

**Drie eigentijdse benaderingen van dansrepertoire  
aan de hand van Nicole Beutlers  
'The Exact Postion of Things',  
'Enter Ghost'  
en  
'Lost is My Quiet Forever'**

Bachelorpaper voorgelegd aan de Faculteit Letteren en Wijsbegeerte,  
Vakgroep Kunst-, Muziek-, en Theaterwetenschap  
Optie Podium- en Mediale Kunsten  
Karen Schilders, 00802520,  
Onderzoekspaper  
Prof. Dr. Christel Stalpaert en Drs. Jeroen Coppens

*“They have just stopped moving; the lights are fading out, applause will soon follow. And then they’ll leave, taking the dance with them, taking it behind the four walls of the stage, taking the dance under their skins. Until the next time. And as we, the audience, leave the theater – still energized by the dance that is now no longer present, that is already cooling in our bodies – a fresh new sediment of experience spreads out in our memory, claiming its space as a new past. Until there’s remembering.”*

**André Lepecki – ‘Writing in motion’**

## Dankwoord

Bij het einde van mijn bachelorproef aangekomen, rest er mij niets meer te doen dan een welgemeende ‘Dank u!’ te adresseren aan enkele mensen op wiens steun en raad ik van in het begin – toen ik nog geen letter op papier gezet had en de dieren nog spraken – kon rekenen.

Zo ben ik met name mijn promotor, Prof. Dr. Christel Stalpaert, niet enkel erkentelijk voor de input tijdens het creëren van mijn bachelorproef, maar ook voor de voorbije drie jaar waarin haar colleges en ideeën mijn geest mede gevormd hebben en die me maakten tot de (bijna-) bachelor in de Podium – en Mediale Kunsten die ik nu ben.

Een ontzettend grote ‘Danke!’ wil ik richten aan mijn co-promotor, Drs. Jeroen Coppens, vermits hij me over landsgrenzen heen opvolgde en me met zijn constructieve feedback hielp bouwen aan mijn paper.

Voorts wens ik ook mijn ouders en mijn broer te danken, daar zij meermaals met interesse geluisterd hebben naar mijn bachelorproef-gerelateerde-‘uiteenzettingen’ en ze me bleven steunen tot op het einde, hoewel ze samen met mij de tijd die voor het schrijfproces ingerekend was steeds verder zagen ‘uitzetten’.

And last, but not at all least, wil ik Nicole Beutler van harte danken voor het door haar verrichte werk. Met ‘werk’ doel ik niet enkel op de door haar gemaakte voorstellingen als choreografe-beeldend kunstenaar, maar ook op de moeite die ze zich voor me getroost heeft. Zonder haar, zonder haar geïnspireerde/inspirerende voorstellingen, zonder de door haar opgestuurde dvd’s en boekjes van voorstellingen, zonder het creëren van tijd in haar overvolle agenda voor een gesprek, ... was deze bachelorpaper er nooit gekomen.

Ik hoop dan ook dat mijn bachelorpaper kan bijdragen – op een tot op heden nog niet door Beutler ervaren manier – aan de “*Meeting and Exchange*”<sup>1</sup> die Nicole Beutler steeds weer wenst te bewerkstelligen, als de ontmoeting en de uitwisseling tussen theorie en praktijk.

---

<sup>1</sup> ‘Meeting and Exchange’ is een motto dat Beutler hoog in het vaandel draagt. Dit wordt niet enkel weerspiegeld in hoe ze in nauwe samenhang met haar medewerkers werkt, maar ook in haar initiatief om ‘LISA’ – een collectief van dans/theatermakers – op te richten als een reactie op het feit dat ze als maker van werk dat tussen verschillende disciplines schommelde, niet voldoende diepgaande feedback kreeg van dansproductieplekken over haar creaties en het proces dat aan deze voorafging.  
Zie: Karen Schilders in gesprek met Nicole Beutler, 28/04/2011, Amsterdam

## **Inhoudsopgave**

1. Inleiding .....	6
2. ‘The Exact Position of Things’, of “ <i>het geheugenverlies van dans</i> ” .....	9
2.1. De voorstelling ‘The Exact Position of Things’ .....	9
2.2. Een uitbreiding op Merleau-Ponty’s fenomenologie, of hoe ‘voorstellen’ – als perciëren en presenteren – mogelijk is .....	11
2.3. Choreografie, de schriftelijke voorstelling van dans als ‘hypoméma’ .....	14
2.4. De voorstelling van het belichaamd geheugen, het ‘repertoire’ .....	16
2.5. Het geheugenverlies van voorstellingen en eerste suggestie tot omgang met dansrepertoire .....	18
3. ‘Enter Ghost’, of ‘The Haunted Stage’ .....	20
3.1. Het verleden verticaal benaderen als aanzet tot een tweede omgangswijze met dansrepertoire .....	20
3.2. ‘The Haunted Stage’: het theater als geheugenmachine .....	21
3.3. ‘Ghostly Matters’; The sensation is real... (But there is no certainty) .....	24
3.4. ‘Enter Ghost’: ‘be-geest-eren’ als tweede omgang met dansrepertoire .....	26
4. ‘Les Sylphides’, ‘wrestling with the ghosts of an explanation’ .....	29
4.1. ‘Les Sylphides’, Beutlers afstappen van de worsteling met (klassiek) ballet .....	29
4.2. Beutlers ‘wrestling with the ghosts of some explanations’ .....	30
5. ‘Lost is My Quiet Forever’, het verleden als ‘impalpable possibility’ .....	33
5.1. ‘Lost is My Quiet Forever’, het van de fles laten van de geest van de cultuurgeschiedenis .....	33
5.2. ‘Lost is My Quiet Forever, A Misinterpretation of a Baroque-Opera’ .....	34
5.3. (Mis)interpretatie als een bezetten van de ‘impalpable possibilities’; een derde omgangswijze met (dans)repertoire .....	36
6. ‘2:Dialogue with Lucinda’; Lepecki’s ‘will to archive’ als een aanzet tot dialoog .....	40
6.1. ‘2:Dialogue with Lucinda’, een ‘cover’ .....	40
6.2. De ‘will to archive’, het coveren, uit zich als een ‘will to re-enact’ .....	41

