

# SCHONE SCHIJN

De invloed van technologie op de ervaring van  
live performances

Sven Raeymaekers 3466892

Bachelorscriptie Muziekwetenschap

<b>INLEIDING: OVER MUZIEK, SCIENCEFICTION EN SCHOENEN .....</b>	<b>3</b>
<b>HOOFDSTUK 1: DE WETENSCHAPPELIJKE DISCUSSIE.....</b>	<b>8</b>
LIVE – DEEL 1: OMKADERING .....	8
WAAROM IS LIVE MUZIEK BELANGRIJK? .....	10
PERFORMANCE.....	12
PUBLIEK EN BETEKENISGEVING .....	14
TECHNOLOGIE.....	17
SAMENVATTEND .....	20
<b>HOOFDSTUK 2: LIVE IN HD .....</b>	<b>22</b>
OVER DE VOORSTELLINGEN .....	22
DE PERFORMANCE.....	24
VANUIT DE BIOSCOOP BEKEKEN .....	25
DE MENINGEN VAN PUBLIEK EN CRITICI .....	28
SAMENVATTEND .....	31
<b>HOOFDSTUK 3: HD LIVENESS.....</b>	<b>32</b>
DE PERFORMANCE.....	34
DE BEREIDHEID TOT HET GELOVEN IN THEORIEVORMING (OFTE: DE POSTMODERNE MOKERSLAG) .....	36
HET GELOVEN IN TECHNOLOGIE .....	38
SAMENVATTEND .....	41
<b>CONCLUSIE .....</b>	<b>42</b>
<b>BIBLIOGRAFIE.....</b>	<b>46</b>
INTERNETB/RONNEN .....	47

## INLEIDING: OVER MUZIEK, SCIENCEFICTION EN SCHOENEN

Stel u zich een optreden van een jong, ambitieus duo singer-songwriters voor. U zit in een zaal, tezamen met enkele anderen en kijkt naar het podium. Het optreden wordt aangekondigd door een vrouw die vervolgens het podium afwandelt. Daarna begint het duo te spelen. De ene speelt akoestische gitaar en zingt, terwijl de ander hem begeleidt op basgitaar. Zoals wel vaker gebeurt tijdens een optreden krijgt de zanger op een gegeven ogenblik dorst. Hij stapt van zijn kruk en wandelt naar de zijkant van het podium, waar vermoedelijk water klaar zal staan. Op het moment dat de zanger zich bukt en zijn arm strekt naar het glas of het flesje dat op de grond staat, flikkert zijn arm, net als een storend televisiebeeld. Plotseling merkt het publiek op dat het optreden dat zij zien, niet echt voor hun ogen plaatsvindt, maar een geprojecteerd beeld is, waarvan de illusie overtuigend realistisch is.

Dit is wat toeschouwers op de informatica- en communicatiebeurs Infocomm 2009 konden zien. Alles was in fysieke vorm aanwezig; de toeschouwers, de zaal, het podium, de presentatrice die het bandje aankondigde, maar niet de uitvoerende muzikanten. Deze voorstelling, “*Transatlantic Busk*” (trans-Atlantisch straatoptreden) geheten, was het nieuwste staaltje videoprojectie van het bedrijf Musion Systems Limited dat, via een oude goocheltechniek die bekend staat als *Pepper’s Ghost*, de illusie van een holografisch beeld creëert. Het duo dat hieraan meewerkte, speelde die dag daadwerkelijk in London, Engeland en werd met behulp van hoogtechnologische camera’s en snelle internetverbindingen voor het publiek op de beurs in Orlando, Florida, geprojecteerd. Later werden ook andere muzikanten uit Montreal, Canada, op dezelfde manier in Orlando geprojecteerd. Het optreden toont aan dat deze technologie ondertussen zo ver gevorderd is, dat toeschouwers aanvankelijk niet het fysieke van het immateriële kunnen onderscheiden. Voor het publiek was pas bij het flikkerend beeld duidelijk dat de show niet ‘echt’ was. Holografische weergaven mogen dan nog vaak met Star Trek of andere sciencefiction worden geassocieerd, met de techniek die op Infocomm 2009 werd gedemonstreerd kan wel de zeer overtuigende illusie van een hologram gecreëerd worden. .

Persoonlijk was ik, na het zien van een registratie van dit optreden, diep onder de indruk van de mogelijkheden van holografische projectie.<sup>1</sup> Het is een technologische ontwikkeling die, naar mijn mening, onze muziekbeleving sterk kan beïnvloeden. Gedurende

---

<sup>1</sup> Beelden van dit optreden alsook uitleg over hoe de technologie werkt, zijn te vinden op [http://www.youtube.com/watch?v=pSICZ\\_7hpho](http://www.youtube.com/watch?v=pSICZ_7hpho) (laatst geraadpleegd 16/11/2011).

de twintigste eeuw hebben technologieën als de geluidsdrager, de luidspreker, de microfoon, radio en televisie en digitalisering al een grote invloed gehad op deze beleving. Denk aan hoe de bandrecorder met meerdere sporen The Beatles in staat stelde hun album *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band* samen te stellen, maar als gevolg dit album toentertijd niet uitgevoerd kon worden voor een publiek daar er te veel studietechnieken aan te pas gekomen waren. Een ander bekend voorbeeld is de pianist Glenn Gould die ophield met optredens om zich enkel nog bezig te houden met studiowerk.<sup>2</sup> In het knippen en plakken van de studio ontstond voor Glenn Gould een nieuwe manier van musiceren. Het spelen met meerdere 'takes' is onmogelijk bij een optreden, of zou in ieder geval tot rare situaties leiden. Er zijn ook platenlabels, zoals Nimbus in het Verenigd Koninkrijk, die specialiseren in 'single-take' opnames en hun producties dus willen gelijkstellen met het ervaren van een muziekstuk bij een optreden.<sup>3</sup> Met de ontwikkeling van transistor radio's werd de jeugd in de jaren '50 van de vorige eeuw in staat gesteld hun muziek mee te nemen. Muziek werd draagbaar. Dit ontwikkelde zich verder met steeds lichtere en handzamere apparaten zoals de walkman, de discman en de mp3-spelers, waarvan de iPod de bekendste is. Het is de normaalste zaak van de wereld geworden om, vanaf het moment dat iemand de vrijheid, geborgenheid en veiligheid van zijn huis verlaat, deze geborgenheid, door afzondering van de wereld, opnieuw op te zoeken in de illusie van een vrije keuze, want een zelf gecreëerde en dus afgebakende (maar ook veilige en vertrouwde) verzameling, van muziek die op een mp3-speler staat. Diezelfde draagbaarheid van muziek zorgde er in de jaren '50 van de vorige eeuw voor dat de nieuwe generatie jongeren samen naar rock 'n' roll konden luisteren. Mede daardoor werd muziek langzamerhand een middel om een eigen identiteit uit te drukken. Sociologen hebben uitvoerig aandacht besteed aan de manier waarop muziek een belangrijke factor is in de identiteitsvorming van adolescenten. Niet enkel in de persoonlijke identiteitsvorming, maar ook binnen groepsrelaties speelt muziek een belangrijke rol. Zo kunnen nieuwe groepen gevormd worden door het luisteren naar eenzelfde soort muziek, zoals dit ook gebeurt op optredens, festivals, etc. De buurtfeesten in de jaren '80 van de vorige eeuw in de Verenigde Staten zorgde voor gemeenschapsvorming door een dj die dansbare baslijnen van disconummers draaide en bewerkte met *scratching* technieken waarover een zogeheten MC, *master of ceremonies*, de feestelijkheden aan elkaar praatte en rapte.

Dit zijn voorbeelden van de algemene onderwerpen die centraal zullen staan in dit onderzoek; technologie, de manier waarop wij muziek beleven en de wisselwerking tussen

---

<sup>2</sup> Eric Clarke, "Listening to performance", p. 187.

<sup>3</sup> Ibid.

beide onderwerpen. Meer bepaald zal ik het hebben over technologie en de live performance. Twee woorden die ik tot nog toe ontweken heb omwille van de pluraliteit aan betekenissen die hieraan verbonden zijn. Want wat is dit, een live performance?<sup>4</sup> In zo verre dat hier een eenvoudig antwoord op zou kunnen gegeven worden, blijft het adagium gelden dat elke wetenschappelijke vraag een antwoord vereist, maar elk antwoord enkel meer vragen oproept. De hoofdvraag binnen dit onderzoek is hoe nieuwe technologie de ervaring van een live performance kan veranderen of beïnvloeden. Om dit onderwerp zo volledig mogelijk te behandelen, zal ik beginnen met het ontleden van de hoofdvraag in zijn afzonderlijke onderdelen en de wetenschappelijke discussie hierover te bespreken. Want vragen als ‘wat is een performance?’, ‘wat is live?’ en ‘hoe ervaren wij een live performance?’ zijn essentieel bij dit onderzoek. De wetenschap is sinds de ontwikkeling van technologieën die uitvoeringen van kunst beïnvloeden niet achter gebleven en dit soort vragen zijn ook al uitvoerig besproken in diverse wetenschappelijke teksten. Bij herziening van bestaande theorieën hierover en voornamelijk bij nieuwe invloeden op de live performance en onze ervaring hiervan, worden deze vragen steeds opnieuw gesteld en dit onderzoek is daar geen uitzondering op. Een vraag als ‘wat is muziek’ kan dan onbeantwoordbaar geacht worden, zoals Carl Dahlhaus ook al schreef, maar binnen dit onderzoek zal ik muziek wel als object benaderen en bestuderen of onze kijk op dit object verandert naarmate onze ervaring hiervan verandert.

In het eerste hoofdstuk zal ik de bestaande wetenschappelijke discussie bespreken over live performance en hoe wij deze ervaren. In dit hoofdstuk leg ik het kader vast waarbinnen ik in de volgende hoofdstukken de live performance en de invloed van technologie zal onderzoeken. Dit onderzoek zal ik doen aan de hand van casestudies in het tweede en derde hoofdstuk. In hoofdstuk twee zal ik de theorieën die in het eerste hoofdstuk behandeld worden, toetsen door middel van casestudies van het Bolshoi theater dat balletvoorstellingen uitzond naar bioscopen over heel de wereld en de Metropolitan Opera die hetzelfde deed met operavoorstellingen. In dit hoofdstuk zal de nadruk liggen op de ervaring, daar deze bepaald wordt door projectie naar een bioscoop en weinig tot geen interactie bestaat tussen performers en publiek. Tegenover de behandelde theorieën en het wetenschappelijke kader zal ik de ervaringen van mensen die deze uitzendingen hebben bijgewoond, plaatsen om te kijken hoe zij spreken over deze ervaring. Op deze manier wil ik onderzoeken wat de live ervaring is voor het publiek bij deze voorstellingen en hoe deze beïnvloed is door de gebruikte technologie. In het derde hoofdstuk zal ik hetzelfde doen voor de popband Gorillaz die in al

---

<sup>4</sup> Ik verkies performance boven uitvoering omdat performance meer het geheel van de ervaring aangeeft, waar uitvoering enkel lijkt te doelen op een reproductie van iets bestaand, al kan hierover ook discussie ontstaan.

hun optredens gebruik maken van projectietechnologie daar deze band zichzelf presenteert als tekenfilmfiguren en zich bij optredens aldus projecteert. Bij het bespreken van deze ervaring worden ook andere populaire artiesten kort aangestipt. Tenslotte kijk ik in mijn conclusie terug op de behandelde wetenschappelijke theorieën, de invloed van nieuwe technologie op de live ervaring en formuleer ik een antwoord op mijn hoofdvraag.

De schoenen uit de titel van deze inleiding die tot nu toe onbesproken zijn, verwijzen naar een metafoor die ik graag gebruik om mijn visie op de hedendaagse muziekbeleving uit te leggen in gesprekken met vrienden en collega's. Er bestaan schoenen voor veel verschillende gelegenheden, zoals een dansavond, een boswandeling, of een avondje op de bank. Je kunt je schoenen vaak wisselen, maar ook jarenlang hetzelfde paar dragen. Er worden binnen de westerse cultuur ook nog steeds nieuwe schoenen gemaakt, maar het basismodel is al lange tijd hetzelfde. Hoewel muziek nog steeds een abstracte kunstvorm is, heeft muziek binnen onze maatschappij naar mijn mening ook vorm gekregen als een concreet gebruiksobject. Hoewel muziek natuurlijk ook eerder al 'gebruikt' werd, bijvoorbeeld in propaganda, is muziek naar mijn mening in onze samenleving een meer individueel gebruiksobject geworden. In een nog steeds abstracte vorm kan dit als identiteitsvorming gebeuren zoals hierboven vermeld, maar ook in nog concretere vorm. Je kan muziek draaien als je aan het studeren bent maar je kan ook uitgaan op andere muziek. Je kunt muziek opzetten om je niet alleen te voelen, of om jezelf net van de wereld af te sluiten. De mogelijkheden die door de geluidsdrager zijn ontstaan, zijn legio. De manieren waarop wij muziek kunnen beluisteren zijn dit ook. Een vraag die eerder binnen de muziekwetenschap niet vaak werd behandeld, dringt zich al enige tijd naar voren als een van de belangrijkste vragen binnen een holistische muziekwetenschap die ook de sociale, culturele en politieke omstandigheden in acht neemt en muziek daaraan verbindt: hoe wordt muziek gebruikt? Hoe ervaren wij dit gebruik en hoe zal dit nog veranderen? Dit impliceert een meetbare toepassing van een in wezen abstract iets. Ik durf alvast een voorzichtige hypothese te formuleren. Omdat de moderne luisteraar voornamelijk gevormd is door het luisteren naar geluidsdragers – in 1952 overstegen de inkomsten uit de verkoop van platen voor het eerst de verkoop van bladmuziek en dit is sindsdien niet meer veranderd<sup>5</sup> – en onze manier van luisteren dus voornamelijk gebaseerd is op een fysiek object waar de uitvoerder of uitvoering pas naderhand mee geassocieerd wordt, de eerste impressie gaat enkel over wat we horen, denk ik dat wij zolang wij als publiek onszelf kunnen overtuigen of overtuigd kunnen worden dat wat

---

<sup>5</sup> Reebee Garofalo, *Rockin' Out*, p. 70.

wij beleven bij een live performance uniek is, de artiest niet lijfelijk aanwezig hoeft te zijn of de muziek niet live gespeeld hoeft te worden. De vraag of dit dan nog geldt als live performance, is een andere. Het is naar mijn mening goed mogelijk dat de betekenis van dit begrip wordt uitgerekt of verwatert door de nieuwe technologieën en ervaringen die hiermee opgedaan worden.

## HOOFDSTUK 1: DE WETENSCHAPPELIJKE DISCUSSIE

Een onderzoek naar de invloed van nieuwe technologie op de ervaring van live performance is enkel mogelijk als duidelijkheid bestaat over wat er onder deze begrippen wordt verstaan. Binnen de wetenschappelijke discussie kunnen deze begrippen ontzettend breed worden geïnterpreteerd. Het is een onmogelijke opgave deze begrippen afzonderlijk te omschrijven, daar elk begrip invloed ondervindt van de andere begrippen. Zoals zal blijken kan live niet uitgelegd worden zonder invloed van technologie, kan performance enkel besproken worden vanuit de ervaring en kan de ervaring enkel besproken worden vanuit een besef wat live is en wat de performance is. Om deze Gordiaanse knoop te ontwarren zal ik geen poging wagen deze begrippen afzonderlijk te definiëren, maar kom ik tot een omschrijving van deze begrippen door vanuit verschillende invalshoeken deze begrippen te belichten. Hoewel elk van deze onderwerpen uitvoerig besproken kan worden, zal ik, ook om de leesbaarheid te bevorderen, proberen zo kort en efficiënt mogelijk verschillende standpunten en theorieën te behandelen. Ter illustratie: het begrip dat als eerste besproken zal worden, is ‘live’. Wat is live? Door dit aanvankelijk te benaderen vanuit de manier waarop wij dit begrip concreet dagdagelijks bezigen, kunnen de andere begrippen – performance, beleving en technologie – besproken worden. In de omschrijvingen van deze begrippen zal langzamerhand de meer abstracte betekenis van ‘live’ naar voren komen zoals ook Philip Auslander deze bespreekt in zijn boek *Liveness*. Omdat het onbegonnen werk is alle standpunten over de genoemde begrippen hier aan bod te laten komen, zet ik alleen de belangrijkste theorieën tegenover elkaar.

