

Een recensie is meer dan tekst

De ontwikkeling van een methodiek voor de analyse van recensies over experimentele
dans en performance van SNDO-alumni



Carolien Verduijn
5778336
Masterthesis
Contemporary Theatre, Dance & Dramaturgy
Universiteit Utrecht
Scriptiebegeleider: Dr. L.L. Karreman
15-8-2017

Verantwoording beeld titelblad: Florentina Holzinger en Vincent Riebeek in *Schönheitsabend*, foto Karolina Wiernik.

‘What we are trying to do is to make clear what might be important to watch in dance. To teach an audience over a length of time how to watch dance.’

Aat Hougée, voormalig directeur van de SNDO, 1982.

Samenvatting

In dit onderzoek presenteer ik een methodiek om onderzoek te doen naar recensies over experimentele dans en performance van alumni van de School voor Nieuwe Dansontwikkeling. De aanleiding hiervoor is dat er in Nederland onvrede is over de manier waarop critici over deze discipline schrijven in recensies. Er bestaat geen onderzoeksmethode om deze recensies te analyseren.

Om de methodiek te ontwikkelen, heb ik mij gebaseerd op twee bestaande methodes om theaterrecensies te analyseren. Echter, deze twee methodes analyseren enkel de tekst van de recensie, de methodiek is niet gericht op de voorstelling waar de recensie over gaat. Maar het is juist in het geval van experimentele dans en performance zoals bij de School voor Nieuwe Dansontwikkeling gemaakt wordt, van belang om de voorstelling te betrekken in het analyseproces van de recensie. Dit heeft ermee te maken dat de SNDO studenten leert om een eigen idioom te ontwikkelen, veel te lezen en kritisch naar bestaande dansvormen te kijken. Dit resulteert in voorstellingen die voorbij bestaande normen en conventies gaan en vragen om een ander beoordelingskader. Dit kan alleen begrepen worden in het onderzoeksproces, wanneer ook de voorstelling hierin betrokken wordt. In de ontwikkelde analysemethode heb ik daarom zowel de recensie als de voorstelling waar de recensie over gaat geanalyseerd. Dit resulteert in een beeld waarin de recensie wordt gezien als een symbiose tussen de recensent en de voorstelling.

De ontwikkelde methode is getest op drie casestudies. Hieruit bleek dat de methode een ideaalmodel impliceert waarin de recensent de voorstelling analyseert aan de hand van de verschillende elementen die de recensent in de voorstelling ziet. In de praktijk bleek dat twee van de drie geanalyseerde recensies helemaal niet op deze aanpak gestoeld waren, maar vanuit een associatief, dan wel emotioneel perspectief een voorstelling interpreteerden en beoordeelden. De methode werpt daarmee een nieuw perspectief op hoe recensies tot stand komen. Tegelijkertijd toont dit nieuwe perspectief aan dat de methode nog verder ontwikkeld moet worden, omdat de methode niet inspeelt op het associatieve karakter van sommige recensies.

Voorwoord

23:17. De tijd tikt niet meer, hij verspringt. Nog maar anderhalf jaar geleden weigerde ik over 'moeilijk' werk van bijvoorbeeld alumni van de School voor Nieuwe Dansontwikkeling te schrijven. Ik kon daar niets zinnigs over zeggen en begreep niet hoe ik er naar moest kijken, dacht ik. Daar ontkiemde een frustratie, of misschien eerder een fascinatie voor het werk van alumni van de School voor Nieuwe Dansontwikkeling. Ik schreef over bijna alles, maar dit durfde ik niet aan. Waarom niet? Wat is er dan zo moeilijk aan? Toch maar eens proberen.

20 januari 2016. Blijkbaar was mijn angst dat ik hier niets over kon zeggen niet zo vreemd. Ik woonde een debat bij waar blijkt hoe boos choreografen zijn over de recensies die er over hun werk verschijnen. Het liefst zien ze dat choreografen beschrijvend te werk gaan, en niet meer zo hard oordelen over jonge makers. 'Maar dan is het toch geen journalistiek meer?', dacht ik bij mezelf.

23:21 zegt de computer. Alweer vijf minuten dichterbij de deadline. Ik vond het lastig om deze scriptie te schrijven. Omdat ik als dansrecensent in de dop niet alleen reflecteerde op de danskritiek in het algemeen, maar ook op mijn eigen recensies. Ik herinner mij nog hoe ik in mei een gesprek voerde met Bojana Mladenovic, die stelde dat een recensent de juiste vragen aan een voorstelling moest stellen, omdat de voorstelling anders de juiste antwoorden niet zou geven. Twee dagen later schreef ik 's ochtends een recensie, me afvragend of ik die juiste vragen eigenlijk wel gesteld had. Maar de deadline kwam dichterbij, en tijd om me dat af te vragen was er niet langer.

23:27. Dit maakt me zenuwachtig. Ik wil nog een aantal mensen bedanken. Zonder Simon van den Berg en Joke Beekmans van Theatermaker en Theaterkrant.nl had deze scriptie er heel anders uitgezien. Zij gunden mij een zeldzaam kijkje in de professionele wereld van theaterrecensenten, waardoor ik veel beter kon bedenken welke vragen ik nu eigenlijk moest stellen in dit onderzoek.

Marijn Lems, Marcelle Schots, Bojana Mladenovic en Jeroen Fabius maakten tijd vrij om met mij te spreken over danskritiek en de School voor Nieuwe Dansontwikkeling. Ik ben hen allen oneindig veel dank verschuldigd voor de inzichten die zij mij gaven in het brein van een recensent, en in de School voor Nieuwe Dansontwikkeling.

Na een gesprek met mijn scriptiebegeleider Laura Karreman voelde ik mij altijd weer gemotiveerd en geïnspireerd om aan de slag te gaan. Haar commentaar en vragen haalde mij uit mijn tunnelvisie. Zij liet mij de leuke kanten van het scriptie schrijven zien. Heel veel dank daarvoor.

Deze scriptie had vol spelfouten gestaan, ware het niet dat mijn toegewijde vader Johan Verduijn zijn vrije avonden opofferde om een laatste spelling- en grammaticacheck te doen. Tot slot kon ik me afreageren bij mijn moeder Liesbeth Hoogenhoud, mijn zusje, mijn lieve vriendinnen en huisgenoten. Na een dag scriptie schrijven kon ik heerlijk bij hen schelden op het hele concept van een scriptie, lachen en me realiseren dat een scriptie niet het belangrijkste op de wereld is. De volgende dag ging ik dan weer vol goede moed aan de slag.

Het is nu vijf voor twaalf. De tijd is weer versprongen. Er moet nog meer gebeuren.

Carolien Verduijn

Inhoud

0. Inleiding	13
0.1 Onvrede over danskritiek	13
0.2. Het ontbreken van een methodiek voor onderzoek naar danskritiek	14
1. Debat onder danscritici: de beschouwing van dans	17
1.1 Beschouwing vanuit een journalistiek kader	17
1.2 Een debat gericht op dans	18
1.3 Een methodiek gericht op tekst	20
2. De beschouwing van experimentele dans & performance van SNDO-alumni door recensenten	22
2.1. Het gevaar van beoordelingsmaatstaven	22
2.2. Beoordelen zonder beoordelingsmaatstaf	24
3. De ontwikkeling van een methodiek	26
3.1. Waarom bestaande methodes niet voldoen	26
3.2. Erkenning voor de relatie tussen tekst, recensent en voorstelling in een nieuwe methodiek	29
3.3. Voorstel voor een analysemethode	29
4. Crashtest: analyse van 'Een soort oertaal'	32
4.1. Analyse van <i>Nadita</i>	32
4.2. Analyse van 'Een soort oertaal'	35
4.3. 'Een soort oertaal' in relatie tot <i>Nadita</i>	37
4.4. Evaluatie van de werking van de methodiek	38
5. Crashtest: analyse van 'Absurd drieluik vol oriëntalisme, camp en transgressie'	40
5.1 Analyse van <i>Schönheitsabend</i>	40
5.2 Analyse van 'Absurd drieluik vol oriëntalisme, camp en transgressie'	42
5.3. 'Absurd drieluik vol oriëntalisme, camp en transgressie' in relatie tot <i>Schönheitsabend</i>	44
5.4 Evaluatie van de werking van de methodiek	44
6. Crashtest: analyse van 'Visuele lecture performance legt vrouwen trauma bloot'	46
6.1 Analyse van 'Cock, Cock...Who's there?'	46
6.2. Analyse van 'Visuele lecture performance legt vrouwen trauma bloot'	48
6.3. 'Visuele lecture legt vrouwen trauma bloot' in relatie tot 'Cock, Cock...Who's there?'	49
6.4. Evaluatie van de werking van de methode	50
7. Evaluatie van de werking van de voorgestelde methode in de casestudies	51
7.1. De voorgestelde methode werkt	51
7.2. Een beperkte visie op een recensie	52
8. Conclusie	55
Bibliografie	58
Primaire bronnen:	58

Recensies:	58
Voorstellingen:	58
Secundaire bronnen:	58
Bijlage 1: Voorbeeld van het opgestelde analyseschema	61
Bijlage 2: Analyseschema bij 'Een soort oertaal' door Floris Solleveld	62
Bijlage 3: Analyseschema van 'Absurd drieluik vol oriëntalisme, camp en transgressie' door Filip Tielens	64
Bijlage 4: Analyseschema bij 'Visuele lecture performance legt vrouwen trauma bloot' door Moos van den Broek	68

0. Inleiding

In dit onderzoek presenteer ik een methodiek om onderzoek te doen naar recensies over experimentele dans en performance. Toen ik een half jaar geleden begon met dit onderzoek, was dat absoluut niet de insteek. Het doel van dit onderzoek was aanvankelijk om het discours binnen recensies over experimentele dans en performance van alumni van de School voor Nieuwe Dansontwikkeling (SNDO) te analyseren. Dit discours heb ik niet in kaart gebracht, omdat ik ontdekte dat ik essentieel gereedschap miste om een discoursanalyse te kunnen doen. Er bleek namelijk geen methodiek te bestaan om onderzoek te doen naar recensies over het werk van SNDO-alumni. Daarom richt dit onderzoek zich op de ontwikkeling van een methodiek om onderzoek te doen naar dansrecensies. In dit inleidende hoofdstuk wijd ik uit over de relevantie van de ontwikkeling van zo'n methodiek en beschrijf ik de onderzoeksvraag en deelvragen.

0.1 Onvrede over danskritiek

De directe maatschappelijke aanleiding voor dit onderzoek kwam naar voren tijdens het debat 'Dance Dialogue Live' in januari 2016.¹ Er bleek onvrede te zijn over de manier waarop over hedendaagse dans en met name experimentele dans en performance werd geschreven door recensenten. De aanwezige dansmakers beschuldigden de toenmalige hoofdredacteur van recensieplatform Theaterkrant.nl, Anouk Leeuwerink, van het plaatsen van recensies die geen recht deden aan hun werk. Het debat liep hoog op, en eindigde in een aantal aanbevelingen van dansmakers aan critici: wees niet te hard voor jonge makers, wees informatief en beschrijvend in recensies en geef geen sterren.²

Deze onvrede staat niet op zichzelf. In 2002 initieerden choreografen Emio Greco en Pieter C. Scholten de salons 'Dance & Discourse', waar door choreografen, dramaturgen en recensenten werd gediscussieerd over het recenseren van hedendaagse dans.³ Dit debat was de aanzet voor een reeks artikelen in theatervakblad *Theatermaker*, waarin verschillende danscritici hun mening verwoordden over de manier waarop (hedendaagse) dans beschouwd en beschreven zou moeten worden in recensies. Danscritici Jeroen Peeters, Eva van Schaik, Isabella Lanz, Marcelle Schots en danswetenschapper Maaïke Bleeker mengden zich in het debat.⁴ Er bleek geen consensus te zijn over de manier waarop dans beschouwd moest worden, waarbij er met name discussie was over de vraag of hedendaagse dans gehistoriseerd moest worden, of juist niet, en of het wel mogelijk was

¹ Debat 'Dance Dialogue Live', Domein voor de Kunstcritiek, *Dans Magazine*, Moving Futures en *Theatermaker*. (20 januari 2016) Utrecht: Het Huis Utrecht.

² Jacqueline de Kuijper, 'Geef jonge makers het voordeel van de twijfel', [www.dansmagazine.nl](http://dansmagazine.nl), 2016, geraadpleegd op 22 maart 2017, <http://dansmagazine.nl/reportage/geef-nieuwe-dansmakers-het-voordeel-van-de-twijfel>.

³ Marcelle Schots, 'Wat willen Emio & PC?', *Theatermaker*, jg. 7 (2003), nr. 8, geraadpleegd op 10 juli 2017, <http://sarma.be/docs/792>.

⁴ Een overzicht van de door hen geschreven artikelen is te vinden op <http://sarma.be/s/?t=fantomen>. In hoofdstuk één wijd ik uit over de individuele standpunten van de deelnemers aan het debat.

om dans niet te historiseren wanneer de recensent al zoveel kijkervaring had. Na 2004 is dit debat langzaam doodgebloed. Hier heb ik geen verklaring voor. Wat eventueel zou kunnen meespelen is dat er in de kranten steeds minder ruimte was voor recensies over dans.⁵ Het is mogelijk dat dit ook de discussie over het recenseren van dans deed verstommen, maar dit is niet zeker.

De oorzaak van het opleven van de discussie in 2016 tijdens 'Dance Dialogue Live' zoek ik in de oprichting van Theaterkrant.nl in 2012.⁶ Theaterkrant.nl is het eerste medium in Nederland dat structureel recensies plaatst over experimentele dans en performance door SNDO-alumni, en 'Dance Dialogue Live' was sindsdien de eerste publieke gelegenheid om het debat over deze recensies te voeren. Het verschil met het debat van vijftien jaar geleden is dus dat het discours over experimentele dans en performance van onder andere SNDO-alumni in de media nu veel groter is, maar ook dat dit eigenlijk maar op één plaats structureel plaatsvindt, namelijk Theaterkrant.nl. Tijdens het debat werd echter niet duidelijk wat volgens de dansmakers het probleem is van de recensies op Theaterkrant.nl. En dat is ook niet zo vreemd: hoe het discours over experimentele dans en performance dat in de Nederlandse media bestaat getypeerd kan worden, is nooit onderzocht, niet in de onderzoeksjournalistiek, niet binnen het academische veld en ook niet door de overheid. Daarom kan enkel worden gespeculeerd over de argumentatie waarmee het oordeel over dansvoorstellingen in recensies onderbouwd wordt. Hieruit komt de vraag voort met welke argumentatie er over het werk van SNDO-alumni wordt geschreven, en waar deze argumentatie op gebaseerd is.

0.2. Het ontbreken van een methodiek voor onderzoek naar danskritiek

Om deze vraag te beantwoorden, is een geschikte methodiek nodig. Een methodiek voor de analyse van dansrecensies is nog niet ontwikkeld. Wel bestaan er twee methodes om theaterrecensies te analyseren. Theaterwetenschapper Lucia van Heteren ontwikkelde een methode om de argumentatie in theaterrecensies te analyseren.⁷ Joseph J. Bellinghiere schreef een proefschrift waarin hij een methode ontwikkelde om te onderzoeken hoeveel oordelende zinnen recensies bevatten en over welke elementen uit voorstellingen er geschreven wordt.⁸ Beide methodes zijn toegespitst op het analyseren van theaterrecensies. Om het discours over dansrecensies van SNDO-alumni in kaart te brengen en de genoemde onvrede te kunnen duiden, is het dus nodig om een methodiek voor de

⁵ Fransien van der Putt, 'Dansdiscours moddert voort', *Theatermaker*, jg. 7 (2003), nr. 8, geraadpleegd op 15 juli 2017, <http://sarma.be/docs/804>.

⁶ 'Over Theaterkrant.nl', www.theaterkrant.nl. <https://www.theaterkrant.nl/over-theaterkrant-nl/>, geraadpleegd op 13 augustus 2017.

⁷ Lucia van Heteren. *Theater, kritiek, jury en publiek. De totstandkoming van het kwaliteitsoordeel bij theater* (Groningen: Uitgeverij Passage, 1998).

⁸ Joseph J. Bellinghiere. *A methodology for a content analysis of theatre critics' reviews* (Michigan: University Microfilms International, 1987).

analyse van deze specifieke recensies te ontwikkelen. Dit bracht mij tot de volgende onderzoeksvraag:

Wat kan de ontwikkeling van een methodiek om onderzoek te doen naar recensies over experimentele dans en performance van SNDO-alumni toevoegen aan de bestaande definities over wat een dansrecensie is?

Dit ga ik onderzoeken aan de hand van vier deelvragen:

1. Welke definities geeft de bestaande literatuur van het begrip 'dansrecensie'?
2. Hoe staat de typering van het werk van SNDO-alumni in verband met de recensies die erover geschreven worden?
3. Welke gevolgen heeft de definiëring van een dansrecensie en de typering van het werk van SNDO-alumni voor de ontwikkeling van een methodiek om recensies over experimentele dans en performance te analyseren?
4. Wat kan de toepassing van de ontwikkelde methodiek op drie casestudies bijdragen aan de verbetering van deze methodiek en aan de definiëring van het begrip 'dansrecensie'?

De eerste deelvraag beantwoord ik aan de hand van opinieartikelen over danskritiek uit *Theatermaker*, voornamelijk gevonden op www.sarma.be, en aan de hand van wetenschappelijke literatuur over danskritiek van onder andere Peggy Phelan, Della Pollock en André Lepecki.

De tweede deelvraag beantwoord ik aan de hand van interviews met Jeroen Fabius, docent aan de SNDO, en Bojana Mladenovic, artistiek directeur van de SNDO. Daarnaast heb ik gebruik gemaakt van de schaarse secundaire literatuur die er over de SNDO te vinden is, waarbij mijn voornaamste bron het boek *Talk, 1982-2006: School for New Dance Development publication: dancers talking about dance, 15 interviews and articles from three decades of dance research in Amsterdam* van Jeroen Fabius is.⁹ Aan de hand van deze informatie probeer ik te duiden of de typering van het werk van SNDO-alumni een verband heeft met de recensies die erover geschreven worden.

De derde deelvraag beantwoord ik door te onderzoeken op welke punten de methodieken van Van Heteren en Bellinghiere aangepast moeten worden om deze geschikt te maken voor de analyse van recensies over experimentele dans en performance. Deze aanpassingen baseer ik op de definities van een dansrecensie die in het antwoord op de eerste deelvraag

⁹ Jeroen Fabius. *Talk, 1982-2006: School for New Dance Development publication: dancers talking about dance, 15 interviews and articles from three decades of dance research in Amsterdam*.

zijn geformuleerd en de typering van het werk van SNDO-alumni die in het antwoord op de tweede deelvraag zijn geformuleerd.

De vierde deelvraag beantwoord ik door de voorgestelde methodiek toe te passen op drie recensies over het werk van SNDO-alumni. De eerste casus betreft *Nadita* van Alma Söderberg, gerecenseerd in oktober 2015 door Floris Solleveld.¹⁰ Ik heb gekozen voor deze casus, omdat over de recensie van *Nadita* op Theaterkrant.nl veel ophef en discussie is geweest. De recensent werd beschuldigd van het niet begrijpen van de performancetaal waarbinnen Alma Söderberg opereert¹¹. Ik zal *Nadita* analyseren aan de hand van een videoregistratie.¹²

Op eenzelfde wijze zal ik *Schönheitsabend* van Florentina Holzinger en Vincent Riebeek analyseren, net als Söderberg allebei alumni van de School voor Nieuwe Dansontwikkeling.¹³ Over *Schönheitsabend* verscheen in mei 2016 een recensie op Theaterkrant.nl van de hand van Filip Tielens.¹⁴ *Schönheitsabend* refereert in grote mate aan belangrijke gebeurtenissen in de dansgeschiedenis, wat deze casus interessant maakt om te analyseren in het licht van het argument van Jeroen Peeters.

Als laatste heb ik ervoor gekozen om *Cock Cock...Who's there?* van Samira Elagoz te analyseren.¹⁵ Deze casus is interessant, omdat Elagoz toont hoe divers het werk van SNDO-alumni kan zijn. Er is geen sprake van dans in haar werk, wat de diversiteit van SNDO-alumni toont.