6.3. Het lichaam als dialoogpartner van het verleden.....	42
7. ‘The Old Brand New’ .....	44
8. Een (wit) kruis erdoor?! Beschouwing van algemeen belang. (Buiten voor deze bachelorpaper.).....	48
9. Geraadpleegde bronnen.....	49
9.1. Artikels .....	49
9.2. Boeken .....	50
9.3. Grijs literatuur.....	54
9.4. Internetpagina’s .....	55
9.5. Interview .....	57
9.6. Voorstellingen .....	57

## 1. Inleiding

“WATCH ME VANISH.”<sup>2</sup> Deze zinsnede die Nicole Beutler ontleende aan Sarah Kanes ‘4.48 Psychosis’, blijft na haar voorstelling ‘1: Songs’<sup>3</sup> door je hoofd spoken. Als liedje, als gebod, maar ook als hulpkreet, want de tragische vrouwen uit de theatergeschiedenis die performster Sanja Mitrovic hier incorporeert, de ronddwalende theatergeesten die een zoveelste levensadem krijgen, sterven hierbij ook hun zoveelste theatrale dood. Volgens Peggy Phelan is verdwijning namelijk het wezenskenmerk bij uitstek van performances. Maar wat impliceert dat, dat “*Performance’s only life is in the present.*”<sup>4</sup>, voor de toekomst van eigentijdse performances? Voor het voortleven van performances uit het verleden? Is dat überhaupt wel mogelijk?

Daar ik erg geïnteresseerd was in het college ‘Cultuurhistorische Aspecten van Dans- en Muziektheater’ dat aan de UGent gedoceerd wordt in de tweede bachelor van Podium- en Mediale Kunsten, waarbij voornamelijk de lessen over re-enactments en met name het te berde brengen van verschillende interpretaties van ‘Le Sacre du Printemps’ mijn interesse wekten, wenste ik het aspect van eigentijdse re-enactments in mijn bachelorproef nader te bestuderen. Maar eerder dan een diachroon onderzoek naar de heropvoeringen van een bepaalde voorstelling, heb ik me gefocust op dat wat als het ware aan zulke verschillende (her)interpretaties van een opvoering vooraf gaat, namelijk het zich positioneren ten opzichte van de stelling dat het enige leven dat (dans)performances bezitten, zich afspeelt op het moment van hun verwezenlijking. Vermits een dansuitvoering – meer nog dan andere performances – wordt omschreven als “*a vanishing act*”<sup>5</sup> en verschillende theoretici op het moment een ‘boom’ van eigentijdse dansre-enactments menen waar te nemen,<sup>6</sup> is de vraag die als een rode draad door deze bachelorpaper loopt, deze naar de eigentijdse, synchrone omgangswijzen met het *dansrepertoire*.

---

<sup>2</sup> SARAH, Kane, “4.48 Psychosis, 1999” in: *Text\_Booklet Frankfurt*, onuitgegeven programmaboekje bij de voorstelling *1: Songs*, 2009, p. 2

<sup>3</sup> *1: Songs*, nb i.s.m. Sanja Mitrovic en Gary Shepherd, Nicole Beutler, Amsterdam, 27/10/2009

<sup>4</sup> PHELAN, Peggy, *Unmarked: The Politics of Performance*, London/New York, Routledge, 1993, p. 146

<sup>5</sup> LEPECKI, André, “Writing in motion”, Engelse originele versie van wat als Nederlandse tekst verscheen in: *Etcetera*, jrg. 14 (1996), nr. 54, p. 20

Vermits “[t]he act of disappearing, [...], involves both movement and the cessation of movement: to pass from sight, and to cease to be present.” Zie: GILPIN, Heidi, “Lifelessness in movement, or how do the dead move? Tracing displacement and disappearance for movement performance” in: FOSTER, Susan L., (ed.), *Corporealities: Dancing Knowledge, Culture and Power*, London/New York, Routledge, 1996, p. 114

<sup>6</sup> Zie bvb.: LEPECKI, André, “The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances” in: *Dance Research Journal*, jrg. 42 (2010), nr. 2, p. 28

Voor het formuleren van een antwoord op deze vraag maakte ik gebruik van Timmy De Laets' artikel "Repertoire in beweging: Over de draaglijke lichtheid van de traditie". Bij het beschouwen van de omgang met "de erfenis van innovaties [van dans, nvr.] uit het verleden"<sup>7</sup> erkent De Laet drie benaderingswijzen, die respectievelijk samengevat kunnen worden als resolute afwijzing, reconstructieve heropvoering en ge(mis)interpreteerde 'verzoening' met het heden – dit laatste behelst in feite het geheel aan alternatieve denkpijlers.<sup>8</sup> Deze krachtlijnen nam ik als uitgangspunt voor mijn bachelorpaper en werkte ik uit aan de hand van enkele danstheateropvoeringen van Nicole Beutler (München, 1969).

Nicole Beutler, een Duitse choreografe die sinds 1993 in Amsterdam woont, leerde ik kennen in augustus 2010, aangezien ik Het Theaterfestival waarvoor haar voorstelling '1: Songs' geselecteerd was toen van nabij meemaakte in het kader van 'fABULEUS entert TF'.<sup>9</sup> Haar choreografische praktijk sprak me toen reeds aan, daar deze niet enkel balanceert op de grens tussen dans, performance en beeldende kunst – Beutler studeerde namelijk beeldende kunst in Münster en München voor haar opleiding Dans en Choreografie aan de School voor Nieuwe Dansontwikkeling in Amsterdam<sup>10</sup> –, maar ze deze ook weet te verbinden met onderzoek naar publieksopstellingen, het performerslichaam, conventies, het collectieve geheugen, ... kortom, naar dans en repertoire.<sup>11</sup> In wat volgt zal ik dan ook middels Beutlers trilogie – die bestaat uit de voorstellingen 'The Exact Position of Things', 'Enter Ghost' en 'Lost is My Quiet Forever' – drie manieren tot omgang met het dansrepertoire illustreren.