### LIVE – DEEL 1: OMKADERING

Het woord live betekent volgens het Nederlandse woordenboek ‘rechtstreeks, direct, niet van bandopnamen’.<sup>6</sup> Bij de voorbeelden van woordgebruik vermeld het woordenboek onder andere ‘liveprogramma’, ‘liveshow’ en ‘live-uitzending’. Om een programma of uitzending mogelijk te maken, moet wat uitgezonden wordt echter eerst opgenomen worden. Hier duikt ook onmiddellijk het hierboven geschetste probleem op dat begrippen elkaar beïnvloeden: in dit geval live en technologie. Het Engelstalige woordenboek loopt tegen hetzelfde probleem

---

<sup>6</sup> *Van Dale Groot woordenboek der Nederlandse taal*, dertiende uitgave, s.v. “live”.



aan. De definitie van live volgens het Engelstalige woordenboek is: “Of a performance, heard or watched at the time of its occurrence, as distinguished from one recorded on film, tape, etc.”<sup>7</sup> De *Oxford English dictionary* geeft als eerste gebruik 1934 aan, waarbij het begrip live werd gebruikt om aan te geven wat op de radio door in de radiostudio aanwezige muzikanten gespeeld werd, in tegenstelling tot muziek die van een geluidsdrager afkomstig was. Beide woordenboeken schetsen live als een begrip dat gebruikt wordt om aan te duiden dat wat gehoord of gezien wordt, onmiddellijk is, geen opname. Een optreden waar geen techniek aan te pas komt, is tegenwoordig nog zeldzaam. Klassieke muziek en popmuziek die als ‘akoestisch’ wordt aangekondigd, kunnen hier misschien wel aan voldoen, maar deze vertegenwoordigen slechts een klein aandeel in het gros van optredens dat dagelijks plaatsvindt. De vraag wat een geluidsdrager is, om verder te borduren op de definities in de woordenboeken, kan leiden tot nutteloos gemuggenzift. Dit is echter ook het geval bij het ‘onmiddellijk’ beluisteren, de tweede vereiste van de definities. De trillingen die wij herkennen als muziek vertrekken vanuit een muziekinstrument en worden opgenomen door ofwel ons gehoor ofwel een microfoon, waarna dit signaal, met vaak enige omwegen, naar luidsprekers wordt gestuurd en alsnog ons gehoor bereikt. Zelfs in het geval van directe waarneming, dus zonder microfoon, is er een tijdsinterval van enkele milliseconden, afhankelijk van de afstand tot het instrument. Dit geldt des te meer voor de opname met microfoon. Hier kan dus een grijs gebied betreden worden waarbinnen het onmogelijk is tot een doeltreffende definitie te komen, waar ligt immers de grens tussen onmiddellijk en naderhand? Steve Wurtzler omschreef het verschil als volgt: “The categories live and recorded can be usefully conceptualized in relation to their spectator-auditors (consumers). The live is characterized by the spatial co-presence and temporal simultaneity of audience and posited event. The recorded is characterized by the event’s spatial absence and temporal anteriority.”<sup>8</sup> Hierop baseerde hij een schema op dat ik integraal overneem:

	Spatial Co-presence	Spatial absence
Temporal Simultaneity	(I) Live	(II)
Temporal Anteriority	(III)	(IV) Recorded

Hoewel Wurtzler de definities met dit schema heeft willen vereenvoudigen, blijkt ook dit schema niet onproblematisch. De definities van de woordenboeken vallen immers ook in

<sup>7</sup> *Oxford English dictionary*, tweede editie, s.v. “live”.

<sup>8</sup> Steve Wurtzler, “She sang live”, p.89.

categorie (II). Steve Wurtzler wil met dit schema benadrukken dat opnames, dus de technische kant die zorgt voor ruimtelijke afwezigheid, ook van groot belang zijn. Later in dit hoofdstuk komt deze problematiek terug. Nu het woord live is omkaderd, wil ik het belang ervan behandelen.

## WAAROM IS LIVE MUZIEK BELANGRIJK?

Het belang van live muziek kan op verschillende manieren geschetst worden. Een vaak aangehaald argument in wetenschappelijke teksten is de economische factor, het geld dat verdiend wordt met live performances. Patrik Wikström onderzocht de muziekindustrie en de invloed van digitalisering op deze industrie en beschrijft hoe live muziek in de twintigste eeuw voornamelijk werd gezien als promotiemiddel voor het belangrijkste product van de muziekindustrie; de opname. Gedurende de laatste decennia is deze balans echter gewijzigd, de inkomsten van verkoop van opnames is verminderd en de inkomsten van live muziek zijn gestegen.<sup>9</sup> Dit komt omdat de prijs van een ticket voor een live optreden vele malen duurder is geworden, maar ook omdat artiesten tegenwoordig meer optredens geven. Artiesten die eerder hun inkomen baseerden op platenverkoop, moeten nu op tournee om geld te verdienen.<sup>10</sup> Naar de toekomst kijkend, voorspelt hij het volgende: “as the music firms’ ability to control their assets in a digital format diminishes, live music soon will dominate the entire music industry in the same fashion as recorded music has done during more than half a century.”<sup>11</sup> Als live muziek inderdaad de muziekindustrie zal domineren, zal dit invloed ondervinden vanuit de gebruikte technologieën en invloed uitoefenen op onze ervaring van muziek. Tegenover de voorspelling van Wikström kunnen echter belangrijke andere visies tegenover gezet worden. Zo schreef Simon Frith slechts twee jaar voor Wikström dat “live music can neither achieve the economies of scale nor the reduction of labor costs to compete with mass entertainment media. To cite a familiar example, in 1780 four quartet players required forty minutes to play a Mozart composition; today forty minutes of labour are still required. And, at the same time, the size of paying audience a live quartet can reach is still restricted by acoustics: its sound can only fill a limited space.”<sup>12</sup> Frith beperkt zich hier tot onversterkte optredens, maar gebruikt deze opmerking om te stellen dat niet de economische factor van belang is, daar op andere manieren meer geld verdiend kan worden, maar wel wat

---

<sup>9</sup> Patrik Wikström, *Music in the cloud*, p. 136

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>12</sup> Simon Frith, “Live Music Matters”, p. 1.

Frith enkele pagina's verder het "memento of being there" noemt, de herinnering, de ervaring.<sup>13</sup> Frith noemt in zijn artikel naast het unieke van live performance ook een andere belangrijke factor, namelijk de mythologie: "Live gigs and venues are essential to the mythology of rock, folk, jazz, and country music fans. Read the history of any local scene in the UK and you will come across a paean of nostalgic praise to a now defunct venue, a place which for all its filth and seediness (the reason it is now defunct) is nonetheless seen as essential to a city's musical soul."<sup>14</sup> Frith benadert in tegenstelling tot Wikström het belang van live muziek vanuit het perspectief van het publiek. Ook Theodor Gracyk benadert live muziek vanuit het publiek, maar op een andere manier. Hij stelt, met name voor rockmuziek, dat de populaire cultuur een cultuur is die gebouwd is op opnames. Mensen kopen opnames, delen opnames met elkaar en luisteren meer naar opnames dan naar live muziek. De live muziek dient enkel als toetsing; een controle van de artistieke mogelijkheden van de artiest en een controle van authenticiteit, als de muziek ook live gespeeld wordt, heeft deze bestaansrecht als cultuur en in opnames.<sup>15</sup> Het belang van live muziek kan volgens de theorieën van Wikström, Frith en Gracyk dus beschreven worden als economisch, maar ook als onderdeel van mythevorming rond muziek, en als een ervaring, maar ook controle, van authenticiteit.

Mythevorming is ook een element dat Christopher Small aanstipt in zijn antwoord op de vraag "waarom gaan mensen naar een concert?". Small zegt dat live muziek belangrijk is omdat het een ritueel is; "an act which dramatizes and re-enacts the shared mythology of a culture or social group, the mythology which unifies and, for its members, justifies that culture or group."<sup>16</sup> Ervin Laszlo beantwoordde in 1969 dezelfde vraag, en schreef simpelweg dat "the answer lies in a unique combination of auditory and visual elements in live concert performances."<sup>17</sup> De gehele ervaring is belangrijk, vindt Laszlo, de overgang van de ene sensorische impressie (horen) in de andere (zien), wat hij het synesthetisch geheel noemt.<sup>18</sup> Een andere veelgenoemde factor is de eenwording, het groepsgevoel, dat Small ook gebruikt in zijn antwoord. Philip Auslander noemde dit echter een ongegrond cliché: "traditional, unreflective assumptions ... fail to get much further in their attempts to explicate the value of 'liveness' than invoking clichés and mystifications like 'the magic of live theatre,' the

---

<sup>13</sup> Simon Frith, "Live Music Matters", p. 5.

<sup>14</sup> Ibid., p. 8.

<sup>15</sup> Theodore Gracyk, *Rhythm and Noise*, p. 84.

<sup>16</sup> Christopher Small, "Performance as ritual", p. 7.

<sup>17</sup> Ervin Laszlo, "Aesthetics of Live Musical Performance, p. 261.

<sup>18</sup> Ibid., p. 272.

‘energy’ that supposedly exists between performers and spectators in a live event, and the ‘community’ that live performance is often said to create among performers and spectators.”<sup>19</sup> Auslander vindt echter niet dat dit afhankelijk is van een live optreden: “Communitality is not a function of liveness. The sense of community arises from being part of an audience, and the quality of the experience of community derives from the specific audience situation, not from the spectacle for which that audience has gathered.”<sup>20</sup>

Samenvattend kan worden gesteld dat het belang van livemuziek afhangt van het perspectief. Gezien vanuit de muziekindustrie, voorspelt Wikström dat livemuziek even bepalend zal worden als opnames dat de voorbije halve eeuw zijn geweest. Frith zet hier tegenover dat live nooit zal kunnen concurreren met massamedia. Voor het publiek is livemuziek volgens Frith belangrijk omwille van de ervaring, het “memento of being there.” Gracyk zegt, voor populaire muziek, dat livemuziek een authenticatie is, een controle van de authenticiteit van de opnames en van het kunnen van de artiest. Small haalt het ritueel aan en ook de groepsvorming, al vindt Auslander dit een cliché. Laszlo benadrukt het belang van livemuziek als grotere ervaring, het synesthetische geheel, de overgang van horen in zien en omgekeerd. Alvorens het publiek te bespreken, zal ik het eerst hebben over het evenement waar het publiek naartoe komt, de performance. Al snel zal blijken dat publiek en performance onlosmakelijk verbonden zijn.

## PERFORMANCE

Richard Schechner beschrijft een performance als volgt: “Something ‘is’ a performance when historical and social context, convention, usage, and tradition say it is.”<sup>21</sup> Iets later in zijn boek schrijft hij dat “a performance is whatever takes place between a marked beginning and a marked end. ... For every genre, in every culture, there are usually very clear markers signaling the start and finish of a public performance.”<sup>22</sup> Deze definities zijn zo breed dat ze altijd bruikbaar zijn, maar daardoor ook onbruikbaar worden, want wat betekenen “convention, usage and tradition” nog in een postmoderne maatschappij? Alles kan tegenwoordig een performance zijn. Het voeren van een gesprek kan een mate van performance zijn. Denk bijvoorbeeld aan de uitdrukking ‘een masker naar de buitenwereld voorhouden’. Verschillende auteurs hebben de omvangrijke betekenis van het begrip

---

<sup>19</sup> Philip Auslander, *Liveness*, p. 2.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>21</sup> Richard Schechner, *Performance studies: an introduction*, p. 30.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 205.

performance proberen te nuanceren. In belang van dit onderzoek richt ik mij op de muzikale performance. Wat bij muziek bijna vanzelfsprekend lijkt, is dat er een publiek aanwezig moet zijn. Wat is anders het verschil tussen een performance en een repetitie? Tina Ramnarine schreef hierover dat een performance iets wil presenteren waarna er een vorm van beoordeling plaatsvindt.<sup>23</sup> Paul Thom zette muzikale performance tegenover andere kunsten en schreef hierover dat “In performing I believe myself to be referring to present persons, to whom I am in effect saying, “You, attend to me.” If no one is present at the performance, there is a failure of reference. By contrast, if the novel remains unpublished or the painting unexhibited, then there is no failure of reference because the work did not refer to anyone in the first place, even though it was made for a public to behold.”<sup>24</sup> Het publiek is een noodzakelijke factor bij een performance: “You, attend to me”, maar maakt hier geen deel uit van de performance. Hij ziet een performance als eendimensionaal, vertrekkende vanuit de artiest en naar het publiek, dat wel kan reageren, maar niet participeren. Het groepsgevoel dat Auslander als cliché benoemde, bestaat enkel bij het publiek, er is geen eenwording mogelijk met de performer daar de performer en het publiek elkaar betekenis geven door gescheiden te zijn. Auslander zegt dat het cliché van groepsgevoel de eendimensionale dynamiek van een performance verkeerd begrijpt: “Performance is founded on difference, on separation and fragmentation, not unity. Live performance places us in the living presence of the performers, other human beings with whom we desire unity and can imagine achieving it, because they are there, in front of us. Yet live performance also inevitably frustrates that desire since its very occurrence presupposes a gap between performer and spectator.”<sup>25</sup> Maar geldt enkel wat de performer doet als performance of is de reactie van het publiek ook onderdeel van deze performance? Een performance kan pas als performance gelden als zij ook als dusdanig begrepen wordt. Indien het publiek bij een performance vindt dat het bijdraagt tot de algemene beleving, is de reactie op de eendimensionaliteit die Thom beschrijft, wel belangrijk. Stan Godlovitch schreef over de muzikale performance dat “Four primary constituents of the musical sphere are typically drawn together in performance: sound, agents, works, and listeners.”<sup>26</sup> De *agents* die hij bedoelt, omschrijft hij als “causation, intention, skill, and intended audiences.”<sup>27</sup> Binnen deze beschrijving is het bedoelde publiek een actief onderdeel van de performance. Het geheel van een performance kan dus enkel begrepen worden als een interactie tussen

---

<sup>23</sup> Tina K. Ramnarine, “Musical performance”, p. 224.

<sup>24</sup> Paul Thom, *For an audience*, p. 192.

<sup>25</sup> Philip Auslander, *Liveness*, pp. 56-57.

<sup>26</sup> Stan Godlovitch, *Musical performance*, p. 11.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 15.

performer en publiek, eendimensionaal vanuit de performer, maar de performance bestaat in betekenisgeving en (h)erkenning als performance bij het publiek, dat in dit opzicht actief deel uitmaakt van de performance. De rol van het publiek is overduidelijk in een uitspraak als “de sfeer zat er goed in.” Godlovitch omschreef het geheel van de performance dan ook als volgt: “Performance integrity draws in places, times, works, players, audiences, and other matters not only because these figure as the focus of ritual attention, but also because they contribute jointly to mood. Ultimately, the wholeness or completeness of a performance is a matter of mood maintenance. Why must the show go on? Try stopping it, taking a break. Not much remains.”<sup>28</sup> De pauze waarop Godlovitch doelt, is niet de pauze zoals die bij klassieke concerten onderdeel van het geheel uitmaakt, maar een impromptu pauze waar de performer het publiek even loslaat. Om volledig begrepen te worden, moeten performer en publiek elkaar betekenis blijven geven. Dit staat lijnrecht tegenover wat Eduard Hanslick een eeuw eerder schreef: “Aesthetic investigations must consider the beautiful object, and not the perceiving subject. ... We might as well study the properties of wine by getting drunk.”<sup>29</sup> Een performance moet echter ook vanuit het publiek besproken worden, want zonder publiek is er geen performance. Bovendien is een onderzoek als dit naar de ervaring van een muzikale performance onmogelijk zonder het publiek hierbij te betrekken, daar niet enkel de performer, maar voornamelijk het publiek de performance ervaart.

