

INSTINCTIVE PERFORMANCE

EN DE CHOREOGRAFISCHE PRAKTIJK VAN
GUILHERME MIOTTO

Roos Stuurman (5663334) · Media & Cultuur (Nederlandse Theater- en Danscultuur) ·
Universiteit Utrecht · BA-eindwerkstuk (ME3V15026) · Scriptiebegeleider: Sigrid Merx ·

Tweede lezer: Liesbeth Groot-Nibbelink · Studietoestand: 2018-2019 (blok 2) ·

Datum: 25-01-2019 · Aantal woorden: 7.344

Inhoudsopgave

Introductie	3
Doel van dit onderzoek	4
Vraagstelling	4
Aanpak van dit onderzoek	5
1. De uitgangspunten van Instinctive Performance	7
1.1 Instinct, frictie en het proces	7
1.2 Het instinctieve	9
2. Het maakproces met Instinctive Performance	11
2.1 De uitgangspunten vertaald naar de praktijk	11
2.2 De choreograaf-performer verhouding	15
3. Instinctive Performance in de context van postmoderne dans	19
3.1 De kenmerken van postmoderne dans en Instinctive Performance	19
3.2 Miotto's achtergrond	21
Conclusie	25
Bibliografie	27
Bijlage 1 Diepte-interview met Guilherme Miotto	30
Bijlage 2 Aantekeningen van de participerende observaties tijdens de Instinctive Performance intensive	42
Bijlage 3 Aantekeningen en transcriptie van het groepsgesprek na de intensive	44
Bijlage 4 Het nagesprek van <i>Ball</i>	47
Samenvatting	49

Introductie

“It’s about the dialogue with the instinctive knowledge, what the body already knows.”¹

In het werk en in het maakproces van de Braziliaanse choreograaf Guilherme Miotto staat de instinctieve kennis van het lichaam centraal. De zelfontwikkelde methode waar Miotto mee werkt noemt hij dan ook Instinctive Performance.² Hierbij gaat het om het aanspreken van de kennis die in het lichaam van de performer aanwezig is om situaties te creëren waarin de performer uitgedaagd wordt op die instinctieve kennis terug te vallen en zich in zijn of haar bewegen hierdoor te laten leiden. Dit proces wordt vervolgens in het werk getoond en zichtbaar gemaakt. De fysieke opslag van ervaringen bepaalt vanuit ons diepste onderbewustzijn onze manier van bewegen. Miotto vraagt zijn performers hun lichaam te openen en de aanwezige lagen van instinctieve en fysieke kennis te activeren. Miotto vraagt zowel fysieke als mentale toewijding van de dansers. Inbreng van de performers en improvisatie spelen daarbij een grote rol.³

Miotto choreografeerde onder meer voor het Edinburgh Fringe Festival, Galerie Roodkapje (Rotterdam), Fricities Festival (Hasselt) en Dansgroep Amsterdam. Hij heeft meerdere prijzen gewonnen zoals de Magnolia Award bij de Grand Prix of Kontrapunkt en de Best Film for Camera Rework Award van het Cinedans festival.⁴ Na jarenlang danser te zijn geweest begon hij vanaf 2010 met het maken van eigen werk. Als onafhankelijke maker werkte Miotto onder andere samen met DansBrabant, Korzo en Podium Bloos. In 2017 richtte Miotto samen met sociaal werker Amine Mbarki zijn collectief Corpo Máquina op.⁵

“Corpo Máquina werkt zowel met onervaren, ongeschoolde bewegers als met uiterst begaafde performers die excelleren in hun discipline. Sociale en culturele identiteiten worden omgezet in fysieke, zintuigelijke referentiekaders. Met thema’s uit en verwijzingen naar leven en omgeving van de performers zoekt Corpo Máquina de dialoog met een algemeen publiek en met specifieke doelgroepen.”⁶

Binnen dit collectief wordt werk gecreëerd vanuit de benadering van Instinctive Performance.⁷

¹ Guilherme Miotto, “Diepte-interview met Guilherme Miotto,” geïnterviewd door Roos Stuurman, 5 november, 2018, Bijlage 1, 35.

² “Guilherme Miotto,” *Dansbrabant*, laatst bekeken op 10 oktober 2018, <http://dansbrabant.nl/makers/guilherme-miotto/>.

³ Ibidem.

⁴ “Guilherme Miotto,” *Korzo*, laatst bekeken op 30 maart 2018, <http://www.korzo.nl/nl/productiehuis/choreografen/guilherme-miotto>.

⁵ Ibidem.

⁶ “Corpo Máquina,” *Corpo Máquina*, laatst bekeken op 15 januari 2019, <https://corpomaquina.nl/>.

⁷ Ibidem.

Doel van dit onderzoek

Het doel van dit onderzoek is om Instinctive Performance systematisch en zorgvuldig te beschrijven en duiden. Op internet zijn weliswaar korte stukjes tekst te vinden waarin enkele uitgangspunten van Instinctive Performance worden besproken, maar de methode is nog niet op academische wijze beschreven en geanalyseerd.⁸ Met dit onderzoek zal ik laten zien hoe Instinctive Performance binnen een context van postmoderne dans kan worden geplaatst en inzichtelijk maken hoe deze methode zich verhoudt tot vergelijkbare benaderingen en bestaande choreografische praktijken.

Dit onderzoek is niet alleen relevant omdat de methode Instinctive Performance nog niet eerder systematisch is beschreven, maar ook omdat Miotto's methode sinds 2012 onderwezen wordt aan de Fontys Dansacademie en de Toneelacademie Maastricht. De studenten krijgen les van Miotto zelf of één van zijn assistenten.⁹ Hiermee speelt de methode een rol in de ontwikkeling van een nieuwe generatie performers en makers. Ook zijn er enkele oud-studenten en nieuwe makers die gebruik maken van bepaalde aspecten van Instinctive Performance bij het maken van nieuw werk.¹⁰ Miotto zegt dat hij ook graag zou willen dat meer mensen gebruik zouden kunnen maken van zijn methode en dat ze deze benadering op hun eigen manier zouden kunnen inzetten.¹¹ Onderzoek naar Instinctive Performance draagt mogelijk bij aan het inzichtelijk maken van nieuwe ontwikkelingen binnen de hedendaagse dans in Nederland en aan het ontsluiten van de methode voor geïnteresseerden.

Vraagstelling

Vanuit de aanleiding en het doel van dit onderzoek zijn een aantal onderzoeksvragen geformuleerd. Deze deelvragen zijn erop gericht om een beeld te kunnen schetsen van de uitgangspunten van de methode, van de wijze waarop deze uitgangspunten in de choreografische praktijk van Miotto tot uiting komen en van de wijze waarop choreograaf en performer zich binnen deze methode tot elkaar verhouden. De antwoorden op deze vragen worden ingezet om te kunnen beargumenteren dat Instinctive Performance vooral binnen een context van postmoderne dans kan worden geplaatst.

⁸ “Guilherme Miotto,” *Dansbrabant*, laatst bekeken op 10 oktober 2018, <http://dansbrabant.nl/makers/guilherme-miotto/>.
“Guilherme Miotto,” *Korzo*, laatst bekeken op 10 oktober 2018, <https://www.korzo.nl/nl/productiehuis/choreografen/guilherme-miotto>.

“Kennismakingslessen choreograaf Guilherme Miotto,” *Podium Bloos*, laatst bekeken op 10 oktober 2018, <https://podiumbloos.nl/agenda/kennismakingslessen-choreograaf-guilherme-miotto/>.

“Guilherme Miotto,” *Dansmagazine*, laatst bekeken op 10 oktober 2018, <https://dansmagazine.nl/choreografen-en-dansers/guilherme-miotto>.

⁹ “Guilherme Miotto,” *Dansbrabant*, laatst bekeken op 10 oktober 2018, <http://dansbrabant.nl/makers/guilherme-miotto/>.
“Guilherme Miotto,” *Korzo*, laatst bekeken op 10 oktober 2018, <https://www.korzo.nl/nl/productiehuis/choreografen/guilherme-miotto>.

¹⁰ Guilherme Miotto, emailbericht van 26 september, 2018.

¹¹ Miotto, interview, Bijlage 1, 35.

Hoe kan de methode *Instinctive Performance* van Guilherme Miotto gekarakteriseerd worden?

Uitgangspunten Instinctive Performance

- Wat zijn de uitgangspunten van *Instinctive Performance*?
- Wat betekent 'instinctive' in *Instinctive Performance*?

Het maakproces met Instinctive Performance

- Hoe vertaalt Miotto de uitgangspunten van *Instinctive Performance* naar het concrete maakproces?
- Hoe verhouden de choreograaf en performer zich tot elkaar binnen *Instinctive Performance*?

Aanpak van dit onderzoek

De focus van dit onderzoek ligt op het beschrijven, in kaart brengen en contextualiseren van *Instinctive Performance*. Voor dit verkennende en beschrijvende kwalitatieve onderzoek is een interview uitgevoerd met Miotto. Dit betrof een gedeeltelijk gestructureerd diepte-interview dat heeft plaatsgevonden op 5 november 2018.¹² Ik heb hierbij gewerkt met een topiclijst met vaste onderwerpen en vragen, maar ik heb ook (waar nodig) kunnen doorvragen. Het interview vormt een belangrijke bron voor de beschrijving van de uitgangspunten van *Instinctive Performance* en het schetsen van een beeld van het concrete maakproces.

Om de betekenis van het 'instinctieve' in *Instinctive Performance* te duiden, wordt niet alleen gebruik gemaakt van Miotto's eigen uitspraken hierover, maar ook van literatuur waarin de notie van het instinctieve in relatie tot dans wordt besproken. Ik maak hiervoor gebruik van Roger Copeland's "Introduction" uit zijn boek *Merce Cunningham: Modernizing Modern Dance* en zal daarnaast verwijzen naar teksten van Suzan Tunca en Deborah Hay.¹³

Daarnaast heb ik fysiek deelgenomen aan de driedaagse *Instinctive Performance intensive* die Miotto 2, 3 en 4 november 2018 gaf en het groeps gesprek dat na afloop plaatsvond. De inzichten en ervaringen die zijn opgedaan door deze participerende observatie zijn van belang geweest om een beeld te schetsen van hoe de uitgangspunten vertaald worden naar het concrete maakproces en hoe daarbij de choreograaf-performer verhouding is. Tijdens deze intensive hebben gesprekken met studenten van Miotto van zowel Toneelacademie Maastricht als Dansacademie Fontys en performers

¹² Ben Baarda en Monique van der Hulst, "Wat is een interview," in *Basisboek Interviewen, handleiding voor het voorbereiden en afnemen van interviews* (Groningen/Utrecht: Noordhoff Uitgevers, 2017), 17-21.

¹³ Roger Copeland, "Introduction," in *Merce Cunningham: Modernizing Modern Dance* (New York/Londen: Routledge, 2004), 1-20.

"Het intuïtieve lichaam," *ICK*, laatst bekeken op 24 januari 2019,

<https://www.ickamsterdam.com/nl/academie/onderzoek/ick/het-intuatieve-lichaam-11>.

Deborah Hay, "Introduction," in *My Body, The Buddhist* (Middletown: Wesleyan University Press, 2000), 23-26.

(zowel dansers als een niet-danser) die eerder met hem hebben gewerkt bijgedragen aan mijn algehele begrip van Instinctive Performance en van Miotto's werkwijze in verschillende concrete maakprocessen. Door deel te nemen aan deze workshops kon ik uit eerste hand ervaren hoe Miotto werkt met zijn performers en hoe het instinctieve geadresseerd wordt. Het risico van zelf participeren is dat mijn begrip van Instinctive Performance gekleurd wordt door mijn persoonlijke ervaring.¹⁴ Ik heb daarom steeds bewust geprobeerd zo objectief mogelijk en vanuit de vraagstelling van mijn onderzoek de intensive te benaderen. Tijdens en na de workshops heb ik aantekeningen gemaakt van mijn observaties en ervaringen. Het nagesprek na de voorstelling *Ball* (toert van september 2018 t/m april 2019 door Nederland) dat de programmeur van het Bellevue Theater Tom Helmer had met de performer Nasser, mede-oprichter Amine en Miotto zelf vormt daarbij een toevoeging op de vorming van een beeld van de maakpraktijk. De globaal getranscribeerde interviews en de observaties van de intensive zijn in de bijlage te vinden.

Om de relatie tussen choreograaf en performer verder te kunnen duiden zal ik zijn werkwijze binnen het Didactic-Democratic Framework model van Jo Butterworth en het Four-Role Continuum van Pamela Newell en Sylvie Fortin plaatsen. Deze modellen onderscheiden verschillende soorten choreografische maakpraktijken en hoe de choreograaf-danser verhouding daarbij is.¹⁵

Tot slot zal ik aan de hand van het interview met Miotto en verschillende bronnen uit de literatuur beargumenteren dat Instinctive Performance binnen de context van postmoderne dans te plaatsen is. De kenmerken van postmoderne dans zoals deze beschreven zijn door Sally Banes in "Introduction: Sources of Post-Modern Dance" en door Luuk Utrecht in "De postmoderne dans" zijn daarbij bruikbaar.¹⁶ Daarnaast maak ik ook gebruik van literatuur over makers die wellicht een rol hebben gespeeld in de ontwikkeling van Miotto's benadering zoals Merce Cunningham, Emio Greco, Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, William Forsythe en Krisztina de Châtel.¹⁷

¹⁴ Morris S. Schwartz en Charlotte Green Schwartz, "Problems in Participant Observation," *American Journal of Sociology* 60, no. 4 (1955): 343-353.

¹⁵ Jo Butterworth, "Too many cooks? A framework for dance making and devising," *Contemporary Choreography: A Critical Reader*, 2e editie (2018): 89-106.

Pamela Newell en Sylvie Fortin, "The Montréal Danse Choreographic Research and Development Workshop: Dancer-Researchers examine choreographer-dancer relational dynamics during the creative process," *Fields in Motion*, (2011): 191-209.

¹⁶ Sally Banes, "Introduction: Sources of Post-Modern Dance," in *Terpischore in Sneakers: Post-Modern Dance* (Middletown: Wesleyan University Press, 1987), 1-19.

Luuk Utrecht, "De postmoderne dans," in *Van hofballet tot postmoderne dans* (Zutphen: De Walburg Pers, 1988), 286-306.

¹⁷ Copeland, "Introduction," 2-8.

"Het intuïtieve lichaam," *ICK*, laatst bekeken op 24 januari 2019.

<https://www.ickamsterdam.com/nl/academie/onderzoek/ick/het-intuatieve-lichaam-11>.

David A. Shafer, "Cruelty" in *Antonin Artaud* (Londen: Reaktion Books Ltd, 2016), 98-123.

James Roose-Evans, "Grotowski and the Poor Theatre," in *Experimental Theatre: From Stanislavsky to Peter Brook* (Londen: Routledge, 1989), 145-151.

Kate Mattingly, "Deconstructivists Frank Gehry and William Forsythe: De-Signs of the Times," *Dance Research Journal*, Volume 31, 1e editie (1999): 20-28.

Utrecht, "De postmoderne dans," 291.