In 'The Exact Position of Things' focus ik daarbij op de voorstelling als een voorstelling van geheugenverlies – letterlijk op het niveau van de representatie, figuurlijk op het niveau van de representatie –, waarbij Leders en Zarilli's uitbreidingen van Merleau-Ponty's fenomenologie me tot vocabularium dienen. Daar waar dit hoofdstuk uitmondt in een afwijzing van het dansrepertoire, worden bij 'Enter Ghost' als het ware van in het begin alle mogelijkheden bezet die leiden tot een heropvoeren, een herleven, van het repertoire als belichaamde geest.

---

<sup>7</sup> DE LAET, Timmy, "Repertoire in beweging: Over de draaglijke lichtheid van de traditie" in: *Etcetera*, jrg. 28 (2010), nr. 121, p. 32

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 32

<sup>9</sup> Het Theaterfestival en fABULEUS – een productiestructuur die zijn basis in Leuven heeft en voornamelijk gericht is op jonge theater- en dansmakers, nvr. – boden in 2010 namelijk voor het eerste de kans aan enkele jongeren om een van de door Het Theaterfestival-geselecteerde theatermakers op de voet te volgen en persoonlijk te leren kennen. Daar ik aan het project deelnam en de mij aanvankelijk 'toegewezen' Ivo Dimchev ziek viel, kreeg ik de kans om Nicole Beutler op te volgen en te ontmoeten. Een geluk bij een ongelukje dus!

<sup>10</sup> Karen Schilders in gesprek met Nicole Beutler, 28/04/2011, Amsterdam

<sup>11</sup> *Ibid.*

Deze benaderingswijze wordt ondersteund door een uitwijding naar de psychoanalyse en door Avery F. Gordons' boek *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*. Bij 'Lost is My Quiet Forever' toont de ondertitel 'A Misinterpretation of a Hypothetical Baroque Opera' als het ware hoe het concept 'will to archive', dat door André Lepecki wordt aangereikt, erin slaagt om eigentijdse dansre-enactments te kaderen in een klimaat van experiment, als een op een nieuwe wijze bewonen van de 'impalpable possibilities' die nog in werken uit het verleden terug te vinden zijn.

Naast de reeds aangehaalde opvoeringen, vormen de kleinere hoofdstukken rond 'Les Sylphides' en '2: Dialogue with Lucinda' als het ware illustraties van wat de keuze voor een bepaalde omgang met het dansrepertoire kan impliceren. Dit bespreken van Beutlers uitwerking en herdefiniëring van respectievelijk (klassiek) ballet en Lucinda Childs' minimalisme, is op een meer diachrone wijze uitgewerkt.

Voor het bepalen van de opeenvolging van de besproken voorstellingen, heb ik me gebaseerd op de chronologie waarin deze door Beutler gecreëerd zijn. In de besprekingen van de voorstellingen is het theoretische discours dat ik wenste te ontplooiën naar aanleiding van de vraag hoe men kan omgaan met dansrepertoire, terug te vinden. Zo vormt mijn bachelorproef een onderzoek ter verkenning van het vocabularium met betrekking tot (dans)re-enactments, daar ik dit onderwerp – en dan met name het verschil tussen historische en artistieke re-enactments – graag verder zou uitdiepen in mijn masterproef. Hoewel dit onderzoek dus in feite beperkt was, hebben de maandenlang rondspokende gedachten een iets uitgebreidere vorm aangenomen dan de initieel vooropgestelde contouren. Toch hebben vele hersenspinsels nog niet 'de geest gegeven' en rijpen zij verder, tot ook zij bij bijkomend onderzoek als het ware uit de fles gelaten zullen worden. Alvorens mijn bachelorpaper aan te vatten, kan ik dan ook al zeggen: "*More to come.*"<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Dit refereert naar wat Umberto Eco omschrijft als een "*hyperbolische formule in de omgangstaal*". Deze hekelt hij samen met de uitspraak "*The real thing*" in zijn essays over 'De Alledaagse Onwerkelijkheid'. Bij verder onderzoek zou ik graag Eco's standpunten over de alledaagse onwerkelijkheid en de onwerkelijke alledaagsheid willen koppelen aan theorieën over of voorbeelden van re-enactments. Hierbij lijkt me de wiskundige invalshoek van de fractaaltheorie ook erg interessant. Zie: ECO, Umberto, *De Alledaagse Onwerkelijkheid: Essays*, Amsterdam, Uitgeverij Bert Bakker, 1985, p. 13



## 2. 'The Exact Position of Things', of "het geheugenverlies van dans"<sup>13</sup>

### 2.1. De voorstelling 'The Exact Position of Things'

Twee vrouwen op scène. Op zoek naar woorden – “*How do you call that?*”<sup>14</sup> – op zoek naar beweging, op zoek naar herinneren. Op zoek naar de herinnering aan “[t]he exact position of things”. Tevergeefs.

‘They are clinging to what they are used to as if there is nothing else to preserve them but the habit of the days. They are repeating what they know as if there is nothing else to be known but what they can copy from each other. And yet they are loosing [sic.] it. Between each repetition something is lost and every time the cycle starts again there is less and less to cling on.’<sup>15</sup>

‘The Exact Position of Things’, een danstheatervoorstelling van nb/Nicole Beutler uit 2005,<sup>16</sup> schetst een beeld van “desoriëntatie”<sup>17</sup>, van geheugenverlies, “*I just can not remember anything.*”<sup>18</sup>. Op scène proberen de twee vrouwen zich te oriënteren in de tijd, met woorden, in de ruimte, want “*Wie ben je als je geen geheugen meer hebt?*”<sup>19</sup> In hun pogingen tekenen zich verschillende fasen af, die gelijkenissen vertonen met het aftakelingsproces van personen die lijden aan Alzheimer, een ziekte waar Nicole Beutler de voorstelling mee in verband brengt.<sup>20</sup> Zo kan men op scène als het ware apathie, agitatie en een gebrek aan concentratie onderscheiden. Dit zijn allen gedragsmatige en psychologische, niet-cognitieve symptomen die in meer of mindere mate voorkomen bij Alzheimerpatiënten.<sup>21</sup> Aanvankelijk worden deze symptomen afgewisseld met angstaanvallen, wanneer de patiënt zich bewust wordt – nog bewust is – van zijn ziekte.<sup>22</sup>

---

<sup>13</sup> Deze zinsnede ontleen ik aan een artikel van André Lepecki over Jérôme Bel.