Aan de hand van deze analyses onderzoek ik de werkbaarheid van de ontwikkelde methode. Op basis van mijn conclusies over die werkbaarheid, doe ik uitspraken over wat de werkbaarheid van deze methode zegt over de definitie van een dansrecensie.

¹⁰ Floris Solleveld, 'Een soort van oertaal'. www.theaterkrant.nl, 25 oktober 2015, geraadpleegd op 26 januari 2017, <https://www.theaterkrant.nl/recensie/nadita/alma-soderberg/>.

¹¹ Nina Aalders, 26 oktober 2015 (12:56 uur), commentaar op Floris Solleveld, 'Een soort van oertaal', www.theaterkrant.nl, 25 oktober 2015, geraadpleegd 26 januari 2017, <https://www.theaterkrant.nl/recensie/nadita/alma-soderberg/>.

¹² Alma Söderberg. (2015) *Nadita*. Videoregistratie van optreden in juni 2015 in Zweden, Stockholm, MDT. <https://vimeo.com/131686776>, geraadpleegd op 30 januari 2017.

¹³ *Schönheitsabend* (2016). Holzinger, Florentina & Riebeek, Vincent. Gezien in Amsterdam, Theater Frascati, 16 september 2016.

¹⁴ Filip Tielens, 'Absurd drieluik vol oriëntalisme, camp en transgressie'. www.theaterkrant.nl, 24 mei 2016, geraadpleegd op 26 januari 2017, <http://www.theaterkrant.nl/recensie/schonheitsabend/florentina-holzinger-vincent-riebeek/>.

¹⁵ Moos van den Broek, 'Visuele lecture performance legt vrouwen trauma bloot'. www.theaterkrant.nl, 11 maart 2017, geraadpleegd op 17 juli 2017, <https://www.theaterkrant.nl/recensie/cock-cock-whos-there/samira-elagoz/>.

1. Debat onder danscritici: de beschouwing van dans

Dit hoofdstuk geeft een overzicht van de verschillende visies in Nederland op het begrip 'dansrecensie'. Dit heeft tot doel om een theoretisch kader te schetsen. Op basis van dit kader kan ik nagaan of de ontwikkeling van een methodiek voor dansrecensies een nieuwe definitie kan toevoegen aan het bestaande theoretisch kader. Daarnaast toon ik aan hoe de visies op danskritiek zich verhouden tot de visies die de bestaande methodieken voor theaterrecensies geven.

1.1 Beschouwing vanuit een journalistiek kader

De inhoud en invalshoek van een dansrecensie wordt voor een deel bepaald door het journalistieke kader van waaruit deze geschreven wordt. De professionele danskritiek in Nederland opereert vanuit journalistieke media, zoals *NRC*, *de Volkskrant*, *Trouw*, *Theaterkrant.nl* en in mindere mate de *Telegraaf* en regionale media.¹⁶ Dit betekent dat enkele journalistieke mores op de danskritiek van toepassing zijn. Allereerst moet een recensie snel gepubliceerd worden. Vanuit mijn ervaring als stagiaire en recensent bij Theaterkrant.nl weet ik bijvoorbeeld dat de deadline voor een recensie op 12.00 uur 's middags de dag na de voorstelling ligt. Daarnaast wordt een criticus geacht een professionele afstand te houden tot de choreograaf en/of het gezelschap over wie de criticus schrijft, om (de schijn van) belangenverstremming te voorkomen en om een kritische en onafhankelijke positie te kunnen behouden.¹⁷ Zo vertelde dansjournalist Mirjam van der Linden (*De Volkskrant* en *Dans Magazine*) dat zij van tevoren geen repetities bijwoont en vlak voor de voorstelling geen interviews met de choreograaf houdt.¹⁸ Dit was ook de norm tijdens mijn redacteurschap bij cultuurmagazine CultuurBewust.nl en CLEEF.¹⁹ De criticus heeft daardoor niet meer informatie dan de overige toeschouwers, waardoor deze de voorstelling zoveel mogelijk vanuit het perspectief van de toeschouwer kan zien en beoordelen. Tegelijkertijd is een criticus geen gewone toeschouwer: een criticus zit veel vaker in het theater en is daarmee een 'beroepskijker'. Hoewel een criticus de journalistieke distantie dus bewaakt, is deze daarmee geenszins gelijk aan de overige toeschouwers in de zaal. Daarnaast is het bewaken van die journalistieke onafhankelijkheid ook een uitdaging, omdat de danscritici in Nederland vaak betrekkingen binnen het dansveld hebben. Zo is Fransien van der Putt dramaturg, werkte Marcelle Schots lang aan de productiekant van het

¹⁶ De danscritici die momenteel voor deze media schrijven zijn Alexander Hiskemuller (*Trouw*), Sander Hiskemuller (*Trouw*), Francine van der Wiel (*NRC*), Mirjam van der Linden (*de Volkskrant*), Marcelle Schots, Moos van den Broek en Fransien van der Putt (*Theaterkrant.nl*).

¹⁷ Piet Bakker & Otto Scholten, *Communicatiekaart van Nederland* (Amsterdam: Adfo Groep, 2011), 345.

¹⁸ Cursus 'Hedendaags Schrijven over Hedendaagse Dans', Domein voor de Kunstcritiek. (12 november 2016) Den Haag: Korzo.

¹⁹ Omdat Theaterkrant.nl enkel recensies en reportages plaatst, en geen interviews, is dit hier een minder relevant onderwerp.

dansveld en verzorgde Sander Hiskemuller regelmatig inleidingen en nagesprekken voor Het Nationale Ballet.²⁰ Dit heeft te maken met het feit dat de danskritiek in Nederland een klein veld is. Critici kunnen er niet van leven. (Neven)banen binnen het dansveld zijn zodoende normaal. Dit maakt het echter lastiger om het principe van journalistieke onafhankelijkheid op een geloofwaardige manier te waarborgen. Toch beïnvloeden de journalistieke principes de invalshoek van waaruit een recensie geschreven wordt en de informatie die de recensent kan geven over een voorstelling.

Niet alleen het journalistieke kader van een dansrecensie heeft invloed op een recensie, maar ook de veranderende rollen van choreografen en dramaturgen binnen het dansveld hebben invloed. André Lepecki denkt dat de rol van de criticus, en de manier waarop deze schrijft, voor een groot deel afhankelijk is van de rollen die andere professionals werkzaam in het dansveld op zich nemen.²¹ Hij benadrukt dat de rol van de danscriticus aan verandering onderhevig is, nu choreografen een stukje van hun rol overnemen door middels hun dans te reflecteren op dans, dramaturgen theoretische kaders bieden en critici soms de rol aannemen van curator of dramaturg.

1.2 Een debat gericht op dans

Met de verandering van de rol van de criticus, kwam ook de discussie op gang over hoe een criticus (hedendaagse) dans moest benaderen. Tussen 1998 en 2006, met als hoogtepunt 2003 en 2004, vond er een levendig debat plaats over danskritiek in Nederland en Vlaanderen, gevoerd door critici, academici en dramaturgen in enkele Nederlandse en Vlaamse vaktijdschriften zoals *Theatermaker*, *Etcetera* en *Theaterschrift Lucifer*. Daarnaast organiseerden choreografen Pieter C. Scholten en Emio Greco zogenaamde 'salons', waar de staat van de danskritiek besproken werd.²² Ook tijdens de Nederlandse Dansdagen in 2002 werd er gedebatteerd over de danskritiek, waarbij vooral de positie van dans in de kranten onderwerp van gesprek was.²³ De aard van het debat betrof het vraagstuk hoe (hedendaagse) dans geïnterpreteerd en beschreven moet worden. Hierover bestonden verschillende opvattingen, waarvan ik de belangrijkste zal schetsen.

De belangrijkste aanjager van het debat was dramaturg en recensent Jeroen Peeters. Hij verwijt de danskritiek (waarmee hij expliciet doelt op danscritici Eva van Schaik en Ine Rietstap, die destijds de voornaamste critici waren) dat deze de hedendaagse dans te veel

²⁰ Marcelle Schots. 2017. Interview door Carolien Verduijn. Audio-opname. Universiteit Utrecht, 16 juni.

²¹ André Lepecki, 'Dance without distance'. [www.sarma.be](http://sarma.be). 2001, geraadpleegd op 23 maart 2017, <http://sarma.be/docs/606>.

²² Schots, 'Wat willen Emio & PC?'

²³ Gabriël Smeets, 'De Nederlandse Dansdagen', *Theatermaker*, jg. 6 (2002), nr. 9, geraadpleegd op 10 juli 2017, <http://sarma.be/docs/787>.

benaderd als continuering van het ballet.²⁴ Hij beweert dat de hedendaagse dans juist buiten de traditionele vormen van betekenisgeving probeert te opereren, en vindt daarom dat de hedendaagse dans vanuit de discontinuïteit die zij belichaamt benaderd moet worden. Peeters verwijt Ine Rietstap dat zij dans bekritiseert vanuit de door haar opgestelde maatstaven van vakmanschap, zoals virtuositeit, jeugdigheid en uitvoering. Maar, zo meent Peeters, door zulke vaste maatstaven te hanteren staat ze niet open voor vernieuwing binnen de dans.

Eva van Schaik reageerde op het essay met de opinie dat de hedendaagse dans te kort wordt gedaan door haar niet te historiseren.²⁵ Daarnaast kan Van Schaik haar eerdere kijkervaring in de dans niet negeren wanneer zij een nieuw stuk ziet, en beïnvloedt dit haar denkkader over dans. Zij ziet het historiseren van dans daarom als onvermijdelijk en nodig om hedendaagse dans te kunnen contextualiseren.

Ook danscritica Isabella Lanz reageerde als een wesp gestoken op Peeters' 'aanklagen van de collectieve danspers vanuit zo'n rigide jaren zestig retoriek', en vindt juist dat de meeste recensenten een open blik hebben.²⁶ Tegelijkertijd zegt ze iets interessants waarmee ze deze eerdere bewering weerspreekt:

*'Dat Greco als een van de weinige nieuwkomers eruit springt, komt ironisch genoeg door 'ouderwetse' kwaliteiten die Peeters verderfelijik zal vinden: behalve een sterk concept, een dwingende ruimtelijke compositie, een harmonieus evenwicht tussen verschillende theatermiddelen en een intense en expressieve vertolking – dat laatste als uitvloeisel van zijn degelijke ballet en Butoh achtergrond. Deze kwikzilveren faun wordt door de Nederlandse danspers unisono bejubeld.'*²⁷

Hiermee bevestigt ze impliciet weer dat recensenten de 'traditionele' kwaliteit van dans op een voetstuk hebben staan.

Ook danswetenschapper Maaike Bleeker reageert op Peeters, maar met een net iets andere insteek.²⁸ Zij beweert dat dans moeten worden aanschouwd en beschreven vanuit de eigen reactie op de dans. Door deze reactie te analyseren, kan de recensent de betekenis van de dans voor haar of hem ontrafelen. Daarbij spelen de eerdere ervaringen van de recensent, zowel op het vlak van dans zien als persoonlijke ervaringen die raken aan het thema van een

24 Jeroen Peeters, 'Fantomen van de danskritiek', Theatermaker, jg. 7 (2003), 22-25, geraadpleegd op 11 juli 2017, <http://sarma.be/docs/779>.

25 Eva van Schaik, 'Een pas de deux tussen critica en danser', Theatermaker, jg. 7 (2003), nr. 8, 48-51, geraadpleegd op 10 juli 2017, <http://sarma.be/docs/785>.

26 Isabella Lanz, 'Fantomen van de Nederlandse danskritiek', Theatermaker, jg. 7 (2003), nr. 6, 52-53, geraadpleegd op 11 juli 2017, <http://sarma.be/docs/800>.

28 Maaike Bleeker, 'Dans. Waar gaat het over? Weet u het al?', Theatermaker, jg. 7 (2003), nr. 8, 50-52, geraadpleegd op 11 juli 2017, <http://sarma.be/docs/791>.

voorstelling, een rol. Daarnaast meent ze dat een theoretisch kader om een voorstelling te analyseren meer diepte kan geven aan recensies.

De discussie van toen is dus gevoed met verschillende visies op wat danskritiek moet belichamen en hoe zij zich moet verhouden tot (hedendaagse) dans. Ook internationaal is er onvrede over de danskritiek, waarbij de belangrijkste standpunten worden ingenomen door Peggy Phelan en Della Pollock. Pollock ziet niets in de vermeende representatie van dansvoorstellingen door schrijven.²⁹ Zij benadrukt hoe een tekst te vaak enkel wordt gebruikt als middel om te reproduceren. Haar kritiek vat zij samen in de vraag *'But what is there but writing?'*³⁰ Wat is het doel van schrijven wanneer het enkel reproduceert wat allang bestaat? Pollock vindt daarom dat een recensie niet de voorstelling moet representeren, maar de ervaring van de schrijver. Peggy Phelan plaatst deze vraag in de context van het schrijven over performance. Zij pleit voor een nieuwe vorm van schrijven over performance, omdat in de huidige vorm schrijvers de performance veranderen wanneer zij erover schrijven.³¹ Het is immers onmogelijk om een kunstwerk te reproduceren in een tekst.

1.3 Een methodiek gericht op tekst

Opvallend in al deze opvattingen is hoe deze gericht zijn op de recensent zelf. De verantwoordelijkheid voor de interpretatie van een kunstwerk ligt bij de recensent, volgens alle deelnemers aan het debat. Het debat gaat niet zozeer over de kunst zelf, maar over de beschouwing daarvan. Zo benoemen Van Schaik en Bleeker beiden de relatie tussen de voorkennis van de recensent en de uiteindelijke interpretatie en oordeel over een kunstwerk. Peeters benoemt wel dat de dans zelf een poging doet binnen een bepaalde vorm van betekenisgeving te opereren, en beschuldigt vervolgens critici van het feit dat zij deze poging negeren in hun manier van interpreteren. Hij vraagt van recensenten om meer oog te hebben voor het kunstwerk zelf.

De bestaande methodes om theaterrecensies te analyseren vertonen een geheel andere visie op wat een theaterrecensie is. De methode van Bellinghiere benoemt hoe een recensie overwegend meer beschrijvend, dan wel meer beoordelend kan zijn.³² Door middel van een kwalitatieve inhoudsanalyse onderzoekt de methode het aandeel beschrijvende en beoordelende zinnen in een tekst en onderzoekt de methode over welke elementen in een voorstelling de recensent schrijft.³³ De methode van Van Heteren is gericht op het

²⁹ Della Pollock, 'Performing Writing', in: *The Ends of Performance*, ed. Jill Lane en Peggy Phelan (New York: New York University Press), 73.

³⁰ Ibidem, 73.

³¹ Peggy Phelan. *Unmarked: The Politics of Performance* (Florence: Routledge, 1993), 104.

³² Bellinghiere, *A methodology for a content analysis of theatre critics' reviews*, 24.

³³ Bellinghiere, *A methodology for a content analysis of theatre critics' reviews*, 25.

achterhalen van de argumentatie die een recensent gebruikt.³⁴ Opvallend is dat beide methodes hiervoor enkel onderzoek doen naar de recensie zelf, en niet naar de voorstelling waar de recensie over gaat. De onderzoeksmethodes beschouwen de recensie dus als een op zichzelf staande tekst, niet als een tekst die in relatie staat tot een voorstelling.

De in dit hoofdstuk genoemde recensenten en danswetenschappers beschouwen het debat over danskritiek juist vanuit de relatie tussen recensent en voorstelling, waarbij zij bevragen hoe een voorstelling beschouwd moet en kan worden door de recensent. Dit roept de vraag op of het voldoende is om enkel naar de recensie zelf te kijken in een analysemethode, of dat de recensie in de context van de voorstelling beschouwd moet worden. Daarom stel ik een analysemethode op aan de hand van wat bekend is over de beschouwing van experimentele dans en performance van SNDO-alumni.

³⁴ Van Heteren, *Theater, kritiek, jury en publiek*, 10.

2. De beschouwing van experimentele dans & performance van SNDO-alumni door recensenten

Schrijven over experimentele dans en performance is niet hetzelfde als schrijven over bijvoorbeeld klassiek ballet of moderne dans. In dit hoofdstuk onderzoek ik hoe de eigenschappen van de experimentele dans en performance die bij de SNDO worden onderwezen invloed hebben op de manier waarop recensenten schrijven over de voorstellingen van SNDO-alumni en of dit invloed heeft op de ontwikkeling van een methode voor het onderzoek naar recensies over experimentele dans en performance.

Daarbij moet allereerst de opmerking worden gemaakt dat het schrijven over experimentele dans en performance binnen een journalistiek medium een jonge traditie betreft. Pas sinds 2012 wordt hier enkel bij Theaterkrant.nl structureel aandacht aan besteed. Dit is anders dan het schrijven over bijvoorbeeld klassiek ballet of moderne dans, waar al sinds de Tweede Wereldoorlog structureel over geschreven wordt in verschillende media. Dansrecensenten die over deze disciplines schrijven hebben zich daardoor in hun beoordelingsmaatstaf kunnen baseren op hun voorgangers. In het schrijven over experimentele dans en performance moeten recensenten deze beoordelingsmaatstaf zelf ontwikkelen.

2.1. Het gevaar van beoordelingsmaatstaven

Dat is extra lastig gezien het feit dat de traditie van de SNDO zich mede vormde door een geïsoleerde positie binnen het Nederlandse dansveld. Dat begon al in de beginjaren, toen choreografe Pauline de Groot choreografen afkomstig uit de Judson Church uit New York uitnodigde op de school.³⁵ Dit stond een aantal mensen, waaronder Kristina de Chatel, Bianca van Dillen en Yoka van Brummelen zo tegen dat ze de school verlieten. In de jaren '70 werden dit de toonaangevende choreografen. Daardoor isoleerde de SNDO zich, ongewild, van het Nederlandse dansveld. De SNDO verhoudt zich wel tot het internationale performancecircuit, dat actief is in onder andere Stockholm, Brussel en Wenen.³⁶ Voor recensenten betekent dit dat het werk van SNDO-alumni niet te vergelijken is met het werk van choreografen die bij geïnstitutionaliseerde dansgezelschappen werkzaam zijn. Het kan niet gecontextualiseerd worden in relatie tot dit werk, terwijl dit voor recensenten wel een kader vormt waarmee zij dans proberen te duiden.

Voor recensenten betekent dit dat de beoordelingsmaatstaf voor het werk van SNDO-alumni anders is dan die voor bijvoorbeeld klassiek ballet of moderne dans. Dit kan begrepen worden vanuit de onconventionele werkwijze en visie van de SNDO waarmee de

³⁵ Jeroen Fabius, 'Presentational modes in dance: How the body speaks about the body', in: *Danswetenschap in Nederland deel III*. (Vereniging voor Dansonderzoek, 2004), 30.

³⁶ Jeroen Fabius. 2017. Interview door Carolien Verduijn. Notities. Universiteit Utrecht, 27 maart.

school haar studenten opleidt. In tegenstelling tot andere dansopleidingen in Nederland, is de SNDO vanaf het begin namelijk een bacheloropleiding in choreografie geweest.³⁷ Door de bachelor-vorm van de SNDO, leren studenten het academische balletidoom niet aan, maar wordt juist direct van hen gevraagd om een eigen idoom te ontwikkelen, in plaats van dit op te leggen.³⁸ De studenten aan de SNDO krijgen dan ook geen traditionele danstraining. De SNDO heeft een curriculum ontwikkeld waarin (contact)improvisatie, ballet, yoga, tai chi, ritme- en stemlessen de basis vormen.³⁹ Belangrijk hierin is de benadering van deze bewegingsvormen: klassiek ballet is bij de SNDO een les waarbij de principes uit het klassiek ballet bevestigd worden, in plaats van dat de vormen tot in perfectie moeten worden aangeleerd. Vanaf de jaren '90, toen het kijken naar dans vanuit academisch perspectief werd getheoretiseerd, werd theorie ook op de SNDO een belangrijk onderdeel van het curriculum.⁴⁰ Studenten leerden vanuit theoretisch perspectief naar hun eigen lichaam te kijken. De SNDO werd toen ook steeds vaker aangeduid als een onderzoeksinstituut voor dansinnovatie.⁴¹

Die dansinnovatie uit zich onder andere in de manier waarop studenten van de SNDO over de grenzen van dans keken, om zo hun eigen discipline te onderzoeken en te ontwikkelen. Het werk van SNDO-alumni wordt onder andere getoond op festivals als Spring en Something Raw, waar zowel dans als performance te zien is.⁴² Het feit dat studenten aan de SNDO worden uitgedaagd om hun eigen artistieke stem te vinden, betekent ook dat hen constant gevraagd wordt wat dans nu eigenlijk is. Dit resulteert in een manier van werken waarbij studenten en alumni over de grenzen van hun eigen discipline heen kijken, en waarbij zij met name gebruik maken van de discipline performance.

