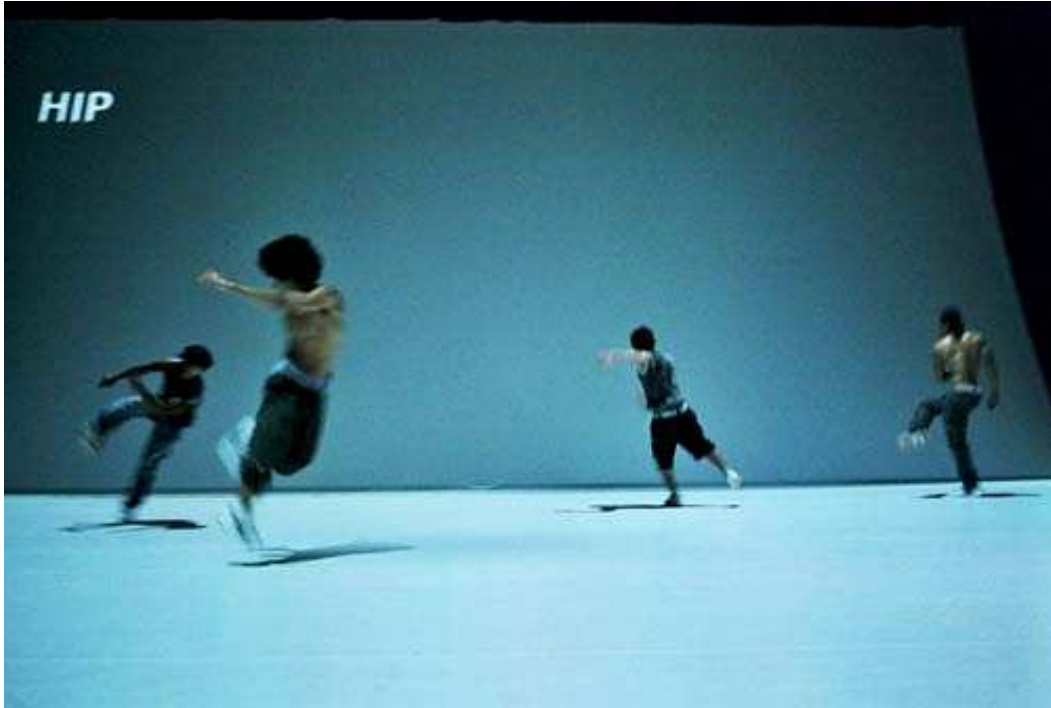


Waarom *urbantheaterdance*?

Een onderzoek naar de esthetiek van hip-hop theaterdans



H2 - Grupa de Rua

Lotte Oosterbroek
3040143
BAeindwerkstuk
blok 4 2009 / 2010
28-06-2010
begeleider: Harold Pflug
thema: Identiteit en etniciteit

inhoudsopgave

1. inleiding	3
1.1 terminologie	7
2. de Nederlandse dansgeschiedenis	9
3. hip-hop dans	12
3.1. de sociale geschiedenis	12
3.2. hip-hip dans in Amerika	13
3.2.1.de attitude	15
3.3. hip-hop dans in Nederland	15
4. transculturele danstalen	17
4.1. hip-hop theater(dans) in Amerika	17
4.2. een esthetische <i>clash</i>	18
4.2.1.afrikanisme	20
4.2.2.haakse vergelijkingen	21
4.2.3.hip-hop theater als excuusbrief	23
4.3. een kunstzinnige integratie	24
5. literatuurlijst	26

1. inleiding

Nederland is een nieuw dansgezelschap rijker: *The Young Urban Art Dance Company*. Het gezelschap, al snel afgekort als *TYUADC*, wordt geleid door Noes Fiolet (artistiek leider) en Marijke van Velzen (voorzitter Stichting van de *STRAAT*).¹ Samen willen ze met *The Young Urban Art Dance Company* een groep creatieve, multiculturele, talentvolle jongeren bijeen brengen in de leeftijd van negen tot achttien jaar oud. Het gezelschap laat zich karakteriseren als “een nieuw en fris theaterdansgezelschap gemaakt door en voor jongeren”.² Hierbij bestaat het dansvocabulaire uit onder meer een mix van klassiek ballet, jazz, *streetdance*, *breakdance*, *tapdance*, salsa en hip-hop.³

The Young Urban Art Dance Company lijkt inderdaad nieuw en verfrissend, maar al meerdere jaren wordt er door diverse mensen geroepen om een integratie van niet-Euro-Amerikaanse dansen met Euro-Amerikaanse dansen. Echter, de schreeuw lijkt nog nooit zo hard geweest te zijn als nu.⁴ *Urban dance* gezelschappen schieten uit de grond als paddestoelen. Naast *TYUADC* is onlangs ook het gezelschap *Solid Ground Movement* opgericht door hip-hop dansers Bryan Druiventak en Alida Dors⁵ en is initiatief *STRAAT* ontstaan, wat zich in wil zetten voor de professionalisering van *urban dance* in Utrecht.⁶ Maar als er nog een betere blik op het Nederlands dansveld geworpen wordt, kunnen meerdere gezelschappen ontdekt worden die hun focus op *urban dance* hebben liggen. De al langer bestaande gezelschappen *ISH*, *Danstheater AYA* en *Don't Hit Mama* kunnen aan deze reeks toegevoegd worden. Dus waarom de schreeuw? Was het aanbod te weinig of verkeerd?

Wat opvalt aan deze initiatieven is dat ze zich voornamelijk richten op jeugd & jongeren en niet op volwassenen. De zin door en voor jongeren van *TYUADC* geeft dit duidelijk aan en ook op de site van *Solid Ground Movement* lezen we in elke eerste zin van hun ambitieplan het woord jongeren.⁷ Ook in de doelstelling van *STRAAT* komt hetzelfde woord meerdere keren terug.⁸ Aanbod genoeg zou je kunnen zeggen, alleen het verkeerde?

Laurien Saraber is een van de personen die de afgelopen jaren hard heeft staan

¹ Frank Klein Arfman, “Dansgroep TYUADC. (1) Muizenstapjes.” *Dans Magazine* 1 (2010): 23.

² “Wat wij willen” *Wat wij willen* - 31-03-2010
<http://www.theyoungurbanartdancecompany.com/home/wat-wij-willen>

³ “Wat wij willen” *Wat wij willen* - 31-03-2010
<http://www.theyoungurbanartdancecompany.com/home/wat-wij-willen>

⁴ Zie David Gere (1995), Brenda Dixon Gottschild (1995) en Laurien Saraber (2003 en 2006).

⁵ “History” *History* - 16-04-2010 <http://www.solidgroundmovement.nl/nl/index.php/history>

⁶ “STRAAT: nieuw initiatief voor urban dans Utrecht” *Het Lab Utrecht » Blog Archive » STRAAT: nieuw initiatief voor urban dans Utrecht* – 16-04-2010
<http://www.hetlabutrecht.nl/lab/seizoen0910/straat-nieuw-initiatief-voor-urban-dans-utrecht/>

⁷ “Ambition” *AMBITION* – 22-04-2010
<http://www.solidgroundmovement.nl/nl/index.php/ambition>

⁸ “Straat” [2010] *STRAAT | Straat.nu* – 22-04-2010 <http://www.straat.nu/over-straat/>

roepen om voornamelijk meer, maar ook een divers aanbod. In haar artikel in *Boekman 69, tijdschrift voor kunst, cultuur en beleid*, schreef ze in 2006 over het gebrek aan “nieuwe, transculturele danstalen van makers met een gemengde achtergrond” op Nederlandse theaterpodia⁹ en betoogt ze voor een Nederlandse Akram Khan.¹⁰ De *Boekman*-editie waarin het artikel geplaatst was droeg trouwens de naam *Wereldkunst* en was geheel gewijd aan de vraag of de Nederlandse kunstwereld de diversiteit van de Nederlandse bevolking wel weerspiegelt.¹¹ Een vraag die de kern van de kwestie blootlegt en het fundament is voor voorgaand beschreven ontwikkelingen op gebied van theaterdans. In het voorwoord zet Anita Twaalfhoven de cijfers op een rij en toont aan dat bijna een op de vijf van de inwoners van Nederland allochtoon is, maar als maker, performer of genre niet vertegenwoordigd wordt in de kunst.¹² Het verslag van de expertmeeting tussen het World Music & Dance Centre en partners haakt hier op in en informeert of er wel erkenning is van *urban dance* en dansers vanuit de artistieke danswereld.¹³ Dit is zout in de wonden wrijven.

Het voorliggende onderzoek is begonnen als een onderzoek naar de positie van *urban dance* in Nederland. Opzoek naar de reden van het gebrekkige aanbod en de geringe diversiteit van *urban dance* veranderde echter de focus naar de vraag wat de kwaliteitscriteria zijn van een hip-hop theaterdansvoorstelling. Wat is de juiste manier om een hip-hop theaterdansvoorstelling als theaterbezoeker te aanschouwen en hoe verschilt deze eventueel van de reeds gehanteerde criteria in Nederland? Hierbij zal ingegaan worden op de mate van erkenning van de *urban dance* voorstelling, waar het World Music & Dance Centre zo scherp op wees, en op aanverwante problemen die de erkenning met zich meebrengt. Het onderzoek kan gezien worden als een advies aan de reguliere theaterbezoeker om hem een kijkperspectief te geven voor *urban dance* voorstellingen. In deze analyse zal het niet gaan over de authenticiteit van *urban dance*, het zal niet gaan over de vraag waarom er niet tot nauwelijks *urban dance* voorstellingen in Nederland zijn en het zal ook niet gaan over de commerciële marktwerking van *urban dance* als product. Het onderzoek moet inzicht verschaffen in welke kwaliteitscriteria er gehanteerd moeten worden ten opzichten van een *urban dance* voorstelling, zodat deze de juiste waardering krijgt die het verdient.

⁹ Laurien Saraber, “Waar blijft de Nederlandse Akram Kahn?” *Boekman 69* (2006): 45-52.