Zie: LEPECKI, André, MOREELS, Dries (transl.), “Wakker worden! Jérôme Bel en het geheugenverlies van de dans” in: *Etcetera*, jrg. 18 (2000), nr. 71, pp. 37-39

<sup>14</sup> *The Exact Position of Things*, nb, Nicole Beutler, Amsterdam, 22/02/2005

<sup>15</sup> DOBRICIC, Igor, *Being (t)here*, in: < [http://nbprojects.nl/?s=texts-nl&c=being\\_there-nl](http://nbprojects.nl/?s=texts-nl&c=being_there-nl) >, geraadpleegd op 25/06/2011

<sup>16</sup> *The Exact Position of Things*, nb, Nicole Beutler, Amsterdam, 22/02/2005

<sup>17</sup> NB, *The exact position of things (2005)*, in: < [http://nbprojects.nl/?s=works-nl&c=the\\_exact\\_position\\_of\\_things-nl](http://nbprojects.nl/?s=works-nl&c=the_exact_position_of_things-nl) >, geraadpleegd op 25/06/2011

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> Karen Schilders in gesprek met Nicole Beutler, 28/04/2011, Amsterdam

<sup>20</sup> *Ibid.*

<sup>21</sup> BALAÑÁ, Montse, FERNÁNDEZ, Manuel, GOBARTT, Ana L., *Behavioural symptoms in patients with Alzheimer's disease and their association with cognitive impairment*, in:

<<http://www.biomedcentral.com/1471-2377/10/87>>, geraadpleegd op 20/06/2011

<sup>22</sup> *Ibid.*

Deze radeloosheid wordt in ‘The Exact Position of Things’ ook geënceneerd, waarna een koortsachtig parcours volgt waarbij woorden en daden elkaar verdubbelen, als ware het een bezwering, een verzekering, dat de ondernomen handeling, het uitgesproken woord, zo toch ten minste op één wijze herinnerd zou kunnen worden. Maar ook deze poging is vruchteloos en leidt uiteindelijk tot een besefloos herhalen van dezelfde (dans)pasjes. Een repetitieve lichamelijke uitputtingsstrijd die in verband kan gebracht worden met de verhoogde motorische activiteit die wordt opgemerkt bij Alzheimerpatiënten.<sup>23</sup> Tot ook deze functies het laten afweten.

“‘[T]he exact position of things’ is een stuk zonder middelpunt, dat zich altijd voorwaarts naar het volgende moment beweegt.”<sup>24</sup> Het is in feite een constant nastreven van een reeds verloren iets, zonder te kunnen terugvallen op een herinnering van wat dit verloren iets juist is of kan zijn. ‘The Exact Position of Things’ is als het ware een Alzheimerpatiënt. Op scène komen de handelingen namelijk zogenaamd niet voort vanuit een geheugen of een besef van de aanwezige lichamen – uiteraard is dit geënceneerd door performers<sup>25</sup> die zich ten volle bewust zijn van het theatrale gegeven –, maar vanuit onbewuste, geheugenloze belichaming.

De stelling dat ‘The Exact Position of Things’ geen middelpunt ‘kent’, dient echter genuanceerd te worden, daar de lichamen op scène en de door hen gestelde daden wel het middelpunt van de voorstelling vormen. De verklaring van deze bezetting van het middelpunt gaat voor deze voorstelling echter verder dan wat als een ontologische eigenschap – hoewel dit in vraag gesteld kan worden, zoals onder meer Eszter Salamons’ voorstelling ‘Tales of the Bodiless’ aantoon<sup>26</sup> – van theatrale performances beschouwd zou kunnen worden, namelijk de aanwezigheid van lichamen op scène. Op het niveau van de representatie treden de lichamen in ‘The Exact Position of Things’ namelijk ‘in de schijnwerpers’ door een disfunctioneren van het lichaam als ‘bodymind’.

---

<sup>23</sup> BALAÑÁ, Montse, FERNÁNDEZ, Manuel, GOBARTT, Ana L., a.c.

<sup>24</sup> NB, *The exact position of things* (2005), in: <[http://nbprojects.nl/?s=works-nl&c=the\\_exact\\_position\\_of\\_things-nl](http://nbprojects.nl/?s=works-nl&c=the_exact_position_of_things-nl)>, geraadpleegd op 25/06/2011

<sup>25</sup> Om de leesbaarheid van de tekst te bevorderen, zal er in algemene gevallen naar ‘de performer’ als mannelijk gerefereerd worden. Bij specifieke casussen zal dit afhangen van de particuliere castbezetting.

<sup>26</sup> *Tales of the Bodiless*, Eszter Salamon i.s.m. Bojana Cvejic en Terre Thaemlitz, Eszter Salamon, Brussel, 21/05/2011

“TALES OF THE BODILESS explore a condition that is hard to imagine before you experience it: a world without human bodies.” Zie: SALAMON, Eszter, *Tales of the Bodiless*, in: <<http://www.eszter-salamon.com/WWW/talesofthebodiless.htm>>, geraadpleegd op 29/06/2011

## **2.2. Een uitbreiding op Merleau-Ponty's fenomenologie, of hoe 'voorstellen' – als percipiëren en presenteren – mogelijk is**