Dit heeft gevolgen voor de manier waarop recensenten over deze vorm van dans kunnen schrijven. Dans heeft de performance namelijk nodig om zich aan het traditionele idoom van beweging te onttrekken. Na de introductie van de conceptuele dans kwam het concept achter een voorstelling centraal te staan in de manier waarop naar dans gekeken werd, in de plaats van de technische beoordeling van uitvoering en choreografie.⁴³ Reinheimer beargumenteert daarom dat choreografie ook buiten de discipline dans gebruikt kan worden. Choreografie gebruiken binnen de discipline performance vormde daarmee een

³⁷ 'About SNDO', www.ahk.nl. <http://www.ahk.nl/atd/opleidingen-dans/sndo/about-sndo/>, geraadpleegd op 13 augustus 2017.

³⁸ Jeroen Fabius. 2017. Interview door Carolien Verduijn. *Notities*. Universiteit Utrecht, 27 maart.

³⁹ Jeroen Fabius, *Talk, 1982-2006: School for New Dance Development publication: dancers talking about dance, 15 interviews and articles from three decades of dance research in Amsterdam*, 20.

⁴⁰ *Ibidem*, 23.

⁴¹ *Ibidem*, 23.

⁴² Lisa Reinheimer. *Dansperformance. Over labelvorming en een notie van choreografie in de hedendaagse danspraktijk* (Masterthesis, Universiteit Utrecht, 2011), 3.

⁴³ *Ibidem*, 41.

manier om te ontsnappen aan het nominale idee binnen de discipline dans.⁴⁴ Voor recensenten betekent dit dat het interpreteren van het werk van SNDO-alumni binnen de discipline dans geen recht doet aan dit werk. Het beoordelen van de danstechniek of virtuositeit is immers in mindere mate van belang doordat deze in dienst staan van het concept. De recensent moet zich, net als studenten, gaan afvragen wat dans is, omdat traditionele ideeën over dans (zoals bijvoorbeeld het klassieke ballet of zelfs moderne dans) niet meer voldoen om het werk van SNDO-alumni te beoordelen. Een recensent moet dus eveneens over disciplines heen kunnen kijken en dans als middel zien. Daarnaast zijn studenten van de SNDO heel theoretisch onderlegd. Het is daarom de vraag of een recensent hier kennis van moet hebben, of juist niet. Een reden om hier geen kennis van te willen hebben, kan bijvoorbeeld zijn omdat de rest van het publiek dit ook niet heeft. Anderzijds kan een recensent met meer theoretische kennis meer duiding aan het werk geven. De aard van wat studenten leren aan de SNDO en hoe dit zichtbaar is in het werk van SNDO-alumni, heeft dus invloed op de mogelijke beoordelingsmaatstaf en manier van beschouwing door recensenten.

Tegelijkertijd zijn zulke ideeën over beoordelingsmaatstaven gevaarlijk, omdat de traditie van de SNDO zich juist kenmerkt door haar hang naar vernieuwing. Keer op keer vernieuwen dans- en performancemakers zich op alle mogelijke manieren, waardoor de toeschouwer zich geen bepaald idioom eigen kan maken. Dé SNDO-stijl, -alumnus of zo je wilt – representant bestaat dan ook niet. Het is een traditie die zich kenmerkt door het doorbreken van het in een traditie willen staan. Als recensent de discipline van experimentele dans en performance binnen bepaalde beoordelingsmaatstaven persen, is dus problematisch.

2.2. Beoordelen zonder beoordelingsmaatstaf

Maar: hoe kun je iets beoordelen zonder beoordelingsmaatstaf? Artistiek directeur van de SNDO Bojana Mladenovic stelt dat je de juiste vragen moet stellen aan een kunstwerk. Zij vergelijkt het kijken naar experimentele dans en performance met het lezen van een gedicht: je let daarbij op het ritme, de tekst, de muzikaliteit ervan.⁴⁵ Een gedicht behandel je anders dan een verhaal. Op het moment dat je van een gedicht hetzelfde verwacht als van een verhaal, en hier dezelfde vragen aan stelt, krijg je een verkeerd antwoord. Het stellen van de juiste vragen aan een voorstelling is volgens haar dus essentieel.

Tegelijkertijd kan het stellen van de juiste vragen niet zo makkelijk zijn als het lijkt. Van Schaik benoemde hoe een recensent haar/zijn kijkervaring niet kan vergeten. Deze kijkervaring schept een verwachtingspatroon die een beoordeling beïnvloedt. Hierin ligt

⁴⁴ Ibidem, 41.

⁴⁵ Bojana Mladenovic. 2017. Interview door Carolien Verduijn. Notities. Universiteit Utrecht, 23 mei.

volgens Bojana Mladenovic, dan ook een moeilijkheid: immers, elke toeschouwer heeft verwachtingen.⁴⁶ Een voorstelling van bijvoorbeeld Nederlands Dans Theater voldoet vaak aan deze verwachtingen, omdat zij binnen een voor de toeschouwer bekend (bewegings)idioom opereert. In het geval van experimentele dans en performance, worden de verwachtingen die de toeschouwer wellicht heeft niet beantwoord, maar ziet de toeschouwer altijd iets anders.⁴⁷

Met betrekking tot het recenseren van experimentele dans en performance van SNDO-alumni is er dus een moeilijkheid: enerzijds vragen sommige voorstellingen het publiek vanuit een andere invalshoek dan zij gewend zijn naar de voorstelling te kijken, waardoor bestaande beoordelingsmaatstaven irrelevant worden en een nieuwe beoordelingsmaatstaf ontwikkeld moet worden. Anderzijds heeft een publiek verwachtingen, waardoor met een open blik en zonder vooropgestelde beoordelingsmaatstaven naar een voorstelling kijken moeilijk, zo niet onmogelijk is.

Voor de ontwikkeling van een analysemethode is het daarom van belang dat de aard van datgene waarover wordt geschreven meegenomen wordt, omdat dit invloed heeft op de invalshoek die een recensent kiest of kan kiezen. De dansinnovatie aan de SNDO betekent dat er geen vaststaand idioom is waarop een recensent een voorstelling kan beoordelen. Daarom vraagt elke voorstelling om een andere beoordelingsmaatstaf. Dit kan problematisch zijn, omdat de verwachtingen die een recensent heeft van een voorstelling invloed hebben op de beoordelingsmaatstaf die een recensent hanteert. Het stellen van de juiste vragen aan een voorstelling is daarom essentieel. De voorstelling zelf heeft dan ook invloed op de beoordelingsmaatstaf die een recensent kan hanteren. Of een recensent bijvoorbeeld beoordeelt op danstechniek, of juist niet, is mede afhankelijk van de voorstelling die de recensent ziet en de verwachtingen die de recensent van deze voorstelling heeft. In het volgende hoofdstuk stel ik een nieuwe methodiek voor het analyseren van recensies over experimentele dans en performance van SNDO-alumni voor, die rekening houdt met deze conclusie.

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ Ibidem.

3. De ontwikkeling van een methodiek

In dit hoofdstuk ontwikkel ik een analysemethode om recensies over experimentele dans en performance te analyseren. Ik baseer mij hierbij op hoofdstuk één en twee, waarin bleek dat de invalshoek waarmee recensenten naar een voorstelling kijken in grote mate afhankelijk is van de discipline waarbinnen een voorstelling opereert en de invalshoek waarmee recensenten naar die discipline kijken. Om tot de gewenste analysemethode te komen, pas ik twee bestaande methodes om theaterrecensies te analyseren aan, omdat hierin geen rekening wordt gehouden met de aard van experimentele dans en performance en de invalshoek waarmee recensenten hiernaar kunnen kijken.

Als basis gebruik ik hierbij twee bestaande methodes voor de analyse van theaterrecensies. De één is de kwalitatieve inhoudsanalyse die Joseph Bellinghiere ontwikkeld heeft. De andere is de classificatiemethode ontwikkeld door Lucia van Heteren.⁴⁸ Eerst geef ik inzicht in de toepassing van deze methodes. Vervolgens toon ik aan dat deze methodes de praktijk van het schrijven over experimentele dans en performance niet volledig beslaan en daarmee een beperkt beeld van het begrip 'dansrecensie' verschaffen. Ten slotte pas ik deze methode aan op basis van de visies op het begrip 'dansrecensie' zoals benoemd in hoofdstuk één en de consequenties voor de beoordelingsmaatstaf wanneer recensenten schrijven over experimentele dans en performance zoals benoemd in hoofdstuk twee.

3.1. Waarom bestaande methodes niet voldoen

Joseph J. Bellinghiere heeft een methode ontwikkeld om theaterrecensies te analyseren. Daarbij moet worden opgemerkt dat Bellinghiere zich hierbij concentreerde op theaterrecensies geschreven over theater in de Verenigde Staten, waardoor zijn focus hierop ligt. In *A methodology for a content analysis of theatre critics' reviews* beschreef hij hoe een recensie drie mogelijke functies kan hebben. Een recensie kan simpelweg de functie van 'expositie' vervullen, waarbij een recensie puur beschrijvend is en achtergrondinformatie over een voorstelling geeft. Daarnaast kan een recensie ook puur waarderend zijn, waarbij de recensent enkel tot doel heeft zijn publiek enthousiast te maken voor een bepaalde voorstelling. En dan is er volgens Bellinghiere nog de evaluatieve functie, waarbij er wel degelijk sprake is van positief dan wel negatief oordeel over een voorstelling. Bellinghiere benadrukt hoe deze functies door elkaar kunnen lopen in een recensie, er bestaan tussenvormen.⁴⁹ Vanuit deze basisaannamen ontwikkelde hij een methodiek om recensies te kunnen analyseren.

Bellinghiere onderzoekt door middel van een kwalitatieve inhoudsanalyse aan welke

⁴⁸ Bellinghiere, *A methodology for a content analysis of theatre critics' reviews*, 25.

⁴⁸ Van Heteren, *Theater, kritiek, jury en publiek*, 10.

⁴⁹ Bellinghiere, *A methodology for a content analysis of theatre critics' reviews*, 25.

elementen uit een voorstelling recensenten aandacht besteden in een recensie en in hoeverre de nadruk ligt op beschrijven, dan wel op het oordeel. Om dit te achterhalen codeert hij elke zin in een recensie met de labels 'evaluatief' 'exposerend' of 'exposerend-evaluatief'.⁵⁰ Daarnaast codeert hij de zinnen op het element waar deze betrekking op hebben, namelijk script, acteur, regie, decor, kostuums en geluid.⁵¹ Aan de hand hiervan achterhaalt hij in hoeverre een recensie beoordelend, dan wel beschrijvend is en over welke elementen in een voorstelling geschreven wordt.

Opvallend aan Bellinghiere's methode is de beperkte ruimte die hij biedt aan de definitie van wat een recensie is. Hij benadert de recensie vanuit de tekst zelf; de voorstelling en de auteur van de tekst laat hij buiten beschouwing. In het debat over danskritiek in Nederland staat juist de recensent en zijn/haar benaderingswijze van een voorstelling centraal. Peeters vraagt om een discontinue benadering, Van Schaik benadrukt dat historisering onvermijdelijk is door de eigen kijkervaring en Bleeker benadrukt het belang van een theoretisch kader en de analyse van de eigen emotie in een recensie. De invalshoek waarmee recensenten een voorstelling recenseren, krijgt bij Bellinghiere geen aandacht.

Daarnaast is Bellinghiere's methode gericht op theater, waarbij hij ook nog de focus legt op Amerikaans teksttoneel, door aandacht te besteden aan die elementen. In het geval van experimentele dans en performance is er geen sprake van een regisseur, script, of acteur. In plaats daarvan is er wel sprake van beweging, choreografie, en performers of dansers, en een choreograaf. Om Bellinghiere's methode geschikt te maken voor analyse, pas ik deze elementen daarom aan.

In Nederland is de meest gebruikte methode om theaterrecensies te analyseren het zogenoemde 'classificatieschema' van Lucia van Heteren.⁵² Deze methode stelt de onderzoeker in staat om erachter te komen hoe het oordeel van een recensent tot stand komt. Zij ontwikkelde een analysemethode om de argumenten van recensenten onder te brengen in zes categorieën, te weten:

- Emotivistische argumenten: de gevoelsmatige uitwerking die de voorstelling op de toeschouwer heeft, uitgedrukt in wat de criticus precies bij een voorstelling voelt.
- Intentionele argumenten: argumenten waarmee de criticus aangeeft of hij/zij de bedoeling achter de voorstelling heeft begrepen.

⁵⁰ Ibidem, 24.

⁵¹ Ibidem, 3.

⁵² Cherany Emck, *Het beeldend theater van Boukje Schweigman en de crisis in de kunstkritiek* (Bachelorscriptie, Universiteit Utrecht, 2015). Emck analyseert recensies over het werk van Boukje Schweigman met de classificatiemethode.

Nuno Blijboom, *Verschil moet er zijn, toch? Een onderzoek naar de verschillen en overeenkomsten tussen Nederlandse en Vlaamse theaterkritiek* (Bachelorscriptie, Universiteit van Amsterdam, 2016). Blijboom vergelijkt de Nederlandse en Vlaamse theaterkritiek met behulp van de classificatiemethode.

- Realistische argumenten: wanneer men een voorstelling waardeert omdat deze aansluit op de werkelijkheid.
- Morele argumenten: wanneer de criticus zijn/haar mening geeft over de morele stellingname in de voorstelling.
- Structurele argumenten: argumenten die betrekking hebben op de opbouw van de plot, vormgeving, taalgebruik, speelstijl, verhoudingen tussen de karakters en de samenhang in een stuk.⁵³
- Vernieuwingsargumenten: argumenten die betrekking hebben op de wijze waarop een voorstelling in haar traditie staat.

Het gebruik van deze methode is met betrekking tot twee aspecten problematisch.

Van Heteren benoemt namelijk dat recensenten verschillende vooronderstellingen hebben ten aanzien van theater: sommige recensenten beoordelen een voorstelling aan de hand van haar intrinsieke waarden, anderen geloven niet in het bestaan van die intrinsieke waarden en verheffen hun eigen subjectiviteit tot norm.⁵⁴ Zo benoemen dans- en theaterrecensente Annette Embrechts en performancerecensent Marijn Lems hoe een recensie een analyse van de eigen kijkervaring moet zijn en hoe in een recensie dus altijd een proces van zelfbevraging besloten moet liggen.⁵⁵ Ook Bleeker heeft de opvatting dat een recensie een analyse van de kijkervaring moet zijn.⁵⁶ Dat betekent dat het emotivistische argument dat Van Heteren heeft opgesteld boven elk ander argument staat, omdat elk ander argument voortkomt uit de emotie. Van Heteren stelt echter elke argumentsoort gelijk aan de ander. De invalshoek en visie van een recensent bepaalt dus in hoeverre Van Heteren's schema gebruikt kan worden als analysemethode. Echter, evenals de kwalitatieve inhoudsanalyse concentreert de classificatiemethode zich op de recensie zelf. De auteur van die recensie en de voorstelling waar de recensie over gaat blijven buiten beschouwing. Daardoor kan het gebeuren dat het emotivistische argument wordt gelijkgesteld aan de overige argumenten, terwijl dit niet geldt voor elke recensent.

Van Heteren betreft elementen van een voorstelling in het structurele argument dat zij onderscheidt: de opbouw van de plot, vormgeving, taalgebruik, speelstijl, verhoudingen tussen de karakters en de samenhang in een stuk. Hiermee richt zij zich met haar methode specifiek op toneelrecensies, en is de methode niet geschikt voor recensies over experimentele dans en performance.

⁵³ Structurele argumenten zal ik binnen dit onderzoek vertalen naar 'argumenten die betrekking hebben op de ontwikkeling van een voorstelling, vormgeving, taalgebruik, bewegingstaal, choreografie en de samenhang in een stuk.

⁵⁴ Van Heteren, *Theater, kritiek, jury en publiek*, 10.

⁵⁵ Marijn Lems, 'In gesprek met je eigen subjectiviteit'. *Theatermaker*, jg. 21 (2017), nr. 2, geraadpleegd op 10 juli 2017, <https://www.theaterkrant.nl/tm-artikel/gesprek-eigen-subjectiviteit-rond-tafel-theatercritici/>.

⁵⁶ Bleeker, 'Dans. Waar gaat het over? Weet u het al?'

Opvallend aan zowel de methode van Van Heteren als de methode van Bellinghiere is de focus op de tekst zelf, de argumentatie in de tekst en de elementen waar recensenten over schrijven. De recensie wordt daardoor benaderd als een autonome tekst. Echter, de recensie is bij uitstek een tekst die refereert naar en rechtstreeks beïnvloed is door de voorstelling waarnaar deze verwijst.

3.2. Erkenning voor de relatie tussen tekst, recensent en voorstelling in een nieuwe methodiek

In de ontwikkeling van een analysemethode voor recensies over experimentele dans en performance wordt daarom een grotere rol toegekend aan de relatie tussen tekst, recensent en voorstelling dan in de bestaande analysemethodes voor theaterrecensies. Het idee dat de te ontwikkelen methode aandacht moet besteden aan deze relatie, baseer ik op de conclusies uit hoofdstuk één en twee. In hoofdstuk één bleek hoe het debat over danskritiek zich concentreert rond de vraag vanuit welke invalshoek dans beschouwd moet worden. Peeters vond bijvoorbeeld dat het beoordelen van hedendaagse dans op basis van historisering zorgt voor een verkeerde verstandhouding met deze dans. Dit betekent dat, wanneer de analysemethode enkel de recensie zelf onderzoekt, de methode wel een beeld geeft van het discours over dans in de media, maar niets kan zeggen over hoe dit discours zich verhoudt tot de dans zelf: zijn er wellicht elementen uit de dans die onbenoemd blijven in het discours? Geeft dit een eenzijdig beeld van dans? En hoe komt dit? Juist met betrekking tot experimentele dans en performance van SNDO-alumni zijn deze vragen relevant, omdat er zoveel kritiek is op de recensies over dit werk.

De andere reden om aandacht te besteden aan de relatie tussen tekst, voorstelling en recensent kwam naar voren in hoofdstuk twee. Hierin bleek dat juist in het geval van experimenteel werk zoals door SNDO-alumni gemaakt wordt, de voorstelling de grenzen van de discipline oprekt en overschrijdt, waardoor bestaande beoordelingsmaatstaven geen recht meer doen aan dit werk. Door aandacht te besteden aan de voorstelling zelf in relatie tot de recensie, kan de gehanteerde beoordelingsmaatstaf in de recensie in de context van de voorstelling geplaatst worden. Dat geeft mogelijk nieuwe inzichten in de beoordelingsmaatstaf die in een recensie gehanteerd wordt. In de ontwikkeling van een nieuwe methodiek stel ik daarom niet alleen de recensie, maar ook de voorstelling waar deze recensie over gaat centraal.

3.3. Voorstel voor een analysemethode

Om de relatie tussen tekst, voorstelling en recensent te onderzoeken ontwikkel ik een analysemethode die inspeelt op deze relatie. Hiervoor analyseer ik de voorstelling en de recensie eerst afzonderlijk van elkaar, waarna ik de resultaten van beide analyses tegen elkaar afzet en een conclusie trek. Allereerst analyseer ik de voorstelling waar de recensie die geanalyseerd wordt betrekking op heeft. Het doel hiervan is om een interpretatie van de voorstelling te presenteren. Als onderzoeker heb ik een subjectieve blik die invloed heeft op

de manier waarop ik de voorstelling beschouw, die ik niet kan uitschakelen. Echter, ik kan deze wel contextualiseren door gebruik te maken van een theoretisch kader waarmee ik de voorstelling analyseer. Op deze basis heb ik de thema's die ik in de voorstelling zag geanalyseerd. Dit leidt tot een interpretatie van de voorstelling.