1. De uitgangspunten van Instinctive Performance

Miotto heeft jarenlang als danser gewerkt. Zijn overgang van danser naar maker verliep geleidelijk. Na zijn tijd bij Emio Greco kwam hij bij T.r.a.s.h terecht, een Tilburgs dansgezelschap dat inmiddels niet meer bestaat. Hier kreeg hij de ruimte om meer te doen met zijn eigen bagage aan ervaringen en interesses. De input die hij gaf tijdens repetities werd goed ontvangen door zowel de dansers als de choreograaf met wie hij werkte. Hij begon met het coachen van de performers en later ook met co-creëren.¹⁸ Miotto debuteerde als choreograaf in 2010 met de voorstelling *Disorderly Conduct* die hij maakte in samenwerking met Kristel van Issum.¹⁹ Op een gegeven moment werd het voor hem duidelijk dat wat hij aan het doen was een ding op zich was en hij besloot zijn eigen werk te gaan maken als onafhankelijke maker. Dat twee kunstvakopleidingen hem vroegen om zijn benadering onderdeel te laten worden van het curriculum heeft sterk bijgedragen aan de verdere definiëring van zijn methode.²⁰ Zijn insteek werd om een maakmethode te ontwikkelen waar andere mensen ook vanuit konden creëren.²¹

Hoewel ‘choreografische maakmethode’ impliceert dat er volgens een vaste manier wordt gewerkt om een bepaald doel te bereiken, is het in werkelijkheid meer een benadering van dans vanuit enkele uitgangspunten waarbij ieder maakproces weer anders is. In de basis is daarbij altijd de focus op de instinctieve kennis van het lichaam en het blootleggen van basale instincten door het creëren van frictie. Bij ieder proces en bij iedere performer waar mee gewerkt wordt is het zoeken naar een manier om dit naar boven te kunnen halen en in het hoofdstuk ‘Het maakproces met Instinctive Performance’ zal daar een beeld van worden geschetst.²²

In dit hoofdstuk zal ik de uitgangspunten van Instinctive Performance beschrijven. Daarnaast zal ik dieper ingaan op de betekenis van het instinctieve en hoe Miotto’s begrip van die term zich verhoudt tot de manier waarop hierover wordt geschreven door Copeland, Tunca en Hay.²³

1.1 Instinct, frictie en het proces

In deze paragraaf zal ik antwoord geven op de deelvraag: *Wat zijn de uitgangspunten van Instinctive Performance?* In de kern gaan deze uitgangspunten over het blootleggen van het instinctieve, frictie en het proces. Miotto is met Instinctive Performance altijd op zoek naar een bepaalde frictie bij een

¹⁸ Miotto, interview, Bijlage 1, 34-35.

¹⁹ “Guilherme Miotto,” *Maas*, laatst bekeken op 24 januari 2019, <https://www.maastd.nl/guilherme-miotto/>.

²⁰ Miotto, interview, Bijlage 1, 35.

²¹ Ibidem.

²² Miotto, interview, Bijlage 1, 35-38.

²³ Copeland, “Introduction,” 1-20.

“Het intuïtieve lichaam,” *ICK*, laatst bekeken op 24 januari 2019,

<https://www.ickamsterdam.com/nl/academie/onderzoek/ick/het-intuatieve-lichaam-11>.

Hay, “Introduction,” 23-26.

performer. Zijn startpunt is het creëren en tonen van deze frictie. Volgens Miotto kan frictie het masker dat een persoon draagt doorbreken en komt het ware mens tevoorschijn.²⁴ Hiermee bedoelt hij niet op emotioneel of persoonlijk vlak, maar het draait om het aanspreken van de kennis die in het lichaam aanwezig is en hoe deze leidend is voor de manier van bewegen.²⁵ Door de frictie die ontstaat wanneer het lichaam met verschillende dingen tegelijkertijd bezig is worden volgens Miotto verschillende lagen blootgelegd. De frictie maakt duidelijk welke aspecten aanwezig zijn in het proces.²⁶

“The work is not one sided. When there is a conflict within the body, the body is busy with different things at the same time. Through these frictions, you expose the different layers. If there is no friction, then the layers are hidden. It’s like when there is not a fight... The moment there is a fight, everything comes up. Suddenly it is like ah ok! All these things are apparently going on. That friction inside of one person is really important. Different layers are then opened up.”²⁷

Miotto creëert deze frictie door opdrachten te geven die eigenlijk onmogelijk zijn om uit te voeren. Het gaat hierbij om de gelijktijdigheid van verschillende impulsen, sensaties en reacties in het lichaam die worden opgeroepen in het maakproces. Daarnaast zegt Miotto frictie te willen creëren met als doel om het proces bij een bepaalde handeling bloot te leggen in plaats van de uitvoering daarvan.²⁸

“In friction we come across the nature of actions. For example, when we play with the idea of not remembering how to walk, we will feel how the body is aware of it and ready to engage with the walking. I guess what I mean to say is that when things seem to not be working properly it unravels what is necessary for them to work properly, whereas when they are working properly their workings become hidden.”²⁹

De onmogelijkheid van de opdrachten tijdens het maakproces draagt ook bij aan de frictie. Door het visualiseren van het onmogelijke met het lichaam zegt Miotto de gewoonte te willen doorbreken (waar bij dans vaak sprake van is) dat er gewerkt wordt met wat je lichaam al kan of heeft.³⁰ Miotto vergelijkt deze insteek met de Griekse mythe van Sisyphus, die voor straf voor eeuwig een steen een berg op moet rollen maar die bovenaan altijd weer terug zal rollen en hij weer opnieuw moet beginnen. Miotto zegt altijd op zoek te zijn naar iets waarvan hij weet dat het nooit zou kunnen zodat er frictie kan ontstaan.³¹ Wanneer verschillende lagen van het lichaam worden aangesproken door verschillende opdrachten tegelijkertijd te geven ontstaat er frictie in het lichaam waardoor die persoon genoodzaakt is om te onderzoeken hoe hij of zij hier fysiek mee om moet gaan en daarmee wordt volgens Miotto automatisch beroep gedaan op de kennis die al in het lichaam zit en de basale instincten. Het lichaam reageert op instinctieve wijze op situaties waarbij frictie ontstaat. Ervaringen van andere situaties die

²⁴ Guilherme Miotto, “Aantekeningen en transcriptie van het groepsgesprek na de intensive,” 2 t/m 4 november 2018, Bijlage 3, 44.

²⁵ Miotto, interview, Bijlage 1, 41.

²⁶ Miotto, interview, Bijlage 1, 35-36.

²⁷ Ibidem.

²⁸ Guilherme Miotto, emailbericht van 21 januari, 2019.

²⁹ Ibidem.

³⁰ Miotto, “Aantekeningen en transcriptie van het groepsgesprek na de intensive,” Bijlage 3, 44.

³¹ Miotto, interview, Bijlage 1, 45.

ten grondslag liggen aan de manier waarop het lichaam beweegt zijn namelijk niet alleen opgeslagen in de hersenen, maar ook in het lichaam.³²

“It’s about the dialogue with the instinctive knowledge. What the body already knows. Which are simple things, like if you fall your body knows how to fall. Those basal instincts are very sophisticated actually. For instance, if there is a crowd, you can just walk through the crowd without thinking because you have a GPS.”³³

Het hoofddoel van Instinctive Performance is dat het werk een proces toont dat de frictie bij een performer blootlegt en hoe hij of zij fysiek omgaat met die frictie waarbij de instinctieve kennis van het lichaam leidend is voor zijn of haar individuele manier van bewegen.

1.2 Het instinctieve

Zoals de naam Instinctive Performance in eerste instantie al doet vermoeden, is het aanspreken van het instinctieve een centraal uitgangspunt van de choreografische maakmethode. Om een beter beeld te geven van Miotto’s begrip van het instinctieve zal ik in deze paragraaf antwoord geven op de deelvraag: *Wat betekent ‘instinctive’ in Instinctive Performance?* Het aanspreken van het instinctieve en het onderbewuste komt in de literatuur vaak terug binnen de context van moderne dans. Het instinctieve wordt gekoppeld aan het ‘primitivisme’ waarbij het gaat om het aanspreken van de instincten van de mens die zijn opgeslagen in het onderbewustzijn.³⁴ Dit primitivisme lijkt sterk op wat Miotto bedoelt met het aanspreken van het instinctieve, met het grote verschil dat hier moderne dans wordt bedoelt die *‘id-obsessed and psychologically driven’* is terwijl Miotto juist niet bezig is met het psychologische aspect.³⁵ Miotto’s keuze voor de term roept enige verwarring op omdat dit, ondanks de vele overeenkomsten, niet is wat hij met *‘instinctive’* bedoelt.

De manier waarop Suzan Tunca en Deborah Hay schrijven over het instinctieve komt meer overeen met Miotto’s definiëring. Suzan Tunca is bij ICK bezig met onderzoek naar het intuïtieve lichaam dat zij vanuit verschillende invalshoeken benaderd. Hierbij staat de relatie tussen het instinctieve en het controlerende brein centraal.³⁶ Miotto heeft een zelfde soort insteek en daagt met Instinctive Performance zijn performers ook uit om de controle los te laten en te zien wat er dan gebeurt en wat voor beweging er dan zichtbaar kan worden.

Hay heeft het in haar boek *My Body, The Buddhist* ook over de rol van het lichaam en die kennis die daar van nature al in is opgeslagen.³⁷ Als danseres en choreograaf is zij zich constant bewust geweest van hoe haar lichaam reageerde op bepaalde situaties of visualisaties. In haar boek

³² Miotto, interview, Bijlage 1, 35-36.

³³ Miotto, interview, Bijlage 1, 35.

³⁴ Copeland, “Introduction,” 10-12.

³⁵ Copeland, “Introduction,” 7.

³⁶ “Het intuïtieve lichaam,” *ICK*, laatst bekeken op 24 januari 2019,

<https://www.ickamsterdam.com/nl/academie/onderzoek/ick/het-intuatieve-lichaam-11>.

³⁷ Hay, “Introduction,” 23-26.

beschrijft ze dat wanneer de van nature aanwezige kennis van het lichaam werd aangesproken en gestimuleerd (door bijvoorbeeld visualisatieopdrachten), dit veel teweeg kon brengen in haar lichaam waarbij het logisch redeneren werd uitgeschakeld en ze met haar lichaam kon visualiseren in plaats van met haar gedachten.³⁸ In dezelfde soort context en op dezelfde soort manier is het instinctieve van Instinctive Performance aan de orde. Miotto werkt daarnaast ook veel met visualisatieopdrachten om het instinctieve aan te spreken. Met ‘het instinctieve’ bedoelt Miotto de kennis die opgeslagen is in het lichaam. Deze kennis is deels aangeboren en deels ontwikkeld door eerdere ervaringen die het lichaam vervolgens heeft opgeslagen. Met Instinctive Performance wil Miotto deze instinctieve kennis van het lichaam aanspreken en blootleggen.³⁹

³⁸ Ibidem.

³⁹ Miotto, interview, Bijlage 1, 35-36.

2. Het maakproces met Instinctive Performance

Nu ik de uitgangspunten van Instinctive Performance heb beschreven zal ik in dit hoofdstuk een beeld schetsen van hoe deze uitgangspunten vertaald worden naar het concrete maakproces en hoe daarbij de verhouding is tussen Miotto en de performers. Mijn observaties en ervaringen van de intensive, het diepte-interview met Miotto, het groeps gesprek na de intensive en het nagesprek na *Ball* dienen daarbij als bron.

2.1 De uitgangspunten vertaald naar de praktijk

In deze paragraaf geef ik een beeld van Miotto's choreografische praktijk. Daarmee zal ik een antwoord geven op de deelvraag: *Hoe vertaalt Miotto de uitgangspunten van Instinctive Performance naar het concrete maakproces?* Miotto's werkwijze maak ik inzichtelijk door gebruik te maken van het model IDEA van Lavender dat verschillende onderdelen van het creatieve proces onderscheidt.⁴⁰ IDEA staat voor *Improvisation* (het genereren en uittesten van ideeën en werkwijzen), *Development* (specifieke aspecten van het materiaal ontwikkelen of structuur aanbrengen), *Evaluation* (evalueren van keuzes en eventueel aanpassingen maken) en *Assimilation* (het verwerken tot een compositie en de laatste keuzes maken).⁴¹

Lavender maakt ook onderscheid in het soort intentie van de choreograaf dat de aanzet geeft tot IDEA. Het maakproces komt volgens hem op gang vanuit *process intentions* (de intentie om een innerlijk proces te onderzoeken), *image intentions* (de intentie om vanuit vooraf gevisualiseerde vorm te werken), *outcome intentions* (de intentie om het publiek te activeren) of *aboutness intentions* (de intentie om een werk 'over' iets te maken).⁴² Miotto's doel om frictie bloot te leggen bij een persoon past het beste bij process intentions.

Tijdens de intensive heb ik kunnen ervaren dat een fysiek en mentaal zwaar proces vereist is om de uitgangspunten van Instinctive Performance te kunnen realiseren. Naast de fysieke uitdaging waarbij we tot het uiterste werden gedreven, werden we ook mentaal uitgedaagd om de grenzen op te zoeken van waar we ons comfortabel bij voelden. Je werd uitgedaagd om dingen te doen die eigenlijk onmogelijk of heel erg ongemakkelijk zijn en vanuit mijn eigen ervaring heb ik gemerkt dat je daardoor continue aan het zoeken bent naar manieren om je lichaam in allerlei vormen te krijgen. Door het opzoeken van deze grenzen en als het ware een soort ontregeling te creëren kan er frictie ontstaan waardoor de performers door een proces gaan. Miotto wil niet dat dit tot een eindproduct leidt, maar hij wil dat het een proces blijft dat getoond wordt aan het publiek.⁴³ Miotto legt uit dat dit niet

⁴⁰ Larry Lavender, "Facilitating the choreographic process," *Contemporary Choreography: A Critical Reader*, 2e editie (2018): 107-117.

⁴¹ Ibidem.

⁴² Ibidem.

⁴³ Miotto, interview, Bijlage 1, 39-40.

makkelijk is, maar wel mogelijk door het materiaal te benaderen als tableaux waar je telkens naar terug gaat in plaats van het te benaderen als een volgorde aan bewegingen die moet worden uitgevoerd. Daar moet ook op worden geoefend omdat veel performers zichzelf een performance modus hebben aangeleerd omdat ze gewend zijn om op het toneel te staan en te performen. Deze performancemodus moet echter worden uitgeschakeld en de performer moet bij de procesmodus blijven. Het is daarbij belangrijk dat de performers maar ook de niet-performers waar Miotto mee werkt voor iedere voorstelling weer in de juiste mindstate komen om te voorkomen dat het een herhaal oefening wordt.⁴⁴

Het maakproces bij Miotto begint met een lange, uitputtende warming up met veel lopen, rennen en springen. Miotto vertelt hierover dat het zijn doel is om te zorgen dat de performers heel fysiek worden. Door de hartslag te verhogen, lang te bewegen en te zweten komen hormonen vrij waardoor de performer in een bepaalde mindstate komt waarbij hij of zij minder met het hoofd bezig bent een meer met het lichaam. Door meer fysiek te zijn is het volgens Miotto gemakkelijker om in aanraking komen met de instinctieve kennis van het lichaam.⁴⁵ Tijdens de intensive heb ik kunnen ervaren dat wanneer je uitgeput bent, je niet meer nadenkt over wat je precies aan het doen bent maar dat je het gewoon doet. Je probeert de opdrachten uit te voeren en doordat je lange tijd fysiek bezig bent komen bewegingen haast automatisch naar boven. Dit wijst erop dat uitputting bijdraagt aan het aanspreken van instinctieve kennis die het lichaam al heeft zoals Miotto stelt.