In een uitbreiding op Merleau-Ponty's fenomenologie definieerde Drew Leder 'bodymind' als een constante wisselwerking tussen het 'oppervlaktelichaam' en het 'recessieve lichaam'.<sup>27</sup> Daar waar Merleau-Ponty aandacht vestigde op "*this actual body I call mine*"<sup>28</sup> als "[...] *the very means and medium through which the world comes into being and is experienced.*"<sup>29</sup>, wijst Drew Leder er in zijn boek *The Absent Body* op dat bij dit ervaren in en van de wereld "*one's own body is rarely the thematic object of experience*"<sup>30</sup>. Het lichaam als 'vlees' waarover Merleau-Ponty spreekt, is volgens Leder namelijk een oppervlaktelichaam dat voornamelijk gekenmerkt wordt door exteroceptie; i.e. perceptie van de wereld is mogelijk door de naar buiten gerichte zintuigen.<sup>31</sup> Het lichaam "*as the center point from which the perceptual field radiates*"<sup>32</sup> is zich hierbij echter niet 'bewust' van zijn functie als perceptieorgaan en is dan ook een afwezige of nulwaarde temidden van het waargenomene.<sup>33</sup> Dit wordt verder in de hand gewerkt door een tweede perceptiemodus die ook eigen is aan het oppervlaktelichaam, namelijk proprioceptie, "*[the] sense of balance, position, and muscular tension, provided by receptors in muscles, joints, tendons, and the inner ear.*"<sup>34</sup> Proprioceptie laat het oppervlaktelichaam toe om ledematen en spieren af te stemmen op motorische taken zoals wandelen of traplopen. Dit zijn handelingen die het lichaam als het ware op automatische piloot uitoefent – zogenaamd 'afwezig' dus – nadat ze door verwerving tot het sensorimotorische 'repertoire' van het lichaam zijn gaan behoren.<sup>35</sup>

Het 'afwezige lichaam' manifesteert zich echter ook nog op een ander niveau, daar Leder Merleau-Ponty's begrip van het lichaam als 'vlees' uitbreidt tot het lichaam als 'vlees en bloed'.<sup>36</sup>

---

<sup>27</sup> LEDER, Drew, *The Absent Body*, Chicago, The University of Chicago Press, 1995, p. 42

<sup>28</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice, "Eye and mind" in: JOHNSON, Galen A., *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader: Philosophy and Painting*, Evanston (Illinois), Northwestern University Press, 1993, p. 122

<sup>29</sup> ZARRILLI, Phillip B., "Toward a Phenomenological Model of the Actor's Embodied Modes of Experience" in: *Theatre Journal*, jrg. 56 (2004), nr. 4, pp. 653-666, als 'full text' zonder paginanummering gevonden in: <[http://gateway.proquest.com/openurl?url\\_ver=Z39.88-2004&res\\_dat=xri:iipa:&rft\\_dat=xri:iipa:article:citation:iipa00276768](http://gateway.proquest.com/openurl?url_ver=Z39.88-2004&res_dat=xri:iipa:&rft_dat=xri:iipa:article:citation:iipa00276768)>

>, geraadpleegd op 23/06/2011

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> *Ibid.*

<sup>32</sup> *Ibid.*

<sup>33</sup> *Ibid.*

<sup>34</sup> LEDER, Drew, *o.c.*, p. 29

<sup>35</sup> ZARRILLI, Phillip B., *a.c*

<sup>36</sup> LEDER, Drew, "Flesh and blood: A proposed supplement to Merleau-Ponty" in: *Human Studies*, jrg. 13 (1990), nr. 3, p. 204

Daartoe introduceert Leder het begrip ‘recessieve lichaam’, wat verwijst naar het geheel aan interne organen en processen dat omgeven wordt door het lichaamsoppervlak.<sup>37</sup> Dit viscerale lichaam wordt gekenmerkt door interoceptie; het bij machte zijn om interne prikkels van het eigen lichaam waar te nemen.<sup>38</sup> Mits het opnemen van iets in het lichaam gepaard gaat met het stopzetten van de exteroceptieve ervaring daarvan én de herkomst van viscerale waarnemingen vaak minder uitgesproken is dan deze van exteroceptie,<sup>39</sup> is het ‘recessieve’ lichaam als het ware ook een afwezig lichaam.

Maar deze “*normative disappearance of both surface and recessive bodies is reversed when we experience pain or dysfunction.*”<sup>40</sup> Bij lichamelijke pijn en bij een gebrekkig of slecht functioneren van lichaamsdelen, worden het oppervlakte en het viscerale lichaam namelijk niet langer ‘weggefilterd’ in de beleving, maar vormen ze als het ware een filter op de perceptie van de werkelijkheid.<sup>41</sup> Zo ook in ‘The Exact Position of Things’, waar – op het niveau van de representatie – de ‘mind’ de ‘bodies’ in de steek laat in de vorm van Alzheimer. Met het verdwijnen van het geheugen, van het repertoire aan lichaamsbewegingen, worden de lichamen als het ware tot nadrukkelijk aanwezige omhulsels, die enkel nog de prikkels van pijn en besef – van pijnlijk besef – herbergen die soms de kop opsteken. In de poging om in relatie te treden met de omgeving, met de ander – of is het een spiegelbeeld? – kan er niet langer beroep gedaan worden op proprioceptische processen. In het licht geplaatst, worden de zwarte gaten van het vergeten, van het niet meer weten, eens zo duidelijk en valt het op hoe men er niet meer in slaagt om bewegingsidiomen te incorporeren. Hoewel de ene vrouw op scène de andere vrouw steeds nauwlettend ‘volgt’ – letterlijk en figuurlijk –, kan ze de bewegingen die deze uitvoert niet eigen maken. Haar kopiëren vertoont steeds kleine variaties en valt stilt zodra de ander stopt. Daar ze niet verder komt dan een gelijktijdig nabootsen van de bewegingen, blijven deze extrinsiek en zullen ze nooit deel uitmaken van haar bewegingsvocabularium. Of is het nooit meer? Geven de twee vrouwen op scène misschien gestalte aan een en dezelfde vrouw? In het tekstje dat de voorstelling begeleidt wordt er in ieder geval maar gesproken over de “*desoriëntatie van een vrouw.*”<sup>42</sup>

---

<sup>37</sup> ZARRILLI, Phillip B., *a.c.*

<sup>38</sup> *Ibid.*

<sup>39</sup> Zo kan buikpijn afkomstig zijn van maag, darmen, maandstonden, ... Zie: LEDER, Drew, *o.c.*, p. 40

<sup>40</sup> ZARRILLI, Phillip B., *a.c.*

<sup>41</sup> Zo kunnen bijvoorbeeld honger of een brandwonde de beleving van wereld niet enkel sterk ‘kleuren’, maar er ook voor zorgen dat er als het ware enkel ‘oog’ is voor de stoorzender in kwestie.