Vervolgens analyseer ik de recensie die betrekking heeft op de voorstelling. Het doel van deze analyse is om inzicht te krijgen in de invalshoek van de recensent, door te onderzoeken welke argumenten de recensent gebruikt en hoe de recensent gekomen is tot het oordeel en de interpretatie over de voorstelling. In de opzet van dit deel van de onderzoeksmethode maak ik gebruik van de methodes die Bellinghiere en Van Heteren hebben ontwikkeld. Eerst categoriseer ik aan de hand van de methode van Bellinghiere de elementen uit de voorstelling die de recensent beschrijft. Ik pas de elementen die Bellinghiere gebruikte voor toneel aan aan de discipline experimentele dans en performance, voor zover dit mogelijk is ten minste. Immers, uit hoofdstuk twee is gebleken dat juist experimentele dans en performance niet in een hokje te stoppen is, en dat daarmee ook de elementen niet vaststaan. Voor nu onderscheid ik daarom de categorieën beweging en choreografie, decor en kostuums, artistiek onderzoek, muziek en geluid, contextualiserende informatie en gehele voorstelling. Deze categorieën zijn gebaseerd op de informatie over experimentele dans en performance in hoofdstuk twee. Toch kan het zijn dat een voorstelling niet binnen deze hokjes past en een recensent informatie geeft die buiten deze categorieën valt. In dat geval zal een extra categorie worden toegevoegd. De categorisering van deze elementen is zinvol, omdat naar aanleiding van deze categorisering kan worden nagegaan op welke elementen de recensent gelet heeft en hoe deze elementen invloed hebben op de argumentatie die de recensent hanteert.

Als tweede stap in de analyse van de recensie analyseer ik welke argumentatiesoorten in de recensie voorkomen. Het doel van deze stap is om inzicht te verkrijgen in de argumentatiesoorten die een recensent hanteert, waardoor de invalshoek van de recensent kan worden benoemd. In deze stap combineer ik de methodes van Bellinghiere en Van Heteren. Allereerst onderscheid ik de exposerende, evaluatieve en exposerend-evaluatieve zinnen in de recensie (Bellinghiere). Vervolgens analyseer ik of de evaluerende en exposerend-evaluatieve zinnen gecategoriseerd kunnen worden binnen één van de argumentatiesoorten die Van Heteren onderscheidde, namelijk emotivistisch, realistisch, moreel, intentioneel, structureel of vernieuwend. Hierbij pas ik de definitie van het structurele argument aan, zodat het van toepassing kan zijn op dans.⁵⁷ Het structurele argument heeft in deze methode betrekking op de opbouw van de voorstelling, vormgeving, muziek en geluid, bewegingsidoom, choreografie, verhoudingen tussen de performers en de samenhang in een voorstelling. Een potentieel probleem in de classificatiemethode is het feit dat Van Heteren alle argumenten aan elkaar gelijk stelt. Dit probleem los ik nog niet op,

⁵⁷ De methode van Van Heteren richtte zich enkel op toneel.

maar ik onderzoek wel of bepaalde argumenten dominant zijn in een recensie. Op deze manier onderzoek ik of het in vervolgonderzoek wellicht nodig is om bij voorbaat één of meer argumentatiesoorten boven andere argumentatiesoorten te stellen.

De resultaten uit stap één en twee neem ik op in een analyseschema.⁵⁸ De resultaten uit dit schema interpreteer ik vervolgens in relatie tot de voorstellingsanalyse. Het doel van deze interpretatie is om erachter te komen hoe een recensie de voorstelling representeert. Vanuit welke invalshoek beoordeelt de recensent de voorstelling? Komen er in de voorstellingsanalyse andere elementen en interpretaties naar voren dan in de recensie? En hoe komt dit? Door te proberen een antwoord te formuleren op deze vraag, hoop ik inzicht te krijgen in de manier waarop het oordeel in een recensie tot stand komt en hoe dit oordeel zich verhoudt tot de voorstelling.

De voorgestelde analysemethode test ik door drie casestudies te analyseren. Het doel hiervan is tweeledig. Enerzijds wil ik de werkbaarheid van de analysemethode testen en aantonen waar de methode te kort schiet. Anderzijds wil ik onderzoeken hoe deze methode bijdraagt aan een de definiëring van recensies over experimentele dans en performance. Een aantal van drie casestudies is te weinig om over dit laatste doel uitspraken te doen die veralgemeeniseerd kunnen worden. Wel kan naar aanleiding van de resultaten van de drie casestudies bepaald worden ten aanzien van welk aspect vervolgonderzoek relevant is.

In de volgende drie hoofdstukken analyseer ik per hoofdstuk een casestudy. In hoofdstuk vier analyseer ik 'Een soort oertaal' door recensent Floris Solleveld. In hoofdstuk vijf analyseer ik 'Absurd drieluik vol oriëntalisme, camp en transgressie' door recensent Filip Tielens. En in hoofdstuk zes analyseer ik 'Visuele lecture performance legt vrouwen trauma bloot' door recensente Moos van den Broek. In hoofdstuk zeven evalueer ik de resultaten van deze analyses en onderzoek ik de werkbaarheid van de analysemethode en de manier waarop de methode bijdraagt aan de definiëring van recensies over experimentele dans en performance.

⁵⁸ Een voorbeeld van dit schema is te vinden in bijlage 1.

4. Crashtest: analyse van 'Een soort oertaal'

In dit hoofdstuk analyseer ik de recensie 'Een soort oertaal', geschreven door Floris Solleveld over de voorstelling *Nadita* van Alma Söderberg.⁵⁹ Deze recensie vormt een interessante casus, omdat deze fel bekritiseerd is. De belangrijkste kritiek was dat de recensent het 'performancekader laat liggen, terwijl 'de voorstelling in deze context opereert.'⁶⁰ In deze analyse onderzoek ik waarom de recensent hiervan beschuldigd is. Dit doe ik door de in hoofdstuk drie voorgestelde methode in praktijk te brengen. Dit betekent dat ik eerst een analyse maak van *Nadita*. Vervolgens analyseer ik Sollevelds recensie op de elementen van de voorstelling waar deze op ingaat, exposerende dan wel evaluatieve zinnen en classificeer ik de evaluatieve zinnen op argumentsoort. Vervolgens koppel ik de uitkomsten van de analyse van de recensie aan de analyse van de voorstelling. Aan de hand hiervan plaats ik Sollevelds recensie in de context van de voorstelling. Zo kan ik laten zien of de kritiek op deze recensie terecht is. Het belangrijkste doel van deze analyse is echter het testen van de werkbaarheid van de voorgestelde methode. Naar aanleiding van de analyse volgt dan ook een kritische evaluatie van het gebruik van de methode. Op basis van deze evaluatie beoordeel ik wat deze evaluatie bijdraagt aan de bredere definitie van de term 'dansrecensie' die deze methode beoogt.

4.1. Analyse van *Nadita*

Toen ik de registratie van *Nadita* voor de eerste keer zag, wist ik niet zo goed wat ik ervan moest denken. Ik had moeite om er een betekenis aan te koppelen, omdat ik de elementen uit de voorstelling in beperkte mate kon koppelen aan dingen die ik al kende, zoals bijvoorbeeld klassiek ballet of beatboxen. De vraag die Floris Solleveld stelde in zijn recensie over deze voorstelling, stel ik mijzelf daarom ook: 'Hoe valt er nu te interpreteren aan *Nadita*?'

Nadita is de verkleinvorm van het Spaanse 'nada', dat niets betekent. 'Nadita' betekent dus zoveel als 'kleiner dan niets'. De choreografie is gemaakt door de Zweedse Alma Söderberg, die in 2010 afstudeerde aan de SNDO. Ze is gespecialiseerd in moderne dans en flamenco. In de choreografie onderzoekt Söderberg de relatie tussen de productie van beweging en van geluid door haar eigen lichaam.

In haar welkomstwoorden benadrukt Söderberg dat het draait om de acties in haar choreografie, niet zozeer om de gedachtes erachter: '*You're very welcome to this thing that I do. Or it's no so much a thing, it's more a do*', zegt ze. Vervolgens neemt ze haar positie in: in een klassieke tweede positie staat ze voor haar publiek. Het is stil in de ruimte. Die stilte

⁵⁹ Solleveld, 'Een soort oertaal.'

⁶⁰ Aalders, Nina, 26 oktober 2015 (12:56 uur), commentaar op Floris Solleveld, 'Een soort van oertaal', www.theaterkrant.nl, 25 oktober 2015, <https://www.theaterkrant.nl/recensie/nadita/alma-soderberg/>, geraadpleegd op 26 januari 2017.

wordt verbroken door het geluid van Söderbergs handen die over haar bovenbenen wrijven, en vanuit daar naar haar bovenlijf schuiven, om zich vervolgens opnieuw naar haar benen te verplaatsen. Deze handeling gaat gepaard met een diepe uitademing. Deze beweging en het bijbehorende geluid herhaalt Söderberg een aantal keren totdat haar armen langzaam overgaan in een zwaaiende beweging langs het lichaam. Dat zwaaien gaat weer over in het maken van trommelende bewegingen met de handen in de lucht. Al beatboxend maakt Söderberg met elke slag een bijbehorend geluid. Het effect is dat het in eerste instantie lijkt alsof Söderberg dit geluid met haar handen maakt, totdat ik haar mond zie bewegen. Ook haar voeten komen langzaam in beweging. Als een krab loopt ze opzij, haar voeten keer op keer aanschuivend, ook dit gaat gepaard met een, dit keer hardere, doffe klank uit haar mond. Uiteindelijk draait Söderberg zich om. Met haar rug naar het publiek blijft ze haar voeten en handen bewegen. Haar mond is niet meer te zien, waardoor het nu daadwerkelijk lijkt alsof haar handen en voeten dit geluid produceren. Dan gaat Söderberg liggen. Op haar rug, met haar hoofd naar het publiek toe. Haar mond blijft doorgaan. Haar handen knijpt ze open en dicht op de maat van het geluid uit haar keel. Uiteindelijk stopt haar mond en het geluid. Langzaam, steeds langzamer bewegen haar armen, tot ze langzaam ophouden en op de grond naast haar lichaam liggen.

Nadita doorbreekt traditionele dansconventies, waardoor het moeilijk is om een interpretatie aan de voorstelling te koppelen. Hoe kan er dan toch een interpretatie aan deze voorstelling worden gekoppeld? Om een voorstelling waarin dansconventies worden doorbroken te kunnen interpreteren, moet de toeschouwer opnieuw leren kijken naar dans, schrijft Jeroen Fabius in zijn essay *Closely watching moving bodies, minimal dance as exercise of perceptual learning and attunement*:⁶¹ 'By breaking away from dance conventions the spectator needs to speculate to interpret what is seen. Cues to understand what the choreographic event is about can only be derived from the bodily production of the form, sequence and presentation', meent Fabius.⁶² Oftewel: doordat conventies binnen dans worden doorbroken, moet de toeschouwer opnieuw leren kijken naar dans die zij of hij niet gewend is. Dat maakt niet alleen dat de dans de dansconventies doorbreekt, maar ook dat hiermee automatisch het doorbreken van de conventies ten aanzien van het kijken naar dans worden gestuurd. 'Sculpting of spectatorship', noemt Fabius dit.⁶³ Dat ik er moeite mee heb om een interpretatie aan *Nadita* te koppelen, is dus niet zo vreemd volgens Fabius. *Nadita* doorbreekt traditionele dansconventies, waardoor de toeschouwer op zoek moet naar een nieuwe manier van kijken.

⁶¹ Jeroen Fabius, 'Closely watching moving bodies, minimal dance as exercise of perceptual learning and attunement'. www.ahk.nl. Jaar van publicatie onbekend, geraadpleegd op 17 april 2017, <http://www.ahk.nl/atd/lectoraat/onderzoek/promotietrajecten/jeroen-fabius/>.

⁶² Ibidem.

⁶³ Ibidem.

Een handvat in de zoektocht naar die nieuwe manier van kijken, kan informatie van de kunstenaar zelf over haar voorstelling zijn. In een interview bevestigde Söderberg namelijk dat de repetitie in haar werk een bepaalde 'leegheid' creëerde op een heel praktisch niveau ('do'). Die leegheid is ontstaan door herhaling van choreografische en muzikale patronen. Dat ik als aanschouwer die leegheid ervoer en er niet direct een interpretatie aan wist te koppelen, is dus niet zo vreemd. Zoals gezegd heeft Söderberg een achtergrond in flamenco en moderne dans. Invloeden van beide stijlen zijn terug te zien in haar werk, in bijvoorbeeld de relatie tussen het zelf maken van muziek en beweging (flamenco) en de gegronde positie die ze inneemt (moderne dans). Söderberg's referenties naar haar verleden als danseres krijgen meer betekenis door ze in verband te brengen met het concept van het lichaam als archief.

Danswetenschapper André Lepecki werkt dit concept uit in *Singularities. Dance in the age of performance*⁶⁴. In lijn met Foucault beargumenteert hij dat het archief van het lichaam alleen via een choreografische benadering onderzocht kan worden.⁶⁵ Het archief (lichaam) is een systeem, geen opslagplaats. Het kan elke keer opnieuw bezocht worden, maar je kunt de elementen uit het archief nooit op zo'n manier benaderen dat je elementen van jaren geleden exact kunt terugzien. Het is een zogeheten 'transformative archive'.⁶⁶ Dat heeft er direct mee te maken dat het lichaam performatief is: het verandert constant, er is geen sprake van stilstand of een onveranderde situatie.⁶⁷ Dat betekent dat de geschiedenis van het lichaam nooit op precies dezelfde wijze teruggehaald kan worden. Wel kan het via choreografie bewust gebruikt worden.⁶⁸

Dat de geschiedenis van het lichaam door de toeschouwer niet in het heden wordt gezien, heeft gevolgen voor hoe de toeschouwer de choreografie ervaart. Toen ik las dat *Nadita* is beïnvloed door flamenco en ballet, had ik dit niet direct door als toeschouwer, omdat ik Söderbergs achtergrond (archieff) niet kende. Söderberg maakte hier echter wel degelijk gebruik van, door haar gegronde positie afkomstig uit de moderne dans, en door de relatie tussen zelf muziek maken met het lichaam en dansen tegelijk te onderzoeken vanuit de flamencotraditie.

Toch rebelleert ze daarmee ook tegen haar eigen verleden en de tradities waardoor dit verleden gevormd is, namelijk de flamencotraditie en de traditie van de moderne dans. Het overbrengen van emotie, wat bij flamenco een belangrijke rol speelt, lijkt in *Nadita* van geen betekenis. In die zin is de titel '*Nadita*', kleiner dan niets, gepast. Söderberg maakt weliswaar

⁶⁴ Lepecki, *Singularities. Dance in the age of performance*, 63.

⁶⁵ Ibidem, 63.

⁶⁶ Ibidem, 135.

⁶⁷ Ibidem, 123.

⁶⁸ Ibidem, 128.

gebruik van tradities en technieken uit flamenco en moderne dans, maar lijkt hetgeen dat hiermee doorgaans wordt overgebracht totaal niet te willen zeggen. Wellicht is dit ook niet het voornaamste doel van *Nadita*: het rebelleert immers tegen het verleden, en daarmee ook tegen de betekenis die doorgaans aan ballet en flamenco wordt gegeven: emotionele verbondenheid, technische virtuositeit. Dit is allemaal afwezig in *Nadita*. *Nadita* belichaamt precies haar titel: kleiner dan niets. Hoewel het aan niets lijkt te willen appelleren door zich er tegen af te zetten, appelleert het wel degelijk aan iets. Dat iets is alleen iets dat eigenlijk nog niet bestaat, iets nieuws: *Nadita*. En daarmee is de cirkel rond: de leegheid in *Nadita*, ontstaan door de nadruk op vorm en door gebrek aan inzicht van de toeschouwer in Söderbergs lichamelijke archief, maakt dat het moeilijk is om een (semiotische) betekenis te koppelen aan deze voorstelling. Zo dwingt Söderberg haar toeschouwers om met andere ogen naar haar werk te kijken. Het is aan de toeschouwer om uit te vinden met welke andere ogen dat dan precies mogelijk is.

4.2. Analyse van 'Een soort oertaal'

In zijn recensie getiteld 'Een soort oertaal' deed recensent Floris Solleveld een poging om *Nadita* te duiden. Hij kwam tot de conclusie dat de voorstelling 'doelbewust lomp en onbeholpen is', 'geen versleutelde boodschap bevat', en *Nadita* 'inderdaad een ding is dat ze doet' (hierbij verwijzend naar de openingszin van de voorstelling). Een totaal andere conclusie dan uit de analyse *Nadita* die ik zelf gemaakt heb naar voren kwam. Ik onderzoek hoe Solleveld tot deze conclusie is gekomen door eerst te onderzoeken aan welke elementen in *Nadita* hij aandacht heeft besteed in zijn recensie, in hoeverre er sprake is van exposerende dan wel evaluatieve zinnen en met welke argumentsoorten Solleveld zijn statement beargumenteert. Vervolgens onderzoek ik hoe deze resultaten zich verhouden tot de voorstellingsanalyse.

De nadruk in de recensie ligt op beweging en choreografie (7). Daarnaast geeft Solleveld veel contextualiserende informatie over bijvoorbeeld het nagesprek en de opleiding van Söderberg (5).⁶⁹ Aan het decor en de kostuums worden twee zinnen besteed, muziek en geluid worden in drie zinnen besproken en drie zinnen over de gehele voorstelling besluiten de recensie. Solleveld besteedt geen aandacht aan eventueel artistiek onderzoek. Opvallend hierin is dat Solleveld de verschillende elementen afzonderlijk bespreekt. Hij legt geen link tussen beweging en choreografie en muziek en geluid. Dit vormt de basis voor de voorstellingsanalyse van *Nadita*, en daarom is het opvallend dat Solleveld deze link niet heeft gelegd. Hetzelfde geldt voor de contextualiserende informatie: Solleveld geeft deze informatie wel, maar legt niet het verband tussen achtergrondinformatie over de performer en het nagesprek en de voorstelling zelf. Hij zegt bijvoorbeeld 'We zijn bij een voorstelling in Het Veem van iemand die opgeleid is aan SNDO, dat mag duidelijk zijn'. Waarom dit

⁶⁹ Zie het analyseschema in bijlage 2.

duidelijk is, maakt Solleveld niet duidelijk. Ook het kale decor en zwarte shirt van Söderberg brengt Solleveld niet in verband met andere elementen uit de voorstelling. Er is dan ook geen sprake van betekenisgeving aan de voorstelling door de verschillende elementen uit de voorstelling met elkaar in verband te brengen. De vraag is: hoe heeft Solleveld dan wel betekenis gegeven?

In een volgende stap analyseer ik Solleveld's recensie op exposerende, evaluatieve en exposerend-evaluatieve zinnen. Opvallend is dat er maar twee puur evaluatieve zinnen zijn, waarin Solleveld de voorstelling onbevredigend noemt en 'erg kort en kaal'. De helft van de zinnen in Solleveld's recensie bestaan uit exposerend-evaluatieve zinnen. Ik heb deze zinnen gecategoriseerd als exposerend-evaluatief, omdat de meeste zinnen associatief van aard zijn, waarbij in de associatie een impliciet waardeoordeel verscholen zit. Enkele voorbeelden: 'Soms evolueert de oertaal zelfs tot herkenbare woorden', 'Alma is een grote vrouw en ze stampst flink, het heeft wel iets van een mechanische holbewoner' en 'het kostuum is een onflatteus wijd zwart shirt'. Op het eerste gezicht zijn deze zinnen beschrijvend, en moeten deze dus als exposerend gelabeld worden. Die beschrijving wordt echter gekenmerkt door een aantal associatieve opmerkingen, zoals 'het heeft wel iets van een mechanische holbewoner.' Doordat verdere duiding van die opmerking uit blijft, impliceert Solleveld dat de voorstelling niets meer is dan dit en verwordt de opmerking 'holbewoner' tot een negatieve associatie, aangezien dit een referentie is naar een mens die in vergelijking met de mensheid van nu onderontwikkeld is. Daarnaast maakt Solleveld gebruik van het stijlmiddel ironie, in de zin 'soms evolueert de oertaal zelfs tot herkenbare woorden', waarmee hij pretendeert Söderberg te prijzen. Doordat duiding van die evolutie wederom uitblijft, vervalt deze zin wederom in ironie en wordt duidelijk dat Solleveld de herkenbare woorden niet waardeert. De metaforen en stijlmiddelen die Solleveld gebruikt leiden dus tot een veelheid aan exposerend-evaluatieve zinnen.