## PUBLIEK EN BETEKENISGEVING

De manier waarop het publiek luistert, hoe en wat zij betekenis geeft, is bepalend voor de betekenis van een performance. Verschillende mensen luisteren echter op verschillende manieren naar muziek. Dit beschreef Theodor Adorno ook in zijn typologie van luisteraars. Max Paddison distilleert uit de verschillende typologieën die Adorno opstelt twee vormen van luisteren: adequaat luisteren en regressief luisteren.<sup>30</sup> De typologieën van Adorno gaan uit van een muzikaal werk als een “objectief gestructureerd iets dat betekenis in zichzelf draagt.”<sup>31</sup> Hieruit komen al twee belangrijke begrippen naar voren, regressief luisteren, wat vaak gekoppeld wordt aan de invloed van technologie, en de betekenis van muziek. Adorno bespreekt muziek hier als iets dat betekenis in zichzelf draagt en goed of slecht begrepen kan worden en gaat dus net als Hanslick uit van het object dat betekenis draagt, maar betreft al

---

<sup>28</sup> Stan Godlovitch, *Musical performance*, p. 41.

<sup>29</sup> Eduard Hanslick, *The Beautiful in Music*, p. 17 en p. 24. Geciteerd in: Peter J. Martin, *Sounds and society*, p. 43.

<sup>30</sup> Max Paddison, *Adorno's aesthetics of music*, p. 210.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 209.

wel het subject hierbij, zij het nog niet op een betekenisgevende manier. De enige manier waarop betekenis kan ontleend worden en een performance kan begrepen worden, is door het volledige begrip van het aanwezige materiaal, wat Adorno de realisatie van de inherente betekenis van muziek noemt: “The true suggestive power of a performance is identical with the realization of musical meaning.”<sup>32</sup> Bovendien zijn de enige luisteraars die dit zouden kunnen, de expert luisteraars en de goede verstaanders.<sup>33</sup> Andere luisteraars zullen volgens Adorno dus nooit ten volle een besef kunnen vormen van wat ze horen. De bekendste tegenreactie op deze objectgerichtheid komt vanuit de *reader-response* theorie. Joke Dame past deze toe binnen de muziekwetenschap en noemt de theorie dan de *listener-response* theorie. Zij omschrijft deze heel eenvoudig als de “luisteraar als plaats waar muzikale betekenissen tot stand komen.”<sup>34</sup> Iets gedetailleerder beschrijft zij de luisteraar van deze omschrijving als een “luisterend subject, dat betekenissen tot stand brengt op grond van luisterconventies, politiek-sociale factoren en (de eigen) onbewuste processen.”<sup>35</sup> De implicaties van deze schijnbaar eenvoudige theorie worden pas duidelijk wanneer Dame het begrip luisteraar, of luisterend subject, verder uitdiept: “Ten eerste kan de uitvoerder op één lijn staan met de componist/compositie en een objectpositie bezetten ten opzichte van het luisterend subject. In de tweede plaats kan de uitvoerder gezien worden als lezer/luisteraar en in eenzelfde subjectpositie staan ten opzichte van het object (de compositie) als de luisteraar/criticus.”<sup>36</sup> Het gevolg van deze uitdieping is dus een oneindige interpretatiemogelijkheid: “Maar als we de performance van de uitvoerder als object beschouwen (voor de luisteraar/criticus), dan komt de uitvoerder/ster op één lijn te staan met de tekst. ... De uitvoerder geeft zijn/haar lezing van een compositie... maar ook deze lezing wordt als ‘tekst’ gepresenteerd aan een publiek en biedt dan weer ‘een oneindig aantal elementen die de luisteraar betekenis kan geven’.”<sup>37</sup> Eric Clarke probeert een middenweg tussen deze twee uitersten te vinden en schrijft over een ecologische benadering van de *subject-positie*: “the way in which characteristics of the musical material shape the general character of a listener’s response or engagement (involved, repelled, indifferent).”<sup>38</sup> Hiermee

---

<sup>32</sup> Theodor W. Adorno, *Sound Figures*, p. 37.

<sup>33</sup> De *Expert-Hörers* en de *guten Zuhörers*. Eigen vertaling. Theodor W. Adorno, “Typen musikalischen Verhaltens”, pp.181-183.

<sup>34</sup> Joke Dame, *Het zingend lichaam*, p. 53.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>38</sup> Eric F. Clarke, *Ways of Listening*, pp. 91-92.

wil hij benadrukken dat elke luisteraar individueel betekenis geeft, maar dat deze betekenisgeving gevormd wordt door reeds aanwezig materiaal:

“the claim made by the idea of the “subject-position” is that there is a limit to this potentially infinite plurality, and that it is a limit that can be attributed to properties of [the object] itself – understood within a certain shared cultural context. The notion of a subject-position is an attempt to steer a middle course between the unconstrained relativism of reader-response theory (crudely put, the idea that perceivers construct their own utterly individual and unpredictable meanings from an aesthetic object) and the determinism of rigid structuralism – the idea that meaning is entirely contained within the objective structures of the work itself. ... Part of [the perceiver’s] perspective is utterly individual – the product of an individual perceiver’s skills, needs, preoccupations, and personal history. But an important component is also built into the material properties of the object of perception, and is therefore a shaping force (at least potentially) on *every* perceiver.”<sup>39</sup>

Clarke beschrijft deze subject-positie als een ecologische theorie omdat het mutualisme, de samenwerking en het wederzijds invloed uitoefenen van de inherente eigenschappen van het waargenomen object en de persoonlijke eigenschappen van de waarnemer, expliciet onderdeel van deze theorie uitmaakt.<sup>40</sup> Bovendien zijn niet enkel de inherente eigenschappen belangrijk, maar moeten alle omgevingsfactoren die een invloed op de perceptie van de toeschouwer kunnen uitoefenen in acht genomen worden: “The ecological approach to perception offers an alternate view that gives a coherent account of the directness of listeners’ perceptual responses to a variety of environmental attributes, ranging from the spatial location and physical source of musical sounds, to their structural function and cultural and ideological value.”<sup>41</sup>

Een performance krijgt zijn betekenis dus door het publiek en de manier waarop deze de beschikbare informatie interpreteert: “It takes two to perform”, zoals Godlovitch het uitdrukt.<sup>42</sup> Het geheel van de performance en de omgevingsfactoren zorgt voor het aanwezige materiaal waar het publiek de persoonlijke ervaring uit distilleert. Het beschrijven van deze ervaring is ook zeer moeilijk. Zowel in de *listener-response* als in de subject-positie theorie zijn deze ervaringen uiterst individueel. Hoewel dit onderzoek zich richt op de muzikale performance, mag niet vergeten worden dat bij de omgevingsfactoren ook wat we zien belangrijk is, het synesthetische geheel dat Laszlo beschreef: “To understand, appreciate, and share his feelings, the music lover must first of all absorb himself in the sound of the music he

---

<sup>39</sup> Eric F. Clarke, *Ways of Listening*, p. 93 en p. 125.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>42</sup> Stan Godlovitch, *Musical performance*, p. 42.



hears. But he would do well not to neglect paying attention to the sight of a great artist expressing himself in music. Both the auditory and visual elements in great musical performances are of aesthetic value.”<sup>43</sup> Wat we zien wordt vaak aan ons getoond door middel van technologie, denk aan de megaschermen bij grote optredens. Eerst zal ik technologie bespreken, waarbij beeldvorming en betekenisgeving automatisch aan bod komen.

## TECHNOLOGIE

Net als de andere begrippen is technologie een ontzettend breed begrip. Belangrijk voor dit onderzoek is de manier waarop technologie onze perceptie, en dus onze betekenisgeving, van een performance beïnvloedt. Dit kan op vele manieren gebeuren, ook door afwezigheid van beeld. Mark Katz noemde de afwezigheid van beeld een kritiek verschil tussen opnames en live performances, de aanwezigheid en zichtbaarheid van een performer is volgens Katz een belangrijke manier van communicatie.<sup>44</sup> Performers drukken zich immers niet enkel uit met hun instrumenten, maar ook door lichaamsbewegingen en gezichtsuitdrukkingen. Ook C.P.E. Bach beschreef dit eeuwen geleden al: “A musician cannot move others unless he too is moved ... for the revealing of his humour will stimulate a like humour in the listener.”<sup>45</sup> De manier waarop een performance of performer zich (re)presenteert, beïnvloedt onvermijdelijk de interpretatie van deze performance. Dat beeldvorming de interpretatie beïnvloedt, weten huidige performers maar al te goed. Popconcerten waar spectaculaire shows van gemaakt worden, tonen dit aan, maar ook muzikanten binnen de klassieke muziek beseffen dit. De violist Itzhak Perlman drukte het zo uit: “People only half listen to you when you play – the other half is watching.”<sup>46</sup> Hierboven besprak ik de live performance als authenticatie van de opnames, maar zoals Laszlo, Katz en Bach ook betogen, beïnvloedt de live performance dus ook het begrip van de muziek. De betekenis die een luisteraar geeft aan wat hij hoort op geluidsdrager zal niet dezelfde zijn als de betekenis die hij aan deze opnames geeft nadat hij de performance van deze opnames heeft gezien. Hieruit blijkt hoezeer de begrippen

---

<sup>43</sup> Ervin Laszlo, “Aesthetics of Live Musical Performance”, p. 273.

<sup>44</sup> Mark Katz, “The Phonograph Effect”, pp. 24-25. Katz nuanceert dit ontbreken van beeld ook wel: “Listeners in pre-phonographic times did not always see what they were hearing, however. Besides the obvious case of blind listeners, congregants in houses of worship could not see organists or choir members performing in lofts or behind screens; furthermore, pit orchestras in stage shows and opera productions were also sometimes hidden from audience view. The orchestra performing at Richard Wagner’s opera house in Bayreuth, for example, is completely invisible to listeners.” Ibid.

<sup>45</sup> C.P.E. Bach, *Playing Keyboard Instruments*, p. 152. Geciteerd in Leonard B. Meyer, *Emotion and Meaning in Music*, p. 80.

<sup>46</sup> Itzhak Perlman, geciteerd in Mark Katz, “The Phonograph Effect”, p. 25.

performance, ervaring en technologie van invloed zijn op elkaar. Nochtans is de wisselwerking tussen technologie, representatie en performance niet vanzelfsprekend. Peggy Phelan schreef dat een performance volledig los moet staan van reproductie, daar het een intrinsieke eigenschap van performance is dat deze niet gereproduceerd kan worden, omdat het dan iets anders wordt dan performance: "Performance's only life is in the present. ... Performance's being ... becomes itself through disappearance."<sup>47</sup> Het unieke aspect dat door Phelan benadrukt wordt, komt vaak terug in discussies over performance. Dit kwam ook al naar voren in de visie van Frith op live muziek, het "memento of being there". Deze uniciteit geeft ook status, bijvoorbeeld aan fans die tegen andere fans over een memorabele performance kunnen zeggen dat 'zij erbij waren'. De onmogelijkheid van reproductie die Phelan schetst, zorgt volgens haar ook voor een grote druk op de toeschouwer die alles moet consumeren: "there are no left-overs, the gazing spectator must try to take everything in. Without a copy, live performance lunges into visibility – in a maniacally charged present – and disappears into memory, into the realm of invisibility and the unconscious where it eludes regulation and control."<sup>48</sup> De scheiding tussen reproductie en performance zoals die zo stellig door Phelan neergezet wordt, wordt door Auslander betwist. Hij zegt dat performance onvermijdelijk zelf een product van mediatisering wordt.<sup>49</sup> De performance krijgt zijn betekenis door het publiek, maar het publiek neemt kennis van de performance door middel van, onder andere, technologische reproductie. De technologie bepaalt dus waar het publiek betekenis aan kan verlenen: "The spectator sitting in the back rows of a Rolling Stones or Bruce Springsteen concert ... is present at a live performance, but hardly participates in it as such since his/her main experience of the performance is to read it off a video monitor."<sup>50</sup> Dit komt overeen met het standpunt van Andrew Goodwin die de ervaring van een live performance bijwonen vergelijkt met "watching a small, noisy TV set in a large, crowded field."<sup>51</sup> In het schema van Wurtzler is televisie echter niet live daar er geen ruimtelijke co-aanwezigheid is. Is de ervaring die wordt opgedaan in de live performance zoals Goodwin ze beschrijft dan nog live? Wurtzler zelf schrijft hierover: "Whether the events transmitted by television are live or not, the television experience itself is thus sensed as live by the home viewing audience."<sup>52</sup> Het publiek ervaart dit als live en dus zal dat wat gezien wordt, als live

---

<sup>47</sup> Peggy Phelan, *Unmarked*, p. 146.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>49</sup> Philip Auslander, *Liveness*, p. 24.

<sup>50</sup> *Ibid.*

<sup>51</sup> Simon Frith en Andrew Goodwin, *On record*, p. 269.

<sup>52</sup> Steve Wurtzler, "She Sang Live", p. 91.

geïnterpreteerd worden. Dit heeft als gevolg voor de performance dat het unieke aspect volgens Auslander niet langer geldig kan zijn. Philip Auslander verwijst ook naar het bekende citaat van Walter Benjamin over kunst in het algemeen: “Even the most perfect reproduction of a work of art is lacking in one element: its presence in time and space, its unique existence at the place where it happens to be.”<sup>53</sup> De “presence in time and space” en “unique existence at the place where it happens to be” is ook heel duidelijk van toepassing bij live performance, dit is bijna gelijk aan de definitie van live zoals in de woordenboeken die ik in het begin van dit hoofdstuk aanhaalde. Auslander schrijft over de moderne performance dat “its traditional status as auratic and unique has been wrested from it by an ever-accelerating incursion of reproduction into the live event.”<sup>54</sup> Live is in de moderne maatschappij dus onlosmakelijk verbonden met mediatisering: “As the mediatized replaces the live within cultural economy, the live itself incorporates the mediatized, both technologically and epistemologically.”<sup>55</sup> Auslander bouwt wel verder op Benjamins visie over de aantrekkingskracht van de mogelijkheden van reproductie, namelijk om te voldoen aan “a relationship to cultural objects defined by proximity and intimacy.”<sup>56</sup> Auslander legt uit dat deze evolutie ook zijn oorsprong vindt in de dominante marktpositie van het gemediatiseerde evenement. Het antwoord op deze dominantie was volgens Auslander dat live performances zich vormen naar de dominante vorm van cultuurbeleving: “From ball games that incorporate instant replay screens, to rock concerts that recreate the images of music video... evidence of the incursion of mediatization into the live event is available across the entire spectrum of performance genres.”<sup>57</sup> Auslander schrijft verder nog hoe ironisch deze evolutie is, aangezien televisie als medium werd gepropageerd als beste benadering van de live performance: “Its ability to broadcast direct to the home would allow people to feel as if they really were at the theatre.”<sup>58</sup> Dit komt alweer overeen met de nabijheid en intimiteit van Walter Benjamin. Hiermee is de cirkel rond: live ontstond als differentiëring van opnames, televisie wilde live zo goed mogelijk benaderen en tegenwoordig worden live performances steeds meer gemediatiseerd omwille van de dominantie van televisie en technologische reproductie. Hieruit blijkt hoezeer deze begrippen verbonden zijn. Als live echter onlosmakelijk verbonden is met de technologie en de reproductie van de performance via de technologie, waar ligt dan de

---

<sup>53</sup> Walter Benjamin, “The work of art in the age of mechanical reproduction”, p. 214.