¹⁰ Akram Khan is een Britse choreograaf met een Bangladeshische culturele achtergrond die in zijn werken een combinatie brengt van traditionele Indische dans met moderne dans.

¹¹ Anita Twaalfhoven, “Wereldkunst.nl. Redactioneel Boekman 69.” *Boekman 69* (2006): 2, 3.

¹² Anita Twaalfhoven.

¹³ World Music & Dance Centre, “Urban Theaterdans – The making of? Expert meeting door het WMDC en partners.” [2008] <http://www.makelovenotart.nl/download/8653> - 20-03-2010 <http://www.makelovenotart.nl/download/8653>

Om tot een gefundeerd antwoord te komen zal eerst de positie van *urban dance* bepaald worden binnen het Nederlandse professionele dansveld. Via een korte kenschetsing van de Nederlandse dansgeschiedenis wordt hopelijk duidelijk wat de essentie is van de Nederlandse dans, wat de achtergrond is en welke opvattingen er gehanteerd worden. Zodat dit afgezet kan worden tegen de ontwikkelingen van *urban dance*. Aan de hand van het boek *Op gespannen voet* van Eva van Schaik¹⁴ zal er bepaald worden wat de stromingen zijn in het veld en welke hiervan dominant zijn en welke ondergeschikt. Deze worden aangevuld met de bevindingen van kunsthistoricus Onno Stokvis over de ontwikkelingen in de laatste dertig jaar.¹⁵

Hierna zal een uiteenzetting volgen van de ontstaansgeschiedenis van hip-hop dans in Amerika en *urban* / hip-hop dans in Nederland. De focus ligt voornamelijk op Amerika, omdat de hip hop cultuur hier aan de West- en Oostkust is ontstaan.¹⁶ Door terug te gaan naar de eerste *moves* van hip-hop, wordt er ook terug gaan naar de essentie van deze dansvorm. Het is belangrijk te achterhalen wat de motivatie en basiselementen waren van hip-hop dans, zodat er een fundament ontstaat waarop de kwaliteitscriteria bepaald kunnen worden. Met behulp van het artikel "Physical Graffiti: The History of Hip-Hop dance" van Jorge "Popmaster Fabel" Pabon zal er ingegaan worden op de vormgeving van hip-hop dans.¹⁷ Er zal onder meer besproken worden welke stijlen bij de stroming hip-hop dans horen. Het artikel "Dance in Hip-Hop Culture" van Katrina Hazzard-Donald zal gebruikt worden om de sociale context van hip-hop dans weer te geven.¹⁸ Na Amerika volgt een zeer korte beschrijving van de opkomst van hip-hop dans in Nederland. Er wordt hiervoor gebruikt gemaakt van het boek *Van Brooklyn naar Breukelen* van Saul van Stapele dat eigenlijk de opkomst van hip-hop muziek in Nederland beschrijft.¹⁹ Het is hier roeien met de riemen die we hebben, omdat er nauwelijks literatuur te vinden is over de ontstaansgeschiedenis van hip-hop dans in Nederland. De oorzaak hiervan ligt mogelijk bij het feit dat hip-hop dans nog niet zoveel levensjaren telt en er op wetenschappelijk niveau er nog niet zo veel belangstelling voor getoond is. Om dan ook een volledig beeld te krijgen van de opkomst van hip-hop dans in Nederland behoeft eigenlijk een intensiever onderzoek dan de resultaten in deze analyse.

¹⁴ Eva van Schaik, *Op gespannen voet. Geschiedenis van Nederlandse theaterdans vanaf 1900*. (Haarlem: De Haan, 1981).

¹⁵ Onno Stokvis, "Dance in the Netherlands: Facts and Figures" in *Dancing Dutch: Contemporary dance in the Netherlands*, red. Annette Embrachts, Maja landeweer, Ine Rietstap, Eva van Schaik, Onno Stokvis en Coos Versteeg (Amsterdam: TIN, 2000).

¹⁶ Jorge "Popmaster Fabel" Pabon, "Physical Graffiti: The History of Hip-Hop Dance" in *Total Chaos. The Art and Aesthetics of Hip-Hop*, red. Jeff Chang (Jackson: The Perseus Books Group, 2007): 18 – 26.

¹⁷ Jorge "Popmaster Fabel" Pabon, 18-26.

¹⁸ Katrina Hazzard-Donald, "Dance in Hip-Hop Culture." in *That's the Joint!: A Hip-Hop Studies Reader* red. M. Forman en M. A. Neal. (New York: Routledge, 2004): 509 – 511.

¹⁹ Saul van Stapele, *Van Brooklyn naar Breukelen*. (Culemborg: Het Spectrum, 2002).

De volgende en laatste stap in het onderzoek zet uiteen welke kwaliteitscriteria gehanteerd moeten worden tijdens het bezoeken van een hip-hop theaterdansvoorstelling. Maar voordat de discussie hierover opengemaakt wordt volgt eerst een beschrijving van wat hip-hop theater(dans) is en zullen tegelijkertijd ook al enkele criteria bepaald worden. Aan de hand van diverse teksten uit het boek *Total Chaos: The Art and Aesthetics of Hip-Hop* zullen verschillende makers naast elkaar geplaatst worden om zo een definitie te vormen van hip-hop theater(dans).²⁰ Een bijwerking die de makers constateren na aanleiding van hun definitie, is dat er in het veld veel misinterpretaties van hip-hop theater bestaan.²¹

Laurien Saraber vertaalt dit probleem naar Nederlandse bodem in haar artikel “Kiezen of delen: de toepasbaarheid van inhoudelijke subsidiecriteria op niet-westerse dans en fusievormen”. Hierin betoogt ze dat subsidiënten een verkeerd criterium en perspectief toepassen, waardoor veel niet-Euro-Amerikaanse dansvormen buiten de boot vallen en subsidies mislopen. Het is namelijk dat veel niet-Euro-Amerikaanse voorstellingen gezien worden met een Euro-Amerikaanse blik waardoor veel voorstellingen niet begrepen worden en ook niet artistiek gewaardeerd.²² Saraber geeft hier al duidelijk mee aan dat het gaat om de toepassing van bepaalde criteria die heel duidelijk cultuurgebonden zijn. De uiteenzetting van Brenda Dixon Gottschild, die hierna volgt, benadrukt dit cultuurverschil nog eens door de Euro-Amerikaanse esthetiek tegenover die van Afro-Amerikanen te plaatsen. Als gevolg ontstaat er een *clash* met aan de ene kant een esthetiek van respectievelijk harmonie en aan de andere kant contradictie.²³ Vervolgens zal Dixon Gottschild weer aangevuld worden met Saraber die in zal gaan op de Westerse opvattingen over kunst en deze tegenover niet-Euro-Amerikaanse opvattingen uitzet. Wat ontstaat, is een haakse vergelijking van twee verschillende culturele waarden.²⁴ Als laatste wordt Jorge Ignacio Cortiñas behandeld om de discussie naar een hoger plan te tillen. Cortiñas behoedt ons voor het gebruik van hip-hop theater als een excuusbrief. We moeten het niet als een zoetmakertje behandelen die ons tijdelijk verblindt voor de werkelijke problemen van ons transnationale

²⁰ Jeff Chang, red. *Total Chaos. The Art and Aesthetics of Hip-Hop* (Jackson: The Perseus Books Group, 2007).

²¹ Zie Eisa Davis, Roberta Uno en Danny Hoch.

²² Laurien Saraber, “Kiezen of delen: de toepasbaarheid van inhoudelijke subsidiecriteria op niet-westerse dans en fusievormen.” in *De kunst van het kiezen*, red. Paulette Verbist (Calff & Meischke: Amsterdam, 2003): 56 – 91.

²³ Brenda Dixon Gottschild, “Stripping the Emperor: The Africanist Presence in American Concert Dance.” In *Looking out: Perspectives on Dance and Criticism in a Multicultural World*, geredigeerd door David Gere (New York: Schirmer Books, 1995): 95 – 121.

²⁴ Laurien Saraber, “Kiezen of delen: de toepasbaarheid van inhoudelijke subsidiecriteria op niet-westerse dans en fusievormen.” in *De kunst van het kiezen*, red. Paulette Verbist (Calff & Meischke: Amsterdam, 2003): 56 – 91.

samenleving.²⁵ Aan het eind van mijn onderzoek hoop ik een beeld te hebben geschetst van *urban dance* in Nederland. Wat de kenmerken zijn, de motivatie en hoe het toepasbaar is in het theater.

1.1 terminologie

Het discours over *urban dance* speelt zich op internationaal niveau heel breed af. Er wordt gesproken over een fusie van niet-westerse dans met Westerse dans. Echter, deze termen zijn zeer ambigue, want wat is Westerse dans en wat is niet-westerse dans? Aan deze benamingen worden wisselend diverse kenmerken toegeschreven.²⁶ In het onderzoek worden daarom de termen Euro-Amerikaans en niet-Euro-Amerikaans gebruikt. Deze worden ontleend aan David Gere en andere in het boek *Looking out: Perspectives on Dance and Criticism In a Multicultural World*. Deze termen worden eenduidiger bevonden doordat ze via de scheiding van continenten aangeven welke gebieden bedoeld worden.²⁷ Hier moet echter wel bij gezegd worden dat het gaat om de plaats van origine waar de dans vandaan komt. Daarnaast moet er ook rekening gehouden worden met de heersende canon die gedomineerd wordt door het gedachtegoed van de overheersende Euro-Amerikaan.²⁸ Vooral dit laatste argument maakt dat *urban dance* een niet-Euro-Amerikaanse dans is.