Die associaties en stijlmiddelen maakten het lastig om de (exposerend-)evaluatieve zinnen te categoriseren binnen het classificatieschema van Van Heteren. Solleveld's argumentatie bleef daardoor namelijk vaak impliciet, en zat verborgen in de beschrijving van de voorstelling (vier van de vijf alinea's bestaan uit beschrijving). Daardoor is er voornamelijk sprake van emotivistische en intentionele argumenten. Immers, in de beschrijving van de voorstelling liet Solleveld zijn eigen associaties doorklinken zonder deze verder te duiden. Zo heeft hij associaties met 'holbewoners', 'gestyleerde oertaal' en 'machines'.

Vanuit deze associaties heeft Solleveld een poging gedaan de bedoeling van de voorstelling te duiden. Dat deed hij aan de hand van intentionele argumenten (7). Zo noemt hij de voorstelling 'doelbewust lomp en onbeholpen', meent dat de voorstelling 'geen versleutelde boodschap bevat', en eindigt met de conclusie dat de voorstelling 'inderdaad een ding is dat ze doet' (hierbij verwijzend naar de openingszin van de voorstelling). Hiermee wordt de

problematische definitie van intentionele argumenten duidelijk: Solleveld pretendeert dat hij de makersintentie achterhaald heeft ('doelbewust', 'bevat niet'), maar in feite geeft hij alleen zijn interpretatie van wat hij denkt dat de makersintentie is. Het is dus de vraag of het gebruik van het woord 'intentioneel' legitiem is.

Opvallend is de afwezigheid van het gebruik van vernieuwingsargumenten. Hier maakt Solleveld nauwelijks gebruik van. Terwijl dit juist is waar mijn interpretatie op is gebaseerd: de voorstelling rebelleert met haar minimalistische insteek tegen bestaande tradities. Door de voorstelling in een traditie te plaatsen, kan haar waarde vanuit een historiserend perspectief (Van Schaik) benoemd worden.⁷⁰ Ook Fabius benoemde in een interview de waarde van het werk van afgestudeerden van de SNDO expliciet als 'vernieuwend'.⁷¹

4.3. 'Een soort oertaal' in relatie tot *Nadita*

Solleveld neemt in zijn recensie geen deel in bovenstaande zienswijzen. Dat is ook niet zo verwonderlijk: hij heeft in zijn argumentatie vooral gebruikt gemaakt van zijn eigen associaties (emotivistische argumentatie) als toeschouwer, en heeft in die associaties blijkbaar niet het aspect van 'vernieuwing' herkend. En dat is ook niet vreemd, want hoe moest hij het 'lichamelijke archief' van Söderberg kennen? Bij mijn analyse heb ik gebruik gemaakt van secundaire bronnen, afkomstig van Söderberg zelf, die een interpretatie als deze mogelijk maakten. Toch verklaart het feit dat Solleveld niet over deze informatie beschikte wel Sollevelds interpretatie. Hij heeft zijn ervaringen en associaties tijdens de voorstelling als basis genomen, kon deze ervaring vervolgens niet waarderen als op zichzelf staande ervaring, en wist ook niet hoe hier verder betekenis aan te geven ('Hoe nu te interpreteren aan *Nadita*?).

Een totaal andere interpretatie dan ik hierboven doe. Dat is natuurlijk ook niet vreemd, aangezien Solleveld zijn recensie met een ander doel en onder andere omstandigheden schreef dan dat ik dat deed met deze analyse. Solleveld schreef deze recensie vermoedelijk binnen vierentwintig uur na de voorstelling, toen de ervaring nog vers in zijn hoofd zat. Hij is gebonden aan een deadline, dus veel tijd voor research (zoals ik gedaan heb) kan er niet geweest zijn. Daarnaast schreef Solleveld deze recensie voor een bepaald publiek, namelijk dat van Theaterkrant.nl. Deze omstandigheden hebben invloed op zijn conclusie.

Solleveld raadt deze voorstelling overduidelijk niet aan en kent *Nadita* twee sterren toe. Hiervoor geeft hij met name emotivistische en intentionele argumenten. Hij blijft daardoor vooral hangen in een persoonlijk kader, en plaatst zijn eigen emoties niet in een perspectief, of is daar niet toe in staat. Er is dus inderdaad geen sprake van een 'performancekader'. Wat Aalders precies bedoelt met dat kader, is de vraag, en legt ze niet uit. Zelf gaf zij aan dat

⁷⁰ Van Schaik, 'Een pas de deux tussen critica en danser'.

⁷¹ Fabius, Jeroen. 2017. Interview door Carolien Verduijn. Notities. Universiteit Utrecht, 27 maart.

zij *Nadita* waardeerde vanuit het idee 'hoe een klank een beweging 'kleurt' en een beweging een klank.'⁷² Of dit dan het performancekader is waar Aalders het over heeft, is niet duidelijk. Na analyse van de voorstelling in dit onderzoek, kwam ik tot de interpretatie dat in *Nadita* gespeeld wordt met het idee van 'het lichaam als archief'. Söderberg rebelleert tegen de tradities van flamenco en moderne dans door deze wel te gebruiken, maar op zo'n manier dat ze bijna niet zichtbaar zijn en er een bepaalde leegheid ontstaat, waardoor het toekennen van een semiotische betekenis ingewikkeld is. Solleveld heeft dit geprobeerd door associaties toe te kennen aan de voorstelling, maar dat lukte hem niet. Aalders kijkt veel meer vanuit het idee dat de voorstelling iets zegt over de beweging en klank zelf, en koppelt hier geen andere betekenis aan vast. Het toekennen van betekenis lukte haar vanuit dit perspectief dus wel. De manier waarop Solleveld een semiotische betekenis heeft geprobeerd toe te kennen, verhinderde dus om vanuit een ander perspectief naar *Nadita* te kijken.

4.4. Evaluatie van de werking van de methodiek

Het gebruik van de voorgestelde analysemethode is met betrekking tot deze casus enerzijds behulpzaam gebleken. Anderzijds bleek de methode niet altijd werkbaar.

De combinatie van analyse van de voorstelling met de analyse van de recensie zelf leverde een inzicht op dat niet mogelijk was geweest wanneer de voorstelling zelf buiten beschouwing was gebleven, namelijk dat de recensie van Solleveld de voorstelling vanuit een puur persoonlijk perspectief bekeek. Of dit de enige mogelijke interpretatie was geweest, was niet te zeggen wanneer ik de voorstelling zelf niet in ogeschouw had genomen.

Echter, het onderscheiden van exposerende en evaluatieve zinnen was problematisch vanwege het associatieve karakter van Solleveld's recensie. Hij beschreef de voorstelling, waarbij hij gebruik maakte van beelden waar de voorstelling hem aan deed denken. Echter, deze beelden hadden een veelal negatieve lading, waardoor de beschrijving impliciet beoordelend was en daarmee evaluatief werd. Dit onderscheid was daardoor lastig om te maken. Daarnaast was het classificeren van de argumenten ingewikkeld. Dit had wederom te maken met het associatieve karakter van de recensie, waardoor de argumentatie vaak impliciet bleef.

Tegelijkertijd bood de classificatie op basis van argumentsoort wel inzicht in de invalshoek die Solleveld gekozen heeft. Door deze af te zetten tegen de analyse van de voorstelling, werd duidelijk hoe Solleveld's oordeel geconstrueerd is en welke andere interpretaties mogelijk zijn. Ook liet deze analyse duidelijk de relatie tussen de focus op bepaalde

⁷² Aalders, Nina, 26 oktober 2015 (12:56 uur), commentaar op Floris Solleveld, 'Een soort van oertaal', www.theaterkrant.nl, 25 oktober 2015, <https://www.theaterkrant.nl/recensie/nadita/alma-soderberg/>, geraadpleegd op 26 januari 2017.

elementen in een voorstelling zien en de voorstelling zelf: Solleveld besteedt veel aandacht aan beweging, terwijl hij het decor en kleding juist vrij kort beschrijft. Dit valt te verklaren doordat er in de voorstelling sprake is van een zeer minimalistisch decor, en de voorstelling vrijwel geheel draait om de beweging van de performer. Het relateren van de voorstellingsanalyse aan de recensie zelf verduidelijkt dus hoe een recensie beïnvloed wordt door de voorstelling. Dat lijkt een open deur, maar wordt niet erkend in de methodes van Bellinghiere en Van Heteren.

5. Crashtest: analyse van 'Absurd drieluik vol oriëntalisme, camp en transgressie'

Uit de analyse van 'Een soort oertaal' bleek dat het lastig was om de argumentatiesoorten die Solleveld gebruikte te herkennen door zijn associatieve manier van schrijven. De gebruikte methode sloot dus niet geheel aan op de recensie. Toch bood de gebruikte methode ook nieuwe inzichten. De analyse toonde aan dat er een relatie bestaat tussen de voorstelling en de elementen waar de recensent aandacht aan besteedt in een recensie.

Het is de vraag of de methode beter toepasbaar is op een recensie waarin minder sprake is van associatief schrijven, zoals de recensie 'Absurd drieluik vol oriëntalisme, camp en transgressie' van Filip Tielens over *Schönheitsabend* door performers Florentina Holzinger en Vincent Riebeek. De argumenten van Tielens zijn explicieter, waardoor ik verwacht dat de methode die ik heb opgesteld beter werkbaar is. Daarnaast ben ik benieuwd of de argumentatiesoorten die Tielens gebruikt een relatie hebben met de voorstelling, en of deze verschillen van de argumenten die Solleveld gebruikte.

De argumentatiesoorten zijn ook interessant om te onderzoeken in het licht van de mening van Jeroen Peeters, die vindt dat hedendaagse dans niet gehistoriseerd mag worden. *Schönheitsabend* baseert zich namelijk sterk op die historie, waardoor de recensent er bijna niet aan ontkomt om de argumentatie hierop te baseren. Op deze manier kan onderzocht worden of de argumentatie in een dansrecensie afhankelijk is van de voorstelling, en of deze methode ruimte biedt om dit aan te tonen.

Om dit te onderzoeken analyseer ik eerst de voorstelling. Vervolgens analyseer ik de recensie van Filip Tielens over *Schönheitsabend* door te analyseren over welke elementen Tielens schrijft, en welke argumentatiesoorten hij hierbij gebruikt. Dit relateer ik aan de analyse van de voorstelling, waarna ik kan laten zien of Tielens andere argumenten gebruikt dan Solleveld, of dit afhankelijk is van de besproken voorstelling en in hoeverre deze methode geschikt is gebleken om de recensie te analyseren.

5.1 Analyse van *Schönheitsabend*

Schönheitsabend is de vierde gezamenlijke voorstelling van Florentina Holzinger en Vincent Riebeek. Het duo ontmoette elkaar op de School voor Nieuwe Dansontwikkeling, waar ze hun eerste gezamenlijke werk maakten, genaamd *Kein Applaus für Scheisse*. Daarna volgden meer voorstellingen onder de titels *Spirit* (2012) en *Wellness* (2013).

Toen ik *Schönheitsabend* zelf zag, voelde ik voornamelijk diepe afkeer. Ik vond provocatie omwille van de provocatie onnodig, en begreep niet wat ik hier als toeschouwer uit kon

halen. En dat terwijl de performance klassiek begint. Op de originele muziek uit het ballet *Sheherazade* (1910) voeren Riebeek en Holzinger een stukje van de choreografie uit *Sheherazade* uit, compleet met oriëntalistische kostuums. Dat verandert al snel in een erotische act waarbij Holzinger Riebeek anaal penetreert met een voorbinddildo. Het tweede deel van het stuk bestaat uit Holzinger die, zittend op een stoel, beschrijft hoe zwaar het kunstenaarschap is en dat ze het niet meer ziet zitten, hierbij refererend naar de beroemde balletdanser Vaslav Nijinsky. In het laatste deel doen Holzinger en Riebeek een SM-bondageact, waarbij Riebeek uiteindelijk hulpeloos bungelend in een klunten touwen rondgeslingerd wordt door Holzinger.

Het is lastig om een interpretatie aan deze voorstelling toe te kennen. Dat heeft niet te maken met een gebrek aan referenties. *Schönheitsabend* staat bol van de verwijzingen naar momenten in de (dans)geschiedenis, welke worden gereconstrueerd. Dit gebruik van historische momenten uit de dansgeschiedenis en het effect daarvan kan geduid worden met de term 'pastiche'. Pastiche houdt in dat een stijl uit, in dit geval, de dansgeschiedenis, tot in perfectie wordt gereconstrueerd. Hierbij is het doel niet het creëren van ironie, zoals gebeurt wanneer er sprake is van een parodie.⁷³ De pastiche ontstaat puur uit een gebrek aan mogelijkheden tot originaliteit: de performers beseffen dat alles al eens gedaan is en er geen mogelijkheid is om tot iets nieuws te komen. Daaruit ontstaat een eclectisch geheel aan verschillende stijlen binnen één performance, wat historicisme (het foutief gebruiken en aan elkaar koppelen van historische momenten) creëert.⁷⁴

Die pastichevorm is het meest expliciet in de eerste scène, waarin Holzinger en Riebeek in *Sheherazade*-kostuum een scène uit dit beroemde ballet dansen. Daarbij zijn de tenen gestrekt, de voeten uitgedraaid, kortom: de ballettechniek wordt tot in perfectie uitgevoerd, waardoor een hernieuwde opvoering ontstaat van *Sheherazade*. Al gauw verandert de scène: *Sheherazade* was in 1910 een grof schandaal, waarbij het publiek tijdens de première geschokt voortijdig de zaal verliet vanwege de voor die tijd expliciete rol van seks in het ballet. Honderd jaar later is het publiek echter iets minder preuts. Om toch dezelfde potentiële reactie op te roepen, nemen Holzinger en Riebeek hun toevlucht tot de anale penetratie met een voorbinddildo van Riebeek, door Holzinger. Zij veranderen het ballet dus, in de hoop toch een geschokte reactie van het publiek te krijgen. Zo komen ze wellicht nog het dichtst bij het origineel van *Sheherazade*. Daarmee impliceren zij dat waarheid subjectief is: blijkbaar is het nabootsen van de publiekservaring waarheidsgetrouwer dan het nabootsen van het ballet zelf.

⁷³ Fredric Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism* (Durham, Duke University Press, 1991), 65.

⁷⁴ *Ibidem*, 66.

Schönheitsabend verwordt in de eerste scène dus tot een pastiche doordat zij verschillende stijlen (paaldansen, seks, ballet) gebruikt om een historisch moment uit de geschiedenis opnieuw aan het publiek te vertellen. Wat de implicaties zijn van die pastiche blijkt pas in de tweede scène, waarin Holzinger, zittend op een stoel, in de rol van de beroemde balletdanser Vaslav Nijinsky kruipt. Ze herhaalt de woorden 'paardje is moe' (de woorden waarmee Nijinsky afgepeigerd zijn laatste voorstelling beëindigde, waarna hij nooit meer danste of sprak). Net als Nijinsky worstelt Holzinger met de prestatiedruk en verwachtingen van het publiek. Deze tweede scène kan gelezen worden als een reactie op de eerste scène, waarin het publiek ondanks de shockering en de poging hetzelfde effect te bereiken als *Sheherazade* in 1910, gewoon op haar stoel blijft zitten en netjes haar mond dicht houdt.

De pastiche creëert dan ook een soort leegheid, doordat zij in feite niets toevoegt aan *Sheherazade*. De provocatie omwille van de provocatie werkt niet, enkel leegheid blijft over, ondanks het feit dat er sprake is van anale penetratie, waarbij de genderrollen zijn omgekeerd en een bondageact waarin opnieuw de man nu eens gebonden wordt in plaats van de vrouw. Holzinger reflecteert op deze leegheid in de tweede scène, door de artistieke uitputting van Nijinsky te imiteren. Tegelijkertijd is de tweede scène opnieuw leeg, doordat ook dit weer enkel een imitatie is van wat al geweest is.

Het is een pastiche, juist omdat het geen realiteit toont, maar slechts een beeld geïnspireerd op die realiteit. Maar dat beeld gaat wel weer verder dan het beeld dat de toeschouwer kent: het shockeert, het toont de dingen anders dan ze zijn. Het is meer dan alleen een pastiche. Dat resulteerde in een soort pastiche: hoe de historische situatie ooit geweest is, is in dit stuk niet meer relevant. Het beeld dat we ervan hebben telt.

5.2 Analyse van 'Absurd drieluik vol oriëntalisme, camp en transgressie'

Filip Tielens herkent de referenties naar Nijinsky en *Sheherazade*, en plaatst *Schönheitsabend* in een historische traditie door deze te benoemen.⁷⁵ Tegelijkertijd benoemt hij vanuit deze historische context de vernieuwende elementen in *Schönheitsabend*, welke hij als positief beoordeelt. Hij beschrijft bijvoorbeeld hoe Holzinger en Riebeek verder gaan dan *Sheherazade* destijds, hoe ze de genderverhoudingen omver schoppen en gebruikt de frase 'zo rauw en leeg als in deze scène durfde dit duo nog nooit eerder te gaan, maar het levert wel het beste deel van *Schönheitsabend* op.' Tielens herkent de vernieuwing dus, en kan deze waarderen. Dit kan hij enkel omdat hij weet hoe de huidige genderverhoudingen liggen en omdat hij de verwijzingen naar *Sheherazade* en Nijinsky herkent

⁷⁵ Het analyseschema is te vinden in bijlage 3.

De verschillende elementen waar Tielens over schrijft in zijn recensie, zijn dan ook slechts een middel om thema's als gender en historisering te benoemen. Tielens schrijft het meest over beweging (17), maar geeft ook context (6), doet een aantal algemene uitspraken over de voorstelling (4) en bespreekt muziek en geluid (4). Waar de connectie tussen deze elementen bij Solleveld onbesproken bleef, gaat Tielens er wel op in. Dat resulteert in enkele thema's die Tielens herkent, zoals gender, de grens tussen kunst en kitsch en historisering. Deze thema's staan in feite boven de elementen die Tielens beschrijft, de elementen vormen een middel om de thema's aan te duiden.

De thema's die Tielens onderscheidt hebben hun uitwerking op de argumentsoorten die hij gebruikt. Vanuit het historische kader dat Tielens gebruikt, geeft hij een interpretatie van de voorstelling aan de hand van intentionele argumenten. Dit komt naar voren in zinnen als 'hier staat de existentieel twijfelende kunstenaar centraal', 'Holzinger speelt Vaslav Nijinsky' en 'dit eerste deel verwijst naar de beruchte *Sheherazade*-dans'. Tielens kan deze interpretatie enkel toekennen doordat hij een bepaalde kennis heeft van de dansgeschiedenis, die zijn interpretatie bepaalt.

Hoewel Tielens niet de verbinding legt tussen het eclectische gebruik van historische elementen en de leegheid die de voorstelling daarmee over zich uitroept, benoemt hij wel de leegheid zelf. Hij waardeert deze leegheid dan ook niet vanuit de constructie waarmee deze tot stand is gekomen, maar puur als vernieuwend element. Tielens zag eerder voorstellingen van Riebeek en Holzinger, en vanuit deze ervaring benoemt hij dat 'het duo verder is gegaan dan ooit'.

Tielens kan de voorstelling vanuit emotivistisch oogpunt waarderen omdat deze 'een onbestemd gevoel in zijn onderbuik opwekt', 'heel wat losweekt' en er sprake is van 'een prachtig beeld'. Enerzijds waardeert hij dus de gevoelens die de voorstelling bij hem oproept. Hoe deze gevoelens precies zijn opgewekt, maakt Tielens niet duidelijk. Ook is niet duidelijk wat de voorstelling dan precies losweekt, of waar het onbestemde gevoel vandaan komt. Wel is duidelijk dat Tielens minder geschokt was door de voorstelling dan ik. Hij kon zijn eigen gevoelens over de voorstelling rationaliseren door te analyseren waar deze vandaan kwamen. Hij plaatste ze in een groter historisch kader. Hierdoor veranderden logischerwijs ook de emoties zelf.