<sup>42</sup> NB, *The exact position of things (2005)*, in: <[http://nbprojects.nl/?s=works-nl&c=the\\_exact\\_position\\_of\\_things-nl](http://nbprojects.nl/?s=works-nl&c=the_exact_position_of_things-nl)>, geraadpleegd op 25/06/2011

‘The Exact Position of Things’ kan dan ook opgevat worden als de poging van een vrouw om zich te oriënteren in tijd en ruimte, waarbij de belichaming in twee vrouwen niet enkel als een verdubbeling maar ook als een ontdubbeling kan gezien worden. In de verdubbeling toont de tweede vrouw zich als een volgzzaam eigenbeeld, als een verzekering van het eigen (be)leven, terwijl de ontdubbeling de vrouw en haar lichaam als het ware op twee verschillende tijdstippen definieert; heden-verleden, heden-toekomst, verleden-toekomst. Of, wanneer het niveau van de presentatie in acht wordt genomen, ook wel heden-heden. De performers, Hester van Hasselt en Esther Snelder, die de vrouw gestalte geven als verdubbeling en als ontdubbeling doen dat door middel van hun lichaam. Het incorporeren en voorstellen van een ‘ander’ is echter slechts mogelijk door zich bewust te blijven van het eigen lichaam als bron en monding van “*embodied experience*”<sup>43</sup>. Zoals eerder aangetoond, geschieden deze sensorimotorische gewaarwordingen echter zonder dat men het beseft, als een ‘afwezig’ lichaam, en daarom dient de performer dan ook een lichamelijk bewustzijn te cultiveren.<sup>44</sup> Aangezien deze cultivatie geen plaats heeft binnen het begrippenkader dat Leder aanreikt, ontwikkelde Phillip Zarrilli hiervoor het concept ‘de esthetische innerlijke bodymind’.<sup>45</sup>

Zarrilli definieert dit als een esthetisch cultiveringproces, waarbij door het langdurig beoefenen van niet-alledaagse lichaamspraktijken een subtieler lichaamsbegrip ontwaakt, waardoor het lichaam niet langer als ‘afwezig’ ‘niet’ wordt ervaren, maar wordt beleefd als een “*dialectical engagement of body-in-mind and mind-in-body*”.<sup>46</sup> Zo vormt onder meer de performer – bvb. door ademhalingstechnieken – zich een particulier bewust-zijn van zijn lichaam, waardoor hij op scène, wanneer alle ogen op hem gericht zijn en hij als het ware kijkt met de ogen van iemand anders, toch zichzelf niet uit het oog verliest. Op het moment van de performance is de performer/ acteur dus als het ware dubbel aanwezig: “*for the objective gaze and/or experience of an audience, and as a site of experience for the actor per se.*”<sup>47</sup> De belichaming van een welbepaalde rol door een performer genereert aldus ervaring en representatie voor zichzelf en voor de toeschouwers en vormt zo als het ware een vierde (fictieve) lichaam – naast het oppervlakte, het recessieve en het esthetische innerlijke lichaam – namelijk het ‘esthetische uiterlijke lichaam’.<sup>48</sup>

---

<sup>43</sup> JOHNSON, Mark, LAKOFF, George, *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*, New York, Basic Books, 1999, p. 562

<sup>44</sup> ZARRILLI, Phillip B., *a.c.*

<sup>45</sup> *Ibid.*

<sup>46</sup> *Ibid.*

<sup>47</sup> *Ibid.*

<sup>48</sup> *Ibid.*

De performer dient dus op scène vanuit het bewustzijn van zijn performerlichaam en de lichaamsvereisten van het ‘personage’ te ageren “*in a process of constant modulation of the four bodies*”<sup>49</sup>. Aangezien dit (be)levende lichaam en de ‘identiteit’ van performances en dansvoorstellingen bepaald wordt door het ‘zijn’ in tijd, “[*their*] *only life is in the present*”<sup>50</sup>, ontsnappen ze, net zoals tijd én juist omwille van het tijdsaspect dat hun bestaan uitmaakt, aan directe representatie naast hun ‘zijn’.<sup>51</sup> Naar analogie met performances, geldt immers dat: “*The dance begins and ends in lived time and immediate perception. [...] It might be critiqued, filmed, or notated; but these are records of the dance – not the dance itself.*”<sup>52</sup>

De vertaling van (dans)performances naar andere media gaat namelijk altijd gepaard met het verlies van ‘liveness’, het (be)levende lichaam – als de interactie van de verschillende lichamen die door Leder en Zarrilli gedefinieerd werden – van de performers en het aanwezige publiek kan namelijk niet worden weergegeven in deze representaties. Zo wordt choreografie als het neerschrijven van beweging als notatie door Garbriella Brandstetter gedefinieerd als een grafmonument,<sup>53</sup> waarbij de neergeschreven tekens kunnen gezien worden als zerken waarmee de dansende lichamen geïmmobiliseerd worden.<sup>54</sup>

### 2.3. Choreografie, de schriftelijke voorstelling van dans als ‘hypoméma’

Als compositietekst en als neerslag van beweging vormt choreografie een extern geheugen en is het als het ware een “*mnemotechnical supplement or representative, auxiliary or memorandum*”<sup>55</sup>. Dit zijn termen – in een vertaling van Eric Prenowitz – die Jacques Derrida gebruikt voor zijn beschrijving van ‘het archief’ als “*“hypomnéma”*”,<sup>56</sup> als een notitie “[*that*] *will never be either memory or anamnesis as spontaneous, alive and internal experience.*”<sup>57</sup>