Binnen het onderzoek zal *urban dance* gelijkgesteld worden aan hip-hop dans. *Urban dance* wordt vaak gezien als een verzamelnaam voor veel verschillende dansvormen die afkomstig zijn van de straat en niet gedoceerd worden via (vak)opleidingen.²⁹ Hierin ligt meteen ook het probleem; *urban dance* heeft geen concrete omschrijving en inhoud waardoor het moeilijk is vat te krijgen op de term. Daarentegen is hip-hop dans duidelijker gedefinieerd. Hip-hop dans is een verzamelnaam voor meerdere dansstijlen waarvan *breaking* en funk de basis vormen.³⁰ In een speurtocht naar de definitie van beide termen blijken ze voor een groot deel overlap van dezelfde karakteristieken te hebben. *Breaking* wordt bijvoorbeeld vaak als onderdeel gezien van

²⁵ Jorge Ignacio Cortiñas, "Are We Dancing to Our Own Beat?: How Hip-hop Theatre Conforms to Categories –Including Race" *American Theatre* 5 (2004).

²⁶ L. Brandsma, et. al., "Vernieuwing binnen de niet-westerse dans: samenwerken als voorwaarde voor professionalisering." in *Danswetenschap in Nederland. Deel 4*, red. Linden, Mirjam van der, Liesbeth Wildschut en Jacobijn Zeijlemaker (Amsterdam: Vereniging van Dansonderzoek, 2006).

²⁷ David Gere, red., *Looking out: Perspectives on Dance and Critism in a Multicultural World*. (New York: Schirmer Books, 1995).

²⁸ David Gere, "Introduction." in *Looking Out: Perspectives on Dance and Critism in a Multicultural World* red. David Gere (New York: Schirmer Books, 1995): 1-9.

²⁹ Benjamin Feliksdaal, *Urban dance – Jazz Dance. Beeldsyllabus met Street, Break, Jazz en Hip-hop* (Amsterdam: Bekebooks, 2009): 15-17.

³⁰ Katrina Hazzerd-Donald.

*urban dance*³¹ terwijl het vanuit de hip-hop dansstroming is ontstaan.³² Het is daarom de vraag of *urban dance* en hip-hop dans geen synoniemen van elkaar zijn. In het onderzoek zal er verder gesproken worden van hip-hop dans, waarmee ook *urban dance* bedoeld wordt.

³¹ Benjamin Feliksdal, 15-17.

³² Jorge “Popmaster Fabel” Pabon, 18-26.

2. de Nederlandse dansgeschiedenis

Het begin van de Nederlandse theaterdans wordt gemarkeerd door de twee namen Polly de Heus-Cunninghamme (1785–1837) en Margaretha Geertruida Zelk (1876-1917). Hiervan staat laatste beter bekend als Mata Hari, een danseres in Oosterse dansen wat haar ook bekend maakt als courtesane. Dit terwijl Heus-Cunninghamme even schaars gekleed was, alleen een ander dansgenre beoefende.³³ Echter, de voedingsbodem voor de Nederlandse theaterdans komt uit het buitenland. In de eerste jaren van de twintigste eeuw maken we in Nederland kennis met de Amerikaanse Isadora Duncan (1877-1927) en de Zwitserse Emile Jacques Dalcroze (1865-1950).³⁴ Duncan wordt ook wel gezien als de grootmoeder van de moderne dans, omdat ze tegen het onnatuurlijk klassieke ballet inging en Dalcroze ontwikkelde een lesmethode gebaseerd op de gedachte dat muziek lichamenlijk gevoeld kan worden en ritmische te vertalen is. Beide hebben hun invloed uitgeoefend op de Nederlandse dans via hun volgelingen, die hun stijl verspreidden via diverse dansscholen in Nederland en op deze wijze weer andere inspireerden.³⁵

In de daarop volgende decennia staat Nederland onder invloed van drie belangrijke stromingen. Als eerste de Duitse expressionistische *Ausdrucksanz*, dat Nederland in de jaren '20 van de vorige eeuw beïnvloedde via de Hongaarse en de Duitse Rudolf von Laban (1879-1958) en Mary Wigman (1886-1973). In deze dansstijl stonden de expressiemogelijkheden van menselijke houdingen, gebaren en bewegingen centraal.³⁶ Naast de *Ausdrucksanz* komt Nederland in de jaren '20 ook onder invloed te staan van het Russisch klassiek ballet. In deze periode trekt de populariteit voor klassiek ballet aan. Zowel het publiek als de critici gaan overstag met de voorstellingen van het balletgezelschap *Ballets Russes* begeleidt door Serge Pavlovitsj Diaghilev (1872-1929). Dit gebeurt later eveneens met de voorstellingen van de ballerina Anna Pavlova (1881-1931) in de Amsterdamse Schouwburg, die helemaal uitverkocht zijn.³⁷ Gedurende diezelfde jaren staat Nederland ook onder invloed van de Duitse choreografen Kurt Jooss (1901-1979) en Yvonne Georgi (1903-1975). Zij zijn instaat om een gebalanceerde combinatie van klassiek ballet en moderne dans te brengen.³⁸

Als gevolg van de wereldoorlog en de invloed van buitenlandse gezelschappen heerste er in de jaren '50 in Nederland een ware cultuurhonger. Deze honger leidt in de periode tussen 1945 en 1961 tot een heuse “balletoorlog”. Het is dan nog niet gebruikelijk

³³ Eva van Schaik, 10.

³⁴ Eva van Schaik, 12.

³⁵ Eva van Schaik, 12-21.

³⁶ Eva van Schaik, 23.

³⁷ Eva van Schaik, 35-40.

³⁸ Eva van Schaik, 47-49.

om subsidies te ontvangen, deze werden pas voor het eerst in 1954 verstrekt, en vele dansers vormen op dat moment kampen tegenover elkaar. In deze periode ontstaan er diverse combinaties van gezelschappen beïnvloed door eveneens diverse balletstijlen uit Engeland, Frankrijk en Rusland.³⁹ Vele van hen zijn echter niet bestand tegen de felle strijd en sneuvelen. Aan het einde zijn er zodoende nog drie gezelschappen overgebleven: *Het Nederlands Danstheater* gevestigd in Den Haag onder leiding van oud-dansers van de Russische grootheid Sonia Gaskell (1904-1974), Sonia Gaskell haar eigen gezelschap *Het Nationale Ballet* in Amsterdam en *Scapino Ballet Rotterdam* onder leiding van Hans Snoek in Rotterdam.⁴⁰

In de jaren die hierop volgen werken de gezelschappen hard aan de karakteristieken die hun tegenwoordig zo kenmerken. *Het Nationale Ballet* richt zich op romantisch klassiek ballet uit de 19^e eeuw, balletten uit de 20^e eeuw en eigentijds repertoire. In 1965 voerde ze als eerste gezelschap in Nederland het *Zwanenmeer* in zijn geheel op. *Het Nederlands Dans Theater* daarentegen volgt voor een balletgezelschap een unieke weg door te experimenteren met “een combinatie van klassieke technieken en moderne dans in choreografieën waarin vooral eigentijdse en persoonlijke gevoelens verbeeld worden”.⁴¹ En *Scapino Ballet Rotterdam* heeft haar focus liggen op de jeugd.

Naast deze bestaande groepen vormen zich in de jaren '60 ook gezelschappen die een andere koers volgen. Gevormd wordt *Internationaal Folkloristische Danstheater*, nu beter bekend als *Het Internationaal Danstheater*, dat zich richt op folkloristische dansstijlen. Ook ontstaan diverse gezelschappen die sterk beïnvloed zijn door de Amerikaanse undergroundcultuur bestaande uit de, daar zeer populaire, moderne dans. Met beurzen reizen ze af naar Amerika om onder meer kennis te maken met Martha Graham haar expressieve en emotionele dansstijl, die, tegenovergesteld aan het klassiek, de grond in werkt.⁴² Eenmaal terug in Nederland worden ze met argusogen gevolgd door de gevestigde groepen. Er ontstaan twee kampen in de Nederlandse danswereld: één van klassieke ballerina's en één van moderne dansers.⁴³ De jaren '60 eindigen echter niet alleen met nieuwe gezelschappen, maar ook met zes erkentelijke dansacademies en meerdere dansscholen waar een staatsexamen voor dans afgelegd kan worden.⁴⁴

In de jaren '70 wordt de scheidingslijn tussen het klassiek ballet en de moderne dans nog verder onderschreven. Tegelijkertijd verwerft de danskunst zich een erkende status en de reeds gevestigde groepen (lees: de ballet- en moderne dansgezelschappen)

³⁹ Eva van Schaik, 66-70.

⁴⁰ Eva van Schaik, 113.

⁴¹ Eva van Schaik, 114.

⁴² Eva van Schaik, 115.

⁴³ Eva van Schaik, 116.

⁴⁴ Eva van Schaik, 118-148.

raken nog meer ingebed in het circuit. Naast de komst van de kleine gezelschappen, die volgens van Schaik het begin van de “veelzijdigheid en wildgroei van de Nederlandse dansboom”⁴⁵ markeren, zijn er naast het *Scapino Ballet Rotterdam*, ook nog andere gezelschappen aan te wijzen die zich gaan richten op de jeugd. Hier wordt de basis gevormd voor wat later ontwikkeld tot de gezelschappen *Introdans* en *Dance Works Rotterdam*. Ook ontstonden er in die tijd vele gezelschappen die de weg hebben geplaveid voor de hedendaagse moderne dansgezelschappen. Opmerkelijk is, dat in die tijd moderne dans een kunst was voor een incrowd, bestaande uit een elite afkomstig van de dansacademies.⁴⁶

Geconcludeerd kan worden dat in een korte tijdsspanne van bijna dertig jaar de basis is gelegd voor de Nederlandse theaterdanscultuur. Een cultuur die gestoeld is op klassiek ballet, moderne dans en de combinatie modern ballet. Anno 2010, nog eens dertig jaar later, is het Nederlands danslandschap nog rijker gevuld. Alleen al in 2000 waren er ruim 80 choreografen aan het werk, die stukken maakte voor zeventig gezelschappen.⁴⁷ Er heeft zich in het veld een enorme groei plaats gevonden in de vertegenwoordiging van moderne dansgezelschappen, maar ook in choreografie gezelschappen en jeugd- en jongerendanstheater. Daarnaast is er tegenwoordig ook een belangrijke plaats weggelegd voor productiehuizen en werkplaatsen zoals Dansateliers in Rotterdam en Korzo Producties in Den Haag die ons land voorzien van een grote stroming nieuw choreografietalent. Verder is Nederland royaal geïrrigeerd met diverse, al dan niet geheel, op dans georiënteerde festivals, die voorzien worden in hun toevoer door de diverse dansvakopleidingen, waarvan een enkel ook bedoeld is voor choreografen.⁴⁸

⁴⁵ Eva van Schaik, 117.