Met Instinctive Performance wordt bij ieder maakproces deze mindstate door middel van uitputting gecreëerd. Hoe het proces vervolgens zal verlopen is afhankelijk van de mensen waar Miotto mee werkt. Hij benadrukt dat het echt een wisselwerking is en dat de input en het bewegingsidoom van de performers bepalend is voor het ontstaan van materiaal.⁴⁶ Met sommige performers is het maakproces heel fysiek, waarbij het vooral gaat om bewegingen. Bij andere performers gaat het meer om opdrachten om de verbeelding te triggeren. Het 'hoe' is bij iedere performer en bij ieder proces anders. Miotto heeft in zijn eigen aanpak wel verschillende fases die hij kan onderscheiden.⁴⁷

In de eerste fase probeert hij gelijk al de frictie op te zoeken door het onderzoeken of het creëren van obstakels.

“ I have to encourage. Sometimes it is as simple as saying to them: “Go further then where you are already going,” or I give them extra obstacles. But usually people already have obstacles because they need those to grow. They know that and they do that themselves already.”⁴⁸

Miotto noemt het alsof hij vervolgens steroïden injecteert in de obstakels om deze uit te vergroten en dichter tot de kern te komen.⁴⁹ Hij werkt hierbij vanuit de fase van *Improvisation*, waarbij Miotto vooral aan het uitproberen is van wat voor soort strategieën of oefeningen werken.

⁴⁴ Miotto, “Aantekeningen en transcriptie van het groepsgesprek na de intensive,” Bijlage 3, 44.

⁴⁵ Miotto, “Aantekeningen en transcriptie van het groepsgesprek na de intensive,” Bijlage 3, 44.

⁴⁶ Miotto, interview, Bijlage 1, 39.

Miotto, “Aantekeningen en transcriptie van het groepsgesprek na de intensive,” Bijlage 3, 45.

⁴⁷ Miotto, interview, Bijlage 1, 35-37.

⁴⁸ Miotto, interview, Bijlage 1, 36.

De tweede fase is om ervoor te zorgen dat hij de (bewegings)taal begrijpt van de mensen waarmee hij werkt. Hij werkt namelijk ook vaak met niet-dansers. Hij moet levelen en een gemeenschappelijke taal vinden.⁵⁰ Miotto geeft het voorbeeld van *Ball* waarbij hij met een freestyle voetballer werkte. Eerst had hij tijd nodig om te zien en te begrijpen wat Nasser allemaal met een bal kon doen. Daarnaast heeft hij veel gehad aan Amine, een maatschappelijk werker waarmee hij Corpo Máquina heeft opgericht die de straatmentaliteit zelf ook goed kent. Amine begreep zowel Miotto's insteek als de mindset van Nasser en waarom Nasser soms op een bepaalde manier reageerde.⁵¹ In het nagesprek van *Ball* vertelt Nasser ook dat er veel conflicten waren doordat hij dingen moest doen die hij niet wilde doen.⁵² Na veel miscommunicaties en ruzies heeft Amine er aan bijgedragen dat Nasser en Miotto elkaar beter konden begrijpen. Miotto leerde dat hij bij Nasser heel specifiek moest zijn in wat hij moest doen. Het bleek dat hij die beperkingen van regels en opdrachten nodig had om vrij te kunnen bewegen.⁵³ Een ander voorbeeld is het maakproces van *Portraits*, waarbij Miotto werkte met ex-gedetineerden en danseressen. Net zoals Nasser hadden de ex-gedetineerden geen ervaring met dans of enig artistiek referentiekader. Tijdens dit proces kwam Miotto erachter dat het goed werkte om de danseressen de ex-gedetineerden mee te laten nemen in de opdrachten en hun manier van bewegen. Eerst waren de jongens namelijk heel onwennig en wisten ze niet zo goed wat ze moesten doen. Door zich mee te laten nemen door de danseressen werden ze veel losser en kwam er veel meer naar boven.⁵⁴ Maar ook wanneer Miotto werkt met dansers moet hij zijn werkwijze aanpassen. Dansers ontwikkelen namelijk allerlei filters in hun fysieke manier van zijn en hun manier van bewegen door de manier waarop ze getraind zijn. Hierdoor zit er tussen de intentie en de actie nog het dansfilter. Hij moet dan vaak iets zeggen in de trant van:

“I really need more of your own voice, I understand you are using all these things, but I want to see more ownership. I need to feel more. You are the boss. I need you to be more the boss.”⁵⁵

Wanneer hij werkt met meer traditionele dansers dan moet hij meer werken aan de drive om een bepaalde urgentie in hun beweging te creëren. Er is namelijk vaak de neiging om mooie en gecontroleerde bewegingen te maken en dat is niet waar het om gaat bij Instinctive Performance.⁵⁶ In deze tweede fase is Miotto al meer over gegaan tot de *Development* fase waarbij hij de ontwikkeling van het materiaal dat ontstaat probeert te sturen om frictie te kunnen laten ontstaan en zichtbaar te maken. Hierbij is hij ook continu bezig met *Evaluation* omdat reflecteren op wat wel en niet werkt essentieel is voor het vinden van een gemeenschappelijke taal. Het is een proces met trial en error.

⁴⁹ Miotto, interview, Bijlage 1, 36.

⁵⁰ Miotto, interview, Bijlage 1, 37.

⁵¹ Miotto, “Aantekeningen en transcriptie van het groepsgesprek na de intensive,” Bijlage 3, 45.

⁵² Guilherme Miotto, Nasser El Jackson, Amine Mbarki, “Het nagesprek van *Ball*,” geïnterviewd door Tom Helmer, 13 november, 2018, Bijlage 4, 47.

⁵³ Miotto, “Aantekeningen en transcriptie van het groepsgesprek na de intensive,” Bijlage 3, 45.

⁵⁴ Miotto, interview, Bijlage 1, 38.

⁵⁵ Miotto, interview, Bijlage 1, 39.

⁵⁶ Miotto, interview, Bijlage 1, 37.

Miotto noemt zijn manier van werken bottom-up. Het gaat echt om de wisselwerking tussen hem en de performers. Hij heeft van tevoren geen doel of vorm in zijn hoofd. Bij iedere repetitie is hij op zoek naar de frictie die de essentie vormt van zijn benadering. Hij heeft verschillende tactieken en strategieën om dat te kunnen bereiken die hij ook telkens weer aanpast per proces omdat hij er geleidelijk aan steeds meer achter komt wat werkt.

Deze frictie wordt door Miotto onder andere gestimuleerd door verschillende visualisatieopdrachten tegelijkertijd te geven om lagen te creëren waarbij het gaat om de gelijktijdigheid van verschillende processen in het lichaam. Tijdens de intensive gaf hij bijvoorbeeld de opdracht om drie afbeeldingen uit de fotoserie *Men In The Cities* van Adam Longo te kiezen. Vervolgens moesten we visualiseren/uitbeelden dat deze beelden binnenstebuiten gekeerd waren en indenkend alsof je voeten in je keel zitten terwijl deze zich een weg naar buiten proberen te vinden. Dit alles terwijl er een toenemende, oncontroleerbare lichtheid in je botten toeneemt.⁵⁷ Het is onmogelijk om deze visualisaties allemaal uit te beelden, maar toch moet dan geprobeerd worden de opdrachten uit te voeren.

Tijdens het opzoeken van de frictie in het maakproces ontstaat er veel materiaal. In deze fase van *Assimilation* filmt Miotto alles en neemt hij vervolgens thuis de tijd om alles goed te bekijken zodat hij beter een compositie kan maken. In het volgende citaat komt naar voren hoe dit gaat:

“So we start working creating the material. And then there is going to be something that feels like an introduction. And then there is going to be something that feels like a climax. And then there is something that feels like a conclusion. We build material, and the material then decides. And it’s funny because it always comes up like that. It’s not totally random, there is of course an undercurrent in the input. There are references, things that I like. Like... pockets. Or broken pockets. Or energized broken pockets. Some imageries. I kind of have a line that I follow in a way, but intuitively more than anything. Also when I write assignments, they always fall in line because I have a certain stream that I’m following.”⁵⁸

Het ontstaan van een voorstelling is dus een proces dat geleid wordt door het materiaal dat ontstaat in de zoektocht naar de frictie. De laatste aanpassingen worden soms zelf gemaakt wanneer de voorstelling al op tour is. Miotto noemde bijvoorbeeld dat hij bij *Even Worse* op een gegeven moment de muziek helemaal weghaalde.⁵⁹

Lavender zegt over de *process intentions* dat *Improvisation* misschien gemakkelijk veel materiaal oplevert, maar dat de performers wellicht weinig behulpzaam zijn voor de choreograaf in het maken van *Evaluation* die benodigd zijn voor het materiaal om over te kunnen gaan op *Development* en *Assimilation*.⁶⁰ Dit inzicht lijkt ook te kloppen bij de choreografische praktijk van Miotto. Al het materiaal komt voort vanuit de improvisaties (vanuit opdrachten) van de performers. Door de fysiek

⁵⁷ Miotto, “Aantekeningen van de participerende observaties tijdens de Instinctive Performance intensive,” 2 t/m 4 november 2018, Bijlage 2, 40.

⁵⁸ Miotto, “Aantekeningen en transcriptie van het groepsgesprek na de intensive,” Bijlage 3, 45.

⁵⁹ Miotto, “Aantekeningen en transcriptie van het groepsgesprek na de intensive,” Bijlage 3, 46.

⁶⁰ Lavender, “Facilitating the choreographic process,” 107-117.

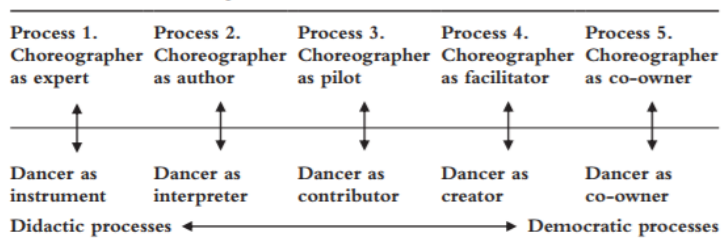
en mentaal zware maakpraktijk zijn de performers veel bezig met hun eigen proces en de frictie die daarbij ontstaat, waardoor ze wellicht minder goed in staat zijn om te kunnen evalueren op hoe bepaalde keuzes in het proces worden gemaakt. Het *Evaluation* onderdeel en daarmee ook *Development* en *Assimilation* komt in deze maakpraktijk vooral op Miotto aan. In de volgende paragraaf zal ik verder in gaan op de rol van Miotto in het maakproces.

2.2 De choreograaf-performer verhouding

Hoewel ieder maakproces volgens Miotto anders is, wil ik een duidelijk beeld geven van wat de rol is van Miotto in het proces en in hoeverre de performers co-creërders zijn van het werk. Dit zal ik doen aan de hand van het Didactic-Democratic framework model van Jo Butterworth en het Four-Role Continuum van Pamela Newell en Sylvie Fortin.⁶¹ In deze paragraaf zal ik antwoord geven op de deelvraag: *Hoe verhouden de choreograaf en performer zich tot elkaar binnen Instinctive Performance?*

Butterworth onderscheidt in haar model vijf typen choreografische maakprocessen waarin de verschillende choreograaf-danser verhoudingen worden beschreven en welke soort vaardigheden, methodes en sociale interacties daarbij horen. Het model loopt vanaf het ene uiterste waarbij de choreograaf expert is en de danser instrument (didactische processen), tot het andere uiterste waarbij choreograaf en danser beiden co-eigenaar zijn van het werk (democratische processen).⁶² Butterworth refereert met ‘didactisch’ naar het aanlerende aspect en de ontwikkeling van vaardigheden door een repetitieve praktijk.

Table 6.1 Butterworth's simple Didactic-Democratic framework model



Schema 1: Butterworth's eenvoudige Didactic-Democratic framework model⁶³

Miotto benadrukt dat de wisselwerking tussen hem en de performers essentieel is. Zijn werk ontstaat bottom-up en hij is afhankelijk van wat de performers inbrengen. Zijn werkwijze moet per proces worden aangepast om zijn uitgangspunten van Instinctive Performance tot uiting te kunnen laten

⁶¹ Butterworth, “Too many cooks? A framework for dance making and devising,” 89-106.

Newell en Fortin, “The Montréal Danse Choreographic Research and Development Workshop: Dancer-Researchers examine choreographer-dancer relational dynamics during the creative process,” 131-209.

⁶² Butterworth, “Too many cooks? A framework for dance making and devising,” 89-104.

⁶³ Butterworth, “Too many cooks? A framework for dance making and devising,” 90.

komen.⁶⁴ Het belang van een wisselwerking duidt in ieder geval op een meer democratisch proces. Miotto is in het proces echter wel de persoon die beslissingen maakt over de uiteindelijke structuur van het werk en maakt keuzes in wat voor soort opdrachten en oefeningen er worden gedaan en hoe er gewerkt wordt. Zijn werkwijze kan dus niet onder het meest extreme democratische proces worden geschaard, waarbij de dansers mede-eigenaren zijn en waarbij veel beslissingen gezamenlijk worden gemaakt, maar eerder onder proces 3 of 4. De kwaliteiten die in verband kunnen worden gebracht met de choreograaf en danser in beide processen heeft Butterworth in een schema opgenomen:

<i>Didactic-Democratic spectrum</i>	<i>Didactic-Democratic spectrum</i>
<i>Process 3</i>	<i>Process 4</i>
Choreographer role: Choreographer as pilot	Choreographer role: Choreographer as facilitator
Dancer role: Dancer as contributor	Dancer role: Dancer as creator
Choreographer skills: Initiate concept, able to direct, set and develop tasks through improvisation or imagery, shape the material that ensues	Choreographer skills: Provide leadership, negotiate process, intention, concept. Contribute methods to provide stimulus, facilitate process from content generation to macro-structures
Dancer skills: Divergent: replication, content development, content creation, (improvisation and responding to tasks)	Dancer skills: Divergent: content creation and development, (improvisation and responding to tasks)

Schema 2: Butterworth's Didactic-Democratic framework model⁶⁵

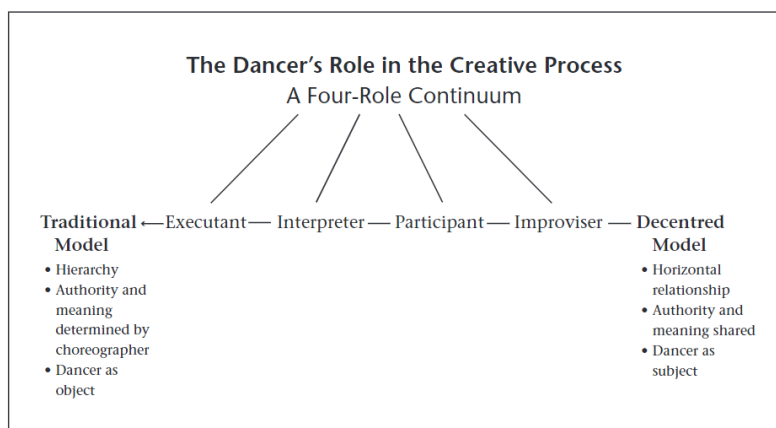
In dit overzicht staan bij zowel proces 3 als proces 4 vaardigheden die passen bij de maakprocessen van Miotto. De vaardigheden van de dansers zoals deze bij proces 4 zijn beschreven komen het meest overeen met Miotto's maakpraktijk. Miotto gaat namelijk voorbij aan de replicatie van bewegingen zoals dat bij proces 3 aan de orde is, maar stelt de creatie en ontwikkeling van materiaal door improvisatie en opdrachten centraal zoals dat passend is bij proces 4. De vaardigheden van Miotto als choreograaf lijken dan weer beter te passen bij proces 3. Miotto ontwikkelt de opdrachten en vormt het materiaal waarbij gewerkt wordt met de inbreng van de performers, maar hij houdt daarbij de leiding en het wordt geen onderhandeling zoals bij proces 4 het geval is. Miotto zegt in het interview dat hij intuïtief de opdrachten bedenkt en dat deze meestal goed bij elkaar passen omdat hij (vaak onbewust)

⁶⁴ Miotto, interview, Bijlage 1, 36-37.