Tielens gebruikt voornamelijk emotivistische (3/16), intentionele (3/16) en vernieuwingsargumenten (4/16) in zijn recensie over deze voorstelling. Opvallend is dat de link tussen de verschillende argumenten ontbreekt. Tielens benoemt wel zijn gevoelens, koppelt een interpretatie aan de voorstelling en waardeert de vernieuwing, maar hoe deze elementen in relatie staan tot elkaar blijft onduidelijk. Opnieuw geldt hier dat dit begrijpelijk is, aangezien Tielens deze recensie binnen twaalf uur na de voorstelling schreef. Een

uitgebreide analyse zoals ik heb gemaakt, is helemaal niet mogelijk binnen die tijd, en ook niet de strekking van deze recensie. Juist daarom is het bijzonder dat Tielens binnen zo'n korte tijd, wanneer de emoties over een voorstelling nog vers zijn, verder kan kijken dan enkel deze emoties en ze in een kader kan plaatsen.

5.3. 'Absurd drieluik vol oriëntalisme, camp en transgressie' in relatie tot Schönheitsabend

Opvallend is hoe de voorstelling weliswaar de thema's aanreikt (reflectie op dansgeschiedenis, genderverhoudingen), maar dat het afhankelijk is van de toeschouwer of deze de thema's herkent. De referenties naar Nijinsky en *Sheherazade* zijn niet bij elke toeschouwer bekend. Met betrekking tot de interpretatie van de voorstelling laten Riebeek en Holzinger dus veel afhangen van de voorkennis van de toeschouwer. Dit versterkt het effect van de pastiche. Immers, ik ben tot de conclusie gekomen dat juist het bij elkaar gooien van verschillende gebeurtenissen een leegheid creëert. Wanneer de toeschouwer niet van de geschiedenis op de hoogte is, verdwijnen de referenties naar de oorspronkelijke geschiedenis en betekenis die hieraan gekoppeld kan worden. Daarmee wordt *Schönheitsabend* nog leger van betekenis en kan deze provoceren.

De vraag die dit oproept is: wat als Tielens geen kennis had gehad van de referenties naar de dansgeschiedenis? Hoe was hij dan met zijn emoties omgegaan? Hoe had dit zijn interpretatie van de voorstelling veranderd? Deze analyse toont aan hoe enerzijds de voorstelling zelf invloed heeft op de aard van de argumenten (historiserend), maar ook hoe groot de invloed van de achtergrondkennis van de recensent is. Zonder kennis van de dansgeschiedenis had Tielens een geheel andere recensie geschreven.

5.4 Evaluatie van de werking van de methodiek

Doordat ik gekozen heb om de recensie in relatie tot de voorstelling en de recensent te analyseren, kon bovenstaande conclusie getrokken worden. De voorstellingsanalyse toonde aan dat het historische kader waarmee Tielens de voorstelling analyseert, terug te vinden is in de voorstelling. In dit licht gezien functioneerde de opgestelde methode prima.

Ook bleek het categoriseren van de zinnen in Tielens' recensie als exposerend, evaluatief en exposerend-evaluatief gemakkelijk. Doordat er bij Tielens in mindere mate sprake is van beschrijving door middel van associaties, en Tielens ook geen gebruik maakt van het stijlmiddel ironie, vormde dit geen belemmering in de categorisering. Dit was in de analyse van 'Een soort oertaal' wel een probleem.

Op andere vlakken bleek de methode niet optimaal. De relevantie van het onderscheiden van de elementen uit de voorstelling die worden besproken in de recensie was bijvoorbeeld relatief klein. Dit kwam doordat Tielens overkoepelende thema's die hij in de voorstelling

zag beschreef, zoals genderverhoudingen en de relatie met de dansgeschiedenis. De voorgestelde methode schiet tekort in het onderscheiden van deze thema's, doordat de methode zich beperkt tot het onderscheiden van de elementen in een voorstelling die leiden tot deze thema's. Er mist een stap om te bepalen tot welke thema's de onderscheiden elementen leiden. De thema's heb ik nu wel kunnen onderscheiden door de verbinding te leggen tussen de argumentatie van de recensent en de elementen uit de voorstelling waar de recensent schreef, maar het belang van de thema's die een recensent onderscheidt benoem ik in de voorgestelde methode niet expliciet. In de geanalyseerde recensie van Floris Solleveld vormde het gebrek aan manieren om overkoepelende thema's te onderscheiden geen probleem, omdat Solleveld zelf geen overkoepelende thema's uit de voorstelling haalde. Nu blijkt dat dit in andere recensies wel een probleem kan vormen en hier een oplossing voor moet worden gezocht.

Een ander nadeel van de voorgestelde methode blijkt het gebruik van de term 'intentioneel argument' te zijn. Tielens gebruikte enkele argumenten die mogelijk bestempeld kunnen worden als 'intentioneel'. Echter, het blijft onduidelijk of Tielens denkt dat hij de makersintentie heeft achterhaald, of dat hij het argument beschouwt als zijn eigen interpretatie. De zin 'hier staat de existentieel twijfelende kunstenaar centraal' maakt bijvoorbeeld niet duidelijk of Tielens denkt dat hij de makersintentie heeft achterhaald, of zijn eigen interpretatie geeft. Dit probleem kwam ook al aan de orde in de analyse van 'Een soort oertaal' van Floris Solleveld.

Ondanks deze nadelen heeft de voorgestelde methode een bevredigend resultaat opgeleverd, omdat het gebruik van de methode duidelijk heeft gemaakt via welke kaders Tielens *Schönheitsabend* heeft geanalyseerd en of deze kaders een relatie vertonen met de voorstelling.

6. Crashtest: analyse van 'Visuele lecture performance legt vrouwen trauma bloot'

Uit de analyses van de recensies 'Een soort oertaal' en 'Absurd drieluik vol oriëntalisme, camp en transgressie' is gebleken dat de elementen waar in een recensies over geschreven wordt enerzijds te maken hebben met de elementen die in de voorstelling zitten, en anderzijds dat de nadruk op bepaalde elementen afhangt van de interpretatie van de recensent. Daarnaast bleek dat de argumentatie voortkomt uit enerzijds de achtergrondkennis van de recensent en anderzijds uit de aard van de voorstelling.

In dit hoofdstuk analyseer ik de recensie van Moos van den Broek over *Cock Cock...Who's there?* van Samira Elagoz.⁷⁶ De keuze is op deze recensie gevallen omdat de voorstelling waar de recensie over gaat geen echte dansvoorstelling is, het is eigenlijk een soort lecture performance. Ik verwacht daarom dat de recensie van Van den Broek andere elementen zal benadrukken dan die van Solleveld en Tielens, waar beweging en choreografie veel aandacht kreeg. Zo is er in de voorstelling *Cock Cock...Who's there?* veel film aanwezig. Ook daarom is deze voorstelling relevant; het medium film wordt vaker gebruikt in experimentele dans en performance.⁷⁷ Het is dus relevant om te onderzoeken of de analysemethode hier mogelijk op moet worden aangepast.

Ik ga te werk volgens de opgestelde methode in hoofdstuk drie: eerst analyseer ik *Cock Cock...Who's there?*, vervolgens analyseer ik de recensie op de elementen uit de voorstelling waar deze op in gaat, exposerende en evaluatieve zinnen en de gebruikte argumentatiesoorten. Tot slot onderzoek ik hoe de elementen waar in de recensie over geschreven wordt en de gebruikte argumentatiesoorten zich verhouden tot de analyse van de voorstelling.

6.1 Analyse van 'Cock, Cock...Who's there?'

Cock Cock...Who's there? vormde de afstudeervoorstelling van Samira Elagoz (1989), die in 2016 afstudeerde aan de SNDO. Met de voorstelling won ze de André Veltkamp Award, een prijs voor veelbelovend afstudeerwerk. *Cock, Cock...Who's there?* is sindsdien te zien geweest in theaters in binnen- en buitenland en op festivals voor experimentele dans en performance, waaronder Something Raw in Amsterdam en SPRING in Utrecht.

In *Cock, Cock...Who's there?* vertelt Samira Elagoz hoe ze door middel van een onderzoek over wat haar vrouwelijkheid uitlokte bij mannen twee verkrachtingen verwerkte. Daarbij gebruikt ze het medium film om haar onderzoek te illustreren. Een grote beamer toont het

⁷⁶ *Cock, Cock...Who's there?*. Samira Elagoz. Utrecht, Spring, Theater Kikker, 23 mei 2017.

⁷⁷ Zoals bijvoorbeeld in de voorstellingen *Zoom* (Lana Coporda), *The Dry Piece* (Keren Levi) en *Hashtag* (Loïc Perela).

lichaam van Elagoz, dat vervormt tot een vulva. Vervolgens loopt Elagoz het podium op. In een simpel t-shirt en een broek neemt ze plaats op de stoel die rechts voor de beamer klaar staat. Dan begint ze haar verhaal. Op rustige toon, soms bijna onverschillig, vertelt ze over haar onderzoek, dat ze startte naar aanleiding van het feit dat ze verkracht was door haar toenmalige vriend. Dat onderzoek begon met het plaatsen van advertenties op datingsites. Ze vroeg mannen om een afspraak te maken, waarbij ze aangaf dat de afspraak onderdeel was van een kunstproject en dat ze de ontmoeting zou filmen.

Via de beamer maakt ze het publiek deelgenoot van haar ontmoetingen. Ze filmde mannen die zich bezig hielden met SM, mannen die aangaven dat ze graag dominant in bed waren, mannen die haar bang maakten. Ze liet hen hun verhaal doen zonder te oordelen, wat resulteerde in eerlijke en open portretten van de mannen. Daarnaast liet ze haar vrienden voor de camera vertellen wat ze dachten van het feit dat ze verkracht was, wat resulteerde in een filmpje van een penis die oprees in een erectie als metafoor voor de macht van de man tot een uitspraak waarin een vriend stelde dat ze de verkrachting zelf had uitgelokt. Tijdens een verblijf in Tokio ging het echter weer mis: een vriend verkrachtte haar in zijn eigen huis. Deze ontmoeting was geen deel van het kunstproject en had ze zodoende niet gefilmd. Voor haar publiek reconstrueert ze wat er was gebeurd, zoals ze dat ook had gedaan toen ze aangifte deed op het politiebureau in Tokio: ze wees op een levensgrote pop aan waar ze was aangeraakt, in welke houding ze had gelegen en hoe ze was weggekomen. Uiteindelijk zien we hoe Elagoz met vreemden zoent op de beamer, waarbij die shots ongemakkelijk lang worden aangehouden. En Elagoz toont foto's van hoe ze door de jaren heen is veranderd. We zien een vijftienjarige met zware make-up, een jonge vrouw in lingerie en tot slot meer recente beelden van Elagoz, vaak met felle lippenstift op haar lippen.

Het verhaal van Elagoz leek in eerste instantie over het verwerken van een verkrachting te gaan, maar ging uiteindelijk vooral over macht. In de voorstelling herneemt Elagoz de macht over haar eigen verwerkingsproces en haar relatie tot mannen. Dat doet ze door niet alleen haar eigen perceptie, maar ook de perceptie van het publiek ten aanzien van wat macht is te veranderen.

Het belangrijkste middel dat ze daarvoor gebruikt is film. Daarmee plaatst Elagoz zich in een traditie die zich kenmerkt door manipulatie van de blik van de toeschouwer. Dit resulteerde in films waarin het oog van de camera vanuit een mannelijk perspectief filmde, waarbij vrouwen vaak de rol van lustobject hadden en ook zo gefilmd werden.⁷⁸ Ook vrouwen keken daardoor via het oog van de camera met een mannelijke blik. Het publiek werd zo een manier van kijken opgelegd waarbij het vrouwelijk lichaam erotisch en als lustobject

⁷⁸ Maaike Bleeker, *Visuality in the theatre. The locus of looking* (Groot-Brittannië: Palgrave Macmillan, 2011), 124.

geportretteerd werd. Vandaag de dag is dit klassieke voyeurisme niet meer enkel een mannelijke blik, maar is de blik van de camera neutraler geworden.⁷⁹

Elagoz herkent deze mechanismen van manipulatie, en gebruikt de camera op haar beurt als machtsmiddel. Dat doet ze op verschillende niveaus. Ten eerste neemt ze de camera mee op haar afspraken met mannen, en filmt ze hen. Daardoor wordt de camera een controlemiddel om de mannen in haar macht te houden: ze weten dat ze gefilmd worden. Als ze iets doen dat ongepast is, staat dat ook op film. Ten tweede bedient ze de camera expliciet als vrouw, waardoor ze zowel mannen als vrouwen dwingt om vanuit haar perspectief te kijken. Dit wordt bijvoorbeeld duidelijk in het beeld waarin ze haar eigen lichaam via een soort lachspiegeleffect vervormt tot vulva, en die vulva vervolgens weer vervormt tot allerlei patronen die niet meer doen denken aan een vrouwenlichaam. Ze confronteert de toeschouwer zo met een beeld waarin een vrouw enkel haar vagina is, er is geen persoonlijkheid meer.

Maar daar stopt de macht van Elagoz niet. Doordat ze lijfelijk aanwezig is op het podium, kijkt het publiek niet alleen naar haar lichaam en de beelden van mannen die ze opgenomen heeft, maar kijkt Elagoz ook terug. Ze neemt de macht door haar publiek met haar ogen te controleren. Daarnaast bepaalt zij wat het publiek ziet en hoort. Ze vertelt bijvoorbeeld tot in detail hoe ze is verkracht. Dat is informatie die ik als toeschouwer zo vreselijk vond om te horen dat ik het liefst de zaal wilde uitrennen. Zij dwong haar publiek echter om het allemaal te horen, en kwam daarnaast met de treurige conclusie elke man een potentiële bedreiging is voor een vrouw.

Het onderzoek van Elagoz is heel persoonlijk, maar door de manipulatie van haar publiek dwingt ze hen zich in te leven in haar perspectief. Daarbij gebruikt ze de camera op een manier waarbij zij nu eens als vrouw de macht heeft.

6.2. Analyse van 'Visuele lecture performance legt vrouwen trauma bloot'

Moos van den Broek schreef een recensie over *Cock, Cock...Who's there?* op Theaterkrant.nl.⁸⁰ Zij vond de voorstelling maatschappelijk relevant en emotioneel. Ze noemde de voorstelling humoristisch, 'herkenbaar', 'pijnlijk' en ze vond dat deze aankwam. De voorstelling was maatschappelijk relevant doordat deze 'vastgeroeste patronen bevecht' en 'de verhoudingen tussen het werkelijke en gemediatiseerde lichaam bevecht'. Hoe is Van den Broek tot deze conclusie gekomen en hoe verhoudt deze zich tot de analyse van *Cock, Cock...Who's there??* Dit onderzoek ik aan de hand van de analyse van de elementen waar Van den Broek over schrijft, de exposerende en evaluatieve zinnen en de analyse van de

⁷⁹ Rosemarie Buikema & Iris van der Tuin, *Gender in media, kunst en cultuur* (Bussum: Coutinho, 2007), 192.

⁸⁰ Van den Broek, 'Visuele lecture performance legt vrouwen trauma bloot'.

argumentatiesoorten die zij gebruikt.⁸¹ Vervolgens onderzoek ik hoe deze analyse zich verhoudt tot de voorstellingsanalyse.

Opvallend aan de categorisering van de verschillende elementen waar Van den Broek over schrijft is dat zij weinig elementen apart onderscheidt. Ze vertelt met name het verhaal van Elagoz, wat ik heb gecategoriseerd onder 'gehele voorstelling', omdat hierbij nauwelijks aparte elementen als muziek en geluid of decor en kostuums worden benoemd. Wel heb ik een categorie bijgevoegd, namelijk die van 'film en media', omdat dit een belangrijk aspect is in de voorstelling van Elagoz en ik de beschrijvingen hierover niet ergens anders kon categoriseren. Toch bleek het categoriseren van de zinnen uit de recensie nog steeds een uitdaging. Een zin als 'In een kleurig filmpje dat volgt vervormt Elagoz opnames van zichzelf tot caleidoscopische vulva-achtige vormen' heb ik gecategoriseerd onder 'film en media'. Echter, in hoofdstuk twee beschreef ik hoe Reinheimer van mening was dat het concept van 'choreografie' ook buiten de discipline dans werkbaar kon zijn. Dit is bijvoorbeeld te zien in de manier waarop Elagoz haar lichaam vervormt op film. Het categoriseren van deze zin onder de categorie 'film en media' is dus niet vanzelfsprekend, en wellicht hoort de zin in meerdere categorieën thuis.

Van den Broek's recensie bestaat voor ongeveer twee derde uit beschrijving, waarvan een groot deel van die beschrijving het verhaal dat Elagoz vertelt in haar voorstelling beslaat. Van den Broek oordeelt in het evaluatieve gedeelte van haar recensie louter positief over *Cock, Cock...Who's there?*. De voornaamste argumentatiesoorten die zij hiervoor gebruikt zijn het emotivistische argument en het realistische argument. De emotivistische argumenten drukken met name uit welke impact de voorstelling had. Van den Broek noemt Elagoz 'eerlijk en slim', ze benoemt dat de voorstelling 'aankomt', ze noemt het verhaal van Elagoz 'herkenbaar' en benoemt dat de details tot humor leiden. Deze argumenten komen voort uit het verhaal van Elagoz dat zij in haar recensie repeteert. De realistische argumenten zijn vooral gebaseerd op de maatschappelijke relevantie van *Cock, Cock, Who's there?*. Zo benoemt Van den Broek dat de voorstelling 'diep ingesleten maatschappelijke patronen blootlegt', 'laat zien dat seksualiteit en macht onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn' en hoe groot 'de impact van het gemediatiseerde vrouwenlichaam' is.

6.3. 'Visuele lecture legt vrouwen trauma bloot' in relatie tot 'Cock, Cock...Who's there?'

In relatie tot de analyse van *Cock, Cock...Who's there?* valt met betrekking tot de verschillende elementen uit de voorstelling op hoe Van den Broek relatief weinig aandacht besteedt aan het filmische element, terwijl dit juist in de analyse naar voren komt als één van de elementen die de blik van de toeschouwer manipuleren. Het is het medium dat Elagoz gebruikt om de macht over een situatie te krijgen. Zo krijgt ze als vrouw een machtspositie.

⁸¹ De resultaten van de analyse zijn te vinden in bijlage 4.

Van den Broek laat dit onbenoemd. In plaats daarvan focust ze op het verhaal van Elagoz. Met welk medium Elagoz haar verhaal vertelt, is in de recensie van Van den Broek minder van belang. Dit blijkt ook uit de conclusies van Van den Broek. Ze benoemt wat de voorstelling voor emoties bewerkstelligt bij haar en in welk maatschappelijk debat de voorstelling geplaatst kan worden, maar niet hoe de voorstelling deze emoties en dit debat oproept. Het medium waarmee Elagoz haar voorstelling maakte en de effecten die dit creëerde, bleven op de achtergrond. Hierdoor komt het oordeel van Van den Broek niet zozeer voort uit de analyse van de voorstelling, maar uit emoties en thema's waar de voorstelling voor Van den Broek aan raakte. Het oordeel is dus gestoeld op de emoties van Van den Broek, en in mindere mate op de analyse van de voorstelling.

6.4. Evaluatie van de werking van de methode

In de analyse van deze recensie met de voorgestelde methode werd, veel meer dan in de voorgaande recensies, duidelijk wat de meerwaarde is van de voorstellingsanalyse. De voorstellingsanalyse stelt de onderzoeker in staat om aan te wijzen wat de recensent niet belicht. In dit geval is dit bijvoorbeeld de invloed van de filmbeelden op de toeschouwer.

Toch werkte de methode ook nadelig. Er bleek, net als bij de analyse van de recensie van Filip Tielens, een probleem in de categorisering van elementen uit de voorstelling. Dit probleem is deels opgelost door de categorie 'film en media' toe te voegen. Een ander deel van het probleem bleef bestaan, namelijk het feit dat sommige elementen onder meerdere categorieën kunnen vallen. De manier waarop Elagoz haar lichaam op film vervormt kan onder de categorie 'film en media' vallen, maar past ook binnen de categorie 'film en beweging'. Op dit moment biedt de methode geen mogelijkheden om bepaalde zinnen onder meerdere elementen te laten vallen. Het is dus de vraag of hier een aanpassing nodig is.