⁴⁶ Eva van Schaik, 149-175.

⁴⁷ Onno Stokvis, 38.

⁴⁸ Onno Stokvis, 38-53.

3. hip-hop dans

Ondanks het feit dat Nederland, in vergelijking met andere landen, pas een relatief korte traditie in dans heeft, is deze traditie wel duidelijk te kenmerken.⁴⁹ Met de dansstijlen ballet, modern ballet en moderne dans oriënteert ze zich op het Euro-Amerikaanse gebied. Stijlen afkomstig uit niet-Euro-Amerika zijn in Nederland in de minderheid, vooral als het gaat om dit genre professionele theaterdansvoorstellingen.⁵⁰ Een niet-Euro-Amerikaanse dansstijl die breekt met deze gewoonte is hip-hop dans. Steeds vaker vinden we hem terug als professionele voorstelling in 'de theaters van' de Euro-Amerikaanse stijlen.⁵¹ Een goede reden om eens dieper op deze dansstijl in te gaan en te onderzoeken hoe deze van origine is vormgegeven. Anders als in de weergave van de Nederlandse dansgeschiedenis, ligt de focus hier op een dansstroming in plaats van een land. Er zal vooral gekeken worden naar de ontwikkeling van de diverse stijlen binnen de stroming en de aanleiding van het ontstaan.

3.1 de sociale geschiedenis

De komst van hip-hop wordt in Amerika aangekondigd met de jaren '40, '50 en '60. Net als vele andere Amerikanen plukten donker gekleurde mensen in deze periode de vruchten van de naoorlogse welvaart en veiligheid. Dit kreeg echter halverwege de jaren '60 een omslagpunt door grote veranderingen op economisch en sociaal gebied wat zijn neerslag vond in de levensomstandigheden van Afro-Amerikanen. De eerste tekens hiervan zijn voelbaar geweest in de verdwijning van programma's voor Afro-Amerikanen die een beter leven probeerden op te bouwen. Ze verschaften hen een extra buffer tijdens economische beproevingen en brachten hoop en voorziening in sociale zorg.⁵² Daarnaast zorgde de komst van (rassen)integratie dat sommige traditioneel donker gekleurde⁵³ economische netwerken afnamen of geheel verdwenen. En ook de verschuiving naar een dienstverlenende economie veroorzaakte een neerwaartse spiraal.⁵⁴ Volgens Katrina Hazzerd-Donald is het door deze situatie dat hip-hop heeft kunnen ontstaan.⁵⁵ Een situatie waarin een gemarginaliseerde arbeidersklasse, (bestaande uit Afro-Amerikaanse jeugd), kampt met postindustriële stilstand, toegenomen familieontbinding en slechte economische en politieke rechten.⁵⁶

⁴⁹ Eva van Schaik, 8.

⁵⁰ Laurien Saraber (2006), 45-52.

⁵¹ Benjamin Feliksdal en Laurien Saraber (2003 en 2006).

⁵² Katrina Hazzerd-Donald, 507.

⁵³ Donker gekleurd staat hier representatief voor Afro-Amerikaanse mensen.

⁵⁴ Katrina Hazzerd-Donald, 508.

⁵⁵ Katrina Hazzerd-Donald, 508.

⁵⁶ Katrina Hazzerd-Donald, 508.

Deze economische en sociale neergang is in de jaren '70 in de getto's van New York City terug te vinden. Het is hier dat de subcultuur hip-hop opgebouwd wordt vanuit de vier elementen, hip-hop dans, DJ-ing, graffiti en MC-ing. Dit is de basis die later in de jaren '80 door DJ Afrika Bambaataa (1957) als hip-hop benoemd werd.⁵⁷ Nog eens later is hier als *the fifth element* kennis aan toegevoegd.⁵⁸

3.2 hip-hop dans in Amerika

Hip-hop dans heeft twee verschillende geboorteplaatsen in Amerika, namelijk New York City en de staat Californië.⁵⁹ Afhankelijk van elkaar hebben zich zowel aan de westkust, als aan de oostkust, verschillende vormen van hip-hop dans ontwikkelt. Aan de oostkust in Californië had je de "funkcultuur" waar *locking*, *popping* en *boogaloo* onderdeel vanuit maken. Terwijl aan de westkust in New York op datzelfde moment *breakdance* zich ontwikkelde aan de hand van hiphopmuziek.⁶⁰ Veel van de verslaggeving over hip-hop dans in de media tijdens de jaren '80 hebben deze verschillende dansstijlen van de west- en de oostkust onder de noemer van de New Yorkse dansstijl *breakdancing* geschaard. Als gevolg wordt door veel publiek de cultuur van de westkust, die funk is, als minderwaardige gezien van hip-hop, terwijl ze gelijke zijn.⁶¹

Breakdancing bestaat uit vier basis onderdelen, *top rockin'*, *footwork*, *freeze* en *power moves*, uitgevoerd door *b-boys* en *b-girls*⁶² die overigens niet spreken van *breakdancing*, maar *b-boying* of *breaking* zeggen.⁶³ Kenmerkend voor sommige van de *b-boy* pioniers was dat ze rechtopstaand dansten, een dansvorm die later bekend werd als *top rockin'*⁶⁴ (lees ook: *toprock*).⁶⁵ De structuur en vorm van *top rockin'* is onder meer beïnvloed door *Brooklyn uprocking* (lees ook: *uprock / rocking*). Deze stijl van dansen vormt het begin van *breaking* en is ontstaan vanuit de bendes in Brooklyn, New York City die tegen elkaar dansten om een geschil over een buurt / gebied op te lossen.⁶⁶

⁵⁷ Benjamin Feliksdal, 15.

⁵⁸ Roberta Uno, "Theatres Crossing the Divide: A Baby Boomer's Defense of Hip-Hop Aesthetics." in *Total Chaos. The Art and Aesthetics of Hip-Hop*, red. Jeff Chang (Jackson: The Perseus Books Group, 2007): 305.

⁵⁹ Jorge "Popmaster Fabel" Pabon, 18.

⁶⁰ Benjamin Feliksdal, 15.

⁶¹ Jorge "Popmaster Fabel" Pabon, 18.

⁶² *B-boy* en *b-girl* staan voor de termen *breaking-boy* en *breaking-girl*. Deze termen zijn bedacht door de Jamaicaanse Clive Campbell (1955), ook bekend als DJ Kool Herc. DJ Kool Herc was een van eerste DJs die de ritmische stukken uit liedjes verlengde door gebruik te maken van twee draaitafels. Dit maakte het voor *b-boys / b-girls* mogelijk nog langer en intensiever te kunnen dansen.

⁶³ Joseph Schloss, *Foundation: B-boys, B-girls, And Hip-Hop Culture In New York* (Oxford: University Press, 2009): 153.

⁶⁴ Jorge "Popmaster Fabel" Pabon, 20.

⁶⁵ Jeff Chang, *Can't Stop, Won't Stop: A History of the Hip-Hop Generation*. (St. Martin's Press: New York, 2005): 115.

⁶⁶ Jeff Chang (2005): 116 en 138.

Tegenwoordig is *top rockin'* een gecodificeerde dansvorm van rivaliserende aard met ruimte voor een persoonlijke invulling en creativiteit.⁶⁷

Top rockin' werd al vrij snel uitgebreid met nieuwe grondbewegingen, die verzameld worden onder de naam *footwork* (lees ook: *downrock / floorwork / floor rocking*) en *freezes*. *Footwork* bestaat uit bewegingen met de benen uitgevoerd op de grond terwijl de danser steunt op zijn armen. *Freezes* zijn bewegingen waarmee de danser toont dat hij controle, kracht, precisie en humor heeft. Ze worden meestal gebruikt aan het eind van een reeks combinaties of om de spot te drijven met de tegenstander en hem / haar te vernederen. Vanuit de *freeze* zijn weer nieuwe bewegingen ontstaan die in de jaren '80 onder de noemer *power moves* geschaard werden. *Power moves* zijn acrobatische bewegingen die gemaakt kunnen worden vanuit een impuls en door fysieke kracht. De eerste *power moves* waren eenmalige *head spins* en *hand spins*.⁶⁸

Naast *b-boying* bestaat hip-hop dans ook uit de "funkcultuur" die zich tegelijkertijd met *breaking* ontwikkelde en ook uit diverse dansstijlen bestaat. Don Campbell (1951), ook bekend als Don Cambellock, afkomstig uit Los Angeles, Californië, is degene die de stijl *locking* heeft uitgevonden. Terwijl hij een lokale dans genaamd de "*funky chicken*" probeerde te imiteren, voegde hij het "vastzetten" van de gewrichten van zijn armen en lichaam aan de dans toe. Dit werd het handelskenmerk waarmee hij in 1971 het gezelschap *The Lockers* oprichtte. Herinnerend aan de legendarische Nicholas Brothers, die in de *gay twenties*⁶⁹ een beroemd tapduo waren,⁷⁰ deden ze salto's, contracties, duiken en andere etherische bewegingen.⁷¹ *Locking* is vooral populair geworden door de diverse tv-optredens van de *The Lockers* in Amerikaanse shows.⁷²

Naast *The Lockers* ontstond in 1976 ook het gezelschap *The Electronic Boogaloo Lockers* gevormd door Sam Soloman, beter bekend als Boogaloo Sam, Nate Johnson, beter bekend als Slide en Joe Thomas, beter bekend als Slim. Een van de stijlen die zij voort gebracht hebben is *popping*, wat origineel een beschrijving was van de plotselinge samentrekking van de spieren in de triceps, onderarm, nek, borst en benen. Deze samentrekking accentueerde de bewegingen van de danser waardoor een snel schokkend effect ontstond. Naast Fresno en Los Angeles zijn er in Californië meerdere gemeentes die bekend staan om hun eigen dansstijl.⁷³

⁶⁷ Jorge "Popmaster Fabel" Pabon, 20.