---

<sup>49</sup> ZARRILLI, Phillip B., *a.c.*

<sup>50</sup> PHELAN, Peggy, *o.c.*, p. 146

<sup>51</sup> “*Time has a quality of intangibility, a fleeting half-life, emitting its duration-particles only in the passing or transformation of objects and events, thus erasing itself as such while it opens itself to movement and change. It has an evanescence, a fleeting or shimmering, highly precarious ‘identity’ that resist concretization, indication or direct representation.*” Zie: GROSZ, Elizabeth, “Becoming... An Introduction” in: GROSZ, Elizabeth, (ed.), *Becomings: Explorations in Time, Memory, and Futures*, Ithaca/London, Cornell University Press, 1999, p. 1

<sup>52</sup> FRALEIGH, Sondra H., *Dance and the Lived Body: A Descriptive Aesthetics*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1987, p. 48

<sup>53</sup> BRANDSTETTER, Gabriele, “Choreography As a Cenotaph: The Memory of Movement” in: BRANDSTETTER, Gabriele, VÖLCKERS, Hortensia, (eds.), *ReMembering the Body*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz Publishers/tanz2000.at, 2000, p. 104

<sup>54</sup> FRANKO, Mark, “Writing for the Body: Notation, Reconstruction and Reinvention in Dance” in: *Common Knowledge*, jrg. 17 (2011), nr. 2, p. 329

<sup>55</sup> DERRIDA, Jacques, PRENOWITZ, Eric, (transl.), *Archive Fever: A Freudian Impression*, Chicago/London, University of Chicago Press, 1996, p. 11

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 11

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 11

De voorwerpen waaruit een archief gevormd wordt, hebben namelijk een proces van identificatie, selectie en classificatie doorgemaakt, wat maakt dat een archief en zijn objecten in feite niet enkel een bron zijn voor historisch onderzoek, maar ook “*the product of a system of selection*”<sup>58</sup> vormen. Aangezien dit selectieproces afhangt van de heersende tijdsgeest, bestaat er dus zoals Derrida het uitdrukt “*geen archiveerbaar concept van het archief*”.<sup>59</sup> De vraag van ‘het archief’, als het geheugen van items die verwacht worden bestand te zijn tegen verandering (“*archival’ memory*”<sup>60</sup>), is volgens Derrida dan ook een vraag, dé vraag, van de toekomst, eerder dan van het verleden.<sup>61</sup>

De verantwoordelijkheid en de belofte voor de toekomst die het archief zo in zich draagt, is ook de wens van choreografie: om iets te (kunnen) betekenen voor de toekomst. Enkel ‘in’ tijd, het moment waarop (opnieuw) gedanst wordt, blijkt het nut of gebrek van sommige notatiesystemen én ook de selectieve blik die eigen aan de tijdsgeest was. Zo toont het artikel “*Writing for the Body: Notation, Reconstruction and Reinvention in Dance*”, waarin Mark Franko kort de geschiedenis van dansnotatie schetst, dat er slechts in de 19<sup>de</sup> eeuw, met de opwaardering van het lichaam als instrument, voor het eerst aandacht was voor ‘hoe’ de dans diende uitgevoerd te worden.<sup>62</sup> Dit ging echter ten koste van de aandacht voor het trajectoire en de ruimtelijke relaties tussen de dansers.<sup>63</sup> Deze aspecten probeert men in hedendaagse notatiesystemen ook te incorporeren, niet alleen vanuit het bewustzijn dat (het verstrijken van) tijd “*is tied to, bound up in, and represented by means of space and spatiality,*”<sup>64</sup> maar ook vanuit het besef dat “[*all memory is spatial,*”<sup>65</sup> wat samenhangt met de metafoor “*Thinking is Moving*”<sup>66</sup> die George Lakoff en Mark Johnson, beiden thuis in de cognitieve linguïstiek, formuleren in *Philosophy in the Flesh*. Zo wordt choreografie als het ware tot cartografie, een ruimtegebonden herinneren van beweging en zijn.

---

<sup>58</sup> TAYLOR, Diana, “Performance and/as History” in: *TDR: The Drama Review*, jrg. 50 (2006), nr. 1, p. 69

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 36

<sup>60</sup> TAYLOR, Diana, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham/London, Duke University Press, 2003, p. 19

<sup>61</sup> DERRIDA, Jacques, PRENOWITZ, Eric, (transl.), o.c., p. 36

<sup>62</sup> FRANKO, Mark, o.c., 2011, p. 326

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 326

<sup>64</sup> GROSZ, Elizabeth, “Becoming... An Introduction” in: GROSZ, Elizabeth, (ed.), o.c., p. 1

Zo toont de afgebeelde score van Lucinda Childs’ ‘Radial Courses’ in het programmablaadje dat Beutlers voorstelling ‘2: Dialogue with Lucinda’ vergezelde de verplaatsingen die de dansers in de ruimte en ten opzichte van elkaar uitvoeren. Zie: BEUTLER, Nicole, (ed.), *Programmablaadje ‘2: Dialogue with Lucinda’*, Amsterdam, nb i.s.m. Cover#2, 2010, p. 1

<sup>65</sup> BRANDSTETTER, Gabriele, o.c., p. 108

<sup>66</sup> JOHNSON, Mark, LAKOFF, George, o.c., p. 236

In het gelijknamige boekje dat de voorstelling ‘The Exact Position of Things’ vergezelt, bevindt zich op de voorlaatste bladzijde zo een cartografievoorbeeld, waarbij vectors gekoppeld worden aan plaatsen en objecten (“*hier wohne ich*”, “*tür*”,...<sup>67</sup>). Via een optekenen, beschrijven en fotograferen van tot ritueel geworden handelingen in/en ruimtes wordt het boekje een “*mnemonic device to make sense of forgetfulness*.”<sup>68</sup> Het vormt zo niet enkel het externe geheugen van de vrouw op scène, wat ze zich probeert te herinneren, maar is ook voor Nicole Beutler datgene wat ze zich wil blijven herinneren:

‘I collect what I see in the form of images. I categorise them and store them in my archive. I recognize what I know and try to make sense. I try to remember what happened. This is my archive of recognizable shapes, places and patterns and of pathways that lead somewhere.’<sup>69</sup>

Het boekje “*is een (utopische) poging om het ongrijpbare heden te archiveren, in te delen en te verklaren*.”<sup>70</sup> In die mate dat het boekje als een product (‘archief’) wordt gezien van een (be)leven van momenten – door de vrouw(en) op scène, door de performers, door Nicole Beutler, door de toeschouwers –, vormt het een “*hypomnéma*”<sup>71</sup>,<sup>71</sup> daar het in feite een gestructureerd herinneren is en het herinneren structureert. Enkel wanneer het boekje apart van of parallel aan de voorstelling gelezen wordt, wordt het een bron van nieuwe ervaringen.