7. Evaluatie van de werking van de voorgestelde methode in de casestudies

Uit de analyse van de drie casestudies is gebleken dat de opgestelde methode zowel voor- als nadelen heeft. In dit hoofdstuk evalueer ik hoe de methode heeft gefunctioneerd. Ook evalueer ik welke nieuwe inzichten het gebruik van de methode heeft opgeleverd ten aanzien van mogelijke verbeteringen voor de methode en ten aanzien van de definiëring van recensies over experimentele dans en performance. Het belangrijkste inzicht dat uit deze evaluatie naar voren komt, is dat de opgestelde methode geschikt is voor de analyse van recensies over experimentele dans en performance. Ook biedt de methode nieuwe inzichten in hoe recensies over experimentele dans en performance gedefinieerd kunnen worden. Deze inzichten licht ik in dit hoofdstuk toe.

7.1. De voorgestelde methode werkt

De voorgestelde methode is geschikt gebleken voor de analyse van recensies over experimentele dans en performance. Dit komt omdat de methode de verschillende elementen die een rol spelen in de totstandkoming van een recensie, in acht neemt. De methode biedt de mogelijkheid om deze elementen met elkaar te verbinden en zo te onderzoeken welke rol de voorstelling en de door de recensent gekozen invalshoek spelen in de uiteindelijke interpretatie en oordeelsvorming in de recensie. De combinatie van het enerzijds analyseren van de voorstelling zelf, en anderzijds het analyseren van de recensie op de elementen uit de voorstelling die de recensie in acht neemt en de argumentatie waarmee deze tot een oordeel dan wel interpretatie komt, bleek behulpzaam omdat op deze manier al deze elementen in relatie tot elkaar onderzocht konden worden.

Het categoriseren van de verschillende elementen uit de voorstelling waar de recensent over schrijft bleek bijvoorbeeld zeer behulpzaam, maar dit was enkel behulpzaam wanneer de elementen waar de recensent over schreef werden bekeken in relatie tot de argumentatiesoorten die de recensent hanteerde en de voorstelling waar de recensie betrekking op had. In Bellinghiere's oorspronkelijke methode was het categoriseren van de elementen waar de recensent over schreef een doel op zich. In recensies over experimentele dans en performance bleek het categoriseren van de elementen als doel op zich nutteloos, omdat juist in deze voorstellingen elementen als beweging en muziek tot doel hebben om een bepaald idee duidelijk te maken. De elementen hebben in zichzelf dus niet zoveel betekenis. Echter, het ontrafelen van hoe een recensent via de onderscheiden elementen tot betekenisgeving is gekomen, bleek wel zinvol, omdat dit een impliciete erkenning vormt van het feit dat de betekenisgeving van de recensent voortkomt uit datgene wat hij in de voorstelling heeft gezien en onderscheiden.

Het classificeren van de argumenten die recensenten gaven in relatie tot de elementen uit een voorstelling die een recensent benoemde, maakte het mogelijk om de relatie tussen de

beschrijving van de elementen in een voorstelling en de uiteindelijke interpretatie van de recensent te onderzoeken. Zo bleek bijvoorbeeld dat Filip Tielens door het herkennen van de verwijzingen naar de geschiedenis in de beweging en muziek in *Schönheitsabend* uiteindelijk veel vernieuwingsargumenten gaf. De onderscheiden elementen en de argumentatie van de recensent staan dus in nauwe relatie tot elkaar.

Hoe groot de rol van de gerecenseerde voorstelling is in de onderbouwing van een recensie, bleek uit de relatie tussen de analyse van de voorstelling en de recensie zelf. De analyse toonde bijvoorbeeld aan hoeveel de soort argumentatie en de elementen waarover recensenten schreven verband hielden met de voorstelling zelf. Dat lijkt een open deur, maar in de methodes van Bellinghiere en Van Heteren om theaterrecensies te analyseren, werd hier geen rekening mee gehouden. En dat terwijl uit de analyses in de casestudies juist bleek hoe sterk het verband tussen de voorstelling en de argumentatie in de recensies was. Zo gebruikte Filip Tielens vooral vernieuwende argumenten, die voortkwamen uit het feit dat in *Schönheitsabend* sprake was van verwijzingen naar de dansgeschiedenis, die Tielens op zijn beurt herkende. En Moos van den Broek gebruikte realistische argumenten, die voortkwamen uit het feit dat in *Cock, Cock...Who's there?* sprake was van een maatschappelijk thema, namelijk de rol van vrouwen in de maatschappij.

De opgestelde methode legt het verband tussen de voorstelling, de thema's en elementen die de recensent hierin herkent en de argumentatie van de recensent bloot, en impliceert daarmee dat de argumentatie en beschrijving in een recensie voortkomt uit een symbiose tussen de voorstelling en de perceptie van de recensent op die voorstelling. Daarmee impliceert de methode dat dit het ideaalmodel is van hoe een recensie eruit moet zien. De methode sluit andere vormen van recenseren uit door enkel een analysemethode voor dit ideaalmodel te bieden.

7.2. Een beperkte visie op een recensie

Dit probleem probeer ik te ondervangen door te evalueren waar de methode hapert. Deze haperingen tonen aan waar de geanalyseerde recensies niet binnen het ideaalmodel van een recensie passen dat de methode voorstelt. Juist deze haperingen geven uitsluitsel over wat een recensie mogelijk nog meer, of anders, is dan ik met deze methode zou veronderstellen en dus verwachten.

Ten eerste bleek het categoriseren van elementen uit een voorstelling waar de recensent over schreef niet zo gemakkelijk. Recensenten legden namelijk verbanden tussen de verschillende elementen, soms in dezelfde zin, waardoor sommige zinnen over meerdere elementen uit een voorstelling gingen. Sterker nog, hoe meer interpretatie recensenten haalden uit het verbinden van de elementen, hoe minder gemakkelijk het werd om deze apart te categoriseren. Opvallend was bijvoorbeeld hoe ik in de recensie 'Een soort oertaal'

van Floris Solleveld weinig moeite had met het categoriseren van alle zinnen op element, doordat hij de elementen niet in samenhang met elkaar bekeek en zijn conclusie ook niet uit een samenhang tussen de elementen voortkwam. In het geval van de recensie 'Absurd drieluik vol oriëntalisme, camp en transgressie' van Filip Tielens vond ik het veel lastiger om de elementen te categoriseren, doordat hij bijvoorbeeld muziek en beweging in dezelfde zin besprak en hier een interpretatie aan koppelde. Daarom overweeg ik om aan het bestaande schema waarin ik de elementen categoriseer een kolom toe te voegen, waarin ik duidelijk kan maken of bepaalde elementen met elkaar in verbinding staan, en hoe.

Ten tweede bleek dat het onderscheiden van exposerende, evaluatieve en exposerend-evaluatieve zinnen lastig werd zodra de recensent gebruik maakte van associaties, beoordelende bijvoeglijke naamwoorden of stijlmiddelen als ironie. Dit bleek met name bij de analyse van 'Een soort oertaal' van Floris Solleveld. Veel beschrijvingen van Solleveld werden gekleurd door het stijlmiddel ironie of door zijn persoonlijke associaties. Deze zinnen heb ik gecategoriseerd onder het label 'exposerend-evaluatief', omdat deze zowel beschrijvend als beoordelend waren.

Nadat ik dit probleem had opgelost, kwam een volgend probleem aan de orde. Het bleek namelijk lastig om zinnen waarin sprake was van ironie of associaties met een positieve dan wel negatieve lading te categoriseren onder een bepaalde argumentsoort. Dit terwijl er in die zinnen wel degelijk sprake was van een vorm van beoordeling. Opnieuw kwam dit met name aan de orde in de recensie van Solleveld. Dit roept de vraag op, of (zoals Van Heteren stelt) een recensie wel per definitie gebaseerd is op argumenten. In de recensie van Solleveld bleef de argumentatie impliciet, en kwam het oordeel naar voren via het gebruik van ironie en de (negatieve) associaties van de recensent. In de recensie van Moos van den Broek was de argumentatie makkelijker te classificeren, maar viel op dat de stap tussen de beschrijving en de uiteindelijke beoordeling, namelijk de manier waarop de argumentatie uit de beschrijving voortkomt, ontbreekt. Van den Broek baseerde haar oordeel veel meer op haar eigen emotie en de waarde die zij toekende aan het maatschappelijke onderwerp dat Elagoz aan de kaak stelde. Het is dus de vraag of recensies over experimentele dans en performance niet ook gebaseerd kunnen zijn op associaties en emoties van de recensent, in plaats van op een (daaruit voortkomende) analyse van de voorstelling. De methode zoals ik deze nu heb opgesteld, is gebaseerd op het idee dat de argumentatie van een recensent voortkomt uit de elementen die een recensent herkent in een voorstelling. Dit geldt blijkbaar niet in alle gevallen.

Een ander nadeel van de classificatie van argumenten is dat de opgestelde methode suggereert dat alle argumenten gelijk aan elkaar zijn, terwijl de ene argumentsoort in de praktijk wellicht meer gewicht in de schaal legt dan de andere. Zo is gebleken dat elke

recensent gebruik heeft gemaakt van emotivistische argumenten, terwijl de overige argumentsoorten niet in elke recensie aan bod kwamen.

Het gebruiken van de voorstellingsanalyse in de opgestelde methode vormde een potentieel risico, doordat de kans bestond om als onderzoeker de analyse van de voorstelling en de recensie zelf met elkaar te gaan vergelijken. Dit gevaar bleef beperkt door het gebruik van de analysemethode voor recensies, die een directe vergelijking tussen recensie en voorstelling voorkwam.

De opgestelde methode impliceert dat een recensie tot stand komt in de relatie tussen de recensent en het kunstwerk. Uit de analyses van de drie casestudies is gebleken dat dit een invalshoek is die een nieuw perspectief op recensies kan werpen. De beperkingen van de voorgestelde methode toonden aan dat de geanalyseerde recensies niet per definitie voldeden aan het ideaalmodel dat de methode voorstelde. Juist de beperkingen van de methode wierpen daarom een nieuw licht op de definitie van recensies over experimentele dans en performance. Gebleken is bijvoorbeeld dat de argumentatie in een recensie soms impliciet blijft door het gebruik van associaties en stijlmiddelen. Ook bleek dat de argumenten die een recensent gebruikt niet altijd in directe relatie stonden tot de elementen uit de voorstelling die de recensent beschreef. Tegelijkertijd moet opgemerkt worden dat deze definitie niet algemeen toepasbaar is, omdat ik maar drie casestudies geanalyseerd heb. Om uitspraken te doen over wat een recensie over experimentele dans en performance definieert, moet een grotere groep recensies worden meegenomen. Echter, de drie casestudies die ik nu geanalyseerd heb tonen wel aan wat de mogelijkheden en beperkingen van de opgestelde methode zijn en wat de methode impliceert met betrekking tot de definiëring van recensies over experimentele dans en performance.

8. Conclusie

Uit dit onderzoek is gebleken dat de opgestelde onderzoeksvraag positief beantwoord kan worden: de ontwikkeling van een methodiek om onderzoek te doen naar recensies over experimentele dans en performance van SNDO-alumni leidt er toe dat het mogelijk is om nieuwe definities toe te voegen aan de bestaande definities over wat een dansrecensie is, doordat de voorgestelde methode de onderzoeker in staat stelt om vanuit een ander perspectief dan de bestaande methodes naar dansrecensies te kijken.

De uiteenzetting van het debat over danskritiek en de positie die de bestaande methodes binnen dit debat innemen, toont aan dat de ontwikkeling van een methode om recensies over experimentele dans en performance te analyseren wenselijk is. Uit de uiteenzetting van het debat over danskritiek blijkt namelijk dat dit debat zich vooral concentreert op de vraag hoe dans beschouwd moet worden door recensenten.

Binnen dit debat werden verschillende standpunten ingenomen. Zo vond danscriticus Jeroen Peeters dat hedendaagse dans niet gehistoriseerd mocht worden. Danscritica Eva van Schaik vond juist dat dit onmogelijk was, omdat een recensent de persoonlijke kijkervaring niet kon uitschakelen en dus altijd historiseerde. Danswetenschapper Maaïke Bleeker was van mening dat recensenten juist via een theoretisch kader een voorstelling moesten analyseren. Verschillende standpunten, met als overeenkomst dat de discussie betrekking had op de manier waarop dans beschouwd moest worden.

Naar de manier waarop dans daadwerkelijk beschouwd wordt is echter nooit wetenschappelijk onderzoek gedaan, en hier bestaat ook geen methodiek voor. De bestaande methodes om theaterrecensies te analyseren zijn ongeschikt gebleken voor de analyse van recensies over experimentele dans en performance, doordat deze zich enkel concentreren op de recensie zelf. De voorstelling waar de recensie over gaat blijft buiten beschouwing. Echter, het geschetste debat over danskritiek toont aan dat de beschouwing in relatie tot de voorstelling critici bezig houdt. De te ontwikkelen methodiek moet zich daarom hierop concentreren.

Daarom heb ik eerst onderzoek gedaan naar experimentele dans en performance aan de SNDO en de beschouwing hiervan. Op die manier werd duidelijk dat juist bij experimentele dans en performance aan de SNDO de voorstelling zelf van belang is voor de beoordelingsmaatstaf van een recensent. Het werk dat door SNDO-alumni gemaakt wordt is soms zo experimenteel, dat bestaande kijkkaders en beoordelingsmaatstaven die recensenten hanteren niet altijd voldoen. Het werk creëert in dat geval een nieuw kijkkader met nieuwe beoordelingsmaatstaven. Hierdoor vond ik het van belang dat de voorstelling zelf een plaats kreeg in de te ontwikkelen analysemethode.

In de ontwikkelde analysemethode hebben zowel voorstellingsanalyse als analyse van de recensie daarom een plaats gekregen. Daarbij is met betrekking tot de analyse van de recensie voortgebouwd op de methodes van Bellinghiere en Van Heteren, omdat hiermee kon worden onderscheiden welke argumentatiesoort de recensent hanteerde en hoe deze tot stand is gekomen. Dit gaf inzicht in de gekozen invalshoek. Door de invalshoek te interpreteren aan de hand van de voorstellingsanalyse, is het mogelijk gebleken om ook uitspraken te doen over waar de recensent niet over schrijft. Dit stelde mij in staat om kritischer naar de recensie te kijken en uitspraken te doen over de invloed van het persoonlijke referentiekader van een recensent, maar ook over de invloed van de voorstelling op de beoordelingsmaatstaf van de recensent.

De methode is getest op drie casestudies, waaruit bleek dat de methode geschikt is voor de analyse van recensies over experimentele dans en performance. De methode gaat uit van het idee dat een recensie tot stand komt in een relatie tussen de recensent en haar/zijn referentiekader en de voorstelling. Dit bleek in relatie tot de analyses die zijn uitgevoerd een juiste aanname. Tegelijkertijd bleek dat de methode nog een te eenzijdig beeld van een recensie over experimentele dans en performance gaf, omdat in de praktijk het oordeel in een recensie niet altijd expliciet verbonden was aan de beschrijving/analyse die de recensent maakte. Daarnaast bleef de argumentatie soms impliciet doordat deze naar voren kwam via stijlmiddelen en metaforen.

De methode draagt bij aan de definiëring van dansrecensies over experimentele dans en performance op twee manieren. Enerzijds erkent de methode de symbiose die plaatsvindt tussen een recensent en een voorstelling, waar de interpretatie van een voorstelling uit voortkomt. Hierbij erkent de methode ook het referentiekader waarmee een recensent naar een voorstelling kijkt. Dit wordt duidelijk wanneer de recensieanalyse naast de voorstellingsanalyse wordt gelegd, doordat dan niet alleen het referentiekader van de recensent zichtbaar is, maar ook andere mogelijke interpretaties van de voorstelling. Daardoor laat de methode zien hoe persoonsgebonden een interpretatie en oordeel is. Anderzijds biedt de methode de mogelijkheid om de definiëring van recensies over experimentele dans en performance aan te scherpen en te veranderen. Ten eerste kan dit door kritisch te kijken naar waar de methode niet werkt. In mijn analyses bleek bijvoorbeeld dat de methode geen rekening houdt met het feit dat argumentatie soms impliciet blijft en enkel naar voren komt via stijlmiddelen als ironie en metaforen. Dat zegt ook iets over de aard van danskritiek. Ten tweede kan dit door een discoursanalyse uit te voeren met deze methode over een grotere groep recensies. Aan de hand hiervan kunnen uitspraken worden gedaan over de danskritiek met betrekking tot experimentele dans en performance.

Gelet op de uitkomsten van de analyse van de casestudies, zou zo'n grotere discoursanalyse kunnen focussen op de volgende onderwerpen. Uit de analyse van casestudies bleek dat het emotivistische argument in alle recensies aanwezig is. Een vervolgvraag zou kunnen zijn:

geldt dit voor alle recensies over experimentele dans en performance? Wat is de verklaring hiervoor? Daarnaast bleek dat de beschrijving minstens de helft van de recensie beslaat. Geldt dit voor alle recensies over experimentele dans en performance? Wat is hiervoor de reden? Ook kwam naar voren dat in de recensies van Solleveld en Van den Broek beschrijving, analyse en oordeel niet logisch uit elkaar voortkwamen. Is dit in meer recensies het geval? Hoe komt dit?

Verder vervolgonderzoek is nodig op het vlak van de verbetering van de in dit onderzoek voorgestelde methode. De categorisering van zowel de elementen in de voorstelling als de argumentatiesoorten bleek nu ingewikkeld, omdat sommige zinnen onder meerdere categorieën vielen of omdat de argumentatie impliciet bleef. Hier houdt de huidige methode geen rekening mee. Daarom zou bij verder gebruik van de methode hier een oplossing voor moeten worden gevonden. Daarnaast kan onderzocht worden of deze methode ook aangepast kan worden voor recensies over andere kunst disciplines, zoals theater. De kritiek die ik heb geleverd op de methodes van Bellinghiere en Van Heteren en de aanpassingen die ik heb gedaan naar aanleiding hiervan, kunnen ook een nieuw licht op theaterrecensies werpen.

Behalve een stimulans voor verder onderzoek naar dansrecensies, hoop ik met dit onderzoek ook reflectie te bieden op hoe er wordt geschreven over experimentele dans en performance.

De kritiek op recensies over experimentele dans en performance kan met vervolgonderzoek beter in een context worden geplaatst en begrepen. Ik wil besluiten met de woorden dat ik hoop hier met dit onderzoek een aanzet toe te hebben gegeven en de relevantie van verder onderzoek naar dansrecensies heb kunnen aantonen.

Bibliografie

Primaire bronnen:

Recensies:

Aalders, Nina, 26 oktober 2015 (12:56 uur), commentaar op Floris Solleveld, 'Een soort van oertaal', www.theaterkrant.nl, 25 oktober 2015, geraadpleegd 26 januari 2017, <https://www.theaterkrant.nl/recensie/nadita/alma-soderberg/>.

Broek, Moos van den, 'Visuele lecture performance legt vrouwen trauma bloot'. www.theaterkrant.nl, 11 maart 2017, geraadpleegd op 17 juli 2017, <https://www.theaterkrant.nl/recensie/cock-cock-whos-there/samira-elagoz/>.

Solleveld, Floris, 'Een soort van oertaal'. www.theaterkrant.nl, 25 oktober 2015, geraadpleegd op 26 januari 2017, <https://www.theaterkrant.nl/recensie/nadita/alma-soderberg/>.

Tielens, Filip, 'Absurd drieluik vol oriëntalisme, camp en transgressie'. www.theaterkrant.nl, 24 mei 2016, geraadpleegd op 26 januari 2017, <http://www.theaterkrant.nl/recensie/schonheitsabend/florentina-holzinger-vincent-riebeek/>.

Voorstellingen:

Cock, Cock...Who's there?. Samira Elagoz. Utrecht, Spring, Theater Kikker, 23 mei 2017.