⁶⁸ Jorge "Popmaster Fabel" Pabon, 20-21.

⁶⁹ De *gay twenties* geven een tijdsperiode aan in de jaren '20 in Manhattan, New York City, toen er een ware Renaissance heerste in Afro-Amerikaanse kunst.

⁷⁰ Benjamin Feliksdal, 64.

⁷¹ Jorge "Popmaster Fabel" Pabon, 22.

⁷² Jorge "Popmaster Fabel" Pabon, 22.

⁷³ Jorge "Popmaster Fabel" Pabon, 23.

3.3.1 *de attitude*

Hip-hop dans is duidelijk mannelijk in stijl, met poses assertief in hun eigen recht, als ook in relatie tot een vrouwelijke partner. In de beginnende jaren verwerpt hip-hop de duovorming van man-vrouw en werd er op feestje door mannen alleen gedanst of in mannelijke duo's.⁷⁴ De rijkheid aan gebaren en bewegingen in hip-hop dans reflecteren de effecten van sociale en economische marginalisatie van het leven van Afro-Amerikaanse, West-Indiërsche en Puerto-Ricaanse jeugd.⁷⁵ Hip-hop dans stimuleert een publieke en private verbintenis die mannelijk georiënteerd is. Het beschermt zijn deelnemers tegen de racistische maatschappij die hen marginaliseert, maar daagt ze tegelijkertijd ook uit om het hier tegenop te nemen. Het is een tekensysteem die invloed uitoefent op identiteitsvorming, *peer-group* status en de dynamiek, plus conflicten, binnen een intergroep.⁷⁶ Hazzard-Donald vat hip-hop dans op als:

“[The reflection of] the postures and gestures that African Americans esteem. Observe today's popular dancing and note how important unpredictability is; reflected in the term “fresh” and emphasized in the new movement styles, this unpredictability has a certain logic that calls forth praise and admiration.”⁷⁷

3.3 hip-hop dans in Nederland

Gedurende jaren '80 en '90, wanneer het startsein voor hip-hop in Amerika allang is gegeven, begint de nieuwe subcultuur ook in Nederland voeten in aarde te krijgen.⁷⁸ Het is vooral via MC-ing dat Nederland kennis maakt met hip-hop.⁷⁹ Dit betekent echter niet dat graffiti, DJ-ing en hip-hop dans niet aanwezig zijn. Hip-hop is vanaf het begin ook al te herkennen in diverse dansvormen uit die periode. Overtuigd b-boy van het eerste uur is Paulo Nunes die zijn eerste ervaring met *breaking* in 1982 beleefde. In een interview met hem in het boek *Van Brooklyn naar Breukelen* blijkt duidelijk dat er in de jaren '80 al een levendige hip-hop dansscene in Nederland was. Als belangrijk onderdeel van *breaking* noemt ook hij de *battle* waarbij crews elkaar met lenigheid en vaardigheid proberen af te troeven terwijl toeschouwers als juryleden fungeren. Stad en land werd afgereisd om een crew te vinden waartegen je kon *battlen* voor vaak een klein, maar soms ook groot, geldbedrag. Vanaf 1987 neemt de belangstelling voor *breaking* al weer af en is de hype

⁷⁴ Katrina Hazzard-Donald, 508.

⁷⁵ Katrina Hazzard-Donald, 511.

⁷⁶ Katrina Hazzard-donald, 512.

⁷⁷ Katrina Hazzard-Donald, 512.

⁷⁸ Benjamin Feliksdal, 19.

⁷⁹ Saul van Staple, 5.

waarop het liftte al weer voorbij. Desalniettemin treedt Paulo in de jaren die daarop volgen nog gewoon op in theaters en organiseert hij diverse workshops. In 2003 is hij hier nog steeds mee aan de slag wat aan geeft dat desondanks het einde van de hype dat niet het einde was van *breaking* in Nederland.⁸⁰

⁸⁰ Saul van Staple, 52-53.

4. transculturele dansstijlen

Hip-hop heeft in de loop der tijd vele ontwikkelingen doorgemaakt waaronder een transformatie naar het theater. In het Nederlands theaterbeeld raakt de stroming met voorgaand genoemde namen *Solid Ground Movement* en *ISH*, maar ook met *The Young Urban Art Dance Company* en initiatief *STRAAT*, steeds sterker vertegenwoordigd. Toch is er nog steeds een sterke roep om een groter aanbod van niet-Euro-Amerikaanse voorstellingen met een transculturele dansstijl. Het is ook dat deze gezelschappen zich voornamelijk concentreren op de jeugd en er geen hip-hop danstheater voor volwassenen lijkt te zijn. In Amerika, het land dat hier steeds op ons voorloopt, zijn de gezelschappen die in deze behoefte voorzien exponentieel gegroeid⁸¹ en is de term hip-hop theater inmiddels ingeburgerd.⁸² In nagaande pagina's zal de vraag beantwoord worden wat hip-hop (dans)theater omvat en wat de juiste *mindset* is om deze stroming waar te nemen.

4.1 hip-hop theater(dans) in Noord-Amerika

Iemand die zich niet alleen heeft uitgelaten over de ontstaansgeschiedenis van hip-hop dans in Amerika, maar ook over hip-hop dans in het theater is Jorge "Popmaster Fabel" Pabon. Hij betreurt het dat hip-hop dans in een theatersetting een choreografie wordt en daarmee zijn spontane, improvisatorische karakter verliest. Het doel van de dans verandert hierdoor volgens Pabon geheel.⁸³ Maar de vraag is of dat erg is. Want hoort dans in het theater ook geen andere functie te hebben dan dans in het openbaar? Hiernaast markeert de transformatie voor Pabon ook een verschil in de positie van het publiek. Doordat in veel theaters het blikveld van het publiek één kant op is geëxposeerd, moet hip-hop dans in een theatrale setting rekening houden met de beste aanblik op de dans. Voor Pabon is dit te omslachtig en moet dans gevierd worden in zijn 'natuurlijk omgeving' als sociale en culturele realiteit.⁸⁴

Theatermaakster Eisa Davis deelt Pabon's visie, alleen is zij van mening dat de overgang naar het podium wel plaats kan vinden met behoud van de kwaliteiten die ook aanwezig zijn bij een optreden in een *cipher*⁸⁵.⁸⁶ Davis spreekt heel duidelijk over de term hip-hop theater, wat voor haar zowel een theatrale vorm kan aannemen, als een meer narratieve. De eerste maakt gebruik van de vier elementen van hip-hop om het verhaal en

⁸¹ Jorge Ignacio Cortiñas, 27.

⁸² Eisa Davis, "Found in Translation: The Emergence of Hip-Hop Theatre." in *Total Chaos. The Art and Aesthetics of Hip-Hop*, red. Jeff Chang (Jackson: The Perseus Books Group, 2007): 71.

⁸³ Jorge "Popmaster Fabel" Pabon, 24.

⁸⁴ Jorge "Popmaster Fabel" Pabon, 25.

⁸⁵ Een *cipher* is een cirkelvormige dansruimte die natuurlijk gevormd wordt zodra er gedanst wordt.

⁸⁶ Eisa Davis, 76.

de vorm duidelijk te maken, terwijl de tweede gebruik maakt van sentimentaliteit en taal wat het verhaal van de hip-hopgeneratie moet vertellen.⁸⁷ Regisseuse, dramaturg en schrijfster Roberta Uno hanteert weer een andere visie en ziet hip-hop theater als de beschrijving van het werk van een generatie van kunstenaars die zichzelf gedefinieerd zien in een nieuwe categorie, die zowel kansen biedt als beperkingen oplegt.⁸⁸ Dit, terwijl regisseur Danny Hoch alles samenvoegt en de sociaal culturele erfenis benadrukt, afkomstig uit de diverse bevolkingsgroepen uit New York. Hip-hop theater wordt gemaakt door iedereen, voor iedereen die zich aangetrokken voelt tot hip-hop.⁸⁹ Net als bij Pabon, Davis en Uno omvat hip-hop theater voor Hoch een of meer elementen van hip-hop.⁹⁰ Gecombineerd met theaterdans en de nadruk op de handeling is hip-hop theater meer dan de som der delen.⁹¹

Pabon, Davis, Uno en Hoch vormen naast de gelijke gedachte over de inhoudelijke vormgeving van hip-hop theater ook één lijn in de mening dat hip-hop theater onderdrukt wordt en dan wel door zijn eigen vorm. Roberta Uno maakt zich zorgen over het feit dat producers en programmeurs die niet onderdeel zijn van *the scène*, hip-hop theater alleen herkennen als het gekenschetst wordt door de meest prominente kenmerken van de vier elementen. Met als gevolg ontstaat er een vernauwing van de term, die de vernieuwing en scherpzinnigheid ervan belemmert. Daarnaast moeten we ons behoeden voor de trend om hip-hop theater als equivalent te zien van multicultureel theater. Er heerst een honkjesgeest die maakt dat makers tegen elkaar worden uitgespeeld, ondanks het feit dat hun artistieke visies totaal verschillend zijn.⁹² Davis sluit hierbij aan en is eveneens van mening dat er veel misinterpretaties zijn van hip-hop theater. Volgens haar zijn sommige mensen uit het publiek niet bekend met de taal waarin de instructies zijn geschreven om hip-hop theater te begrijpen.⁹³ Hoch erkent dit probleem en ziet het vooral ontstaan bij critici, die vrijwel geen kennis hebben van de hip-hop cultuur en een voorstelling beoordelen naar de Euro-Amerikaanse esthetiek.⁹⁴

4.2 een esthetische *clash*

Afgezien van de minimale vertegenwoordiging van hip-hop in Nederland in vergelijking met Amerika, en ook het sporadisch gebruik van de term hip-hop theater, kampen we in

⁸⁷ Eisa Davis, 72.