<sup>54</sup> Philip Auslander, *Liveness*, p. 50.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>58</sup> Lynn Spiegel, *Make Room for TV*, pp. 138-139. Geciteerd in Philip Auslander, *Liveness*, p. 18.

betekenisgeving van het publiek? Dit zal nog uitvoerig aan bod komen bij het behandelen van de casestudies.

## SAMENVATTEND

Hoezeer de begrippen live, performance, ervaring en technologie met elkaar verweven zijn, heb ik in dit eerste stuk willen aantonen. Beginnend bij de woordenboekdefinitie van live komt het nauwe verband van dit begrip met technologie al aan bod. Het schema van Wurtzler vereist bij een live evenement ruimtelijke co-aanwezigheid en temporele gelijktijdigheid. Deze aspecten vallen samen met het unieke aspect van Walter Benjamin. Het daarna besproken belang van livemuziek hangt af van het perspectief. Gezien vanuit de muziekindustrie, voorspelt Wikström dat livemuziek even bepalend zal worden als opnames de voorbije halve eeuw zijn geweest. Frith, Gracyk en Small benaderen livemuziek vanuit het publiek en halen de ervaring, de authenticering, het ritueel en het gemeenschapsgevoel aan. Auslander gaat hier weer tegenin en noemt het gemeenschapsgevoel een verkeerd begrip van de dynamiek van een performance, de eendimensionaliteit die ook bij Thom ter sprake kwam. Godlovitch nuanceerde dit door aan te tonen dat een performance een publiek in gedachten heeft, wat Ramnarine de vorm van beoordeling noemde. Zonder beoordeling, zonder publiek, is er geen performance. Het geheel van een performance kan dus enkel begrepen worden als een interactie tussen performer en publiek. De performance bestaat in betekenisgeving en (h)erkenning als performance bij het publiek, dat er in dit opzicht actief deel van uitmaakt. De manier waarop het publiek actief deel uitmaakt door aanwezig te zijn en zo de performance de status van performance te verlenen, maakt geen deel uit van wat het publiek als performance interpreteert. Waar het publiek zijn interpretatie op baseert, wat het dus betekenis geeft, was volgens Adorno volledig te herleiden naar eigenschappen inherent aan de muziek. De realisatie van de betekenis van muziek is enkel mogelijk door de goede verstaander en de expert-luisteraar. Hiertegenover zette ik de pluralistische visie van de *listener-response* theorie van Joke Dame. Bij deze theorie kan elke luisteraar een goede interpretatie vormen van wat hij als de performance ziet. Clarke probeerde een tussenweg te vinden tussen deze uitersten met de ecologische subject-positie theorie. Deze theorie neemt in overweging dat iedereen een andere interpretatie vormt, maar dat deze ook deels gevormd wordt door het aanwezige materiaal, aanwezig zowel in de muziek als de omgevingsfactoren. Laszlo benadrukt het belang van livemuziek als grotere ervaring, het synesthetische geheel, de

overgang van horen in zien en omgekeerd. De manier waarop het publiek de performance waarneemt, is in sterke mate beïnvloed door technologie. Waar live oorspronkelijk een differentiëring was, ondervindt een live performance nu zo veel invloed dat een live performance zelf ook geldt als een gemediatiseerd evenement. Een besef van de verbanden en invloeden die deze begrippen onderling hebben, is noodzakelijk voor de bestudering van de ervaring van het publiek, de betekenisgeving, die in de hoofdstukken hierna besproken wordt aan de hand van casestudies.

## HOOFDSTUK 2: LIVE IN HD

In dit hoofdstuk zal ik de relatie tussen technologie, performance en onze ervaring hiervan beginnen te verkennen. Aan de hand van een casestudy van de Metropolitan Opera die voorstellingen naar bioscopen uitzendt, zal ik onderzoeken hoe een publiek omgaat met de manier waarop een performance gerepresenteerd wordt via technologische middelen. Allereerst zal ik bespreken wat de casestudy inhoudt, hoe deze voorstellingen tot stand komen en zal ik onderzoeken wat de performance is bij deze voorstellingen. Hierna zal ik onderzoeken hoe de eigenheid van deze voorstellingen zich verhoudt tot de theorieën die in het eerste hoofdstuk zijn behandeld. Daarna zal ik dieper ingaan op de theorieën rond performance om na te gaan waar betekenisgeving plaatsvindt. Vervolgens toets ik de reacties van publiek en critici om zo te kijken in hoeverre de mening van toeschouwers overeenkomt met gevonden ideeën in de theorieën.

De titel van dit hoofdstuk verwijst naar het gelijknamige project van de Metropolitan Opera. In het eerste hoofdstuk schetste ik al de ingewikkelde relatie tussen alle begrippen. In deze titel wordt verwezen naar live en naar *high-definition*, een term uit de technologie rond videoprojectie en televisie die een kwaliteitsaanduiding geeft. De relatie tussen technologie, live en performance komt ook hier weer terug.

### OVER DE VOORSTELLINGEN

In december 2006 begon de Metropolitan Opera uit New York met het rechtstreeks uitzenden van voorstellingen naar Amerikaanse bioscopen.<sup>59</sup> Dit project was, en is, voor de Metropolitan Opera een groot succes, want na een oorspronkelijke serie van zes uitzendingen in het eerste seizoen, worden in het seizoen 2011-2012 elf uitzendingen in maar liefst 53 landen gerealiseerd. Andere bekende gezelschappen zagen hier ook brood in, zo zenden nu onder andere het London Royal Ballet, het Scala en het Bolshoi hun voorstellingen uit naar bioscopen in Europa en de Verenigde Staten. De voorstellingen die deze gezelschappen uitzenden naar bioscopen dienen om de drempel naar opera en ballet lager te maken en zo meer publiek – en financiële middelen – aan zich te binden. Voor de Metropolitan Opera is

---

<sup>59</sup> “Our Story,” The Metropolitan Opera, laatst geraadpleegd 25/01/2012, <http://www.metoperafamily.org/metopera/about/ourstory.aspx>.

het combineren van klassieke opera en moderne communicatietechnologie niets nieuw. Al sinds 1931 zendt het operahuis zijn matineevoorstellingen op de radio uit, en sinds 1977 worden ook voorstellingen opgenomen en op televisie uitgezonden.<sup>60</sup> De vertoningen van uitvoeringen in bioscopen zijn ontstaan vanuit een wens om meer mensen kennis te laten maken met opera en dit ook betaalbaar te maken voor meer mensen, aldus Peter Gelb die in de zomer van 2006 aantrad als manager bij de Metropolitan Opera.<sup>61</sup> De taak om een nieuw publiek aan te trekken, kan uitgelegd worden als een standaard streven voor een nieuw bestuurder, als filantropisch idealisme, of als financieel doel, wat naar mijn mening de meest waarschijnlijke reden is.<sup>62</sup> Peter Gelb drukte het toekomstbeeld na zijn aanstelling op de volgende manier uit: “To think that an art form or an institution like this is immune to the possibility of extinction would be a big mistake. ... How can we possibly keep this thing going when the audience at the Met was literally dying of old age?”. Steeds opnieuw zoeken culturele instellingen oplossingen om meer mensen te bereiken, zodat de inkomsten gewaarborgd blijven. Het is geen toeval dat het Bolshoi theater zijn voorstellingen naar bioscoopzalen uitzendt na een peperdure renovatie die zes jaar duurde.<sup>63</sup> Op deze manier worden mensen op de hoogte gesteld dat het Bolshoi opnieuw geopend is, en worden er nieuwe inkomsten voor het Bolshoi gegenereerd. Het is echter niet mijn bedoeling in economisch determinisme te vervallen, er zijn binnen de cultuursector ook pogingen om meer publiek naar musea te trekken door toegangskaartjes gratis te maken, of door gratis virtuele rondleidingen online aan te bieden. De Metropolitan Opera werkt ook samen met scholen om uitzendingen voor leerlingen mogelijk te maken. Een nuancering van de door organisaties gepropageerde motivatie is echter altijd op zijn plaats. Dit mag echter geen oordeel zijn, want

---

<sup>60</sup> Christopher Porterfield en Lina Lofaro, “Catch an Opera at home”, p. 150.

<sup>61</sup> “Peter Gelb, General Manager,” The Metropolitan Opera, laatst geraadpleegd op 25/01/2012.  
<http://www.metoperafamily.org/metopera/about/whoweare/gelb.aspx>

<sup>62</sup> Kijkend naar de geschiedenis van de Metropolitan Opera is dit een wederkerend gegeven. De eerste radio uitzendingen van de Metropolitan Opera begonnen in 1931, ten tijde van de Depressie, toen er geen geld was om aan cultuur uit te geven. In de jaren '70 van de vorige eeuw, toen de Metropolitan Opera voorstellingen op televisie liet uitzenden, bevond de dollar zich in een crisis, en dit was ook het geval rond 2006, toen met bioscoopuitzendingen werd gestart, en zeker de jaren daarna toen de bankencrisis een wereldwijde impact had. Niet enkel bevond de dollar zich toen in een moeilijke situatie, de Metropolitan Opera had ook een enorm hoge schuldenberg. Zie <http://management.fortune.cnn.com/2011/12/06/peter-gelb-bringing-opera-back-from-the-dead/>. Laatst geraadpleegd op 07/12/2011.

<sup>63</sup> “Bolshoi Theater to reopen after major refit,” BBC News, laatst geraadpleegd op 25/01/2012.  
<http://www.bbc.co.uk/news/entertainment-arts-15480945>.

het is immers enkel lovenswaardig dat wat als hoge cultuur gezien wordt, opera en ballet, toegankelijk gemaakt wordt voor meer mensen.<sup>64</sup>

## DE PERFORMANCE

Het principe achter de uitzendingen van het Bolshoi en de Metropolitan Opera is eenvoudig. De voorstellingen worden met tien of meer camera's opgenomen in *high-definition* en de deelnemende bioscopen kunnen dit signaal per satelliet rechtstreeks ontvangen. Het geluid wordt verstuurd als Dolby Digital 5.1 surround, wat het standaard geluidssysteem is voor de meeste bioscoopzalen. De Metropolitan Opera zegt over de geluidskwaliteit dat het "the next best audio experience to being in the opera house itself."<sup>65</sup> Technische problemen of minderwaardige kwaliteit zijn volgens de Metropolitan Opera meestal te wijten aan de beeld- en geluidssystemen van lokale bioscopen.<sup>66</sup> Hieruit blijkt ook de grote impact van technologie, zo heeft de Metropolitan Opera een team stand-by staan om eventuele problemen zo snel mogelijk op te lossen. Het zou maar gebeuren dat je in de bioscoopzaal zit en plots de verbinding wegvalt waardoor je naar een zwart scherm met geluid, beeld zonder geluid, of een zwart scherm zonder geluid zit te kijken. Dit doet denken aan de opmerking van Stan Godlovitch die in het eerste hoofdstuk naar voren kwam: "Try taking a break, not much remains." De geloofwaardigheid van de performance, waarbij de toeschouwers het op het bioscoopscherm geprojecteerde beeld als performance zien, komt zo in het gedrang. Hoewel dit niet live is in de temporele en ruimtelijke gelijktijdigheid van Wurtzlers schema, kan dit wel, zoals in het eerste hoofdstuk duidelijk werd, als live ervaren worden door het kijkend publiek. Dit geldt echter tot het moment dat een technische fout de temporele gelijktijdigheid onderbreekt. Het is moeilijk voor te stellen dat een gezelschap zijn opera, ballet of symfonieconcert zal stopzetten tot eventuele onderbrekingen voor het bioscooppubliek opgelost zijn.

De impact van technologie op de eigenlijke uitvoering blijkt ook uit het feit dat de belichting soms aangepast wordt.<sup>67</sup> Er wordt bij het produceren van de uitvoering dus

---

<sup>64</sup> De term 'hoge cultuur' gebruik ik hier om de culturele connotatie van kunstmuziek en andere kunstvormen met aristocratie en hoge bourgeoisie aan te duiden, niet om een mening of waardeoordeel te geven.

<sup>65</sup> "FAQs Live in HD," The Metropolitan Opera, laatst geraadpleegd 25/01/2012.

<http://www.metoperafamily.org/metopera/liveinhd/faqs.aspx#technology>.

<sup>66</sup> Ibid.

<sup>67</sup> Ibid.



rekening met de uitzending gehouden. Een vraag die ik stelde aan de Metropolitan Opera over de invloed van de uitzendingen op het plaatselijk aanwezige publiek of op de uitvoerders, werd vooralsnog niet beantwoord. Voorlopig heb ik ook nog geen opmerkingen of reacties kunnen vinden van het plaatselijk aanwezige publiek dat dit hun ervaring zou storen.

De ervaring van uitzendingen van het Bolshoi en de Metropolitan Opera komt dus overeen met dezelfde ervaring als live televisie, waarbij het bioscoopgaand publiek ondanks de ruimtelijke afwezigheid dit toch als live ervaart. Dit roept echter vele vragen op. In het eerste hoofdstuk behandelde ik de wisselwerking tussen verschillende begrippen, waaronder de eigenheid van een performance. Een performance bestaat enkel uit een wisselwerking tussen publiek en uitvoerder, want bij het publiek krijgt de performance zijn betekenis. De vraag is nog maar of dit ook het geval is bij deze uitzendingen. Voor het in het theater aanwezige publiek weliswaar wel, maar het publiek in de bioscoopzalen kijkt naar een performance die zijn identiteit als performance krijgt van het plaatselijk in het theater aanwezige publiek, niet van het publiek in de bioscoopzaal. Uitgaande van de theorie van Ramnarine en Godlovitch moet er voor een performance beoordeling plaatsvinden, betekenisgeving. Indien deze betekenisgeving niet plaatselijk aanwezig is, kan de performance voor de uitvoerders niet als performance gelden. In dit geval is er weliswaar publiek ter plaatse aanwezig, maar de uitvoerders kunnen hun optreden niet als performance zien ten opzichte van het publiek dat zich in de bioscoopzalen bevindt, want zij kunnen geen beoordeling krijgen. Dit betekent niet dat een performer zich niet bewust is van het bioscoopgaand publiek, maar naar mijn mening kunnen zij hun optreden pas als performance zien voor dit publiek als zij ook de reacties van dit publiek kunnen ontvangen. Als dit niet het geval is, wordt de performance als boodschap wel verzonden, maar wordt er nooit een erkenning van ontvangen gegeven en blijft het idee van de performance dus slechts half ontwikkeld in de ether hangen. Gelukkig voor de uitvoerder is er nog publiek aanwezig in het theater waar de uitvoering plaatsvindt en zorgt dit publiek voor de volledige betekenisgeving van performance aan de performers. Maar hoe en waaraan geeft het publiek in de bioscoopzalen dan betekenis?

## VANUIT DE BIOSCOOP BEKEKEN

De voorstellingen van het Bolshoi en de Metropolitan Opera zijn respectievelijk ballet en opera uitvoeringen, genres waarin het visuele aspect een primaire eigenschap van de voorstelling is en daarom geschikt voor zowel dit onderzoek als voor het bioscoop scherm.

Deze gezelschappen bieden de bioscoopbezoekers ook een extra ervaring. Tijdens de pauzes in uitvoeringen krijgt het publiek in de bioscoopzalen interviews, beelden van achter de schermen en kleine documentaires over de techniek achter een operaproductie voorgeschoteld. Deze pauzes zijn voor het in het theater aanwezige publiek echter deel van de performance; Christopher Small noemde de pauze “not a break in the event at all but an essential part of it, providing opportunity for social intercourse with members of one’s own reference group.”<sup>68</sup> Voor het bioscoopgaande publiek kan deze pauze niet dezelfde functie hebben en daarom worden de bioscoopbezoekers getrakteerd op interviews en beelden achter de schermen. Hiermee wordt de continuïteit van de ervaring gewaarborgd voor het publiek in de bioscoopzalen.