⁶⁵ Butterworth, "Too many cooks? A framework for dance making and devising," 100.

al in een bepaalde richting gaat. Vervolgens geeft hij aanwijzingen om de inbreng van de performers vorm te geven.⁶⁶ Tot slot passen de rollen zoals deze beschreven zijn bij beide processen bij het proces van Miotto. Miotto is zowel piloot als facilitator van het proces, hij heeft namelijk de leiding maar faciliteert ook een flexibel proces dat open staat voor inbreng. De performers zijn zowel bijdragers als creëerders, omdat ze bijdragen door het volgen van de structuur en leiding die Miotto geeft, maar tegelijkertijd worden ze ook heel vrij gelaten in wat ze creëren en is hun materiaal ook bepalend voor de lijn van het werk.

Pamela Newell en Sylvie Fortin hebben een ander model opgesteld waarin de verschillende choreograaf-danser verhoudingen weergegeven worden. Hun Four-Role Continuum verloopt van het ene uiterste, het traditionele model (vergelijkbaar met Butterworths didactische proces), tot het andere uiterste het gedecentreerde model (vergelijkbaar met Butterworths democratische proces).⁶⁷



*Schema 3: Newell & Fortin's Four-Role Continuum*⁶⁸

Hun beschrijving van de twee meest gedecentreerde categorieën van hun model, namelijk dat van de *participant* en de *improviser*, zijn een waardevolle toevoeging voor het compleet maken van het beeld van de choreograaf-performer verhouding bij Miotto's maakproces en uiteindelijke werk. Bij de categorie *participant* wordt de performer beschreven als een individu met een eigen bewegingsidoom en referentiekader dat is ontstaan vanuit zijn of haar achtergrond en eerdere ervaringen.

“The participant is appreciated, not only as a bodily filter for ideas, but also as a fully formed human being with a unique biography, morphology, education, and culture. Through improvisation and composed studies, her lived experience, intellectual and perceptual, is solicited in the making of work.”⁶⁹

⁶⁶ Miotto, interview, Bijlage 1, 36-37.

⁶⁷ Newell en Fortin. “The Montréal Danse Choreographic Research and Development Workshop: Dancer-Researchers examine choreographer-dancer relational dynamics during the creative process,” 191-209.

⁶⁸ Newell en Fortin. “The Montréal Danse Choreographic Research and Development Workshop: Dancer-Researchers examine choreographer-dancer relational dynamics during the creative process,” 195.

⁶⁹ Newell en Fortin. “The Montréal Danse Choreographic Research and Development Workshop: Dancer-Researchers examine choreographer-dancer relational dynamics during the creative process,” 194.

Deze beschrijving is passend voor Instinctive Performance omdat Miotto werkt met de aanwezige kennis van het lichaam die is ontwikkeld door allerlei ervaringen van de performer en die bepalend is voor het individuele bewegingsidoom. Bij de categorie *improviser* wordt de performer beschreven als de belichaming van het werk.

“The improviser is positioned at the opposite extreme to the executant, in an ostensibly non-hierarchical working relationship with his colleagues. As a creator of spontaneous composition in the moment of performance, the improviser is the embodiment of the choreographer, the performer, and the work itself.”⁷⁰

Een belangrijke kenmerk van Miotto's werkwijze is dat hij bottom-up werkt en dat de inbreng en het bewegingsidoom van de performers met wie hij werkt bepalend is voor het uiteindelijke werk. Miotto's werk is een belichaming van zijn uitgangspunt om de frictie bij een performer op te zoeken. De performer is daarbij een belichaming van zijn of haar eigen proces dat wordt blootgelegd door de frictie. Dit is passend bij de beschrijving van *improviser* waarbij de belichaming van de choreograaf, de performer en werk zelf ook centraal staat.

Kort samengevat kan de choreograaf-performer verhouding bij de choreografische praktijk van Miotto gekarakteriseerd worden door de rol van Miotto als piloot en facilitator, waarbij de performers zowel bijdragers als creëerders zijn in het proces en ze gezien kunnen worden als *participants* met hun eigen bewegingsidoom en *improvisers* die het werk belichamen.

⁷⁰ Newell en Fortin. “The Montréal Danse Choreographic Research and Development Workshop: Dancer-Researchers examine choreographer-dancer relational dynamics during the creative process,” 195.

3. Instinctive Performance in de context van postmoderne dans

Miotto heeft zich geleidelijk aan ontwikkeld als maker met zijn eigen specifieke benadering. Voor die tijd heeft hij jarenlang als danser gewerkt voor verschillende choreografen.⁷¹ In dit hoofdstuk zal ik beargumenteren waarom Instinctive Performance binnen de context van postmoderne dans te plaatsen is aan de hand van kenmerken van postmoderne dans zoals die beschreven zijn door Sally Banes en Luuk Utrecht en aan de hand van de makers (die vooral binnen een context van postmoderne dans passen) met wie Miotto heeft gewerkt.⁷² Wanneer namelijk gekeken wordt naar de maakpraktijk van de choreografen met en onder wie hij heeft gewerkt, de inspiratiebronnen van die choreografen en Miotto's methode, is het niet ondenkbaar dat hij aspecten uit die maakpraktijken heeft meegenomen en overgenomen.

3.1 De kenmerken van postmoderne dans en Instinctive Performance

Allereerst zal ik de postmoderne benadering van dans karakteriseren aan de hand van een aantal overkoepelende kenmerken zoals Banes en Utrecht deze beschrijven om de overeenkomsten met Instinctive Performance te kunnen aantonen. Binnen deze stroming die zich vanaf de jaren 50 in New York ontwikkelde is een grote verscheidenheid aan dansvormen ontstaan.⁷³ Er zijn echter een aantal eigenschappen die kenmerkend zijn voor postmoderne dans. Een belangrijk kenmerk is de nadruk op beweging en het lichaam. De postmoderne stroming zette zich af tegen moderne dans die zich met name richtte op expressie en focuste zich in plaats daarvan op pure dans waarbij iedere beweging mogelijk is.⁷⁴ Cunningham heeft een belangrijke rol gespeeld in de ontwikkeling van deze visie en Banes beschrijft de claims die hij maakte om zijn visie te verduidelijken:

“Essentially, he made the following claims: 1) any movement can be material for a dance; 2) any procedure can be a valid compositional method; 3) any part or parts of the body can be used (subject to nature's limitations); 4) music, costume, decor, lighting, and dancing have their own separate logics and identities; 5) any dancer in the company might be a soloist; 6) any space might be danced in; 7) dancing can be about anything, but is fundamentally and primarily about the human body and its movements, beginning with walking.”⁷⁵

Deze claims van Cunningham waarbij de focus is op beweging en het lichaam in plaats van op expressie, psychologische ontwikkelingen en betekenisgeving zijn kenmerkend voor dans in de postmoderne context en hebben overeenkomsten met Miotto's visie. Ook Utrecht benadrukt de focus op pure beweging bij postmoderne dans.

⁷¹ Miotto, interview, Bijlage 1, 30-34.

⁷² Banes, “Introduction: Sources of Post-Modern Dance,” 1-19.

Luuk Utrecht, “De postmoderne dans,” 286-306.

⁷³ Utrecht, “De postmoderne dans,” 296.

⁷⁴ Banes, “Introduction: Sources of Post-Modern Dance,” 5-6.

⁷⁵ Banes, “Introduction: Sources of Post-Modern Dance,” 6.

“In het algemeen is het voor de postmoderne dans kenmerkend dat het niet meer gaat om vooropgezette, inhoudsvolle boodschappen: de vorm is de enige boodschap.”⁷⁶

Miotto benadrukt dat hij niet geïnteresseerd is in het psychologische aspect, maar dat hij puur de fysieke uitdrukking en het proces centraal stelt.⁷⁷ Tijdens de Instinctive Performance intensive werd ook duidelijk dat iedere beweging mogelijk is en dat er gewerkt wordt met het individuele bewegingsidoom en de inbreng van de deelnemers.⁷⁸ De maakpraktijk van Miotto is gericht op het creëren van voorwaarden waardoor iedere beweging mogelijk is en heel specifiek gaat het daarbij om de bewegingen van het instinctieve lichaam.

Ook kenmerkend aan postmoderne dans is dat er weinig sprake is van hiërarchie en dat dansers een eigen bewegingsidoom, meer autonomie en eigen inbreng hebben.⁷⁹ Butterworth gebruikt in haar Didactic-Democratic Frameworkmodel (dat ik eerder heb ingezet in de paragraaf over de choreograaf-performer verhouding) ook de term ‘democratic’, omdat deze term zich ontwikkelde in de postmoderne dans waar traditionele hiërarchieën werden verworpen en de voorkeur voor gelijkheid werd gegeven.⁸⁰ Het maakproces bij Instinctive Performance is gebaseerd op een wisselwerking. Tijdens de intensive heb ik kunnen ervaren dat deze wisselwerking plaatsvindt tussen de groep en Miotto, maar ook binnen de groep. Door deze wisselwerking is er amper sprake van hiërarchie, hoewel Miotto natuurlijk wel de structuur bepaalt en keuzes maakt.

Utrecht stelt ook dat er een paradox aanwezig is in de postmoderne dans. Volgens hem ontstaat er tegenstrijdigheid doordat postmoderne dans zowel een humanisering als een dehumanisering van de dans is.

“De humanisering ligt in de omstandigheid dat bij de postmoderne dans de dansers als gewone mensen overkomen. (...) In verband hiermee worden de dans- of bewegingsthema’s dan ook vaak ontleend aan heel gewone, alledaagse bewegingen. (...) De dehumanisering heeft ermee te maken dat de dans zijn oorspronkelijke emotioneel-expressieve karakter heeft verloren doordat het primair gaat om fysieke eigenschappen van de dans als bewegingsconstructie. Hierdoor wordt de danser gedepersonaliseerd; dit wil zeggen dat de danser wordt ontdaan van de emotionele bezieling en bedoelingen, die het menselijk handelen gewoonlijk richting geven.”⁸¹

Bij Instinctive Performance is een zelfde soort paradox te herkennen. De bewegingen zijn heel puur en vanuit het bewegingsidoom van de performer, maar tegelijkertijd wordt er ook afstand gedaan van het emotionele aspect.

De focus op pure beweging los van het expressieve, het niet-hiërarchische karakter en de paradox van de humanisering en dehumanisering van de postmoderne dans komen sterk overeen met de uitgangspunten en de werkwijze bij Instinctive Performance. In de volgende paragraaf zal ik

⁷⁶ Utrecht, “De postmoderne dans,” 291.

⁷⁷ Miotto, interview, Bijlage 1, 42.

⁷⁸ Miotto, “Aantekeningen van de participerende observaties tijdens de Instinctive Performance intensive,” Bijlage 2, 40.

⁷⁹ Banes, “Introduction: Sources of Post-Modern Dance,” 1-19.

⁸⁰ Butterworth, “Too many cooks? A framework for dance making and devising, 90-91.

⁸¹ Utrecht, “De postmoderne dans,” 306.

bespreken met welke makers Miotto heeft gewerkt die ook binnen een context van postmoderne dans geplaatst kunnen worden en hoe deze wellicht een rol hebben gespeeld bij de ontwikkeling van *Instinctive Performance*.

3.2 Miotto's achtergrond

Miotto heeft een sterke achtergrond in ballet. Hij werd opgeleid aan de Russische Vaganova Ballet Academy en de Stuttgart Ballet Academy. Hij wilde echter nooit een balletdanser worden en zag ballet meer als basis voor een goede danser. Daarnaast liet hij zich sterk leiden door aspecten van dans en beweging die een drive in hem naar boven haalde. Hij werd uiteindelijk weggestuurd bij de Stuttgart Academy omdat hij niet genoeg te vormen was als balletdanser en teveel een eigen visie aan het ontwikkelen was.⁸²

Hij kwam terecht bij Codarts in Rotterdam en liep vervolgens stage bij De Rotterdamse Dansgroep. Daar werkte hij met huischoreograaf Ton Simons wiens werk sterk beïnvloed was door de stijl van choreograaf Merce Cunningham.⁸³ Simons was rond die periode net terug uit New York waar hij een deel van zijn opleiding doorbracht bij de Merce Cunningham Company.⁸⁴ Cunninghams opvattingen hebben een belangrijke rol gespeeld in vorming van de postmoderne visie op dans. Hij zag iedere beweging potentieel als dans en speelde daarnaast met toevalselementen. In zijn werk lag de nadruk op de beweging zelf en niet op het representeren van iets zoals een emotie, verhaal of idee zoals dat bij moderne dans wel vaak het geval was.⁸⁵ Deze nadruk op beweging en de loskoppeling van het emotionele aspect is ook te herkennen in *Instinctive Performance*. In zijn tijd bij de Rotterdamse Dansgroep kwam Miotto dus voor het eerst in aanraking met de postmoderne benadering van dans.

Na zijn stage begon Miotto op zijn 19^e met zijn eerste werk als professionele danser bij Bruno Listopad. Deze choreograaf heeft volgens Miotto een belangrijke rol gespeeld in de vorming van zijn visie.

“Bruno was very much into artists such as Artaud and Grotowski. He was also very aware of Butoh, very aware of the physical theatre movement. Aside from that he also had a great interest in the Forsythe improvisation technique. So what Bruno was doing was kind of mixing the Butoh mind state with Forsythe. That was very interesting and it really matched my drive as well. That combination, playing with technique en mind states together, for me that was really a start of channeling my own direction.”⁸⁶

De choreografische praktijk van Listopad is ontwikkeld vanuit verschillende inspiratiebronnen. Deze makers hebben via Listopad mogelijk een rol gespeeld in de ontwikkeling van de visie van Miotto.

⁸² Miotto, interview, Bijlage 1, 31.

⁸³ Miotto, interview, Bijlage 1, 33.

⁸⁴ “Ton Simons,” *Operaballet*, laatst bekeken op 24 januari 2019, <https://www.operaballet.nl/en/node/2462>.

⁸⁵ Copeland, “Introduction,” 2-8.

⁸⁶ Miotto, interview, Bijlage 1, 33.