⁸⁸ Roberta Uno, 301.

⁸⁹ Danny Hoch, "Toward a Hip-Hop Aesthetic: A Manifesto for the Hip-Hop Arts Movement" in *Total Chaos. The Art and Aesthetics of Hip-Hop*, red. Jeff Chang (Jackson: The Perseus Books Group, 2007): 350-352.

⁹⁰ Dit kan zijn Dj-ing, MCing, graffiti en hip-hop dans.

⁹¹ Eisa Davis, 71 en Danny Hoch, 356-357.

⁹² Roberta Uno, 302 en Danny Hoch, 358-359.

⁹³ Eisa Davis, 74.

⁹⁴ Danny Hoch, 362-364.

Nederland met dezelfde moeilijkheden als in Amerika. In het artikel “Kiezen of delen: De toepasbaarheid van inhoudelijke subsidiecriteria op niet-westerse dans en fusievormen.” gaat Laurien Saraber in op de onevenredige verdeling van subsidie onder Euro-Amerikaanse kunst en niet-Euro-Amerikaanse⁹⁵ kunst. In Nederland bepalen aan de hand van diverse criteria deskundige adviseurs wie subsidie krijgt en wie niet. Volgens Saraber zijn deze criteria te eenzijdig en vallen niet-Euro-Amerikaanse kunstenaars hierdoor buiten de boot. Met als gevolg bestaat er een programmering die gebrekkig is in het aanbod van culturele diversiteit. Eveneens als Hoch legt ze de oorzaak hiervan bij de Euro-Amerikaanse maatstaven die worden toegepast. Deze moeten de kwaliteit weergeven van het, gehele, aanbod in Nederland, maar Saraber bevindt dat ze irrelevant zijn voor niet-Euro-Amerikaanse kunstvormen.⁹⁶

Verandering vraagt hier om draagvlak, wat weer vraagt om concreet inzicht in de aard van de kwaliteitsverschillen dat vervolgens weer vraagt om voorbeelden van deze verschillen. Maar juist dit is penibel voor Nederland.⁹⁷ Referent aan voorgaande hoofdstukken valt op dat hip-hop dans nog maar kort in Nederland aanwezig is waarvan een groot deel als *underground* cultuur. Hoe moet een land dat zijn wortels heeft in modern(e) ballet / dans, en daar diep ingesleten opvattingen over hanteert op gebied van esthetiek, kwaliteit, functie en betekenis, snappen dat er ook andere varianten van deze opvattingen bestaan?⁹⁸ Helaas is deze kortzichtige visie de werkelijkheid die duidelijk maakt dat er een verschil is in cultuur.

Dit cultuurverschil wordt duidelijk als Saraber een vergelijking maakt tussen de huidige kwaliteitsmaatstaven van subsidiegevers enerzijds en de kwaliteitsmaatstaven van in Nederland werkende specialisten in niet-Euro-Amerikaanse kunstvormen anderzijds. Ze spits zich hierbij toe op de danssector.⁹⁹ Saraber begint haar vergelijking door eerst vast te stellen wat kunst is. Blijkbaar is dit het grootste struikelblok, want wat wel en wat niet als kunst wordt waargenomen ligt verankerd in diverse maatschappelijke discussies en opvattingen. Dit maakt dat de definitie van kunst tot op zekere hoogte cultuurgebonden is. In Nederland bijvoorbeeld is het voor de professionele theaterdans sector gewoon dat moderne dans de overhand heeft.¹⁰⁰ De Nederlandse danswereld kan getypeerd worden als een “pure, abstracte dans-om-de-dans [waarin] (...) rationele, analytische choreografeerstijlen hoog aangeschreven [staan].” Daarentegen winnen

⁹⁵ Saraber richt zich in haar artikel in algemene zin op niet-Euro-Amerikaanse kunstvormen. Eerder al is in het onderzoek *urban dance* / hip-hop dans vastgesteld als een niet-Euro-Amerikaanse dans. Elke keer als er gesproken wordt over niet-Euro-Amerikaanse kunst moet hierbij in acht genomen worden dat daarmee ook *urban dance* / hip-hop dans bedoeld wordt.

⁹⁶ Laurien Saraber (2003): 55.

⁹⁷ Laurien Saraber (2003): 56.

⁹⁸ Laurien Saraber (2003): 57.

⁹⁹ Laurien Saraber (2003): 57.

¹⁰⁰ Laurien Saraber (2003): 59.

“associatieve, sterk theatrale, situationele, folkloristische en verhalende dans (...) recent wel aan betekenis, maar zijn [ze] over het algemeen niet erg in trek.”¹⁰¹ Met dit citaat, wat Saraber ontleend aan kunsthistoricus Onno Stokvis, wordt de esthetische tegenstrijdigheid duidelijk gemarkeerd tussen niet-Euro-Amerikaanse dansstromingen en Nederlandse dansstromingen. Het één als lokaal en narratief, het anders als abstract en rationeel.

4.2.1 afrikanisme

Iemand die ingaat op die esthetische tegenstrijdigheid, en waar Saraber ook kort aan refereert, is Brenda Dixon Gottschild. In het artikel “Stripping the Emperor: The Africanist Presence in American Concert Dance” zet ze de Afrikanistische¹⁰² esthetiek uit tegenover de Europeaanse esthetiek. Dixon Gottschild opent met de zin: “For Americans, the Africanist legacy is not a choice but an imperative that comes to us through the culture.”¹⁰³ Maar ondanks deze alom vertegenwoordiging, wordt de Afrikanistische cultuur nauwelijks aanvaard en kent slechts een enkel de oorsprong.¹⁰⁴ Dixon Gottschild wil deze oorsprong blootleggen. Volgens haar berust de Amerikaanse cultuur op twee principes: de Afrikaanse en de Europese.¹⁰⁵ Terwijl de Europese cultuur overheerst, zijn veel van de culturele uitingen en kunstvormen in Amerika beïnvloed door de Afrikaanse cultuur, waaronder ook theater. Theater heeft zelfs een grote rol gespeeld in het toe-eigenen van de Afrikanistische esthetiek in Amerika.¹⁰⁶

Concreet onderscheidt ze voor theaterdans, inclusief ballet, vijf samenwerkende karakteristieken die kenmerkend staan voor de invloed van het Afrikanisme.¹⁰⁷ De eerste kenmerk is aanvaarding van het conflict. De Afrikanistische esthetiek aanvaard verschillen en dissonantie, terwijl de Europese esthetiek op een efficiënte manier probleemoplossend werkt.¹⁰⁸ Dit principe van conflict keert in de andere vier karakteristieken steeds terug en is vooral verankerd in de esthetiek van de *cool*.¹⁰⁹ De tweede kenmerk is polycentrisme en polyritmiek waarbij vanuit het Afrikanistische standpunt beweging kan ontstaan vanuit elk lichaamsdeel en er twee of meer centra tegelijkertijd aanwezig zijn in het lichaam. Binnen de Europeaanse academische esthetiek bestaat maar een centrum, eveneens als een één soort ritme.¹¹⁰ De karakteristiek 'emotieve

¹⁰¹ Laurien Saraber (2003): 60.

¹⁰² De term Afrikanist gebruikt Dixon Gottschild om diaspora concepten, gewoonten, houding en vormen die wortels hebben in of van origine Afrikaans zijn, aan te geven.

¹⁰³ Brenda Dixon Gottschild, 95.

¹⁰⁴ Brenda Dixon Gottschild, 95.

¹⁰⁵ Brenda Dixon Gottschild, 96.

¹⁰⁶ Brenda Dixon Gottschild, 98.

¹⁰⁷ Brenda Dixon Gottschild, 101-102.

¹⁰⁸ Brenda Dixon Gottschild, 103.

¹⁰⁹ Brenda Dixon Gottschild, 104.

¹¹⁰ Brenda Dixon Gottschild, 106.

juxtapositie' is een houding, sfeer of pauze in de beweging, waarbij de overgangen en verbindende links weggelaten worden, die in de Europeaanse esthetiek juist zo gewaardeerd worden.¹¹¹ De vierde karakteristiek, ephebisme, omvat de eigenschappen kracht, vitaliteit, flexibiliteit, sensatie en attaque. Deze eigenschappen zijn in de Europese esthetiek nauwelijks vertegenwoordigd waardoor niet-Euro-Amerikaanse voorstelling vaak stijf lijken.¹¹² De laatste karakteristiek is de esthetiek van *cool* wat een houding van zelfbeheersing is gecombineerd met vitaliteit.¹¹³ Dit is tegenovergesteld aan de Europeaanse houding die centrering, controle, gelinieerdheid en directheid suggereert.¹¹⁴

Deze esthetische vergelijking toont heel duidelijk aan hoe verschillend er gedacht wordt over de vormgeving van de twee dansstijlen. Door op deze wijze de twee verschillende esthetische benaderingen naast elkaar te plaatsen laat Dixon Gottschild duidelijk zien dat er als gevolg een *clash* ontstaat. De een bijna geheel samengesteld uit tegenstrijdigheden, terwijl de ander constant opzoek is naar harmonie en lijnvormigheid. Dit is op papier geen probleem, maar zodra deze twee verschillende benaderingswijzen door elkaar gebruikt gaan worden wordt het zeer verwarrend. Want hoe kun je nu recht doen aan een niet-Euro-Amerikaanse voorstelling door het met een Euro-Amerikaanse visie te waarderen?

4.2.2 haakse vergelijkingen

Saraber vult Dixon Gottschild aan door uit diverse literatuur vier dominante kenmerken van de westerse kunst en haar kunstopvattingen te distilleren.¹¹⁵ De eerste luidt: hoe meer autonoom de kunst is, hoe hoger de waardering. Autonomie wordt besproken in het licht van functionaliteit. De functie van Euro-Amerikaans theater is heel anders dan die van niet-Euro-Amerikaans. Bij Europees theater blijft er vaak een afstand bewaard tussen de voorstelling en de toeschouwer.¹¹⁶ Terwijl in niet-Euro-Amerikaanse landen dans vaak een educatief of politiek doel heeft en wordt gebruikt als podium voor traditionele dansvoorstellingen die uitdrukking geven aan normen en waarden.¹¹⁷ Dit maakt de voorstelling makkelijker benaderbaar.