Ook andere aspecten die in het eerste hoofdstuk de revue zijn gepasseerd als kenmerkend, en zelfs bepalend, voor een performance, ontbreken volledig bij het publiek in een bioscoopzaal. Waar nog beargumenteerd kan worden dat het “memento of being there” van Frith en de authenticatie van Gracyk vertaalbaar zijn naar de bioscoopzaal, is dit minder het geval voor het groepsgevoel en het ritueel. In het eerste hoofdstuk beschreef ik al dat Auslander het groepsgevoel benoemt als voortkomend uit het onderdeel zijn van een groep, onafhankelijk van het evenement. In een bioscoopzaal is de ervaring van een groep moeilijker te bepalen, daar er weliswaar in groep naar een scherm wordt gekeken, maar dit naar mijn mening meestal niet zo wordt ervaren. In de bioscoopzaal geldt dit groepsgevoel enkel voor de mensen die in groep naar de bioscoop gaan. Na een film wordt in ieder groepje individueel de ervaring gedeeld, maar er heerst geen algemene sfeer die toegeschreven kan worden aan het geheel van de bioscoopgaande groep.<sup>69</sup> De beantwoording van een groep die deel neemt van een performance, uit zich meestal in applaus. Hier is ook een onderscheid tussen het bioscooppubliek en het plaatselijk aanwezig publiek te vinden. Waar het plaatselijk aanwezig publiek applaudisseert en eventueel een ovatie geeft, doet het bioscooppubliek dit amper, de performers kunnen dit applaus immers niet in ontvangst nemen.<sup>70</sup>

Small beschrijft het symfonieconcert als een ritueel, waarvan zoals hierboven vermeld ook de pauzes integraal deel uitmaken. Niet enkel is het symfonieconcert een ritueel, maar

---

<sup>68</sup> Christopher Small, “Performance as ritual”, p. 12.

<sup>69</sup> Wat niet wil zeggen dat groepsgevoel bij een bioscoopbezoek onmogelijk is. Bij de release van een film als Harry Potter of Star Wars, waarbij mensen verkleed naar de bioscoop trekken, kan naar mijn mening zeker van een groepsgevoel gesproken worden. In hoeverre dit groepsgevoel dan te maken heeft met de desbetreffende voorstelling, of met Auslanders idee van onderdeel van een verklede groep te zijn, is nog de vraag.

<sup>70</sup> Een artikel hierover is te vinden op [http://www.artsjournal.com/outthere/2011/04/if\\_a\\_diva\\_falls\\_in\\_a\\_movie\\_the.html](http://www.artsjournal.com/outthere/2011/04/if_a_diva_falls_in_a_movie_the.html), waarbij ook de commentaar van bezoekers het lezen waard is. Laatst geraadpleegd op 14/12/2011.

ook de gedragingen van het publiek zijn onderdeel van een vast stramien. Er heerst een bepaalde etiquette, die tegenwoordig strenger dan vroeger lijkt te zijn. Caspar Smithuijsen beschrijft in een onderzoek uit 2001 hoe de laatste honderd jaar het gemiddelde stiltepeil is gestegen in concerten. Sinds 1960 is de grootste ergernis kuchen, waar vijftig jaar eerder nog gerookt werd en honderd jaar eerder het gerinkel van glas en bestek nog te horen was.<sup>71</sup> Het aanwezige publiek kleedt zich naar de gelegenheid; voor, tijdens en na de voorstelling heerst ook een sfeer van zien en gezien worden, en sommige mensen scheppen er plezier in met net iets te luide stem hun al dan niet gefundeerde mening over de uitvoering te verkondigen. Dit zijn allemaal factoren die bijdragen tot het elitaire beeld rond ballet, opera en kunstmuziek, dat misschien door het bezoekend publiek ook graag gecultiveerd wordt. Voor de uitzendingen naar bioscoopzalen gaat dit niet op. Hoewel in de bioscoopzaal ook een etiquette over praten, kuchen, telefoneren en dies meer heerst, kan iedereen in zijn dagdagelijkse kleding naar de bioscoopzaal zonder daarop aangekeken te worden. In de bioscoopzaal kan genoten worden van een snack of een drankje. De etiquette die geldt voor het plaatselijk aanwezige publiek geldt niet voor het in de bioscoop aanwezige publiek, deze etiquette wordt doorbroken en vervangen door een andere etiquette, die van de bioscoopzaal. Dit zal ook de perceptie van de performance door het aldaar aanwezige publiek beïnvloeden.

Voor de objectgerichte benadering, zoals ik die in het eerste hoofdstuk bij Adorno beschreef, verandert er niets: de in het object aanwezige eigenschappen zijn nog steeds aanwezig en kunnen goed of onvolledig begrepen worden. Bij de *listener-response* theorie en de subject-positie theorie verandert de perceptie wel. Beide theorieën ondervinden immers invloed van het synesthetische geheel.<sup>72</sup> Voor de *listener-response* theorie wordt de uitvoering zoals die door de regie geregistreerd wordt, de nieuwe tekst die door het in de bioscoopzaal aanwezige publiek geïnterpreteerd wordt.<sup>73</sup> De uitvoering zelf, zoals die door het plaatselijk aanwezige publiek geïnterpreteerd wordt, wordt voor het bioscoopgaande publiek dan een pre-tekst. De regie bepaalt immers de beeldvorming in de bioscoopzaal. De door minstens tien camera's geregistreerde performance wordt op een bepaalde manier in beeld gebracht, het hoofdregie biedt de bioscoopgangers zijn of haar interpretatie. Een close-up van een sopraan die een hartverscheurende aria brengt, zal de interpretatie beïnvloeden omdat de nadruk op

---

<sup>71</sup> Caspar Smithuijsen, "Een verbazende stilte", pp. 113-117.

<sup>72</sup> Uitgaande van het idee dat een doorsnee bezoeker niet blind is of met de ogen dicht naar de voorstelling luistert.

<sup>73</sup> Ik gebruik tekst hier als begrip naar analogie met Joke Dame, die ook spreekt over tekst en pre-tekst. Een tekst is het geheel dat geïnterpreteerd wordt. Als deze interpretatie weer door anderen geïnterpreteerd wordt, wordt de eerste tekst een pre-tekst. Zo wordt tot de oneindige interpretatiemogelijkheden gekomen die in het eerste hoofdstuk besproken werden.

deze emotie wordt gelegd door het hoofd regie. Deze emotie, of de nadruk daarop, zit dus al vervat in de tekst die aan het bioscoopgaand publiek ter interpretatie wordt aangeboden. Dezelfde problematiek, als dit zo genoemd mag worden, speelt bij balletvoorstellingen. Het plaatselijk aanwezig publiek heeft immer het overzicht over de bühne, maar het publiek in de bioscopen niet. Een close-up van een danser of danseres in een solo kan indrukwekkend zijn, maar ook vertekenend als het overzicht daardoor verloren wordt. Ook hier wordt de interpretatie van het ballet door het hoofd regie de tekst die door het bioscoopgaand publiek geïnterpreteerd wordt.

De ecologische subject-positie theorie is weliswaar een middenweg, maar gaat ook uit van de persoonlijke interpretatie, die hier dus gebaseerd wordt op een reeds geïnterpreteerde representatie. Bovendien gaat deze theorie uit van alle aanwezige informatie, ook van de locatie waar een toeschouwer deel neemt van een performance. De geur van popcorn en frisdrank, de geur van textielbekleding op de stoelen en in de bioscoopzaal, de tweedimensionaliteit van het scherm waarnaar gekeken wordt, al deze dingen beïnvloeden het waarnemend subject. Wat het bioscoopgaand publiek interpreteert als performance, is dus veel meer dan wat de performers doen. Het is een beeld dat reeds geïnterpreteerd is door het hoofd regie, van een performance die zijn betekenis als performance krijgt van het plaatselijk in het theater aanwezig publiek, niet van het bioscooppubliek. Dit in acht nemend, is het verbazingwekkend dat de Metropolitan Opera reeds zijn zesde seizoen ingaat en in 53 landen uitzendt. Andere beroemde gezelschappen zoals het Bolshoi, het Scala en het Royal Ballet vinden ook publiek voor hun uitvoeringen die uitgezonden worden, er zit dus nog groeipotentieel in deze markt. De vraag waarom deze uitzendingen succesvol zijn, kan niet beantwoord worden met theoretische benaderingen. Hieruit blijkt immers dat wat gezien wordt helemaal niet ‘net echt’ is, maar eigenlijk een geheel andere ervaring. De belangrijke vraag is dan hoe deze ervaring beleefd wordt door het publiek. Tegen de persoonlijke ervaring en interpretatie van een bioscoopbezoeker kan geen enkele theorie op. De Metropolitan Opera heeft een uitgebreide markstudie uitlaten voeren en zijn de resultaten daarvan online beschikbaar.<sup>74</sup> De reacties van publiek en critici zijn belangrijk om de betekenisgeving verder te begrijpen.

## DE MENINGEN VAN PUBLIEK EN CRITICI

---

<sup>74</sup> “The Metropolitan Opera Live in HD: Who Attends, and Why?,” Opera America, laatst geraadpleegd op 25/01/2012. <http://www.operaamerica.org/content/research/Met%20HD%20Article.pdf>.

De *Live in HD Survey* die de Metropolitan Opera tezamen met onderzoeksbureau Shugoll Research uitvoerde bevestigt de doelstelling van Peter Gelb die ik in het begin van dit hoofdstuk aanhaalde; twintig procent van de mensen die de bioscoop bezochten, hadden ofwel nog nooit ofwel niet in de laatste twee jaar een opera bezocht. Het publiek blijft ook terugkomen, de positieve ervaring van een vorig bezoek was voor veel mensen een stimulans om opnieuw naar de bioscoop te gaan. De voorkeur voor HD uitzendingen of een live bezoek is ongeveer even hoog, het publiek vindt dus niet dat de ervaring in een bioscoop onderdoet voor een live bezoek. De belangrijkste reden om naar een uitzending in de bioscoop te gaan, is interesse voor een bepaalde opera. De programmering van gezelschappen speelt dus een grote rol, al kan dit niet verwonderlijk zijn. Minder belangrijke redenen, maar nog steeds door ongeveer de helft van de ondervraagden aangehaald, zijn de prijs van het bioscoopkaartje, parkeerplaats, comfort van de bioscoop en de locatie van de bioscoop. Niet iedereen is in staat naar Moskou, Milaan, London of New York te gaan om ter plekke een opera of balletuitvoering bij te wonen. De bevindingen van dit onderzoek zijn interessant en hoewel dit toont dat de ervaring van deze uitzendingen positief wordt ervaren, werpt dit nog geen licht op de betekenisgeving van het publiek. Wat wordt er door het publiek positief ervaren? Het is te kort door de bocht om deze vraag te beantwoorden met ‘de performance’, want zoals ik hierboven aantoonde, is het niet de performance zoals deze begrepen wordt door het plaatselijk aanwezige publiek en door de performers, maar een reeds geïnterpreteerde tekst, waardoor de performance de pre-tekst wordt. Hoewel het moeilijk is algemene conclusies hieruit te trekken, is het nodig naar de persoonlijke mening te kijken van publiek en critici.

Een zoektocht op internet naar de meningen van publiek en critici biedt hier soelaas. Wat opvalt bij het grasduinen in verschillende fora en bezoekerscommentaren, is de positieve toon in de meningen van reguliere bioscoopgangers die de *Live in HD* uitzendingen bespreken. De bioscoopuitzendingen worden genoemd als een mooie manier voor kinderen om opera te leren kennen, opera voor het hele gezin, of als mooie kennismaker met opera. Andere positieve factoren zijn, zoals iemand met gebruikersnaam ‘athene-5’ het uddrukt: “I think what I really enjoy during the season are the backstage interviews and tours of the fabulous Met facilities. Seeing how the magic is made in no way diminishes the sparkle of the performance!”<sup>75</sup> Voor het publiek in de bioscopen is het ook aangenaam dat de Metropolitan Opera ondertitels verzorgt bij de uitzendingen, zodat het libretto door iedereen begrepen kan worden. De toon bij critici is iets anders, de nadruk ligt bij hen meer op de echte performance.

---

<sup>75</sup> “Boards: Metropolitan Opera: Live in HD,” Imdb, laatst geraadpleegd op 25/01/2012.  
<http://www.imdb.com/title/tt1019690/board/thread/144611841>.

Er wordt gesproken over de decors, over de sfeer, over het tempo, over de acteerprestaties. Bij zowel reguliere als professionele critici wordt de nadruk gelegd op de talenten van individuele sterren en het genot van deze sterren aan het werk te kunnen zien, *dankzij* het bioscoopscherm.

Hoewel ik hierboven aantoonde dat wat in de bioscoopzalen gezien wordt, een reeds geïnterpreteerde tekst is die aan het bioscooppubliek wordt aangeboden, wordt dit door de bioscoopbezoekers zelf, zij het liefhebber of professioneel criticus, niet zo ervaren. Een enkele criticus of bezoeker meldt dat wat gezien wordt geen opera is, maar een reportage over opera, met het besluit “live is altijd beter”.<sup>76</sup> Deze opmerking komt overeen met wat ik eerder beschreef, dat het bioscoopgaand publiek niet de performance ziet, maar een geïnterpreteerde performance. Dat de overgrote meerderheid van bezoekers hier niet over valt, komt ook overeen met Wurtzlers idee van gemediatiseerde live evenementen en de manier waarop ook televisie, ondanks dat er geen ruimtelijke co-aanwezigheid bestaat, wel als live ervaren wordt. Het komt ook overeen met het door Auslander aangehaalde idee van Benjamin, dat het publiek een intieme en nabije relatie met culturele objecten wil. Zo verwoordt bezoeker ‘Dick Brode’ het ook in een reactie op een artikel over de Metropolitan Opera: “I was totally absorbed, pulled in so close, so near, so much a part. I finally understood and felt deeply the emotion that I had never felt before. And so I can say without reservation that the HD is a great thing. It is not exactly like being there, but there I was - and I loved it.”<sup>77</sup> Dit kan ook het commerciële succes verklaren van dvd’s van opera en ballet. Het is dezelfde ervaring, maar dan thuis op de bank. Het live aspect bij een dvd is minder aanwezig omdat de temporele gelijktijdigheid afwezig is, maar nog steeds kan een kijker zichzelf daar overtuigen dat wat hij ziet live is, daar het live opgenomen is. Het is technologie waar het huidige televisie- en bioscooppubliek mee bekend is. Dit kan ook weer een verklaring zijn voor het succes van de bioscoopuitzendingen; het feit dat het een reeds geïnterpreteerde uitvoering betreft geeft niet, want zo kent het huidige publiek live evenementen: op een immer gemediatiseerde manier. In een interview met Christopher Porterfield en Lina Lofaro, drukt Cecilia Bartoli het op deze manier uit: “This is a language young people understand. It's the language of technology, of being in front of a screen. For this reason among many others, I

---

<sup>76</sup> Fred Plotkin, “What’s Ailing Opera in America”, *Operavore blog*, laatst geraadpleegd op 25/01/2012. <http://www.wqxr.org/#/blogs/operavore/2011/dec/05/whats-ailing-opera-america/>, zie ook de commentaar van bezoekers onderaan het artikel.

<sup>77</sup> Ibid.

think it's the future.”<sup>78</sup> Waarop de interviewers mooi toevoegen: “Increasingly, it's also the present.”