Listopad had een sterke interesse in de soms als postmoderne aangemerkte theatermakers Artaud en Grotowski.⁸⁷ Artaud stelde dat het traditionele theater te veel focuste op het psychologische lijden van individuen en wilde aspecten van het onderbewuste meer uitdiepen. Hij wilde de oerangsten en oerdriften van de mens zichtbaar maken en richtte ‘het theater van de wreedheid’ op waarbij hij acteurs fysiek uitputte zodat ze minder rationele controle hadden en hun spel vanuit hun onderbewuste lieten ontstaan.⁸⁸ Deze benadering heeft enkele gelijkenissen met Instinctive Performance. Daarbij wordt namelijk ook afstand gedaan van het psychologische aspect en gefocust op basale instincten vanuit het onderbewustzijn die worden aangesproken door middel van een fysiek uitputtend maakproces.

Grotowski had als doel om met theater een ontwikkeling en groei bij de acteurs teweeg brengen zodat eenzelfde soort ontwikkeling zou kunnen plaatsvinden bij het publiek. Het proces was daarbij heel belangrijk. Grotowski wilde niet iets representeren of tonen, maar had als doel om een gebeurtenis te laten ontstaan waar het publiek aan deelneemt waardoor het collectieve onderbewustzijn (zoals Carl Jung deze heeft beschreven) wordt aangesproken.⁸⁹ Met dit concept wordt het onderbewustzijn bedoeld dat niet alleen gevormd is door persoonlijke ervaringen, maar ook door collectieve ervaringen van eerdere generaties die door de evolutie in het onderbewustzijn van alle mensen aanwezig is.⁹⁰ De focus op het proces, het afstand nemen van het representeren van iets en de interesse in het onderbewuste zijn aspecten die overeenkomen met uitgangspunten van Instinctive Performance.

Daarnaast haalde Listopad ook inspiratie uit de benadering van de choreograaf William Forsythe. Forsythe werkte met bewegingen die uit de dansers zelf voorkwamen en speelde graag met het onverwachte, momenten van improvisatie en de focus op het proces tijdens het maken van nieuw werk.⁹¹ Het werken met de inbreng van de performers en improvisatietechnieken komt ook terug bij Instinctive Performance. Listopad combineerde deze aspecten van Forsythe met de mindstate van het Japanse bewegingstheater Butoh. Butoh wordt door Brianne Waychoff als volgt beschreven:

“Until the emergence of Butoh, Japanese dance and theatre had been systematic with strict rules and definitions of what one should wear and how one should move, not unlike ballet. Butoh deconstructed these forms. Rather than having a specific style, it took a freer approach, allowing its dancers to express experiences that live dormant in their bodies, both individually and collectively as an effect of the dropping of the atom bomb. Butoh was, and is, a way of bringing the inside out; expressing interior tensions through dance; bridging the mind/body split”⁹²

⁸⁷ William S. Haney, “Chapter 1: Introduction: Sacred Events in Postmodern Theatre,” in *Postmodern Theatre And The Void Of Conceptions* (New Castle: Cambridge Scholars Press, 2006) 4-10.

⁸⁸ David A. Shafer, “Cruelty,” in *Antonin Artaud* (Londen: Reaktion Books Ltd, 2016), 98-123.

⁸⁹ James Roose-Evans, “Grotowski and the Poor Theatre,” in *Experimental Theatre: From Stanislavsky to Peter Brook* (Londen: Routledge, 1989), 145-151.

⁹⁰ Nicholas Lewin, “The layered model of the collective unconsciousness,” in *Jung on War, Politics, and Nazi Germany: Exploring the Theory of Archetypes and the Collective Unconscious* (Londen: Karnac Books Ltd, 2009), 110-160.

⁹¹ Kate Mattingly, “Deconstructivists Frank Gehry and William Forsythe: De-Signs of the Times,” *Dance Research Journal*, Volume 31, 1e editie (1999): 20-28.

⁹² Brianne Waychoff, “Butoh, Bodies and Being,” *Kaleidoscope: A Graduate Journal Of Qualitative Communication Research*, Volume 8 (2009), 45.

Het werken met de ervaring die in het lichaam is opgeslagen is ook te herkennen in Instinctive Performance. Net als bij Butoh gaat het bij Miotto's methode om innerlijke spanningen of frictie die fysiek worden uitgedrukt.⁹³ De manier waarop Listopad speelde met mindstates en techniek heeft volgens Miotto een belangrijke invloed gehad op de ontwikkeling van zijn benadering. Bij Instinctive Performance maakt hij dan ook gebruik van het bewegingsidoom en de technieken van de performers, maar zorgt hij dat ze daarbij in een bepaalde mindstate komen waardoor frictie ontstaat.

Na zijn tijd bij Listopad begon Miotto te dansen bij het gezelschap van Krisztina de Châtel. Een constante in het werk van de Châtel is haar neutrale *minimal dance*-idoom.⁹⁴ Haar minimale en repetitieve dans is binnen de context van postmoderne dans te plaatsen.⁹⁵ Miotto zegt hier geleerd te hebben hoe belangrijk het voor hem bleek te zijn om dieper ergens op in te gaan via een proces. Dit miste hij namelijk bij de Châtel, waar vaak volgens een bepaalde structuur werd gewerkt en met vaststaande thema's.⁹⁶ Miotto merkte daardoor dat hij de behoefte had om dieper in het proces te duiken in plaats van de vluchtige werkwijze bij de Châtel. Na zijn periode bij de Châtel ging Miotto dansen bij Emio Greco. Daar kwam hij in aanraking met het meest intense maakproces dat hij ooit had meegemaakt, zowel fysiek als mentaal.⁹⁷ Hij zegt hierover het volgende:

“And with Emio I came in touch with this intensity. Very very high intensity and going beyond what you think is possible. It's really connecting with another layer of your being.”⁹⁸

Deze intensiteit van werken heeft hij meegenomen naar zijn eigen maakpraktijk. Via die intense werkwijze van Greco kwam hij in aanraking met een andere, diepere laag van zichzelf.⁹⁹ Hij vertelde namelijk dat hij had ervaren hoe het was om over zijn eigen grenzen te gaan waarbij hij haast het gevoel had dat hij dood zou gaan. Toen hij het punt had bereikt waarbij hij dacht het fysiek echt niet meer te kunnen volhouden, voelde hij een enorme kracht in zich naar boven komen. Het vinden van deze diepere laag in zichzelf sprak Miotto sterk aan en het aanspreken van verschillende lagen van een persoon door het creëren van frictie is dan ook een belangrijk uitgangspunt geworden in zijn methode.

Daarnaast heeft de focus van Greco op het intuïtief bewegende lichaam wellicht invloed gehad op de ontwikkeling van Miotto's visie en zijn interesse in het instinctieve. Greco en Pieter C. Scholten die samen het dansgezelschap ICK leiden, stellen het intuïtief bewegende lichaam in hun werk centraal en beschrijven intuïtie als volgt:

“Intuïtie zit tussen het instinctieve lichaam en de rationalisatie hiervan. Het is een onderdeel van een tussenruimte waarmee wij sinds onze eerste creatie Fra Cervello e Movimento (tussen brein en

⁹³ Miotto, interview, Bijlage 1, 35-39.

⁹⁴ Isabella Lanz en Katie Verstockt, “Krisztina de Châtel,” in *Hedendaagse dans in Nederland en Vlaanderen* (Rekkem: Stichting Ons Erfdeel, 2003), 20-22.

⁹⁵ Utrecht, “De postmoderne dans,” 291.

⁹⁶ Miotto, interview, Bijlage 1, 33.

⁹⁷ Miotto, interview, Bijlage 1, 34.

⁹⁸ Ibidem.

⁹⁹ Ibidem.

beweging) hebben gespeeld. Wij willen een tegenstelling veroorzaken tussen wat instinctief is en wat gecontroleerd wordt door het brein. Tussen beiden, vonden wij intuïtie”¹⁰⁰

Miotto's benadering van het instinctieve vertoont parallellen met hoe er binnen het dansgezelschap ICK door Greco en Scholten over het intuïtieve lichaam wordt gedacht en hoe daar mee gewerkt wordt. Zoals eerder besproken in de paragraaf over het instinctieve, focussen zowel Greco als Miotto op de tegenstelling tussen het instinctieve lichaam en het controlerende brein.

Na deze bespreking van de makers met wie Miotto heeft gewerkt en diens inspiratiebronnen, lijkt het erop dat zijn methode is ontstaan doordat hij uit verschillende processen inzichten en opvattingen heeft meegenomen die hij vervolgens bij elkaar heeft gebracht in een methode. Hij lijkt heel direct beïnvloed te zijn geweest door de choreografen waarmee hij in het verleden heeft gewerkt. Miotto is daarbij veel in aanraking geweest met postmoderne benaderingen van dans waardoor kenmerken van postmoderne dans zoals deze besproken zijn in de vorige paragraaf duidelijk te herkennen zijn in de uitgangspunten en werkwijze van Instinctive Performance.

¹⁰⁰ “Het intuïtieve lichaam,” *ICK*, laatst bekeken op 24 januari 2019, <https://www.ickamsterdam.com/nl/academie/onderzoek/ick/het-intuatieve-lichaam-11>.

Conclusie

Hoe kan de methode Instinctive Performance van Guilherme Miotto gekarakteriseerd worden?

Instinctive Performance wordt een methode genoemd, maar ‘methode’ impliceert eigenlijk iets systematisch terwijl het meer een soort benadering is die op verschillende wijzen in praktijk kan worden gebracht. Uit dit onderzoek is duidelijk geworden dat Instinctive Performance een benadering is waarbij het primair gaat om het aanspreken en blootleggen van instinctieve kennis die in het lichaam van de performer besloten ligt en die aan techniek voorafgaat. In Instinctive Performance wordt de performer uitgedaagd datgene aan te boren wat onder de techniek ligt. De individuele performer vormt daarbij het uitgangspunt. De belangrijkste strategie die Instinctive Performance hiervoor inzet is ontregeling. Door het lichaam via verschillende opdrachten uit te dagen met tegenstrijdige impulsen ontstaat een frictie in het lichaam die nieuwe, diepere lagen van een persoon blootlegt. Die frictie wordt zichtbaar gemaakt door de inzet van een intens maakproces dat zowel fysieke als mentale toewijding van de performers vereist. Dit maakproces kan als democratisch en gedecentreerd worden gekarakteriseerd: de inbreng van de performers is cruciaal, maar de choreograaf neemt de uiteindelijke besluiten over de structuur en de werkwijze. Opvallend is dat Miotto niet een bepaalde techniek aanleert met zijn methode zoals bij veel andere choreografische methodes wel het geval is, maar dat het bij Instinctive Performance gaat om een bepaalde benadering die ook toe te passen is op niet-dansers.

Dit onderzoek heeft aangetoond dat deze uitgangspunten en strategieën een duidelijke verwantschap tonen met postmoderne dans en dat de methode dan ook in een context van postmoderne dans geplaatst kan worden. Miotto lijkt daarbij sterk beïnvloed te zijn geweest door verschillende choreografen waar hij mee heeft gewerkt en waarbij hij uit verschillende maakpraktijken aspecten heeft meegenomen naar zijn eigen methode.

Dit roept de vraag op in hoeverre Instinctive Performance een unieke benadering is of meer een optelsom van bestaande opvattingen en benaderingen binnen de postmoderne dans. Miotto's focus op het creëren en tonen van frictie lijkt heel authentiek te zijn aan Instinctive Performance.

Voor en tijdens dit onderzoek werd ik mij bewust van een aantal beperkingen van dit onderzoek. Allereerst heb ik enkel onderzoek gedaan naar de manier waarop Instinctive Performance in de choreografische praktijk van Miotto zelf wordt ingezet. Miotto stelt dat anderen zijn methode weer op een andere manier zouden kunnen gebruiken. Voor verder onderzoek is het interessant om te zien hoe deze benadering in andere choreografische praktijken wordt ingezet en of de uitgangspunten en het soort maakproces zoals ik eerder heb besproken dan op een vergelijkbare wijze tot uiting komen.

Ten tweede heb ik mij in dit onderzoek vooral op Miotto zelf gebaseerd als belangrijkste bron van informatie. Ik heb een minder duidelijk beeld van hoe de performers van verschillende

maakprocessen Instinctive Performance in de choreografische praktijk van Miotto ervaren. Een uitgebreider onderzoek dat verschillende processen met verschillende mensen die daaraan meewerken zou kunnen onderzoeken zou wellicht nog meer inzichten kunnen geven.

Bibliografie

Baarda, Ben en Monique van der Hulst. “Wat is een interview.” In *Basisboek Interviewen, handleiding voor het voorbereiden en afnemen van interviews*, 17-21. Groningen/Utrecht: Noordhoff Uitgevers, 2017.

Banes, Sally. “Introduction.” In *Terpischore in Sneakers: Post-Modern Dance*, 1-19. Middletown: Wesleyan University Press, 1987.

Butterworth, Jo. “Too many cooks? A framework for dance making and devising.” *Contemporary Choreography: A Critical Reader*, 2e editie (2018): 89-106.

Copeland, Roger. “Introduction.” In *Merce Cunningham: Modernizing Modern Dance*, 1-20. New York/Londen: Routledge, 2004.

Corpo Máquina. “Corpo Máquina.” Laatst bekeken op 15 januari 2019, <https://corpomaquina.nl/>.

Dansbrabant. “Guilherme Miotto.” Laatst bekeken op 10 oktober 2018, <http://dansbrabant.nl/makers/guilherme-miotto/>.

Dansmagazine. “Guilherme Miotto.” Laatst bekeken op 10 oktober 2018, <https://dansmagazine.nl/choreografen-en-dansers/guilherme-miotto>.

Haney, William S. “Chapter 1: Introduction: Sacred Events in Postmodern Theatre.” In *Postmodern Theatre And The Void Of Conceptions*, 4-1. New Castle: Cambridge Scholars Press, 2006.

Hay, Deborah. “Introduction.” In *My Body, The Buddhist*, 23-26. Middletown: Wesleyan University Press, 2000.

ICK. “Het intuïtieve lichaam.” Laatst bekeken op 24 januari 2019, <https://www.ickamsterdam.com/nl/academie/onderzoek/ick/het-intuatieve-lichaam-11>.

Korzo. “Guilherme Miotto.” Laatst bekeken op 10 oktober 2018, <https://www.korzo.nl/nl/productiehuis/choreografen/guilherme-miotto>.

Lanz, Isabella en Katie Verstockt. “Krisztina de Châtel.” In *Hedendaagse dans in Nederland en Vlaanderen*, 20-22. Rekkem: Stichting Ons Erfdeel, 2003.

Lavender, Larry. “Facilitating the choreographic process.” *Contemporary Choreography: A Critical Reader*, 2e editie (2018): 107-117.

Lewin, Nicholas. “The layered model of the collective unconsciousness.” In *Jung on War, Politics, and Nazi Germany: Exploring the Theory of Archetypes and the Collective Unconscious*, 110-160. Londen: Karnac Books Ltd, 2009.

Mattingly, Kate. “Deconstructivists Frank Gehry and William Forsythe: De-Signs of the Times.” *Dance Research Journal*, Volume 31, 1e editie (1999): 20-28.

Miotto, Guilherme. “Aantekeningen en transcriptie van het groepsgesprek na de intensive.” 2 t/m 4 november 2018, Bijlage 3, 44-46.

Miotto, Guilherme. “Aantekeningen van de participerende observaties tijdens de Instinctive Performance intensive.” 2 t/m 4 november 2018, Bijlage 2, 42-43.