De tweede kenmerk is westerse kunst moet vernieuwend zijn. Vernieuwing vindt bij niet-Euro-Amerikaanse dansen plaats vanuit het klassieke dansidoom, terwijl bij Euro-Amerikaanse dansen het ideaal is dit juist los te laten.¹¹⁸ Hierdoor wordt het voor

¹¹¹ Brenda Dixon Gottschild, 107.

¹¹² Brenda Dixon Gottschild, 108.

¹¹³ Brenda Dixon Gottschild, 109.

¹¹⁴ Brenda Dixon Gottschild, 110.

¹¹⁵ Laurien Saraber (2003): 60-61.

¹¹⁶ Laurien Saraber (2003): 65.

¹¹⁷ Laurien Saraber (2003): 66.

¹¹⁸ Laurien Saraber (2003): 67-68.

Euro-Amerikaanse subsidiënten, opgegroeid zonder kennis van niet-Euro-Amerikaanse dans, moeilijk vernieuwing en ontwikkeling vast te stellen bij deze dansstromingen.

Bij het derde kenmerk is de kunstenaar verheven boven zijn publiek. Terwijl de Euro-Amerikaanse criticus gewend is dat een voorstelling een individualistische beleving is, waarbij de artistieke genie (lees: de maker) op een veilige afstand blijft, is het voor Afrikaans publiek een groepservaring die pas geslaagd is als ze mee mogen doen.¹¹⁹ Deze vergelijking toont aan dat beide voorstellingen op een totaal andere wijze de energie van haar publiek aanspreken. Iets wat vandaag de dag terug te zien is in de theaters, waar enige hip-hop dansvoorstelling beschuldigd wordt aan een gebrek van inhoud. De dansvoorstelling *BLAZE, the streetdance sensation* (2010) is hier een voorbeeld van. *BLAZE*, wat gehypt wordt als een echte show, is een voorstelling die op een energieke manier een mix brengt van de sfeer van clubs, theatershows en concerten.¹²⁰ Wat hierin weerklinkt, is het enthousiasmeren van publiek en het creëren van een samen zijn.

Als laatste kaart Saraber aan dat Euro-Amerikaanse voorstellingen vaak als doel hebben de ratio te stimuleren wat tot uiting komt in de opbouw van een voorstelling. Deze heeft vaak duidelijk een begin, midden en einde, waarbij aan het begin het concept van het stuk geïntroduceerd wordt dat vervolgens wordt uitgewerkt en op het einde weer terugkeert en wordt afgesloten. Niet-Euro-Amerikaanse voorstellingen werken veelal niet met deze modellen waardoor het stuk een eendimensionaal verhaallijn bevat en vaak abrupt eindigt. Maar het draait bij een voorstelling dan ook niet om de ratio, maar om gevoel en spiritualiteit.¹²¹

Met deze parabel over kunst geeft ook Saraber aan dat de niet-Euro-Amerikaanse en Euro-Amerikaanse waarden haaks op elkaar staan. De tegenstrijdigheid, de *clash*, laat duidelijk zien dat er een verschil is in de sociaal culturele achtergrond. Het is appels met peren vergelijken terwijl de appel toch echt anders proeft dan de peer. Met een dezelfde soort conclusie besluit Saraber haar artikel. Volgens haar hebben veel subsidieverstrekkingen een gebrek aan kennis. Door middel van meer bewustwording van dit gebrek, en middels de realisatie dat er andere theatrale concepten bestaan met hun eigen criteria, hoopt ze de *clash* te kunnen oplossen. Hierbij is het de bedoeling de hulp van een deskundige in te schakelen, die meer diepgaande kennis heeft van niet-Euro-Amerikaanse podiumkunsten. Daarnaast stelt ze een klein stukje integratie voor op gebied van de samenstelling van de commissieleden van subsidieverstrekkingen, waarbij ze pleit voor de deelname van allochtone commissieleden en leden met kennis

¹¹⁹ Laurien Saraber (2003): 69-70.

¹²⁰ *Blaze the show* - 15-06-2010 <http://blazetheshow.com/nl/>

¹²¹ Laurien Saraber (2003): 70-72.

van niet-Euro-Amerikaanse podiumkunsten.¹²²

4.2.3 *hip-hop theater als excuusbrief*

“So we keep trying to be found in translation.”¹²³ Deze uitspraak van Davis volgt na haar opmerking over de misinterpretaties die er heersen over hip-hop theater. Met het citaat impliceert ze dat er een publiek bestaat dat helemaal niet bekend is met de taal van hip-hop theater en die de vertaalslag ook niet kan maken naar hun eigen beleveniswereld. Pabon, Uno, Hoch en ook Dixon Gottschild en Saraber geven allemaal op hun eigen manier aan dat dit de stand van zaken is binnen het discours over de esthetiek van hip-hop theaterdansvoorstellingen. Echter, theatermaker Jorge Ignacio Cortiñas gaat een stap verder en tilt de dialoog naar een ander niveau.

Het stoort Cortiñas dat hip-hop gezelschappen en festivals nog steeds hun daadkracht ontlenen aan hun verbintenis met de Afro-Amerikaanse *urban* cultuur. Het maakt dat hip-hop theater de functie gaat vervullen van multicultureel theater en zich limiteert tot een hokje. Het maakt dat hip-hop theater altijd terugkeert naar de Noord-Amerikaanse zwart-wit opsplitsing, die onvoldoende bekwaam is om met de complexiteit van de transnationale 21^{ste} eeuw om te gaan. Ook maakt het dat hip-hop theater als doofpot gaat fungeren waarin alle problematiek omtrent deze ‘eeuw’ verdwijnen.¹²⁴

Op dit moment bevindt Amerika zich in een ware renaissance met optredens van donker gekleurde makers, die gedurfd en multidisciplinair werk maken. In plaats van zich aan te passen aan het label van hip-hop theater zien zij hip-hop theater als een open en artistiek proces dat de mogelijkheid biedt om uitdrukking te geven aan raciaal misnoegen.¹²⁵ Voor Cortiñas is hip-hop theater een ruim begrip waarbij een of meer van de vier elementen van hip-hop integraal onderdeel is van een voorstelling. Hij keurt daarentegen een voorstelling over hip-hop of met hip-hop beïnvloede elementen af. Dit zou voor hem betekenen dat een tv-serie zoals *LAW & ORDER* (Dick Wolf et al., 1990) ook gezien kan worden als hip-hop.¹²⁶

Om een geijkte versie van hip-hop theater, en ook van hip-hop theaterdansen, te voorkomen adviseert Cortiñas makers een open perspectief te hanteren waarbij ze niet bang moeten zijn om buiten de begane wegen te treden en de sociaal culturele achtergrond die hip-hop met zich meebrengt los te laten.¹²⁷ Cortiñas voorziet dezelfde valkuilen als Saraber met beleidmakers die de hand op de knip houden en blanke producers die als *gatekeeper* fungeren en alleen het stereotype hip-hop voorstelling

¹²² Laurien Saraber (2003): 88.

¹²³ Eisa Davis, 74.

¹²⁴ Jorge Ignacio Cortiñas, 27.

¹²⁵ Jorge Ignacio Cortiñas, 27.

¹²⁶ Jorge Ignacio Cortiñas, 27.

¹²⁷ Jorge Ignacio Cortiñas, 66.

programmeert. Het is pas als we de esthetische verscheidenheid leren te waarderen en te eren, dat we echt op weg zijn naar een civiele diversiteit.¹²⁸

4.3 een kunstzinnige integratie

Het advies dat Cortiñas geeft is op sommige punten in grote contradictie met de lijn die Saraber uitzet. Ook al willen ze alle twee meer respect voor hip-hop theater, de manier waarop dit bereikt moet worden verschilt fundamenteel. Terwijl Saraber ervoor pleit om niet-Euro-Amerikaanse dansstijlen in hun waarde te laten, pretendeert Cortiñas dat we ons niet te veel vast moeten pinnen op deze genres. Voor Saraber ligt de oplossing voor meer waardering, en daarmee ook een groter aanbod, in de beoordeling van elk genre apart. Dit terwijl Cortiñas ons hiervoor juist waarschuwt. Volgens hem moet het genre opengebrouwen worden en pas dan kan er echte waardering ontstaan voor de diversiteit die theater kan bieden. Hip-hop theater moet makers de mogelijkheid bieden om zich artistiek vrij te kunnen uiten zodat het niet als een dwangbuis aan gaat voelen. Maar Cortiñas lijkt op de zaken vooruit te lopen. Want hoe kan er waardering ergens voor ontstaan als er niet eerst erkend wordt waaruit het bestaat?

Binnen de vergelijking van de diverse esthetische criteria zijn er een aantal die als de belangrijkste onderscheiden kunnen worden. Als eerste de esthetiek, aangehaald door Saraber, die betrekking heeft op de functie van de dansvoorstelling. Het doel van veel Euro-Amerikaanse dansvoorstellingen is vaak niet ingewikkelder dan het tonen van abstracte dans-om-de-dans. Wanneer een Euro-Amerikaan naar een niet-Euro-Amerikaanse voorstelling kijkt moet hij zich voornemen dat het doel niet ontspanning is, maar het leren van normen en waarden. Nog een belangrijke esthetiek die Saraber aanhaalt, en waarin ze onder meer wordt bijgestaan door Pabon, is die van de groepservaring *versus* de individualistische ervaring. Een hip-hop voorstelling is een echte groepservaring die intensief gedeeld wordt en niet individueel beleefd wordt zoals een moderne dansvoorstelling. Nog een groot verschil is de dimensionaliteit in de voorstellingen. Een niet-Euro-Amerikaanse voorstelling is vaak eendimensionaal waarbij gevoel en spiritualiteit centraal staan. Ook hier is de voorstelling *BLAZE* weer een goed voorbeeld. Bij deze voorstelling gaat het niet om het ingewikkelde verhaal, maar om de bewegingen, die slechts kleine interacties oproepen tussen de dansers.