## SAMENVATTEND

De relatie tussen technologie en live mag in deze casestudy dan duidelijk zijn, zij wordt daarmee niet makkelijk begripbaar. De eigenheid van een performance die zijn betekenis als performance krijgt van het plaatselijk in het theater aanwezige publiek, wordt overgenomen door het publiek dat zich in de bioscoop bevindt, al kan dit publiek de bevestiging en (h)erkenning van de performance zoals die in het eerste hoofdstuk werd besproken, niet aan de performers kenbaar maken. Bovendien is het beeld in de bioscopen een reeds geïnterpreteerde tekst: het bioscooppubliek kijkt namelijk naar de visie van het hoofd regie op de performance, waarbij de eigenlijke performance een pre-tekst wordt. Wat bleek is dat de overgrote meerderheid van bioscoopbezoekers zich niet stoort aan deze manier van representeren en de performance alsnog als een performance beschouwt en niet als een representatie van een performance. Dit ligt in het verlengde van Wurtzlers idee dat gemediatiseerde performances ook als live ervaren worden door het publiek dat hier op afstand deel van neemt. Hieruit blijkt dat de betekenisgeving van het publiek belangrijker is dan de manier waarop die betekenisgeving tot stand komt. De combinatie van de lagere toegangsprijzen, het minder elitaire karakter, de positieve beleving van het bioscoopgaand publiek en de inkomsten die gezelschappen hieruit halen, kan bovendien een indicator zijn van Wikströms idee dat technologie en live zo verstrengeld raken, dat gemediatiseerde live evenementen de toekomst van de muziekindustrie kunnen bepalen.

---

<sup>78</sup> Christopher Porterfield en Lina Lofaro, “Catch an Opera at home”, p. 150.

## HOOFDSTUK 3: HD LIVENESS

In het vorige hoofdstuk kwamen uitzendingen van voorstellingen aan bod, representaties van live performances. Deze representaties omschreef ik als een tekst, naar Joke Dame, waarbij de eigenlijke voorstelling als een pre-tekst wordt beschouwd. Deze teksten worden op hun beurt ook als live performance gezien door het in de bioscoop aanwezige publiek. Belangrijk hierbij is dat het publiek in de bioscoopzaal niet ruimtelijk aanwezig is bij de performance, maar de performance wel als performance beleeft. Dit is het grote verschil met de performances die ik in dit hoofdstuk zal bespreken. Vertrekkende vanuit de popband Gorillaz als centrale casus zal ik performances bespreken waarbij het publiek ruimtelijk aanwezig is bij de performance, maar de performer zelf, het schema van Wurtzler in gedachte houdend, ruimtelijk of temporeel niet live is. Tijdens het bespreken van deze performances zal ik ook teruggrijpen naar definities uit het eerste hoofdstuk en kijken welke invloed hierop wordt uitgeoefend.

Het in 1998 opgerichte Gorillaz presenteert zichzelf als een muzikaal en visueel project, waarbij een hele popband door animatiefiguren wordt vertegenwoordigd. Optredens van deze band bestaan uit ofwel enkele muzikanten die zichtbaar op een podium staan en de muziek verzorgen, maar overschaduw worden door een groot scherm waarop de animatiefiguren de muziek spelen, ofwel uit holografische projecties van de animatiefiguren, waarbij de muzikanten onzichtbaar voor het publiek zijn. Door de presentatie als virtueel en muzikaal project in videoclip en promotiebeelden, en minder als band, weet het publiek dat dit ook op optredens zo gebracht wordt. De muziek wordt bij optredens live gespeeld. Het publiek deelt dus een ruimtelijke aanwezigheid met de uitvoerders en de muziek wordt ook temporeel gelijktijdig gespeeld door daar aanwezige muzikanten. Waar het publiek naar kijkt, is echter een soort poppenkast. Er is iemand aanwezig die aan de touwtjes trekt en de geluiden maakt, maar het zijn de poppen waarnaar gekeken wordt. Het zijn de poppen, in dit geval holografische projecties, die de rol van performer op zich nemen en in deze gedaante een interactie met het publiek aangaan. Op de 48<sup>e</sup> jaarlijkse Grammy Awards verbaasden Gorillaz en Madonna pers en publiek door gezamenlijk een optreden te verzorgen waarbij Madonna aanvankelijk samen met de geprojecteerde figuren een optreden verzorgde, maar daarna



tussen de projecties leek te dansen en zingen.<sup>79</sup> Achteraf bleek dat het publiek een virtuele Madonna zag, een projectie.

Dat dit het publiek verbaasde, is een interessant gegeven. Het publiek wist dat de projecties van Gorillaz een illusie zijn, maar ging ervan uit dat de Madonna die zij zagen, wel temporeel en fysiek live was. Op het moment dat Madonna ook een illusie blijkt te zijn, treedt verbazing op. Verbazing die zo sterk is dat de aandacht van het publiek doorbroken wordt. Op het moment dat de verbazing meer aandacht krijgt dan de performance, geeft het publiek dus geen beoordeling aan de performance, waardoor, Ramnarine en Godlovitch indachtig, de performance eigenlijk ophoudt een performance te zijn. Hier kom ik verder in dit hoofdstuk nog op terug.

Hieruit blijkt hoe overtuigend een holografische projectie kan zijn en hoe graag wij als publiek overtuigd willen worden dat wat wij zien op het podium, ook echt is. Tegelijkertijd moet deze echtheid geplaagd kunnen worden in een kader dat onecht is, zodat het publiek de vreemde realiteit die geschapen wordt, niet als beangstigend interpreteert. Dit is wat Roland Barthes de terreur van onzekerheid noemde en waar beelden en muziek een cruciale functie vervullen; die van verankering, betekenisgeving aan de onzekerheid.<sup>80</sup> Als het publiek wordt overdonderd door verwondering, moet eerst deze verbazing een plaats gegeven worden, of zelfs volledig begrepen worden, alvorens genoten kan worden van wat zich voor onze ogen afspeelt. Denk aan het bekende verhaal over de projecties van de gebroeders Lumière, waarbij het eerste bioscooppubliek de zaal uitvluchtte omdat zij een naderende trein zagen.<sup>81</sup> Dit publiek werd overtuigd van de realiteit van de projectie, maar kon deze niet plaatsen in het onechte kader dat een projectie eigenlijk is.

Een publiek vindt het leuk om voor de gek gehouden te worden, dit is al zo sinds het begin van goocheltrucs en illusies. Een illusie of goocheltruc mag echter niet té vreemd zijn, het moet nog steeds bevatbaar zijn. Het concept van Gorillaz, dat vernieuwend wil zijn, moet tegelijkertijd gepresenteerd worden in een vorm die herkenbaar is voor het publiek. Dit is een belangrijke notie waar ook Gorillaz rekening mee moet houden. Het verschil tussen reëel en virtueel wordt hier teniet gedaan en een grijs gebied ontstaat. Hieronder onderzoek ik hoe de performance zich afspeelt in dit grijze gebied tussen illusie en realiteit, en hoe Gorillaz erin slaagt het publiek niet te vervreemden van de performance.

---

<sup>79</sup> "Gorillaz + Madonna Stun the Grammys," Contactmusic.com, laatst geraadpleegd op 25/01/2012. [http://www.contactmusic.com/news-article/gorillaz+-madonna-stun-the-grammys\\_09\\_02\\_2006](http://www.contactmusic.com/news-article/gorillaz+-madonna-stun-the-grammys_09_02_2006).

<sup>80</sup> Claudio Gorbman, "Why music? The Sound Film and its Spectator," p. 40.

<sup>81</sup> Ongeacht of dit verhaal waar is of niet, maakt het mijn punt duidelijk.

## DE PERFORMANCE

Het grijze gebied dat ik hierboven beschreef, waar het onderscheid tussen reëel en virtueel niet meer te maken valt, wordt opzettelijk gecreëerd door Gorillaz. Bij een optreden zijn ofwel grote schermen beschikbaar waarop de animatiefiguren worden geprojecteerd, ofwel holografische projecties, waardoor de animatiefiguren nog meer tot leven lijken te komen. Het publiek kijkt naar de animatiefiguren, die de muziek lijken te spelen. Instrumenten en bewegingen worden mee afgebeeld, Gorillaz is in animatieopzicht een echte virtuele popband. Het is pas sinds het derde album van Gorillaz dat de muzikanten zelf mee het podium beklimmen om meer interactie met het publiek mogelijk te maken, maar hier kom ik later nog op terug. Ik zal me voornamelijk concentreren op de manier waarop Gorillaz daarvoor optredens verzorgde: de muzikanten speelden achter het scherm waarop de animaties werden geprojecteerd.<sup>82</sup> Een optreden van Gorillaz gaat dus om de animatiefiguren en het publiek. Interactie tussen deze beide partijen is onmogelijk. Alles is voorgeprogrammeerd, in zulke mate dat het voor de muzikanten die de muziek live achter de projectieschermen spelen onmogelijk wordt om af te wijken van het programma. Er is geen ruimte om te improviseren of interageren met het publiek. Als de synchroniciteit van animatie en muziek doorbroken wordt, wordt immers ook de bereidheid van het publiek om in de animatie te geloven, doorbroken. Dit is een belangrijk punt: de bereidheid van het publiek om iets te geloven, wat bekend is bij film en podiumkunsten onder de Engelse term *suspension of disbelief*.

Het belang van de bereidheid iets te geloven kwam ook naar voren in het vorige hoofdstuk, waar het bioscooppubliek de interpretatie zoals die door het hoofd regie naar de bioscopen werd uitgezonden, aanvaardde als de eigenlijke performance. Hetzelfde kan over een optreden van Gorillaz gezegd worden. De animatiefiguren zijn verpersoonlijkingen van muzikanten en het publiek aanvaardt deze ook als dusdanig. Het besef dat de echte muzikanten de muziek live spelen, is aanwezig. De vraag is nog maar of deze muziek live gespeeld moet worden. Het publiek overtuigt zichzelf ervan dat de holografische animatiefiguren een vervanging voor de echte muzikanten zijn. Als de animatie voorgeprogrammeerd is en de muzikanten niet zichtbaar hoeven te zijn, kan de muziek ook voorgeprogrammeerd zijn. Dit hoeft geen invloed te hebben op de performance. Een performance bestaat immers, Godlovitch indachtig, uit publiek en performer die elkaar betekenis geven. Anders dan bij de bioscoopuitzendingen van ballet en opera, deelt het publiek hier wel ruimtelijke aanwezigheid

---

<sup>82</sup> "Damon Albarn defends Glastonbury Gorillaz gig", BBC Newsbeat, laatst geraadpleegd op 26/01/2012. <http://www.bbc.co.uk/newsbeat/10764168>.

met de performers, of met de verpersoonlijking van de performers, de projecties. Hoewel het publiek aanwezig is, hoeven de performers zelf dit dus niet te zijn, daar hun verpersoonlijking, hun representatie, door het publiek als performer gezien en geloofd wordt. Het feit dat de muziek live gespeeld wordt, maakt niet meer zo veel uit. Dit zien we ook terug bij optredens waarbij delen of het geheel van de show geplaybackt wordt. Britney Spears is hier een bekend voorbeeld van. Hoewel delen van haar show geplaybackt worden en dit in sommige landen ook op de tickets vermeld moet staan, worden haar shows nog steeds druk bezocht en goed beoordeeld, door critici en publiek.<sup>83</sup> Shows zoals die van Britney Spears, maar ook Michael Jackson of Madonna, waar veel dansbewegingen of andere acrobatische stunts door de performer uitgevoerd worden, worden vaak geplaybackt daar het een bijzondere long- en hartcapaciteit zou vergen om een heel optreden, dat pakweg anderhalf tot twee uur duurt, te dansen en zingen tegelijkertijd. Hier ontstaat hetzelfde principe als in de shows van Gorillaz: het publiek aanvaardt de aanwezigheid van de artiest, of de verpersoonlijking hiervan, en laat dit gegeven de betekenisgeving van de show als performance bepalen. Het publiek overtuigt zichzelf van de unieke gebeurtenis, het *memento of being there*. Dit gevoel wordt versterkt door de aanwezigheid van een groot publiek en de sfeer die daarmee ontstaat, ook al kijkt het publiek eigenlijk naar een videoclip die door de performers gebracht wordt.

De afhankelijkheid van technologie is in deze optredens zeer groot. Hoewel live, performance en muziek door het publiek zelf tot een geheel gesmeed kunnen worden waarin zij een rol kunnen spelen en kunnen geloven in de uniciteit van wat zij meemaken, kan de technologie hier snel verandering in brengen. Denk aan een fout tijdens het afspelen van de muziek waardoor de muziek blijft hangen (dit gebeurde o.a. bij Milli Vanilli<sup>84</sup>), of hoezeer de optredens van Gorillaz van technologie afhankelijk zijn. Na het optreden met Madonna bespraken de twee artiesten achter Gorillaz in een interview de invloed van technologie: als de basfrequenties luider gaan, gaat het scherm waarop de holografische illusie wordt geprojecteerd, sterker trillen en gaat de illusie voor het publiek verloren.<sup>85</sup>

Er valt dus te stellen dat onze perceptie van het meemaken van een live gebeuren zwaarder weegt dan het feitelijke live zijn van dit gebeuren. Voortbouwend op het schema

---

<sup>83</sup> "Britney Spears in Sportpaleis: dik anderhalf uur playback," Hln.be, laatst geraadpleegd op 26/01/2012. <http://www.hln.be/hln/nl/1309/Celebrities/article/detail/923990/2009/07/10/Britney-in-Sportpaleis-dik-anderhalf-uur-playback.dhtml>.

<sup>84</sup> Jeff Giles, "The Milli Vanilli wars", p. 23. Zie ook noot 6.

<sup>85</sup> "Gorillaz Talk Madonna Collaboration At the Grammy awards," Clash, laatst geraadpleegd op 26/01/2012. <http://www.clashmusic.com/news/gorillaz-talk-madonna-collaboration>.

van Wurtzler, is playback immers niet live: de artiesten zijn ruimtelijk wel aanwezig met het publiek, maar de muziek is temporeel niet live. De performance krijgt zijn erkenning als performance echter wel van het publiek.<sup>86</sup> Uit de bespreking van optredens zoals deze door Gorillaz of playbackende artiesten verzorgd worden, blijkt dat het belangrijk is voor het publiek om een bereidheid tot geloven te bezitten, om zo zichzelf te overtuigen van de echtheid van de performance. De invloed van technologie uit zich in de afhankelijk van technologie om deze illusie in stand te houden.

Deze bereidheid iets te geloven wordt door Gorillaz mooi bespeeld, iets té mooi zelfs. Een scepticus zou naar Gorillaz kunnen kijken en zeggen dat de hele opzet van dit visuele en muzikale project dient om het moderne publiek te confronteren met de relatieve makkelijke manier waarop zij meelopen met een gemediatiseerde boodschap. Hoezeer dit waar is, zal blijken als ik de bereidheid tot geloven in geanimeerde figuren als verpersoonlijking van de artiest op podium, toepas op de theorieën die ik in het eerste hoofdstuk behandelde.

#### DE BEREIDHEID TOT HET GELOVEN IN THEORIEVORMING (OFTE: DE POSTMODERNE MOKERSLAG)

De belangrijkste factor uit dit en het vorige hoofdstuk blijkt de bereidheid van het publiek tot geloven. Bij de uitzendingen naar bioscopen die in het tweede hoofdstuk werden besproken, was dit de aanvaarding van de reeds geïnterpreteerde uitvoering door het hoofd regie, waardoor de eigenlijke performance een pre-tekst wordt, als tekst die dit bioscoopgaand publiek interpreteert. In dit hoofdstuk is het geloven in de playbackende artiest of de verpersoonlijking van de artiest door animatiefiguren de belangrijkste factor die bijdraagt tot het geloven in de performance. De vraag is nu niet langer wat de performance is, daar ik dit hierboven heb besproken, maar of deze optredens nog performances zijn. Hiervoor grijp ik terug naar het eerste hoofdstuk, waar ik uitvoerig verschillende standpunten over dit onderwerp heb belicht.