Miotto, Guilherme. “Diepte-interview met Guilherme Miotto.” Geïnterviewd door Roos Stuurman, 5 november, 2018. Bijlage 1, 30-41.

Miotto, Guilherme, Nasser El Jackson, Amine Mbarki. “Het nagesprek van *Ball*.” Geïnterviewd door Tom Helmer, 13 november, 2018, Bijlage 4, 47-48.

Newell, Pamela en Sylvie Fortin. “The Montréal Danse Choreographic Research and Development Workshop: Dancer-Researchers examine choreographer-dancer relational dynamics during the creative process.” *Fields in Motion*, (2011): 191-209.

Operaballet. “Ton Simons.” Laatst bekeken op 24 januari 2019, <https://www.operaballet.nl/en/node/2462>.

Podium Bloos. “Kennismakingslessen choreograaf Guilherme Miotto.” Laatst bekeken op 10 oktober 2018, <https://podiumbloos.nl/agenda/kennismakingslessen-choreograaf-guilherme-miotto/>.

Roose-Evans, James. “Grotowski and the Poor Theatre.” In *Experimental Theatre: From Stanislavsky to Peter Brook*, 145-151. Londen: Routledge, 1989.

Schwartz, Morris S. en Charlotte Green Schwartz. "Problems in Participant Observation." *American Journal of Sociology* 60, no. 4 (1955): 343-353.

Shafer, David A. "Cruelty." In *Antonin Artaud*, 98-123. Londen: Reaktion Books Ltd, 2016.

Utrecht, Luuk. "De postmoderne dans." In *Van hofballet tot postmoderne dans*, 286-306. Zutphen: De Walburg Pers, 1988.

Waychoff, Brianne. "Butoh, Bodies and Being." *Kaleidoscope: A Graduate Journal Of Qualitative Communication Research*, Volume 8 (2009), 45.

BIJLAGE 1

Diepte-interview met Guilherme Miotto

5 november 2018

First of all I'm interested in your background. What kind of education do you have and who did you work with?

I'm from Brazil. I grew up in, you could say, a very dysfunctional structure. Basically there was no structure. My mom was working from 7 in the morning till 10 in the evening from Monday till Saturday. I lived with my grandmother, she was blind. I kind of went to school as a kid and I would go spend the night in the streets. It was very chaotic. And a lot of drugs at a very young age. So a less than ideal environment. And in that environment... There was also dance in the streets. I had two little friends. There was like a group of big guys (adults) who had a dance group in their backyard. We would go and look at them rehearsing. We would kind of make our own little version of it. At some point there was a social project in my neighborhood. The city put a circus tent for kids to go in and get in touch with different artforms. We could also perform there. That felt like, ok, it felt right. And then I joined a competition dance group in my city.

How old were you?

I was 10.

Oh that is really young.

Yes. With this dance group we were travelling the whole country. And also winning a lot of competitions. There were little boys and girls. It was really showy. We were jumping and smiling and there was loud music. There was this choreographer, she was really energetic. Really screaming at us, pushing us. That kind of gave me structure in a way. It also connected me with purpose and it felt really good. It felt like a path. It was like ok, this is a path I can grow into.

And then when I was 12, I had some fights in this group with the director. We didn't get along very well. I had a lot of fights in my life with people (laughing). So it started at a very early age (laughing). But it's good, because when you fight then you move on in a way. A lot of my colleagues that started there with me, they are kind of still there because they got along very well. In a way it was good the fight because then I decided to look for another place to dance.

So then I auditioned in a town 100 km away from my home town. There was a professional group of artists but working with very young people. There we were working a bit more with literature and theatre. I went there at the age of 12 and they accepted me. And then I told my mom: "I'm moving, I'm going to dance. I'm going to stop with school and I got a job." This company also had a dance school. So we were teaching in the school to get paid. Rehearsing in the afternoons and teaching in the evenings. And then I had a fight with a director of that company. Meanwhile I had met another

choreographer that came to work with us. That choreographer then took me to his company. Around that time I was about 14 years old.

And what kind of dance was that?

I did one performance with that first company, it was about the life of a Brazilian poet. We worked with this man, with this actor and this choreographer that took me to his company. It's a little bit behind in Brazil. It's like 20 years behind. So it was quite formal in a way, you know, creating choreography and steps. But we toured, we played in different festivals. So it was kind of serious.

So you were already working as a dancer at 13/14 years old?

Yes that was from 13 till 14, and from 14 till 15 I went to this other company and there we were performing at parties and in theatres. It was a bit of ballroom dance with modern dance. Like rock and roll. Shows at events. Also a bit modern, but also with a strong showy element. In that period I also had a duo performance with another guy, he was 50 and I was 14. There was this pizzeria, and at the second floor of that pizzeria there was an art gallery. We had room there every Wednesday at midnight where we had a performance together. It was a small room for 30 people. Then some things happened and when I was 15 I decided to go to Russia, to the Vaganova school.

That is totally something else.

I got a scholarship to go to Perm, which is one of the locations of the school. They gave me a scholarship and I stayed there a year and a half. They thought I had the right attitude. I also had the right hair (laughing). Not anymore (laughing). I started shaving it when I was 18 actually. So I stayed there for a year and a half, then I injured my knee and I couldn't find any help in Russia. I knew a Brazilian dancer that lived in Berlin. He said I should come there because there would be good doctors. So I went to Berlin when I was about 17, 18 years old. Then I went to the John Kraaikow academy, that's the academy of the Ballet Stuttgart. I stayed in Berlin, but I didn't want to go to school anymore. I wanted to find a job, but in the auditions people were always saying I was too young. So in the end I went to school and they said it was ok for me to join. I stayed there a few months. They said I had too much of my own ideas already and that they couldn't mould me.

But why did you want to go to the ballet direction then?

No no not at all actually. Ok, so I will tell you the story of my ballet history. When I was 14 I met a man during a bus trip. The bus was going really crazy, like in Brazil they often do. People start panicking and screaming at the driver, but the driver doesn't give a shit. There was a man sitting in front of me and he started talking to me. And then he came sit beside me. He asked what I was doing. He happened to be an artlover and philosopher and different things. We became friends and often went to his place. He had a lot of videos and he knew a lot of things. About Buddhism and art. At some point he told me I should go to Russia. And then I told him I didn't want to be a ballet dancer. He told me that it doesn't really matter what I wanted to do, but that it would be a really good experience. I told him that I didn't want to do it, but then later when I was in the second company I found out about a company called Grupo Corpo. I really liked what they did. I went to the director and told him that I

wanted to work with him. He told me that I should come the next day and join class and rehearsal with them. After that day he told me he was interested but that I was too young. He couldn't put me with the other guys because I was a kid and they were men. He said: "You can stay here for 2 years taking classes and then in 2 years we can talk about a contract."

Then I thought, ok, everywhere I go I have to do ballet. I didn't understand why every company was doing ballet. I thought, if I have to do ballet, let me go to Russia then and do the real ballet and see what it is really like. It turned out to be a really a beautiful experience for two reasons. First of all, all the people in Russia respect dance. If someone would ask what I was doing and if I told them that I was a ballet student, they would almost go on their knees, they would be like wow!. Also everyone in Russia goes to the theatre. It's not elitair, it's from the people. They go to operas and the ballet and they talk about it. That was really special. The other thing that was really special was to see that the main dancers didn't have the best ballet bodies. They actually had the worst bodies, but had the most passion in them. The prima ballerina couldn't fully stretch her legs, but if she went on stage than it was almost as if you were dreaming. So those two things were really special for me because outside of Russia, or the experiences I had with dance, it wasn't like that. Outside Russia the ones with the good turn, who did things properly, had a flexible back or the right look were successful.

It is also kind of special that you started quite late at a ballet academy. Usually you have to start around 7 or 8 years old right?

Yes that's true, but it didn't have to do with my technique. They also gave me the scholarship not because of my technique, but because of my attitude. They really look at something else. My drive. Really busy with some kind of fire. But my intention was never to become a ballet dancer. It was just to really experience that at that level.

Did you have any idea around that time what you actually wanted to do?

No not really. Well, I knew I wanted to go in the contemporary direction. The man that I met on the bustrip became my mentor. And he was right you know, because it was indeed very important for me to experience that. It really raised for me the value of dance, what it can be. Because in Brazil its very peripheral. You know, you're just a dancer... Even here somehow... And in Russia you are really lifted up by everyone. So that was rather special. They also called dancers 'artists', there was always the name artist in the beginning. Artist dance student. Really an artform, and everyone there looks at it that way.

In Germany I was auditioning, but they often told me I was too young. But then I needed a visa to stay in Europe. So then I thought ok I need to go to school, otherwise I have to leave. That's why I went to the Stuttgart Academy, which is one of the best ballet academies. But there it was really like a horse factory. We had like three hours ballet class, really different than Russia. Really muscular. That didn't really fit me. So after two or three months, they said ok, we can't break you we can't change you, you need to look for work. And I agreed, so I went looking for work again. And I was still hearing the same thing, I was too young. There was one ballet company in Hannover that wanted to

hire me, but then there was a misunderstanding. They called me but they didn't reach me. A week went by when I finally reached them. They said they had to hire someone else because they didn't hear anything from me in a week. But actually that was a blessing in disguise because if I would have gone to that company I probably would have ended up as a ballet dancer. So in a way it is good that that happened, but I still had the same problem. My visa was running out and I didn't want to go back to Brazil and I didn't have a job. I was around 17 or 18. A lot of people I met in Germany told me about the academy in Rotterdam, Codarts. Codarts 25 years ago was very different than how it is now. It was in the south of Rotterdam, it was very diverse, different ages, different backgrounds. People were telling me, you should go it's really different. Then I had one day left in my visa. I called the coordinator in Rotterdam, Eva de Kievit, she retired many years ago. I explained to her my situation, I said: look I have one day left in my visa, I don't want to go back to Brazil, I don't want to go to school, I want to work. I did this, this, this and that. She said: ok look, get in the train, come to Rotterdam, I'll find you a place to live, you can take classes in the academy and I help you find a job.

So you did go back to school?

Yea but it was really like an angel, that she like, without seeing me, did this for me. So I took the train, went to Rotterdam and I stayed there for a few months as a guest. Then I had an internship at the Rotterdam Dansgroep. It doesn't exist anymore, it was founded by Kate Holtslag. Kate was also one of the founders of NDT. Ton Simons was one of the house choreographers at the Rotterdam Dansgroep. He is like a Cunningham choreographer, he worked in New York and I think he worked directly with Cunningham. There I had an internship for a few months because I had a fight.

Again?

Again yes (laughing). And then I had my first job as a professional dancer with Bruno Listopad. So then I was 19. Bruno made a lot of work, now he stopped, he is one of the main teachers of SNDO, but he was a rather successful maker. Bruno was very much into Artaud and Grotowski. He was also very aware of Butoh, very aware of the physical theatre movement. He was also very much into the Forsythe technique. The Forsythe improvisation technique. So what Bruno was doing was kind of, bringing the Butoh mind state mixing that with the Forsythe. That was very interesting. That really matched also my drive. That combination, playing with technique en mind states together, that for me was really a start of channeling my own direction. We also became very close friends. He gave me a lot of books to read, so in a way that kind of was the beginning of my vision.

And then I joined the Krisztina de Châtels company. There I worked with Bruno again, because there he was invited to make a piece, and with Martin Butler, he is a British maker and he also did thing things for SNDO and now he does a lot of things with fashion I think. I worked with Krisztina as well. That was really structural work. And that whole company life, kind of this working with different themes, I didn't have enough ground. So at some point I had to tell Krisztina I had to go because in some way it felt too easy for me. It was all very quick in a way. And I could connect with things, but I didn't feel I was going deeper into something. Into a process.

Then I joined Emio Greco and that was the opposite. It was the beginning of that company. I was part of the first two group pieces that he made. It was four dancers and him. That was really heavy drilling. We were working like ten hours a day, sometimes 7 weeks without a day off. So there I really met another self. Really met another being in my being. That was also very important chapter in my journey towards finding my own work. With Emio I came in touch with this intensity. Very, very high intensity and going beyond what you think is possible. You know like the second premier we had together, we worked 7 weeks without a day off and then we went to Brussels and then we played eight times in a row without a day off. On the eight day, my neck was out of place, and I felt like I was going to die on stage that night. But what happened that last day, I never felt so much power. The day I thought I was going to die, was the day I started flying. So yea I mean for me it was a painful process, it really broke me, but I really don't regret it. The first premier I had with him, we came to the theatre and we were working from like 10 in the morning. I was working and he came to me screaming: "What are you doing!" And I was just crying and sweating the whole day. We had to premier in the evening. We had like 2 full run throughs the entire day. It was the most exhausting thing I had ever done in my life. So before the premiere, I was sitting in the dressing room and really thinking: "I'm going to run away" (laughing). I was thinking, right now I'm going to run away. And I'm so glad that I didn't. Because we went on the stage, and performed.

So the whole process was everything but pleasant, but in the end it was all worth it?

Well it doesn't have anything to do with pleasant, that's the thing. It's really connecting with another layer of your being. So I was with Emio for two years and I'm also very happy to say that I played his role in one of his pieces: double points two. And if I'm not mistaken I was the first dancer that did that. It was a tour in France. And I remember the first time I played it, halfway I was only running on stage, because I couldn't anymore. He came to me afterwards and he said ok that was very good. Because yea, I gave it all. I mean, I couldn't do it, but I gave it all. So I learned a lot. And after 2 years I felt, yea I got this and then I thought ok now I have to go on with what I have because I wanted to move further. I wanted to really get it and then move on.

So I moved on. I went back to freelancing. I did a lot of projects and then I joined a company in Tilburg called T.r.a.s.h, that doesn't exist anymore. And with this company I started to work more with theatricality, with intentions, with other values. And then I got a space in that company to mix all my luggage with what I had to do. So I started coaching the performers at some point and I started co-creating with the choreographer. And then we did that for a few years, and it became clear that what I was doing was a thing in itself. Then I left and I made a duet with Johnny Lloyd called *Unpunished*. After that I made a solo for Menno called *Rise up*. Then I started making my own things. **As an independent maker?**

Yes and with co-producers as well. *I made Rise up, In Memory of a Projection, Even Worse....*

Before that you worked as a dancer. How did you transition into becoming a maker?

It started in this company Trash. I was working as a dancer, but the luggage I had built in the rehearsals made me already kind of start coaching my colleagues.

Just naturally?

For example, we would have this dance phrase and then I would say: “Maybe the feet should go first”. And they were very receptive to it. At some point they asked me to give them some classes and then I started doing that. From there it grew into also taking the outside view. That’s how it grew. I never wanted to be a maker. I thought I’m going to be a dancer until I die, but because of this way of working that started to grow it went differently. What also played a big part was that these two schools invited me to teach and become part of their curriculum. I started seeing that this approach is also a creative entrance. It’s not only a training. This is also a way to create. Then I thought ok then I’m going to create with it. It’s also what I said in the workshops, I would really like this to be something that other people engage with, the creative process, if they feel like it is helpful to them. The Instinctive Performance.

How do you imagine that? Do you mean that your students would use aspects of your approach in their own work?

For example, two dancers that have been working with me for a while, they are in the process of getting support to start making work themselves. They have experienced it with me from a dancers perspective and they feel that it’s a way that they would like to create with. And then how they choose to do it is up to them, I’m there to sort of assist them in discovering their own approach. Their own version of it. Because it is not a rigid system. It’s an approach. Approximation. So I think everyone can shape it in the way that they see most useful.