Naast al deze vrij inhoudelijke esthetica moet er ook rekening gehouden worden met een verschil in bewegingsstijl. Het lijkt overbodig, maar zoals Dixon Gottschild aangeeft, bestaat er een groot contrast tussen Afrikanistische bewegingen en Europese. Hierbij bestaat de Afrikanistische stijl uit contradicties, terwijl de Euro-Amerikaanse stijl

¹²⁸ Jorge Ignacio Cortiñas, 66.

geheel in het teken staat van harmonie. Het is duidelijk dat de *clash* ontstaat door een verkeerd gebruik van gehanteerde maatstaven. Maatstaven die gevormd zijn door de sociaal culturele achtergrond van de waarnemer, om vervolgens te worden toegepast op een voorstelling die gemaakt is vanuit een totaal andere sociaal culturele achtergrond. Het gevolg is dat er een scheve verhouding ontstaat en het kunstwerk niet in zijn optimale waarde aanschouwd wordt.

Maar het is de afsluitende zin van Cortiñas die de diepere laag van dit onderzoek raakt. Ook al is het een begrip dat (niet opzettelijk) is vermeden, de multiculturele samenleving staat representatief voor de complexiteit van het onderwerp. Zelf gebruikt Cortiñas hier een andere benaming voor en spreekt hij over een ‘transnationale 21^{ste} eeuw’. Hij heeft gelijk, multicultureel is achterhaald. We leven dezer dagen in een netwerkeconomie waarvan de nationale grenzen zijn vervaagd en alles veranderlijk is. *Tout* is dezer dagen maakbaar en zo aan te passen dat het aan al je wensen voldoet. Wie gaat er dan nog letten op de kleur van je huid of welke taal je spreekt in het theater? Bijna iedereen. Personen die dit niet doen vormen een uitzondering op de regel. Hedendaags wordt er nog steeds gelet op de kleur van je huid en het soort genre dat je beoefent in het theater. Een ware integratie heeft er (ook) binnen kunst nog niet plaatsgevonden. Het is pas als we echt leren waarderen dat we leven in een wereld met vele, vele verschillende gebruiken en tradities dat er een echt verenigde wereld ontstaat. Dit is wat Cortiñas bedoelt met het leren waarden van de esthetische verscheidenheid en de weg naar civiele diversiteit.

De concrete invulling hiervan, betrokken op hip-hop, wordt door Saraber gegeven. Het laat op meerdere wijzen zien dat er binnen het kunstveld een gebrek is aan integratie. Saraber spreekt over de inschakeling van deskundige hulp om zo misopvattingen over onder meer hip-hop theater te voorkomen. Deze hulp bezit namelijk wél de benodigde kennis om voorstellingen te kunnen begrijpen en waarderen. Daarnaast stelt ze ook de integratie voor van diverse hip-hop kenners binnen de commissies van subsidieverstrekende instellingen. Dit heeft tot op heden weinig plaatsgevonden. Echter, deze oplossingen zijn voor een theaterpubliek niet reëel. Dit zou namelijk betekenen dat elke bezoeker van een theatervoorstelling een hip-hop kenner naast zich zou moeten hebben die haar / hem kan adviseren over het te hanteren esthetisch kijkerperspectief.¹²⁹ Wat belangrijker is, en ook aangedragen wordt door Saraber, is dat het publiek zich bewust wordt van het gebrek aan kennis dat het heeft. Dat het zich beseft dat ze naar een hip-hop voorstellingen zitten te kijken wat niet om dezelfde esthetische belevenis gaat als bij een moderne dansvoorstelling. Pas dan kunnen we met Cortiñas spreken.

¹²⁹ Wat op dit moment wel plaats vindt in vele theaters die een inleiding of nagesprek aanbieden aan de toeschouwer om hen meer inzicht te verschaffen in de voorstelling,

5. literatuurlijst

- Brandsma, L., et. al. “Vernieuwing binnen de niet-westerse dans: samenwerken als voorwaarde voor professionalisering.” In *Danswetenschap in Nederland. Deel 4*, geredigeerd door Linden, Mirjam van der, Liesbeth Wildschut en Jacobijn Zeijlemaker (Amsterdam: Vereniging van Dansonderzoek, 2006).
- Chang, Jeff. *Total Chaos. The Art and Aesthetics of Hip-Hop*. Jackson: The Perseus Books Group, 2007.
- Chang, Jeff. *Can't Stop, Won't Stop: A History of the Hip-Hop Generation*. St. Martin's Press: New York, 2005.
- Cortiñas, Jorge Ignacio. “Are We Dancing to Our Own Beat?: How Hip-hop Theatre Conforms to Categories –Including Race” *American Theatre* 5 (2004).
- Davis, Eisa “Found in Translation: The Emergence of Hip-Hop Theatre.” in *Total Chaos. The Art and Aesthetics of Hip-Hop*, geredigeerd door Jeff Chang (Jackson: The Perseus Books Group, 2007): 70-77.
- Dixon Gottschild, Brenda. “Stripping the Emperor. The Africanist Presence in American Concert Dance.” In *Looking out: Perspectives on Dance and Criticism in a Multicultural World*, geredigeerd door David Gere (New York: Schirmer Books, 1995): 95 – 121.
- Feliksdal, Benjamin. *Urban dance – Jazz dance. Beeldsyllabus met Street, Break, Jazz en Hiphop*. Amsterdam: Bekebooks, 2009.
- Gere, David, red. *Looking out: Perspectives on Dance and Criticism in a Multicultural World*. New York: Schirmer Books, 1995.
- Gere, David. “Introduction.” In *Looking out: Perspectives on Dance and Criticism in a Multicultural World*, geredigeerd door David Gere (New York: Schirmer Books, 1995): 1 – 9.
- Hazzard-Donald, Katrina. "Dance in Hip-Hop Culture" In *That's the Joint! The Hip Hop Studies Reader* geredigeerd door M. Forman en M. A. Neal. (New York: Routledge, 2004): 558 – 597.
- Hoch, Danny “Toward a Hip-Hop Aesthetic: A Manifesto for the Hip-Hop Arts Movement” in *Total Chaos. The Art and Aesthetics of Hip-Hop*, geredigeerd door Jeff Chang (Jackson: The Perseus Books Group, 2007): 349-364.
- Klein Arfman, Frank. “Dansgroep TYUADC. (1) Muizenstapjes.” *Dans Magazine* 1 (2010): 23.
- “Popmaster Fabel” Pabon, Jorge. “Physical Graffiti: The History of Hip-Hop Dance” in *Total Chaos. The Art and Aesthetics of Hip-Hop*, geredigeerd door Jeff

- Chang (Jackson: The Perseus Books Group, 2007): 18 – 26.
- Saraber, L. “Waar is de Nederlandse Akram Khan? Nederlandse choreografen ontbreken in de nieuwe danswereld.” *Boekman* 69 (2006): 45-52.
 - Saraber, Laurien. “Kiezen of delen: de toepasbaarheid van inhoudelijke subsidiecriteria op niet-westerse dans en fusievormen.” In *De kunst van het kiezen*, geredigeerd door Paulette Verbist (Calff & Meischke: Amsterdam, 2003): 55-92.
 - Schaik, Eva van. *Op gespannen voet. Geschiedenis van de Nederlandse theaterdans vanaf 1900*. Haarlem: De Haan, 1981.
 - Schloss, Joseph. *Foundation: B-boys, B-girls, And Hip-Hop Culture In New York*. Oxford: University Press, 2009: 153.
 - Stapele, Saul van. *Van Brooklyn naar Breukelen*. Culemborg: Het Spectrum, 2002.
 - Stokvis, Onno. “Dance in the Netherlands: Facts and Figures” In *Dancing Dutch: Contemporary dance in the Netherlands*, geredigeerd door Annette Embrachts, Maja landweer, Ine Rietstap, Eva van Schaik, Onno Stokvis en Coos Versteeg (Amsterdam: TIN, 2000): 38 – 53.
 - Twaalfhoven, Anita. “Wereldkunst.nl. Redactioneel Boekman 69.” *Boekman* 69 (2006): 2, 3.
 - Uno, Roberta “Theatres Crossing the Divide: A Baby Boomer’s Defense of Hip-Hop Aesthetics.” in *Total Chaos. The Art and Aesthetics of Hip-Hop*, geredigeerd door Jeff Chang (Jackson: The Perseus Books Group, 2007): 300-305.
 - World Music & Dance Centre. “Urban Theaterdans – The making of? Expert meeting door het WMDC en partners.” [2008]
<http://www.makelovenotart.nl/download/8653-20-03-2010>
<http://www.makelovenotart.nl/download/8653>
 - *Blaze the show* - 15-06-2010 <http://blazetheshow.com/nl/>
 - “Wat wij willen” *Wat wij willen* - 31-03-2010
<http://www.theyoungurbanartdancecompany.com/home/wat-wij-willen>
 - “History” *History* - 16-04-2010
<http://www.solidgroundmovement.nl/nl/index.php/history>
 - “STRAAT: nieuw initiatief voor urban dans Utrecht” *Het Lab Utrecht » Blog Archive » STRAAT: nieuw initiatief voor urban dans Utrecht* – 16-04-2010
<http://www.hetlabutrecht.nl/lab/seizoen0910/straat-nieuw-initiatief-voor-urban-dans-utrecht/>
 - “Ambition” *AMBITION* – 22-04-2010

<http://www.solidgroundmovement.nl/nl/index.php/ambition>

- “Straat” [2010] *STRAAT* | *Straat.nu* – 2204-2010 <http://www.straat.nu/over-sstraat/>

Beeldmateriaal

- *h2* van *Grupo de Rua*:
Palmer, Ian. “Grupo de Rua de Niteroi”[2006] *Grupo de Rua de Niteroi Review from Ballet.co* – 28-06-2010
http://www.ballet.co.uk/magazines/yr_06/sep06/ip_rev_grupo_de_rua_de_niteroi_0806.htm