Het eerste standpunt dat moeilijk te plaatsen valt binnen de optredens die ik in dit hoofdstuk beschreef, is dat van Theodor Gracyk, die performances beschreef als een authentisering van de muziek voor het publiek. Hierboven toonde ik al aan dat bij Gorillaz de

---

<sup>86</sup> Hieruit mag niet het idee ontstaan dat playback altijd gewaardeerd wordt door publiek, het schandaal rond Milli Vanilli in 1990 is hier een goed voorbeeld van, maar dit is een uitzonderlijk geval daar de muziek van Milli Vanilli door andere mensen werd ingezongen, niet eens door de leden van Milli Vanilli zelf, zij hoefden enkel te dansen en playbacken. Een beknopt overzicht van dit schandaal is te vinden in Jeff Giles, "The Milli Vanilli wars", p. 23.

muziek niet eens live gespeeld zou moeten worden en bij playbackshows van andere artiesten is het live aspect van muziek maken volledig verdwenen. Hieruit valt op te maken dat het publiek dat bij Gorillaz of artiesten die playbacken aanwezig is geen authenticering van de muziek ten dele valt. Hetzelfde punt kan gelden voor Tina Turner die schreef dat er een beoordeling moet plaatsvinden. Het publiek zal bij de hierboven besproken optredens weliswaar een beoordeling geven, ten goede of kwade, maar wat wordt er beoordeeld? Bij playbackshows kan de muziek niet beoordeeld worden, maar enkel de dansspasjes. Bij Gorillaz kan de muziek wel beoordeeld worden, maar niet als live. Door de afhankelijkheid van de voorgeprogrammeerde animatie is het juist om te stellen dat deze animatie beoordeeld wordt, waarbij de muziek een begeleiding is die hiermee onlosmakelijk verbonden is. Paul Thom benadrukte de noodzakelijkheid van het publiek bij een performance: “You, attend to me.” Bij playbackshows kijkt het publiek inderdaad nog naar de artiest, maar bij Gorillaz wordt naar een representatie gekeken, bestuurd door de artiest. Het publiek bij de bioscoopvoorstellingen van de Metropolitan Opera kijkt ook naar een representatie, bestuurd door het hoofdregie. In beide gevallen verbindt het publiek de performance aan de beelden, want de beelden worden verbonden aan de aanschouwde artiest. Auslander schreef dat wij bij een live performance naar een vereniging met de artiest streven die voor ons staat, maar dat dit frustrant is omdat de eigenheid van een optreden het onderscheid maakt tussen artiest en publiek. Het publiek dat naar Gorillaz kijkt, ziet echter niet de artiest, maar de animatiefiguren. Godlovitch schreef dat om volledig begrepen te worden, performer en publiek elkaar betekenis moeten blijven geven – maar wie geeft het publiek nog betekenis, de animaties of de artiest, de beelden van de Metropolitan Opera of de performers, of het publiek zelf door zijn eigen aanwezigheid?

Ervin Laszlo, Mark Katz en C.P.E. Bach schreven over het belang van de zichtbaarheid van de artiest, maar bij Gorillaz gelooft en ziet het publiek enkel de representatie van de artiest in de animatiefiguren, de artiest zelf blijft onzichtbaar. Interessant hierbij is dat de muzikale helft van het duo achter Gorillaz, Damon Albarn, dit zelf ook lijkt te voelen. Vanaf het derde album van Gorillaz speelde Damon Albarn niet langer achter de projectieschermen, maar ervoor. Hij probeert ook meer interactie met het publiek aan te gaan, al komt dit de show volgens critici soms niet ten goede.<sup>87</sup> Het publiek moet nu immers kiezen: geloven in de geanimeerde verpersoonlijking, of kiezen voor de artiest die voor hun staat, maar waar de show helemaal niet rond gemaakt is. De representatie als animatiefiguren is

---

<sup>87</sup> “Gorillaz, The O2, Dublin, review,” The Telegraph, laatst geraadpleegd op 26/01/2012.  
<http://www.telegraph.co.uk/culture/music/live-music-reviews/8129131/Gorillaz-The-O2-Dublin-review.html>.

hiermee de artiest overstegen. Damon Albarn voelt dit ook zo aan: “I’d like to do a record with my own name on it.”<sup>88</sup> Paradoxaal genoeg lijkt dit de theorieën van Godlovitch en Ramnarine wel te bevestigen, of beter nog: aan te vullen. Niet enkel de performance, maar ook de artiest krijgt zijn erkenning van het publiek. Al is uiteindelijk een performance eenrichtingsverkeer, de erkenning van het publiek en de reactie hierop is belangrijk als bevestiging van de performance, maar ook als bevestiging van de artiest.

Peggy Phelan en in enige mate ook Walter Benjamin benadrukken de uniciteit van een performance. Voor zowel playbackshows, waar de dansspasjes eventueel nog kunnen verschillen, maar de muziek immer hetzelfde is, als bij Gorillaz, waar de geprojecteerde animatie exact hetzelfde zal zijn bij een volgend optreden, lijkt dit niet op te gaan. Wat wel uniek is, is de samenstelling van elk publiek bij elk verschillend optreden, of de omgevingsfactoren, hier valt dus eventueel nog een lans voor te breken. De uniciteit bestaat hier bij de ervaring van het publiek, niet zozeer bij de performance zelf. Voor het onderzoeken van zowel de bioscoopuitzendingen, de playbackshows en de shows van Gorillaz, lijkt de *listener-response* theorie van Joke Dame het meest toepasbaar, met in het verlengde daarvan de subject-positie theorie van Eric Clarke. De bereidheid tot geloven komt immers sterk overeen met de persoonlijke interpretatie van elke toeschouwer. In hoeverre iemand bereid is te geloven in de illusie die zich voor hem of haar afspeelt, zal bepalen in hoeverre deze toeschouwer deze illusie ook als performance ervaart. Dit komt ook overeen met de visie van Andrew Goodwin die de ervaring van een live performance bijwonen vergelijkt met “watching a small, noisy TV set in a large, crowded field.”

De invloed van de bereidheid tot geloven op de theorieën moge duidelijk zijn. Het lijkt bijna postmodernistisch, de manier waarop met dit gegeven bijna elke theorievorming gerelativeerd kan worden. Hier zal ik nog iets dieper op ingaan, omdat het absoluut niet de bedoeling van dit onderzoek was om de bestaande theorieën te toetsen, maar om de invloed van technologie op onze ervaring van een live performance te onderzoeken. Dit hangt er echter nauw mee samen.

## HET GELOVEN IN TECHNOLOGIE

De relatie tussen de invloed van technologie en de bereidheid tot geloven is van een vreemde aard. Hierboven beschreef ik hoe elke mogelijke notie van toepasbaarheid, authenticiteit of mogelijkheid tot definiëring die met een theorie over performance naar voren komt, is

---

<sup>88</sup> “The End Of Gorillaz?!” Live105, laatst geraadpleegd op 26/01/2012.  
<http://live105.radio.com/2011/10/04/the-end-of-gorillaz-2/>.

verbonden met de bereidheid van het publiek tot het geloven in deze performance. De performances die ik in dit onderzoek geschetst heb, van de uitzendingen naar bioscopen tot de poppenkast van Gorillaz en de grote playbackshows, ondervinden grote invloed van technologie. Het is de technologische invloed waarin het publiek bij deze performances zijn geloof stelt. Bij de bioscoopuitzendingen geloofde het publiek in de representatie van de performance zoals die geregistreerd werd door het hoofd regie en geprojecteerd werd op het bioscoopscherm, inclusief de onrealistische weergavemogelijkheden zoals close-ups, waarbij het overzicht over de bühne verloren wordt. Bij Gorillaz waren de geprojecteerde animatiebeelden de verpersoonlijking van de muzikanten en bij playbackshows gelooft het publiek in de muziek die niet live gespeeld wordt als integraal onderdeel van de toch als live beschouwde performance.

Hoewel vanuit de bereidheid tot geloven van het publiek verschillende theorieën gerelativeerd konden worden, komt vanuit dezelfde bereidheid tot geloven een grootste gemene deler naar voren: de aanvaarding van technologische invloed als integraal deel van een performance, hoewel deze technologische invloed, vanuit de theorieën gezien, de eigenheid van de performance zo verandert dat het misschien zelfs niet langer mogelijk is om vanuit deze theorieën over een performance te spreken. De tekst en pre-tekst interpretatie die Joke Dame aanbracht met de *listener-response* theorie is hier zeer toepasbaar, daar elke invloed weer een andere interpretatiemogelijkheid biedt. Een interessante vraag blijft echter hoe het komt dat het publiek zo bereid is deze technologische invloed te aanvaarden als eigen aan of integraal onderdeel van de performance. Hierboven besprak ik reeds de vervreemding van het publiek: de indrukken die ervaren worden mogen niet te vreemd zijn. De gebruikte technologieën dienen twee doelen: enerzijds stellen zij het publiek in staat iets nieuws te ervaren, maar anderzijds moet deze nieuwe ervaring zo gebracht worden dat het publiek deze ervaring kan plaatsen, kan begrijpen. Hoe nemen de gebruikte technologieën het publiek bij de hand en begeleiden zij het publiek in hun ervaring van de performance? Bij de Metropolitan Opera worden cinematografische technieken gebruikt, het publiek kijkt naar een scherm en hoort muziek. Bij Gorillaz worden animatiebeelden gebruikt, het publiek kijkt naar de beelden en hoort de muziek. De aanwezigheid van muziek in de bioscoop of bij optredens zorgt niet voor vervreemding, deze aanwezigheid is gekend en aanvaard door het publiek, zij het als filmmuziek of als de muziek van een performer. Het is niet zozeer de muziek, maar de aanschouwde beelden die voor vervreemding kunnen zorgen. De bioscoopbeelden van de Metropolitan Opera zijn een representatie door het hoofd regie, het is een soort documentaire waarvan het publiek moet aanvaarden dat deze live is, echt is. De beelden van Gorillaz zijn

projecties. Deze projecties bewegen op de maat van de muziek. In beide gevallen is de muziek niet de oorzaak van vervreemding als wel de beelden. De vervreemding die door de beelden wordt gecreëerd, wordt opgelost in de muziek. De muziek zorgt voor de eenwording van publiek en beeld. Dit is een bekend fenomeen in films, waar muziek wordt gebruikt om de beelden te verduidelijken of om cohesie te bieden en de gebruikte filmtechnieken, waarbij bijvoorbeeld scènes plots wisselen, aan elkaar te plakken en aan het publiek als geheel aan te bieden. De muziek maakt de beelden echt, maken de beelden tot deel van de werkelijkheid en zorgt ervoor dat het publiek deze als echt aanvaardt. De beelden, of het bioscoopbeelden of geprojecteerde beelden zijn, worden gerealiseerd door de muziek. Dit betekent dat de beelden niet langer in dienst staan van de muziek bij deze performances, maar dat paradoxaal genoeg de muziek in dienst staat van de beelden. Niet enkel muziek wordt gebruikt om deze beelden aan het publiek over te brengen. Denk aan de duisternis in bioscoop- en concertzalen waarbij het oog zich moet richten op wat er zich op het scherm of het podium afspeelt. Dit is een techniek die Wagner reeds in Bayreuth gebruikte en sinds de ontwikkeling van film, televisie en moderne podiumkunsten zijn hier nog meer middelen voor ontwikkeld die het publiek willen doen geloven in wat er zich op de bühne afspeelt. Een bestudering van de gebruikte technieken zou buiten het doel van dit onderzoek vallen. Belangrijk om op te merken is dat een bestudering van muzikale performances meer en meer rekening zal moeten houden met de manier waarop muziek ge(re)presenteerd wordt daar dit, zoals dit onderzoek heeft aangetoond, onlosmakelijk verbonden is en muziek niet enkel een leidende, maar zeker ook een dienende functie heeft. Muziek ondersteunde eerder ook al gebruikte technieken, maar deze rol zal naar mijn mening enkel groter worden. Goodwins beeldspraak van naar een kleine televisie kijken in een groot stadion, is hier een mooi voorbeeld van. Het publiek kan naar dat kleine televisietje kijken dankzij de muziek, die voor de verbinding zorgt tussen het publiek, de televisie, en de performer die live speelt, maar niet gezien wordt.

In het eerste hoofdstuk beschreef ik hoe Wikström de invloed van digitalisering op de muziekindustrie onderzocht en daaruit voorspelde dat live muziek even bepalend zal worden voor de muziekindustrie als opnames dit de voorbije halve eeuw zijn geweest. In dit onderzoek onderzocht ik de invloed van technologie op de ervaring van live muziek en hieruit blijkt dat technologie een grote rol speelt, als zij gebruikt wordt. Dit onderzoek gaat natuurlijk voorbij aan de akoestische optredens waar geen versterking of geen videoprojectie gebruikt wordt. Deze manier van concerteren zal naar mijn mening zeker blijven bestaan en wordt misschien met de tijd ook belangrijker, daar het een mooi tegengewicht biedt aan de overdonderende aanwezigheid van technologie bij het gros van de performances. In navolging



van Wikström zou ik durven stellen dat niet enkel live muziek bepalend zal worden, maar ook de manier waarop live muziek aan het publiek gepresenteerd wordt.

## SAMENVATTEND

In dit hoofdstuk begon ik met het grijze gebied tussen reëel en virtueel dat actief opgezocht wordt door Gorillaz. In het verlengde hiervan besprak ik ook de performances waarbij de performer gebruik maakt van playback. Belangrijk hierbij was de *suspension of disbelief*, de bereidheid tot geloven van het publiek. Dit doet denken aan de opmerking van Godlovitch die ik in het eerste hoofdstuk citeerde: “Why must the show go on? Try stopping it, taking a break. Not much remains.” Indien de continuïteit van holografische projectie of van playback doorbroken wordt, wordt ook de bereidheid tot geloven van het publiek doorbroken. Het publiek overtuigt zichzelf van de realiteit van de performance. Deze bereidheid tot geloven paste ik daarna in de theorieën in die reeds in het eerste hoofdstuk aan bod kwamen over performance en ervaring. Hieruit bleek dat de bereidheid tot geloven zo belangrijk is omdat ze elke theorie kan overstijgen. De eigenheid van een performance voor het publiek wordt bepaald door de bereidheid om in deze performance te geloven. Zowel in het vorige hoofdstuk als in dit hoofdstuk blijken de performances goed beschreven te kunnen worden met de *listener-response* theorie van Joke Dame. Deze theorie moet echter aangevuld worden met theorieën uit film- en mediastudies om te begrijpen hoe het mogelijk is dat het publiek deze erg door de media beïnvloedde teksten toch aanvaardt. Opvallend hierbij is dat de muziek, waarvoor het publiek de bioscoop of de optredens van Gorillaz attendeert, in dienst komt te staan van de technologieën die gebruikt worden om deze muziek aan het publiek aan te bieden. In de conclusie van dit onderzoek zal ik terugkijken naar de hypothese die ik in het begin stelde en hoe ik, met de verschillende theorieën en casestudies, daar nu tegenover sta.

## CONCLUSIE

In de voorbije decennia kende de wereld de opkomst van verscheidene opnametechnieken en geluidsdragers, een evolutie van analoog naar digitaal, de bloei van internet en de daarmee gepaarde problemen voor de muziekindustrie, zoals piraterij. Patrik Wikström voorspelde ook dat de toekomst van de muziekindustrie bij live performances ligt. Wij zullen als publiek steeds vaker met technologische ontwikkelingen geconfronteerd worden bij live optredens. Dit was dan ook mijn onderzoeksvraag: hoe beïnvloedt technologie onze ervaring van live performances? Een vraag die naar mijn mening in de toekomst enkel aan belang zal winnen.