But always using the addressing of the instincts as the foundation?

The relationship with the instinctive knowledge and the layering of things, and the exposure are all those essential elements. But how they are dealt with is up to them.

What are the core aspects of your method?

It’s about the dialogue with the instinctive knowledge, what the body already knows, which are simple things, like if you fall your body knows how to fall.

Very basal instincts?

Yes, those basal instincts are very sophisticated actually. For instance, if there is a crowd, you can just walk through the crowd without thinking because you have a GPS. There are a lot of sophisticated intellegencies which are instinctive. So that is definitely one of the pillars, that exposure besides the skill. Mixed with the skill, that underneath the skill you also have the innate intellegency that we all share and are born with, that is part of the human body.

Do you mean something like nature and nurture?

Yes exactly. The exposure of that is essential. Another thing is, layers. The work is not one sided, well let’s put it this way, that there is a conflict within the body, the body is busy with different things at the same time, because through these frictions, you expose the different layers. If there is no friction,

then the layers are hidden. It's like when there is not a fight... The moment there is a fight, everything comes up. The moment there is a discussion, suddenly it is like ah ok! All these things are apparently going on. That friction inside of one person is really important. Different layers are then opened up.

Can you come up with an example of the layers?

I think you experienced that in the workshops. If you are busy with letting go and getting a hold of at the same time for example.

You mean contradictions? Or like falling on the ground?

No more like falling on the ceiling instead of falling on the ground. Or closing as you are opening. Or you are opening as you are closing. And that for me comes close to the human condition I think.

Because the way I look at the human condition is that it is sustained by opposite forces. It's like breathing in and breathing out. When you breathe out, you actually start to breathe in. And when you breathe in, you actually start to breathe out. It is like this constant harmony of contradictions. Or what we talked about last night, with each breath we are dying, but we are so eager to take that breathe to not die, yet with each breathe we come closer to death. Or for example when we know that something is temporary. When we build a house then we know that in 50 years, maybe 200 years, or maybe 2 years, that house is going to be gone. I think the human condition is not only that, that aspect really attracts me. It is also something that was awakened in my from a very early age, because of this dysfunctional structure that I grew up in. Because then you are kind of forced to accept a lot of things, instead of being accepted. When there is a structure, then it is about you being accepted. When there isn't a structure, it becomes about accepting. I think therefore my focus went very quickly towards dance direction.

And how did it eventually turn into your way of working? You knew what you wanted to achieve, but how do you find out how to trigger those aspects? How did that develop?

It starts already with the performers I work with. They are already open, or busy with that kind of focus in their own way. I think it is something that is already there, because I don't think you can force this into people. You can't force anything into people, you can only encourage what is already happening. So if I then choose to work with someone, or someone chooses to work with me, then I think it is because something is already happening.

But it doesn't just happen like that right? You need to guide them right?

I have to encourage. Sometimes it is as simple as saying to them: "Go further then where you are already going." Sometimes it is that simple. Go further, or go deeper into it, or then I give them an extra obstacle. But they already have obstacles. People need obstacles to grow, and they know that consciously, and they do that themselves already. So what I do is I inject steroids in their obstacles, so I try to tune in like with each performer. It's always trying to find a way, we need to find a common language. It starts there. We have a common ground, intuitively, so it starts there, making sure we stand in the same intuitive ground, which is focusing on this contradictions, intuitively. That is the first step.

The second step is finding a common language. And that is then me trying to understand, ok what do I have to say or how do I have to say it to reach the place where they are going to maximize this process of overcoming. With some performers it is really a physical process, purely talking about movements. With some performers it is also about assignments, triggering the imagination. Each performer is something different. The 'how' is very personal because everyone is very different. So yeah I can give a few examples, like with Menno van Gorp for instance, he is a world breakdancer from the Redbull All Star team. He won several times. He's from Tilburg, from the crew The Hustle Kids. I made a solo for him, called *Rise Up*. He also got a nomination for this one. Such a shame they didn't give it to him, because it was really a chance to make a statement. With him for instance, it took me two weeks to be able to think while I was looking at him moving, because he is so advanced in what he does. My brain could not function. Like I was looking and my brain couldn't place it, like, where is his head? When I finally managed to think, then I started to look for images. Then it was more about looking for references to share with him, in form, or in dynamics, or in intentions. Then it is something else I have to do. If I work with more traditional dancers, then I have to focus more on the drive, like getting this urgency awakened. With more traditional dancers or contemporary dancers, there is a tendency of being kind of gentle, beautiful, controlled.

But breakdancing is also beautiful and controlled right? Don't you think?

Uhm, maybe of course I worked with very top breakers, people that are really pushing the boundaries, they are not trying to do something well. They try to do something that has never been done before, it becomes another kind of mindset. Menno for instance, he never does a windmeal. It is only transitions, the body is going from to transition to transition. They are really challenging what is possible. So it is another mind set. And in that mind you see a lot of overcoming. They are constantly trying to overcome. I think that with traditional dancers there is sometimes a tendency or the idea of where the work needs to be at. It is about reaching something, instead of reaching something else. Not with all of them of course, I can't generalize. Breakdancing is still in the making, it is alive. Martha Graham is dead, and people are still teaching this. It is like going backwards in a way. But when you look at the hip hop techniques, it is now. It is in formation. When they are jamming, they are learning, but they are also kind of on their own kind of figuring out what they can do with it. There is this freedom. They call it urban, it's a commercial label, but that's fine, let's call it urban for now. But I think we should call it contemporary dance. Because if you see someone do a ballet step on the street or popping, you can ask anyone: "What do you think belongs to today?" I think people can feel or tell that it would be popping. I think that should really be embraced as the contemporary dance.

So when we go to, what today is called contemporary or ballet, of course you have people trying to emancipate those techniques. So if I have to work with that kind of mindset, that more technical, in that sense, then usually I need to bring a lot of energy in it, like break out of it, go beyond it. Like, woahh, your body is going to catch you. Because you learn with this traditional style, you learn how to not hurt yourself. There is so much fear to get hurt. But it's like, yeaahh but look at the

bboy moving! But more traditional dancers have fear to get hurt. And then I try to kind of break out of that fear. It is another kind of process with that kind of dance. And of course each process is different, I can't generalize. The same way you can't generalize the b-boys.

So you really look at what is necessary for the performer or for the process?

Absolutely. To achieve those pillars that we talked about earlier. The pillars are clear, but then the how.... It can't be one thing. It has to come from them. Because I'm not putting my thing on them.

It's about the interaction?

Yes. Trying to put something in their thing.

Do you think you can do this with everyone? Or do you need something specific from the people you work with?

I think there are different processes. For instance Portraits is with ex-convicts and dancers, and that's then again a different kind of process. The dancers were students that started with me at Fontys, so I had a longer relationship with them. They have been part of the process for a while, and then in the creation I had the time to focus even deeper with them. And then you have the boys who had zero dance experience. My dramaturg had a very good idea, she said that I should let the girls move the boys. Let them move them. That was a very good insight of her. That was a very good way of taking them there. The girls were moving in a certain way, taking the boys with them so they could feel it too. That is another way of getting there. Then they could get another feeling in their body. And then they slowly start to get in touch with it. Like Jason, he is one of the Portrait boys. It is still an ongoing process with them. We are going to pick up the piece next year, we are going to the theatres with it.

I think I can work with everyone, but I should think and consider every time that it works differently with different people. There is another social intervention I did with children during the rehearsals of *Ball*. The way we work with them, is we have a structure that is based with a football game. One of the frames is that they lay on the ground and Nasser hits the ball and then they have to shake. In this way we find a way for them to move before they think.

It sounds like a form of play?

That's right. That they don't notice that they are actually busy with their instincts. So yea I think it is possible with everyone, but then you really need to look for the way to get there.

Why do you choose to work with non-dancers this often?

You know I also teach in Maastricht, at the Toneelacademie. When I started teaching there, for me it was really a special thing, because I start to work with bodies that weren't trained as dancers. So you get a very direct contact with the physical way of being with someone. Because a dancer builds all these filters in a way, in their physical way of being, so much that some dancers even walk turned out. Or waiting for the train with a straight back. I always run away when I see someone like that. I find it very scary. So for me it was really nice to experience that in Maastricht, people that have a very physical experience. The action and the intention are closer to each other. When you have the dance filter in between then you have the intention, the dance filter and the action. Which I also use, because

I also work with dancers and also like that. But I also like the other, more unfiltered one. I like both.

With Nasser for example, then you have the intention, the freestyle footballing filter, and the action. So it's another then kind of filter. I find it really appealing and interesting tapping to these different states, physical states or physical skills. I like the variation. Because then its exposing the same thing in different lights. It's also exciting to me, to engage... That forces me to rethink the process, to redefine.... The whole thing is that it doesn't become rigid... That it isn't like, ok this is the whole thing, learn it and its going to be ok. So I need to go through that process also as a maker, adjusting to the people I work with, I believe it is only fair if I'm also going through that.

You told us yesterday in the group conversation that you work bottom-up, so you don't have a plan beforehand. But you have to start somewhere right? Who you chose to work with, whether they are dancers or non-dancers and how many performers is determining. When making those decisions, do you have an idea in what direction you want to go?

Yes, yes but let's put it this way. So I'm constantly searching for that friction. That's always there, I always start with that. You do need to have goals, it's not that I come to the studio unprepared and am like: oooh I don't know what to do, what shall we do. I don't do that. So I come every day with an essence, that essence is this friction, and I have different tactics or strategies that I'm rethinking so different directions. It depends how... So I ask somebody to do something and as that person is doing it, I'm trying to figure out like, ok where is that now taking me in my goal. So its really a dialogue, it's a dialogue right away.

Let me think of an example... For instance with Portraits I started working with the girls first, and I gave the assignments. They could handle all these layers because they are used to it. So I gave them this complex assignment and then they create material out of it, and then they filmed the material, and then I tell them ok I need to see more of your own ownership for instance. They were fresh out of the academy when we started... I was saying ok, I really need more of your own voice, I understand you are using all these things, but I want to see more ownership.

Do you mean making it more their own thing?

Yes. I told them: "I need to feel more. You are the boss. I need you to be more the boss." And then they can work more on the quality of that. But then I tell them: "You need to go further, because I feel like you are just putting your head out of the window, but I need you to jump out of the window."

You want them to totally embody the work?

Yes, yes. That it really comes out. That we keep working on the material and that at some point the boys come in. And then we go and we do a physical process together to create a group. And then at some point I ask one of the dancers, ok can you use that material and can you take that boy and can you do that with him. Then I also play, I also let something come out of my head and think ok let's just do this. So that it becomes like a creative ground. There is a lot of material being generated, and then I film everything and then at home I do a lot of work. Instead of repeating everything in the

studio, because then people get bored and tired. At home I look, I take time, slowly I start to compose. Ok then we can do this and maybe that, and then it grows like that. I try to never lose the enthusiasm to create. That they never feel like, ok I'm waiting till this guy tells me what to do. That they feel triggered to create. Because I think enthusiasm is the best, you get more discipline out of enthusiasm than out of fear. With fear it is not a creative discipline, it is sort of a narrow discipline. For some kinds of work you need that kind of discipline. For my work you need a discipline that is creative. That people feel your need to discover things.

How can you hold on to that process during the tour of a performance? Once it has become a product? Because the performers will do the same thing every time and know what is going and supposed to happen. How much is actually set?

It's different per piece... I can give an example of a scene. Like for instance the beginning of *Even Worse*. I made a phrase, a bboying phrase. So they are standing there, and this phrase is like, inside their bodies. And at the same time they are really like being triggered by each other's movements, at the same time there is a space pattern they have to go through, and there is a relationship to the lamps, and they look at the audience, and telling them that they want to fuck (laughing). In their eyes. While all these other things are kind of happening. (laughing). Of course it shouldn't be readable, it's not about that. It's just an engagement. So they are like engaging with this different layers. So that they are these different layers. Trying to connect to the reality that actually all these layers are turned on.

So they are able to address those layers with every performance? It isn't just repetitive or the same as the last performances?

Yes it is never the same. For example, the first evening, the piece was really hanging. So I told them, ok forget about the past. So you have the present and the present is leading you into the future. And as the future becomes the present, than again the future. So they were too much hanging, too much busy with the past. And the thing was kind of hanging back. And there are sequences for instances that they really do some kind of bboying moves. So there is also that in it. And then its more kind of a nonchalant way of being, and it's just that. Going through the steps, that can also be part of it in that case. So instead of like, making something else out of it. So we get in touch with ones relationship with one's own body, and hopefully then as a viewer we also somewhere get stimulated to also be busy with that.

So you are also aware of what the spectators are seeing?

Yes, I want the spectators to experience those different layers. I'm looking for something that stops my thinking and awakens my experiencing. That's what I'm searching for, not something that awakens your thought process. Of course your thought process is part of your experiencing, but then it's a thought process that doesn't exclude an experience.

You also work with a dramaturg. What is her role? Do you work together from the beginning, or does she join later in the process?

She's busy everything I am not busy with. I remember the first time she was coming for the first run of *Even Worse*, and then she saw it and she asked why there was a chair present. She didn't get why it was there. I also had like 4 or 5 beams of lamps, and she said yeah there are 4 beams of light and three dancers. So I got rid of the chair and ended up with 3 beams of light. Then it becomes immediately like calmer, or more clean.

She really helps me, not from the beginning, because you can't start from the beginning of the process. Once we have scenes, once we have a run then she comes, then she looks, then me and her we have a private talk. Otherwise it is also too confusing for the others. She then gives me feedback and talks about the codes that she sees, or what she thinks is very clear, or what she thinks is not clear. She is really busy with what I'm not busy with. But those are things that are important to be busy with. She is very essential because she points out the formal reality. She is really busy interpreting the meaning of things, and I'm always busy with connecting with the experiencing of things. So it's quite important that she looks at it. And sometimes it makes a big difference, sometimes it makes less difference. So it changes. It sort of falls into place. And I also learn because of my contact with her. I'm very happy with this exchange we have together.

Thank you for this interview. It was quite special to experience this intensive and very interesting to hear how you developed your approach. Beforehand I expected that we would be much more busy with personal experiences, but that was not the case at all. It was mainly physical.

No I'm not interested in the psychological aspect, on emotion or whatsoever. What I want to do is create a reaction on your intention. It's one of the reactions in your intention. Emotions, then it really becomes about your ego. Then it becomes about how you feel about something and I'm not busy with that at all. I'm only busy with 'I'm feeling'. Not with the 'why am I feeling like this'. The feeling is just there. You just register it. It's not about the psychological aspect of the intention. Which is of course a huge part of the human condition, but that's an aspect of the human condition I struggle with in my life, but I'm absolutely not interested in, in my work or in art in general.

But doesn't this friction has emotion quickly as a consequence?

Not that often. I feel like it is more often the other way around. People feel more free. They feel more freed from it, more exercised. I don't have a lot of psychological intentions... Yes, but not because of the process but because of something else. Because of clash of dimensions, class of realities. So then it doesn't have to do with the process per se but it has to do with the environment, which comes together. And if I don't prepare properly, than this environment can crash with each other. But if I prepare properly, of course you can't prepare properly. That I understand a way for this world to come together. And sometimes I miss that, sometimes I don't see it. And then you have some friction. But that has more to do with the environment.