Nadita. Söderberg, Alma. (2015) Videoregistratie van optreden in juni 2015 in Zweden, Stockholm, MDT. <https://vimeo.com/131686776>, geraadpleegd op 30 januari 2017.

Schönheitsabend (2016). Holzinger, Florentina & Riebeek, Vincent. Gezien in Amsterdam, Theater Frascati, 16 september 2016.

Secundaire bronnen:

'About SNDO', www.ahk.nl. <http://www.ahk.nl/atd/opleidingen-dans/sndo/about-sndo/>, geraadpleegd op 13 augustus 2017.

Bakker, Piet & Scholten, Otto. *Communicatiekaart van Nederland*. Amsterdam: Adfo Groep, 2011.

Bellinghiere, Joseph J. *A methodology for a content analysis of theatre critics' reviews*. Michigan: University Microfilms International, 1987.

Bleeker, Maaïke, 'Dans. Waar gaat het over? Weet u het al?', *Theatermaker*, jg. 7 (2003), nr. 8, 50-52, geraadpleegd op 11 juli 2017, <http://sarma.be/docs/791>.

Visuality in the theatre. The locus of looking. Groot-Brittannië: Palgrave Macmillan, 2011.

Blijboom, Nuno. *Verschil moet er zijn, toch? Een onderzoek naar de verschillen en overeenkomsten tussen Nederlandse en Vlaamse theaterkritiek.* Bachelorscriptie, Universiteit van Amsterdam, 2016.

Buikema, Rosemarie & Tuin, Iris van der. *Gender in media, kunst en cultuur.* Bussum: Coutinho, 2007.

Cursus 'Hedendaags Schrijven over Hedendaagse Dans', Domein voor de Kunstkritiek. (12 november 2016) Den Haag: Korzo.

Debat 'Dance Dialogue Live', Domein voor de Kunstkritiek, *Dans Magazine*, Moving Futures en *Theatermaker*. (20 januari 2016) Utrecht: Het Huis Utrecht.

Emck, Cherany. *Het beeldend theater van Boukje Schweigman en de crisis in de kunstkritiek.* Bachelorscriptie, Universiteit Utrecht, 2015.

Fabius, Jeroen, "Presentational modes in dance: How the body speaks about the body", in: *Danswetenschap in Nederland deel III*. Vereniging voor Dansonderzoek, 2004.

Talk, 1982-2006: School for New Dance Development publication: dancers talking about dance, 15 interviews and articles from three decades of dance research in Amsterdam. Amsterdam: International Theatre & Film Bookshop, 2006.

2017. Interview door Carolien Verduijn. Notities. Universiteit Utrecht, 27 maart.

'Closely watching moving bodies, minimal dance as exercise of perceptual learning and attunement'. www.ahk.nl. Jaar van publicatie onbekend, geraadpleegd op 17 april 2017, <http://www.ahk.nl/atd/lectoraat/onderzoek/promotietrajecten/jeroen-fabius/>.

Heteren, Lucia van. *Theater, kritiek, jury en publiek. De totstandkoming van het kwaliteitsoordeel bij theater.* Groningen: Uitgeverij Passage, 1998.

Jameson, Fredric. *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism.* Durham, Duke University Press, 1991.

Kuijper, Jacqueline de, 'Geef jonge makers het voordeel van de twijfel', [www.dansmagazine.nl](http://dansmagazine.nl), 2016, geraadpleegd op 22 maart 2017, <http://dansmagazine.nl/reportage/geef-nieuwe-dansmakers-het-voordeel-van-de-twijfel>.

Lanz, Isabella 'Fantomen van de Nederlandse danskritiek', *Theatermaker*, jg. 7 (2003), nr. 6, 52-53, geraadpleegd op 11 juli 2017, <http://sarma.be/docs/800>.

Lems, Marijn, 'In gesprek met je eigen subjectiviteit'. *Theatermaker*, jg. 21 (2017), nr. 2, geraadpleegd op 10 juli 2017, <https://www.theaterkrant.nl/tm-artikel/gesprek-eigen-subjectiviteit-rond-tafel-theatercritici/>.

Lepecki, André, 'Dance without distance'. www.sarma.be. 2001, geraadpleegd op 23 maart 2017, <http://sarma.be/docs/606>.

Mladenovic, Bojana. 2017. Interview door Carolien Verduijn. *Notities*. Universiteit Utrecht, 23 mei.

'Over Theaterkrant.nl', www.theaterkrant.nl. <https://www.theaterkrant.nl/over-theaterkrant-nl/>, geraadpleegd op 13 augustus 2017.

Peeters, Jeroen, 'Fantomen van de danskritiek', *Theatermaker*, jg. 7 (2003), 22-25, geraadpleegd op 11 juli 2017, <http://sarma.be/docs/779>.

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

Pollock, Della. 'Performing Writing', in: *The Ends of Performance*, ed. Jill Lane en Peggy Phelan, 73-103. New York: New York University Press.

Putt, Fransien van der, 'Dansdiscours moddert voort', *Theatermaker*, jg. 7 (2003), nr. 8, geraadpleegd op 15 juli 2017, <http://sarma.be/docs/804>.

Reinheimer, Lisa. *Dansperformance. Over labelvorming en een notie van choreografie in de hedendaagse danspraktijk*. Masterthesis, Universiteit Utrecht, 2011.

Schaik, Eva van, 'Een pas de deux tussen critica en danser', *Theatermaker*, jg. 7 (2003), nr. 8, 48-51, geraadpleegd op 10 juli 2017, <http://sarma.be/docs/785>.

Schots, Marcelle, 'Wat willen Emio & PC?', *Theatermaker*, jg. 7 (2003), nr. 8, geraadpleegd op 10 juli 2017, <http://sarma.be/docs/792>.

2017. Interview door Carolien Verduijn. Audio-opname. Universiteit Utrecht, 16 juni.

Smeets, Gabriël, 'De Nederlandse Dansdagen', *Theatermaker*, jg. 6 (2002), nr. 9, geraadpleegd op 10 juli 2017, <http://sarma.be/docs/787>.

Bijlage 1: Voorbeeld van het opgestelde analyseschema

Element	Exposerend	Evaluatief	Exposerend-evaluatief
Beweging en choreografie			
Decor en kostuums			
Artistiek onderzoek			
Muziek en geluid			
Contextualiserende informatie			
Gehele voorstelling			

Bijlage 2: Analyseschema bij 'Een soort oertaal' door Floris Solleveld

Element	Exposerend	Evaluatief	Exposerend- evaluatief
Beweging en choreografie	<p>Maar dan wel een holbewoner die gaandeweg, als een schuchter kind, haar dansspasjes leert en haar benen steeds hoger optilt; en die, als een machine, puft en zucht op de maat van haar zwaaiende ledematen, of andersom.</p> <p>Constante factor is het plezier dat ze in alles uitstraalt.</p> <p>En er zitten nadrukkelijk heupen en borsten in, maar erotisch is het niet.</p>		<p>Alma is een grote vrouw en ze stampst flink, het heeft wel iets van een mechanische holbewoner.</p> <p>Nadita is een doelbewust lompe en onbeholpen voorstelling, maar agressie zit er niet in. (intentioneel)</p> <p>Zelfs als Söderberg het publiek een groot deel van de tijd de rug toekeert, en zelfs als ze daarbij zo dicht bij de eerste rij komt dat het publiek haast haar billen in het gezicht gedrukt krijgt, is dat niet bedoeld als <i>Publikumsbeschimpfung</i>. (intentioneel)</p> <p>Ze zijn gewoon deel van het vrolijke lompe mechaniek.</p>
Decor en kostuums	Een fles water, een groot wit doek, een kale vloer.		Het kostuum is een onflatteus wijd zwart shirt.
Artistiek onderzoek			
Muziek en geluid	<p>De muziek bestaat uit haar eigen luide zucht- en pufgeluiden.</p> <p>De inleiding is al even onopgesmukt.</p> <p><i>'You're very welcome to this thing that I do. Or it's no so much a thing, it's more a do',</i> zegt Söderberg.</p>		Soms evolueert de oertaal zelfs tot herkenbare woorden.
Contextualiseren de informatie	Veel is het niet wat Alma Söderberg nodig heeft voor haar muziektheaterdansperformance <i>Nadita</i> (de verkleinvorm van <i>nada</i> , 'klein niets').		We zijn bij een voorstelling in Het Veem van iemand die opgeleid is aan SNDO, dat mag duidelijk zijn. (intentioneel)

<p>Na de voorstelling volgt een respons van een theaterwetenschapper – elke dag een andere, in dit geval Liesbeth Groot Nibbelink, die recent is gepromoveerd op hedendaags ‘nomadisch theater’.</p> <p>Je zou het kunnen zien als een ‘tweede akte’.</p> <p>Het is eerder opgevoerd in Zweden: <i>work in progress</i> is het niet.</p>		<p>Een conventioneel nagesprek wordt het niet: Söderberg schuift aan in het publiek en Groot Nibbelink probeert niet zozeer het stuk uit te leggen als raakvlakken te zoeken tussen wat zij doet als theaterwetenschapper en wat Söderberg doet als maker. (vernieuwingsargument)</p>	
Gehele voorstelling		<p>Hoe sympathiek ook, <i>Nadita</i> blijft onbevredigen. (emotivistisch)</p> <p>En voor een afgeronde voorstelling is het toch wel erg kort en kaal. (structureel)</p>	<p>Hoeveel valt er nu te interpreteren aan <i>Nadita</i>? Het is een soort oertaal waarin beweging, ritme en rauwe klanken samengaan. (structureel)</p>

Bijlage 3: Analyseschema van ‘Absurd drieluik vol oriëntalisme, camp en transgressie’ door Filip Tielens

Element	Exposerend	Evaluatief	Evaluatief-exposerend
Beweging en choreografie	<p>Gekleed in zilveren pailletten en met veel <i>bling bling</i> duikt de vrouw van de sultan (Holzinger) bij aanvang uit het publiek op, om stiekem een slaaf (Riebeek) te ontmoeten voor een passioneel duet in de wandelgangen van haar paleis.</p> <p>Op een foute cover van <i>Shine</i> van hitrevelatie Years & Years kronkelen ze om elkaars lijven heen, terwijl ze als amateuristische acrobaten rondom enkele palen cirkelen.</p> <p>Net zoals in <i>Wellness</i> wordt ook in <i>Schönheitsabend</i> een penetratie met een voorbinddildo ten tonele gebracht.</p> <p>Deze keer is het niet meer Holzinger die langs achter ‘genomen’ wordt, maar</p>	<p>Het levert een prachtig beeld op wanneer ze als twee luiaarden ondersteboven hangend met elkaar zoenen. (emotivistisch)</p> <p>Zo rauw en leeg als in deze scène durfde dit duo nog nooit eerder te gaan, maar het levert wel het beste deel van deze <i>Schönheitsabend</i> op (u had vast al door dat u de titel met een knipoog moet interpreteren).(vernieuwend)</p> <p>Er worden allerlei theatrale effecten bovengehaald die moeten verhullen dat dit deel het minst uitgewerkte is en inhoudelijk te mager is om lang bij te blijven. (structureel)</p>	<p>Dit eerste deel verwijst naar de beruchte Sheherazade-dans van Les Ballets Russes uit 1910, die destijds omschreven werd als ‘een orgie’ omdat de dansers de verheven muziek voorzagen van een smachtende choreografie. (intentioneel)</p> <p>Door de genderrollen om te draaien roept Holzinger ongemakkelijke vragen op over de positie van de vrouw en genereert ze heel wat gegniffel van de aanwezige tieners in de zaal. (vernieuwend)</p> <p>Dit eerste duet laveert voortdurend tussen goedkoop en gedurfd, kitsch en kritiek, porno en pathos (zoals wanneer sultan Bart met een mes en nepbloed bruusk een einde maakt aan dit eerste deel).</p> <p>Hier staat de existentieel twijfelende kunstenaar centraal. (intentioneel)</p> <p>Holzinger speelt Vaslav Nijinsky, de sterdanser van Les Ballets Russes die plots stopte met</p>

	<p>dringt ze zelf haar maatje Riebeek binnen.</p> <p>In een ongemakkelijk lange stilte zit Holzinger op een stoel vooraan de scène en Riebeek aan een witte piano achteraan het podium, maar geen van beiden maakt aanstalten om te beginnen.</p> <p>Wanneer ze toch haar benen strekt, komen er enkel spastische bewegingen en diepe kreten uit haar gehavende lichaam.</p> <p>Waar beide performers in het eerste deel evenveel aandacht kregen en in het tweede luik Holzinger centraal stond, ligt de focus in het derde deel op Riebeek.</p>		<p>dansen nadat bij hem schizofrenie werd vastgesteld. (intentioneel)</p> <p>Haar levenloze blik verraad een <i>bore-out</i>, ze weigert voortdurend het voorbereide dansje op te voeren.</p> <p>Je kan er parallellen in zien met onze huidige prestatimaatschappij ('I am not a machine').(realistisch)</p>
--	---	--	---

Decor en kostuums			
Artistiek onderzoek			
Muziek en geluid	<p>'Europa's meest radicale performanceduo zal vanavond voor jullie optreden', zo kondigt artistiek leider Bart Vanvoorden van kunstencentrum Nona in Mechelen <i>Schönheitsabend</i> aan.</p> <p>'En aan het eind van het eerste deel van deze</p>		

	<p>performance maak ik een acte de présence als sultan', voegt hij er nog aan toe.</p> <p>Hoe anders is de sfeer in de tweede scène, die aangekondigd wordt als 'een experiment waarbij we u vragen te allen tijde respectvol te blijven tegenover de performers'.</p>		
Contextualiserende informatie	<p>Florentina Holzinger en Vincent Riebeek leerden elkaar kennen aan de School voor Nieuwe Dansontwikkeling (SNDO) in Amsterdam.</p> <p>Met hun vorige trilogie dropten ze een klein bommetje in de theaterwereld.</p> <p>Opvolger <i>Spirit</i> zocht haar heil in tarotkaarten en mystiek, terwijl slotluik <i>Wellness</i> een waanzinnige trip was in de wereld van verering en zelfextase.</p> <p>Bij kunstencentrum Campo uit Gent maakten ze hun nieuwe creatie <i>Schönheitsabend</i>, dat op zichzelf ook uit drie delen bestaat en alle ingrediënten uit hun vorige werk in de blender gooit.</p>	<p>Het weekt heel wat los, maar laat je door het diffuse einde niet met een uppercut achter zoals bijvoorbeeld <i>Kein Applaus für Scheisse</i> of met een verstild beeld zoals in de erg geslaagde solovoorstelling <i>Recovery</i> die Holzinger afgelopen seizoen maakte. (emotivistisch)</p>	<p>Zo'n grensoverschrijdende en radicale belevenis als hun debuutvoorstelling <i>Kein Applaus für Scheisse</i> maakte ik nog maar zelden mee op een podium. (vernieuwend)</p>
Gehele voorstelling		<p><i>Schönheitsabend</i> is een zeer gevarieerde productie met ups en downs. (structureel)</p>	<p>De toon is meteen gezet voor een absurde avond vol oriëntalisme, camp en transgressie.</p> <p>Enerzijds voelt het vertrouwd om weer in hun unieke universum te mogen vertoeven, anderzijds slagen 'Flo en Vincent' er opnieuw in om een</p>

			<p>onbestemd gevoel in mijn onderbuik te veroorzaken (iets tussen onrust en opwinding, denk ik). (emotivistisch)</p> <p>Ondertussen is het publiek wat meer gewend dan een eeuw geleden, en dus kunnen Holzinger en Riebeek wat explicieter te werk gaan.(vernieuwend)</p>
--	--	--	--

Bijlage 4: Analyseschema bij 'Visuele lecture performance legt vrouwen trauma bloot' door Moos van den Broek

Element	Exposerend	Evaluatief	Exposerend-evaluatief
Beweging en choreografie			In haar werk bevecht ze niet alleen vastgeroeste patronen tussen de seksen maar ook de verhouding tussen het werkelijke en gemediatiseerde lichaam. (realistisch)
Decor en kostuums			
Artistiek onderzoek	Het trauma krijgt een plek en in het onderzoeksproces wordt onverwachts zelfs een nieuwe relatie geboren.		
Muziek en geluid	In de geregistreerde gesprekken betreft Elagoz niet alleen vrienden maar ook haar ganse familie.		
Contextualiserende informatie	<p>Dit najaar stond haar film <i>Craiglist Allstarst</i> zeer verrassend op het IDFA festival in Amsterdam, sindsdien heeft de carrière van de Finse choreograaf en filmmaker Samira Elagoz vleugels gekregen.</p> <p>Gedragswetenschappers zijn vrouwen al snel, in een wereld gedomineerd door mannen tonen zij niet zelden vooral hun sociale kant.</p> <p>Hoewel Elagoz een opleiding volgde tot choreograaf (School voor Nieuwe Dansontwikkelingen) is film een belangrijk medium in haar werk.</p>	<i>Craiglist Allstars</i> is een bijzondere documentaire waarin al die ontmoetingen zijn verzameld. (emotivistisch)	
Gehele voorstelling	De jonge kunstenaar Samira Elagoz blikt terug op haar	Eerlijk en slim, gebruikmakend van	Op die manier komen meer oude trauma's aan het licht

	<p>ontmoetingen met mannen en doet een poging haar trauma's te verwerken.</p> <p><i>Cock, Cock, Who's There?</i> is een autobiografische lecture performance boordevol filmfragmenten.</p> <p>Elagoz grijpt de camera om de macht over zichzelf terug te vinden.</p> <p>Het werk van Elagoz kent een zeer persoonlijke invalshoek, gaandeweg ontdekte ze de wetenschapper in zichzelf.</p> <p>Elagoz maakt zich dat sociale inzicht eigen, ze regisseert, registreert en monteert haar eigen healing-proces. De camera is haar instrument.</p> <p>De afgelopen jaren nam Elagoz haar eigen seksualiteit onder de loep in één-op-één ontmoetingen met mannen, die ze realiseerde via online advertenties en datingsites.</p> <p>Steeds werden die ontmoetingen ook gefilmd. Ze deed dat in verschillende landen.</p> <p>Verschillende beelden en dus ook mannen zien we terug in <i>Cock, cock, who's there?</i>, een lecture performance waarin Elagoz twee verkrachtingen probeert te verwerken.</p> <p>Een die plaats vond tijdens haar onderzoek in Japan en een die haar overkwam tijdens een eerdere relatie.</p> <p>In <i>Cock, Cock, Who's There?</i> vecht ze zich terug tot wie ze werkelijk is.</p> <p>In haar analyse spaart Elagoz zichzelf niet.</p>	<p>de middelen zelf, online platforms tot en met camera's. (emotivistisch)</p> <p>Dat maakt haar hyperpersoonlijke zoektocht even gelaagd als universeel. (structureel en realistisch)</p>	<p>en zo legt de openbaring diep ingesleten maatschappelijke patronen bloot. (realistisch)</p> <p>Je voelt het in de zaal, Elagoz persoonlijke ontboezeming komt aan. (emotivistisch)</p> <p>Elagoz goochelt speels met die feiten, zodat haar performance ook lucht krijgt. (structureel)</p> <p>Elagoz' verhaal is herkenbaar en laat zien dat seksualiteit en macht onlosmakelijk met elkaar zijn verbonden. (emotivistisch, realistisch)</p>
--	---	--	--

Media en film

De opening van haar solo *Cock, Cock, Who's There?* begint met een introductie in geprojecteerde teksten.

In een kleurig filmpje dat volgt vervormt Elagoz opnames van zichzelf tot caleidoscopische vulva-achtige vormen.

Gedecideerd licht ze daarna haar verhaal toe vanaf een stoel op het lege toneel, dan vervolgt de lecture met opnames van gefilmde gesprekken die ze heeft met vrienden aan wie ze haar trauma voorlegt.

Maar details in de films kennen genoeg humor om ook te kunnen relativeren. Zeker als we bemerken hoe zeer de mannen ook hun verschillende skills etaleren, want net zo groot als de behoefte aan macht en controle is ook hun neiging om te willen imponeren (emotivistisch)

In een fascinerende fotoreportage blikt ze terug op haar pubertijd, de collage maakt pijnlijk duidelijk hoe groot de invloed van het gemediatiseerde vrouwenlichaam is op Elagoz' eigen expressie (emotivistisch, realistisch)