Aan de hand van de in het eerste hoofdstuk besproken theorieën mag duidelijk zijn hoe nauw de vier belangrijke begrippen die in deze vraag naar voren komen, namelijk technologie, onze ervaring, live en performances, samenhangen en hoeveel invloed zij op elkaar uitoefenen. In de latere hoofdstukken waren deze theorieën dan ook de toetssteen waarmee ik de casestudies besprak. Voornamelijk de theorieën van Wurtzler over live als begrip en de liveness van gemediatiseerde evenementen, van Auslander en Thom over de eendimensionaliteit van een performance, van Godlovitch en Ramnarine over de noodzakelijkheid van beoordeling door een publiek, van Joke Dame over de interpretatie en de standpunten van Goodwin, Auslander en Laszlo over de ervaring, zijn belangrijk gebleken in het bespreken van de casestudies. Ook de voorspelling van Wikström dat live muziek even bepalend zou worden voor de muziekindustrie als opnames dit de voorbije halve eeuw waren geweest, haalde ik geregeld aan. Ik zou niet durven stellen dat ik uiteindelijk de Gordiaanse knoop heb kunnen ontwarren die ik al beschreef in mijn eerste hoofdstuk, waarin alle aspecten van de begrippen ervaring, live, technologie en performance samengevlochten zijn, maar ik heb voor de lezer hopelijk wel duidelijk kunnen maken waar de afzonderlijke draden van deze knoop liggen en hoe deze zijn samengevlochten.

Een analyse van de voorstellingen van de Metropolitan Opera, met in het verlengde daarvan andere operahuizen en balletgezelschappen, waarbij performances naar bioscopen worden uitgezonden, toont aan dat de vraag hoe technologie onze ervaring beïnvloedt niet enkel actueel, maar ook interessant is. Uit deze analyse zijn immers twee belangrijke punten naar voren gekomen: de bereidheid tot geloven (*suspension of disbelief*) en in het verlengde daarvan de pre-tekst en tekst ter interpretatie van het publiek zoals Joke Dame deze beschreef in haar *listener-response* theorie. Het publiek in bioscopen lijkt bereid de weergave op het scherm te aanvaarden als performance, al kan zij deze beoordeling, de theorie van Ramnarine

volgens, niet mededelen aan de performers. De performers krijgen hun (h)erkenning van het publiek dat een ruimtelijke aanwezigheid met hen deelt.

De optredens van Gorillaz en de playbackshows van andere artiesten geven dezelfde punten aan. In beide gevallen blijkt de bereidheid tot geloven van essentieel belang. Het publiek overtuigt zichzelf van de realiteit van de performance. Uit een vergelijking van de bereidheid tot geloven met het theoretisch kader in het eerste hoofdstuk, blijkt dat deze bereidheid tot geloven van het publiek een ontzettend krachtig instrument is. Deze bereidheid wordt bespeeld door de performances die ik in hoofdstuk twee en drie besprak. Belangrijk hierbij is dat muziek dient als bindende factor om het publiek niet te vervreemden van deze nieuwe ervaringen. De muziek wordt in dienst gesteld van de manieren waarop de muziek wordt overgebracht. Net zoals de theorieën uit het eerste hoofdstuk al aantoonde dat de gebruikte begrippen erg nauw samenhangen, maakt de steeds grotere verstrengeling van muziek en de technieken waarop en waarmee deze muziek wordt overgebracht, gevisualiseerd en ge(re)presenteerd, een bestudering van muzikale performances een interessant, daar de muziek die wordt uitgevoerd niet enkel dient als performance, maar tegelijk ook dient ter ondersteuning van gebruikte technologieën in diezelfde performance die een overbrenging van de muziek moet ondersteunen. Muziek krijgt hier een bijkomende, mediërende rol.

Ik stelde in de inleiding van dit onderzoek in mijn hypothese dat wij zolang wij als publiek onszelf kunnen overtuigen of overtuigd kunnen worden dat wat wij beleven bij een live performance uniek is, de artiest dan niet lijfelijk aanwezig hoeft te zijn of de muziek niet live gespeeld hoeft te worden. Ik merkte hierbij op dat de vraag of dit dan nog geldt als live performance, een andere vraag is en dat het naar mijn mening goed mogelijk is dat de betekenis van dit begrip wordt uitgerekt of verwatert door de nieuwe technologieën en ervaringen die hiermee opgedaan worden. Terugkijkend op mijn hypothese, na het onderzoek in de voorbije drie hoofdstukken, durf ik te stellen dat niet enkel mijn hypothese beantwoord is, maar dat ik ook een antwoord kan formuleren op de aanvullende opmerkingen die ik daarbij maakte. De bereidheid tot geloven zorgt ervoor dat wij onszelf kunnen overtuigen van de uniciteit van een performance. Wij worden hierbij wel bij de hand genomen en geleid door de gebruikte theatertechnieken en door de muziek zelf. Dit gebeurde bij alle besproken casestudies. De vraag of de besproken casestudies nog gelden als live performance, is ook interessant. Voor het aanwezige publiek dat zichzelf hiervan overtuigt, is dit wel zo, maar vanuit het standpunt van de theorieën die ik in het eerste hoofdstuk behandelde kunnen hier nuances aangebracht worden, zoals ik in mijn hoofdstukken ook heb gedaan. Het schema van

Wurtzler, en daarmee de betekenis van live performance, wordt dus inderdaad uitgerekt door nieuwe ervaringen en nieuwe mogelijkheden, maar ook door de bereidheid tot geloven.

De bereidheid tot geloven van het publiek biedt ook kansen voor de muziekindustrie. Bij performances kan in steeds grotere mate met technologie gewerkt worden, zo lang het publiek dit wil aanvaarden, dus zo lang deze technologie aan het publiek aangeboden wordt in een vorm die niet te vreemd is van vormen die al gekend zijn. Het zal in ieder geval nodig zijn steeds kritisch te kijken naar de manier waarop technologie gebruikt wordt. Bij de uitzendingen van ballet- en operagezelschappen naar bioscopen valt dit nog mee, evenals bij de optredens van Gorillaz. Als technologie een vervanging wordt voor de eigenlijke kwaliteiten van de performer en daardoor de belangrijkste factor binnen een optreden wordt, zoals dit gebeurde in 1991 bij Milli Vanilli, moet een criticus zich hierover durven uitspreken. Ook bij playbackshows van artiesten als Madonna en Britney Spears is een kritische noot nodig, een juiste balans van technologie en eigenheid van de performer moet bewaard blijven. Hoewel, zoals ik al schreef, dansen en zingen tegelijk zeer belastend is en voor het gebruik van playback dan een lans gebroken kan worden, komt het publiek voor een performer die zijn of haar bekendheid dankt aan muziek en niet aan dans. Dit zijn voorbeelden van manieren waarop technologie gebruikt wordt ter ondersteuning van de performer. Technologie lijkt echter ook een onderdeel van de performance te worden, een decorstuk met een eigen identiteit. Zo ging ik woensdag 18 januari 2012 naar een optreden van countertenor Andreas Scholl die Oswald von Wolkenstein vertolkte in een prachtige voorstellingen waarin een mix was gemaakt van toneel en muziek. Boven het podium hing ook een projectiescherm waar beelden op geprojecteerd werden die bar weinig toevoegden aan het geheel. Het was duidelijk dat de vormgevers van de voorstelling dachten dat technologie nodig was om de voorstelling moderner te laten lijken, want de projectie op zich was mooi en smaakvol gemaakt. Het feit dat de projectie echter weinig aan de voorstelling toevoegde, toonde dat dit projectiescherm gezien moest worden als decorstuk. Ik merkte echter bij mezelf op dat mijn aandacht hierdoor toch werd afgeleid. Het is belangrijk om als publiek kritisch te durven kijken naar de manier waarop wij geconditioneerd zijn door technologie, en de manier waarop technologie door de muziekindustrie in toenemende mate gebruikt zal worden. Ik deel het standpunt van Patrik Wikström dat de muziekindustrie in toenemende mate zich zal toeleggen op de live performances, en ik denk dat dit een goede evolutie is. Hoe meer muziek wij live kunnen meemaken, hoe beter, vind ik zelf. Belangrijk is echter dat wij als publiek kritisch staan tegenover wat ons als live wordt voorgeschoteld en in welke mate misschien misbruik wordt gemaakt van het gemak waarmee wij een gemediatiseerd gegeven aanvaarden. Bij elke

evolutie, bij elk nieuw gebruik van technologie, stelt zich immers dezelfde vraag: wat is dat, live? Willen wij als publiek een presentatie, of een representatie van de muziek waar wij om geven?

## BIBLIOGRAFIE

- Adorno, Theodor W. "Typen musikalischen Verhaltens," in *Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie*. Deel 14 van *Gesammelte Schriften*, door Theodor W. Adorno, 178-198. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973.
- Adorno, Theodor W. *Sound Figures*. Vertaald door Rodney Livingstone. Stanford: Stanford University Press, 1999.
- Attali, Jacques. *Noise: The Political Economy of Music*. Vertaald door Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006.
- Auslander, Philip. *Liveness: Performance in a mediatized culture*. Oxon: Routledge, 1999.
- Bach, C.P.E. *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*. New York: W.W. Norton & Co. 1949.
- Benjamin, Walter. "The work of art in the age of mechanical reproduction." In *Illuminations*, onder redactie van Hannah Arendt, 211-244. London: Pimlico, 1999.
- Clarke, Eric F. "Listening to performance." In *Musical Performance : A Guide to Understanding*, onder redactie van John Rink, 185-196. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Clarke, Eric F. *Ways of Listening. An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning*. Oxford: Oxford University Press, 2005
- Dame, Joke. *Het zingend lichaam. Betekenissen van de stem in westerse vocale muziek*. Kampen: Kok Agora, 1994.
- Frith, Simon. "Live music matters." *Scottish Music Review*, 1 (2007): 1-17.
- Frith, Simon en Andrew Goodwin. *On record: rock, pop and the written word*. London: Routledge, 1990.
- Garofalo, Reebee. *Rockin' Out: popular music in the USA*. Upper Saddle River: Pearson Prentice Hall, 2005.
- Giles, Jeff. "The Milli Vanilli wars." *Rolling Stone*, 595 (1991): 24.
- Godlovitch, Stan. *Musical performance : a philosophical study*. London: Routledge, 1998.
- Gorbman, Claudia. "Why Music? The Sound Film and its Spectator." In *Movie Music: The Film Reader*, onder redactie van Kay Dickinson, 37-47. London: Routledge, 2003.
- Gracyk, Theodore. *Rhythm and Noise: An Aesthetics of Rock*, Durham: Duke University Press, 1996
- Hanslick, Eduard. *The Beautiful in Music*, London: Novello, Ewer & Co., 1891.
- Holt, Fabian. "The economy of live music in the digital age." *European Journal of Cultural Studies* 13 (2010): 243-261.

Katz, Mark. "The Phonograph Effect: The Influence Of Recording On Listener, Performer, Composer, 1900-1940." Diss., University of Michigan, 1999.

Laszlo, Ervin. "Aesthetics of Live Musical Performance." *British Journal of Esthetics*. 7 (1967): 261-273.

Marontate, Jan. "Digital Recording and the Reconfiguration of Music as Performance." *American Behavioral Scientist* 48 (2005): 1422-1438.

Martin, Peter. J. *Sounds and society : themes in the sociology of music*. Manchester: Manchester University Press, 1995.

Meyer, Leonard B. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: University of Chicago Press, 1957.

Paddison, Max. *Adorno's aesthetics of music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

Phelan, Peggy. *Unmarked. The Politics of Performance*. London: Routledge, 1993.

Porterfield, Christopher en Lina Lofaro. "Catch an Opera at Home." *Time*, April 2005, 148-150.

Ramnarine, Tina K. "Musical Performance." In *An Introduction to Music Studies*, onder redactie van J.P.E. Harper-Scott en Jim Samson, 221-235. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

Schechner, Richard. *Performance studies: an introduction*, London: Routledge, 2002.

Sessions, Roger. *The musical experience of composer, performer, listener*. Princeton: Princeton University Press, 1950.

Small, Christopher. "Performance as ritual: sketch for an enquiry into the true nature of a symphony concert." In *Lost in Music: Culture, Style and the Musical Event*, onder redactie van Avron Levine White, 6-32. London: Routledge en Kegan Paul, 1987.

Smithuijsen, Caspar. "Een verbazende stilte. Klassieke muziek, gedragsregels en sociale controle in de concertzaal." Diss., Universiteit van Amsterdam, 2001.

Spigel, Lynn. *Make Room For TV: Television and the Family Ideal in Postwar America*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.

Taylor, Timothy D. *Strange Sounds. Music, Technology & Culture*. New York: Routledge, 2001.

Tepper, Steven J. en Hargittai, Eszter. "Pathways to music exploration in a digital age." *Poetics* 37 (2009): 227-249.

Thom, Paul. *For an audience : a philosophy of the performing arts*. Philadelphia: Temple University Press, 1993.

Wikström, Patrik. *The Music Industry: Music in the Cloud*. Cambridge: Polity Press, 2009.

Wurtzler, Steve. "She Sang Live, but the Microphone was Turned Off: The Live, the Recorded, and the Subject of Representation." In *Sound Theory Sound Practice*, onder redactie van Rick Altman, 87-103. New York: Routledge, 1992.

INTERNETB/RONNEN

BBC News. "Bolshoi theater to reopen after major refit." Laatst geraadpleegd op 25/01/2012. <http://www.bbc.co.uk/news/entertainment-arts-15480945>.

BBC Newsbeat. "Damon Albarn defends Glastonbury Gorillaz gig." Laatst geraadpleegd op 26/01/2012. <http://www.bbc.co.uk/newsbeat/10764168>.

Clash. "Gorillaz Talk Madonna Collaboration At the Grammy awards." Laatst geraadpleegd op 26/01/2012. <http://www.clashmusic.com/news/gorillaz-talk-madonna-collaboration>.

Contactmusic.com. "Gorillaz + Madonna Stun the Grammys." Laatst geraadpleegd op 25/01/2012. [http://www.contactmusic.com/news-article/gorillaz+-madonna-stun-the-grammys\\_09\\_02\\_2006](http://www.contactmusic.com/news-article/gorillaz+-madonna-stun-the-grammys_09_02_2006).

Hln.be. "Britney Spears in Sportpaleis: dik anderhalf uur playback." Laatst geraadpleegd op 26/01/2012. <http://www.hln.be/hln/nl/1309/Celebrities/article/detail/923990/2009/07/10/Britney-in-Sportpaleis-dik-anderhalf-uur-playback.dhtml>.

Imdb. "Boards: Metropolitan Opera: Live in HD." Laatst geraadpleegd op 25/01/2012. <http://www.imdb.com/title/tt1019690/board/thread/144611841>.

Live105. "The End Of Gorillaz?!" Laatst geraadpleegd op 26/01/2012. <http://live105.radio.com/2011/10/04/the-end-of-gorillaz-2/>.

The Metropolitan Opera. "FAQs Live in HD." Laatst geraadpleegd 25/01/2012. <http://www.metoperafamily.org/metopera/liveinhd/faqs.aspx#technology>.

The Metropolitan Opera. "Our Story." Laatst geraadpleegd 25/01/2012. <http://www.metoperafamily.org/metopera/about/ourstory.aspx>.

The Metropolitan Opera. "Peter Gelb, General Manager." Laatst geraadpleegd op 25/01/2012. <http://www.metoperafamily.org/metopera/about/howeare/gelb.aspx>.

Opera America. "The Metropolitan Opera Live in HD: Who Attends, and Why?" Laatst geraadpleegd op 25/01/2012. <http://www.operaamerica.org/content/research/Met%20HD%20Article.pdf>.

Operavore Blog. "What's Ailing Opera in America." Laatst geraadpleegd op 25/01/2012. <http://www.wqxr.org/#/blogs/operavore/2011/dec/05/whats-ailing-opera-america/>.

The Telegraph. "Gorillaz, The O2, Dublin, review." Laatst geraadpleegd op 26/01/2012. <http://www.telegraph.co.uk/culture/music/live-music-reviews/8129131/Gorillaz-The-O2-Dublin-review.html>.