BIJLAGE 2

Aantekeningen van de participerende observaties tijdens de intensive

2 t/m 4 november 2018

Miotto warmde de groep op door een lange tijd veel te lopen, springen en het loslaten van armen en benen. Hij deed zelf mee bij dit gedeelte. De groep was in een cirkel en we volgden zijn bewegingen. We bewogen veel en lang op muziek en zonder te praten. Miotto vertelde later hierover dat het zijn doel is om te zorgen dat je heel fysiek wordt. Door je hartslag te verhogen, lang te bewegen, te zweten, hormonen die vrijkomen en door uitgeput te raken kom je in een bepaalde mindstate waardoor je fysieker bent. Daarnaast stelt Miotto dat hij beweging wil triggeren die voortkomt uit een bepaalde noodzaak om deze uit te voeren.

Vervolgens werkten we vanuit verschillende oefeningen:

- **Initiatiepunten.** Vanuit de opdracht om beweging vanuit een initiatiepunt te laten voortkomen. Dit initiatiepunt begon vanuit de voet, naar de knie, naar de heup, naar de arm. Een soort impuls geven vanuit de voet die beweging veroorzaakt. Deze oefening moesten we door de ruimte uitvoeren.
- **Visualisatie oefeningen.** We hebben verschillende visualisatie oefeningen gedaan die zich telkens uitbreidde en waarbij telkens nieuwe lagen werden toegevoegd die we met ons lichaam moesten proberen te visualiseren. Het begon met: “visualiseer dat je je ellebogen hebt doorgeslikt en probeer deze eruit te halen.” Vervolgens werd daar aan toegevoegd: “Doe dit nu terwijl je uit je moeders vagina probeert te komen en ze tegen je zegt dat je nog niet eruit mag komen.” Daar bovenop volgde de opdracht: “Doe dit alles nu terwijl je geil bent.”
- **Uitbeelden.** We moesten ook een oefening doen waarbij we een aantal concrete dingen moesten uitbeelden. We moesten drie bewegingen bedenken voor een gewonde soldaat, een gestreste ballerina, een dronken hooligan die probeert seks te hebben met een bananenboom maar het gat niet kan vinden en een fan die juicht voor het Nederlands Elftal maar erachter komt dat hij geen benen heeft. Door deze serie aan bewegingen te combineren ontstond er een soort dans. We moesten dit uitvoeren in tweetallen en op technomuziek alsof we op een feestje waren. Met deze verschillende visualisaties die we met ons lichaam probeerden uit te beelden en de muziek werden weer verschillende lagen gecreëerd
- **Aan de hand van afbeeldingen.** We kregen de opdracht om drie afbeeldingen uit de fotoserie *Men In The Cities* van Adam Longo te kiezen. Vervolgens moesten we visualiseren/uitbeelden dat deze beelden binnenstebuiten gekeerd waren en indenken alsof je voeten in je keel zitten

terwijl deze zich een weg naar buiten proberen te vinden via je achterste. Dit alles terwijl er een toenemende, oncontroleerbare lichtheid in je botten toeneemt.

- **Oefeningen in duo's.** We moesten verschillende oefeningen doen in duo's. De eerste opdracht was: "Probeer elkaar te knuffelen maar je weet net meer hoe dat moet." De volgende opdracht was: "De één is een hond in een mensenlichaam (niet een mens die doet alsof hij een hond is), de ander probeert de hond uit te laten maar de hond luistert niet." Een andere opdracht was: "De één is een puppy en de ander de eigenaar." Hierna moesten de puppy's met elkaar vechten. Een andere oefening was dat we met elkaar moesten schuifelen. Vervolgens moesten onze hoofden zich langzaam naar elkaar toe bewegen. De één moest langzaam oncontroleerbaar gaan schokken met het lichaam terwijl de ander moest proberen diegene te troosten. Vervolgens moesten we zo erg schokken dat we op de vloer aan het kronkelen waren en moesten we uitroepen 'maar ik wil geen rookworst!'.
- **Groepsimprovisatie.** Terwijl we door de ruimte liepen vormden zich twee groepen. Miotto gaf telkens aanwijzingen om iets te laten ontstaan. Bijvoorbeeld: 'oke je hebt de andere groep nu door, houd ze in de gaten. Maak jouw groep nu specialer dan de andere groep. Probeer nu de andere groep te intimideren.' Soms zei Miotto een hele tijd niets waardoor we heel erg zelf moesten zoeken en elkaar aanvoelen in wie initiatief neemt en wie volgt.

De intensive was fysiek heel zwaar. Ik heb nog nooit zulke erge spierpijn gehad. Daarnaast werden we niet alleen fysiek uitgedaagd maar ook mentaal. Met soms heel ongemakkelijke of vreemde oefeningen werden gepusht om onze grenzen op te zoeken van wat we durfden te doen en buiten de comfort zone te stappen van wat comfortabel is.

BIJLAGE 3

Aantekeningen en transcriptie van het groepsgesprek na de intensive

Tijdens de laatste dag van de intensive was er een groepsgesprek en stelden verschillende deelnemers vragen en er was de mogelijkheid om eigen ervaringen te delen binnen de groep.

4 november 2018

Het groepsgesprek vond spontaan plaats aan het einde van de laatste dag van de intensive. Ik kon het gesprek pas opnemen toen we al zo'n twintig minuten aan het praten waren. Ik heb wel enkele aantekeningen gemaakt van wat er toen is gezegd:

Het idee achter deze methode:

- Imagining with the body. Working from the idea that it is impossible to actually execute the movement. Visualizing something impossible with the body instead of working with what you have. Creating different layers in the visualization.
- Constantly looking for friction, because friction breaks the mask of the human. It breaks the façade and shows the real person behind it.
- A very physical warm up in order to get your heartrate up, get tired, sweat which releases certain hormones and gets you more physical. A state of mind where you are not thinking so much with your brain but more with your body.

You know, in the working process I really do feel that friction and that state of mind that you are talking about. But how much of that will still be visible after doing a show, for example 20 times already.

It's a lot of work. It starts with approaching the material as frames, not as sequences that you execute but as frames you revisit. So every time you have to revisit that frame again. It's not about executing it. Like I said earlier, this is also something you need to get used to because usually you are also familiar with being on stage and having to perform. You have to switch that off. Switch of the performance mode and stay with the process mode and integrating the performative spectrum in the process. Before every performance it is necessary to work on that. Also for me, I have to redefine what we are doing every time.

I always relate to the last performance. I always look at the last performance and look to what aspects were less into the process. Maybe it had to do with the dynamic, or maybe it had to do with the connection. There is always something going up or down, and for the next show I always try to focus on that aspect. But yes it is a lot of work. It's never like: "Ok we have a performance and now we just go to the theatre and do it". It is a continuing process, you can never let it go because if you let it go it

will become a routine. It also depends on who I'm working with.

For example with *Ball*, the guy I was working with has absolutely no reference to any sort of artistic expression or whatsoever. With him I had a lot of time to explore the different approaches of the material. Sometimes it is also hard sometimes for me, because my work has to stretch so much every time. And I need help sometimes. Like for this last piece, Amine (co-founder Corpo Máquina) was very helpful in the last phase and during the tour. He understands way better than I do the mindset of Nasser (solo performer *Ball*). If I see him working with him I understand his mindset better. It was an intense process, sometimes we got angry at each other because of miscommunications. But Amine understands both my work and the mindset of Nasser and what it means when he reacts a certain. With Nasser you have to be really precise, you have to tell him exactly what to do and I'm not used to that. But he needs that restriction, in order to be free. He needs that restriction to understand where he is at. So every process is very different in that sense.

Is it always for you the same state? For what you want to achieve? Or are there different states of friction?

I'm always making a Sisyphus. It is a Greek myth, quite long, but at the end he's punished and for eternity he has to roll a rock up to mountain and when the rock gets on top it rolls down again and he has to do it again.

So this is what you mean with the dedication, even though you know that there is no solution?

Yea so in a way that is constantly there. The dedication to pointlessness. That's a little bit how I see life as well. We are dying, but yet we are doing everything to live. With every breath it is ending. I see that a little bit as it is, this pointlessness. Dedicated pointlessness. And then I try to kind of put that in the spotlight. In different forms in different shapes. And of course I work with the people I work with. It's a *wisselwerking*. How it will turn out.... I don't know. I'm very excited and open every time to see where it is going and what it is going to look like. So in that sense it is really bottom up. This essence, that is my drive. I don't work with themes. That is never present. I'm always searching for something, knowing that you are never going to have it. And then the material dictates the structure.

So we start working creating the material. And then there is going to be something that feels like an introduction. And then there is going to be something that feels like a climax. And then there is something that feels like a conclusion. We build material, and the material then decides. And it's funny because it always comes up like that. It's not totally random, there is of course an undercurrent in the input. There are references, things that I like. Like... pockets. Or broken pockets. Or energized broken pockets. Some imagaries. I kind of have a line that I follow in a way, but intuitively more than anything. Also when I write assignments, they always fall in line because I have a certain stream that I'm following.

But if you don't use themes, and if you are just creating creating creating, how do you put things together? How do you select your frames?

I always take my time. I always work in different phases. I never create in one phase. The reason I'm doing that is because I need to get to know the performers and they have to get to know me. And after these phases there is time to reflect. With Nasser for instance, in the first phase I gave him space because freestyle football was such a new form for me. I needed time to look at him. And then the second phase I went to another extreme with him. Assignments like we did here during the intensive, are out of the question. Then he would be like, what the fuck am I supposed to do with this. So in the second phase I was really experimenting with how much I could interfere. I was searching how I could reach that kind of mindset and form. In the beginning the material became very heavy, very sad to see. And then in the third phase I thought, oke I need to bring children in to lighten him up and to give him some freedom. Then we brought children in and it went quite well and he had his freedom. But all those things were short pieces but we had to make a big piece. We even had to postpone the premiere. We had some struggles to finally reach what I wanted to. And it always feel as if the rehearsal process is too short. Even with *Even Worse* I changed things during the tour. I decided to leave out the music halfway of the tour.

What do you want to do with your method?

I hope that I will be just one of the people that works with it.

It would be nice if people would continue with this.

So yea, there is not much on paper yet, but Roos is going to take care of that. But we, with Corpo Máquina, are going to start producing with two young makers that also in their own way relate to this approach as well. That is kind of a step in the right direction. I hope that this method become a thing.

BIJLAGE 4

Het nagesprek van *Ball*

Het nagesprek na *Ball* was met Nasser, Amin en Guilherme. Het gesprek werd geleid door de programmateur van het Bellevue Theater: Tom Helmer.

13 november 2018

So Amin who are you?

Amin: My name is Amin Embarki, I'm part of Corpo Máquina. That's foundation from me and Guilherme. In this process I'm part of his artistic team. Repetitor, assistant choreographer, Nassers personal coach.

Thank you. Guilherme can you introduce yourself?

Guilherme: I'm from Brazil, I'm a choreographer together with Amin we founded Corpo Máquina, and Nasser is one of our youths.

Last summer we had actually quite the same talk after this very same performance, and this night would be the first night, the premier night at the Festival Boulevard in Den Bosch. And then it was a different performance of course. Because it evolved, it developed. Then for me you were kind of a Ronaldo who did weird nice shit with a ball, but now you evolved into a dancer. You were really personal also, this is maybe my personal joy here, but I really want to know what happened in the months in between, and how did you develop these new moves and new skills? That's what I'm very interested in.

Nasser: Exactly what you are saying. At Festival Boulevard, we had a months of rehearsals rehearsing with kids. With the premier we took the kids out of the performance. But then the performance wasn't quite ready yet because we rehearsed with children all the times and at that point they weren't there anymore. After two or three months rehearsing without the kids we discovered and learned a lot of new things.

What kind of new things did you learn in those months? Did you do things you would otherwise never do?

Nasser: Definitely. I had a lot of conflicts with these two, I had to do things I didn't want to do and it was sometimes quite scary.

What kind of things?

Nasser: For example the part without the ball where I'm shaking my head as if I'm a zombie on the ground. I never did that before in my life.

I can imagine that you are not someone that gets usually in touch with this way of working but you are doing it with a lot of dedication. Did you turn it into your own thing and do you like it now?

Nasser: Oh yea definitely. At a certain point it becomes really fun to do.

Amin: He is not giving himself enough credit. A lot of the material really comes from his body and his identity. He never gave up in the process. I think it is special because he comes from a totally different world. He is commercially successful and he is able to make a living out of his passion.

Nasser can you tell us what you do and how you usually make a living?

Nasser: I'm a professional freestyle footballer. I was worldchampion twice. I'm the face of Aktiesport so if you walk into a store you will see me everywhere in the Netherlands. I'm an ambassador as well, I perform worldwide shows for Adidas and then I show in 5 minutes what I'm able to do with a ball. That is my job. I also teach. But I have never given an hour-long show, that was something totally different.

Samenvatting

Instinctive Performance is een choreografische methode die ontwikkeld is door de choreograaf Guilherme Miotto. Sinds 2012 wordt deze methode ook onderwezen aan de Fontys Dansacademie en Toneelacademie Maastricht. Instinctive Performance is een benadering waarbij het primair gaat om het aanspreken en blootleggen van instinctieve kennis die in het lichaam van de performer besloten ligt en die aan techniek voorafgaat. De performer wordt uitgedaagd datgene aan te boren wat onder de techniek ligt. De individuele performer vormt daarbij het uitgangspunt. De belangrijkste strategie die Instinctive Performance hiervoor inzet is ontregeling. Door het lichaam via verschillende opdrachten uit te dagen met tegenstrijdige impulsen ontstaat een frictie in het lichaam die nieuwe, diepere lagen van een persoon blootlegt. Die frictie wordt zichtbaar gemaakt door de inzet van een intens maakproces dat zowel fysieke als mentale toewijding van de performers vereist. Dit maakproces kan als democratisch en gedecentreerd worden gekarakteriseerd: de inbreng van de performers is cruciaal, maar de choreograaf neemt de uiteindelijke besluiten over de structuur en de werkwijze.

Het doel van dit onderzoek is om Instinctive Performance te beschrijven en te duiden, waarbij inzichtelijk wordt gemaakt wat de uitgangspunten zijn, hoe deze vertaald worden naar de maakpraktijk en hoe de choreograaf en de performers zich daarbij tot elkaar verhouden. Een diepte-interview met Miotto, participerende observaties tijdens de driedaagse Instinctive Performance intensive, het groepsgesprek dat daarna volgde en het nagesprek na de voorstelling *Ball* worden daarbij als bron gebruikt. Vervolgens wordt beargumenteerd hoe Instinctive Performance binnen een context van postmoderne dans te plaatsen is. Er wordt aangetoond dat de uitgangspunten en strategieën van de methode een duidelijke verwantschap tonen met postmoderne dans. Miotto lijkt daarbij sterk beïnvloed te zijn geweest door verschillende choreografen waar hij mee heeft gewerkt en waarbij hij uit verschillende maakpraktijken aspecten heeft meegenomen naar zijn eigen methode.

Dit roept ook de vraag op in hoeverre Instinctive Performance een unieke benadering is of meer een optelsom van bestaande opvattingen en benaderingen binnen de postmoderne dans. Miotto's focus op het creëren en tonen van frictie lijkt heel authentiek te zijn aan Instinctive Performance.