#### **2.4. De voorstelling van het belichaamd geheugen, het ‘repertoire’**

Eerder werd al vermeld dat dit soort ervaringen, het (be)levende lichaam, niet kunnen vastgelegd worden in een archiefgeheugen, daar zoals bij choreografie “[...] *some notion of notation—seems to remain within the body and the mind of the dancer as a danced possibility*.”<sup>72</sup> Dans vormt namelijk een voorbeeld van “*embodied knowledge, a learning in and through the body*”<sup>73</sup>, hetgeen volgens Diana Taylor een belichaamd geheugen naast het archiefgeheugen bepaalt. De verzameling van praktijken die dit geheugen uitmaken worden als vluchtig en niet-reproduceerbare kennis beschouwd en door haar met de term ‘repertoire’ benoemd.<sup>74</sup>

---

<sup>67</sup> BEUTLER, Nicole, (ed.), *The Exact Position of Things*, Utrecht, LISA/Springdance Festival, 2005, voorlaatste pag.

<sup>68</sup> DOBRICIC, Igor, *a.c.*

<sup>69</sup> BEUTLER, Nicole, (ed.), *The Exact Position of Things*, Utrecht, LISA/Springdance Festival, 2005, laatste pag.

<sup>70</sup> NB, *The exact position of things (2005)*, in: < [http://nbprojects.nl/?s=works-nl&c=the\\_exact\\_position\\_of\\_things-nl](http://nbprojects.nl/?s=works-nl&c=the_exact_position_of_things-nl)>, geraadpleegd op 25/06/2011

<sup>71</sup> DERRIDA, Jacques, PRENOWITZ, Eric, (transl.), *o.c.*, p. 11

<sup>72</sup> FRANKO, Mark, *a.c.*, 2011, p. 321

<sup>73</sup> TAYLOR, Diana, *o.c.*, p. 20

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 20



In tegenstelling tot de voorwerpen die zich in een archief bevinden, blijven de acties die het repertoire vormen niet dezelfde, aangezien het repertoire aanwezigheid verlangt: “*people participat[ing] in the production and reproduction of knowledge by ‘being there’, being a part of the transmission.*”<sup>75</sup> Het archief en het repertoire dragen beiden op een andere wijze kennis over, dewelke volgens Diana Taylor complementair is.<sup>76</sup> Ondanks deze complementariteit is het voortbestaan van een geïncorporeerde dans(voorstelling) echter niet crossgenerationeel verzekerd. Aangezien het archiefgeheugen van dans, de neergeschreven choreografie, er niet in slaagt het (be)levende lichaam weer te geven én de overdracht van dans als repertoire de aanwezigheid van het (be)levende lichaam vereist, lijkt dans gedoemd om te verdwijnen, eens het lichaam waarmee het zo nauw verknoopt is, verdwijnt.<sup>77</sup>

Dit aspect van verdwijning is echter ook terug te vinden binnen eenzelfde generatie, daar de jarenlange disciplinerende van het danserlichaam geen garantie biedt dat het lichaam bepaalde bewegingen levenslang onthoudt,<sup>78</sup> laat staan feilloos kan herhalen. Zo wordt in ‘The Exact Position of Things’ ook getoond dat het ‘exact’ herhalen van bewegingen in feite onmogelijk is. Daar waar kleine discrepanties in de bewegingscyclussen beoogd zijn op het niveau van de representatie, als tekenend voor het aftakelingsproces, sluipen deze ook ongevraagd binnen op het niveau van de presentatie, in de repetitieve bewegingen van Hester van Hasselt en Esther Snelder.<sup>79</sup> In het kopiëren van elkaars bewegen, maar ook in de poging om de eigen bewegingen opnieuw uit te voeren gaat er in feite steeds weer iets verloren; het herhalen is altijd “*not exactly*”<sup>80</sup>.

In de herhaling van de bewegingen en de ontubbeling of verdubbeling van de vrouw op scène, krijgt Richard Schechner’s begrip “*twice-behaved-behaviour*”<sup>81</sup> als het ware werkelijk vorm, maar meer nog wordt duidelijk dat ieder live ‘spelen’ – ieder leven (‘life’) ook?! – een

---

<sup>75</sup> TAYLOR, Diana, *o.c.*, p. 20 [Aangepaste werkwoordsvorm door de redactie.]

<sup>76</sup> TAYLOR, Diana, “Scenes of Cognition: Performance and Conquest” in: *Theatre Journal*, jrg. 56 (2004), nr. 3, p. 372

<sup>77</sup> DE LAET, Timmy, *a.c.*, p. 32

<sup>78</sup> VAN KERKHOVEN, Marianne, *Van het kijken en van het schrijven: Teksten over theater*, Leuven, Van Halewijck, 2002, pp. 220-221

<sup>79</sup> “If disappearance is a condition of performance, then repetition is a crucial strategy that calls attention to the very fact of disappearance, that manifests the absent presences of that which has disappeared.” Zie: GILPIN, Heidi, “Lifelessness in movement, or how do the dead move? Tracing displacement and disappearance for movement performance” in: FOSTER, Susan L., (ed.), *Corporealities: Dancing Knowledge, Culture and Power*, London/New York, Routledge, 1996, p. 110

<sup>80</sup> *The Exact Position of Things*, nb, Nicole Beutler, Amsterdam, 22/02/2005

<sup>81</sup> SCHECHNER, Richard, “Behavior, Performance, and Performance Space” in: *Perspecta*, jrg. 26 (1990), nummer gewijd aan ‘Theater, Theatricality, and Architecture’, p. 98

reconstructie is.<sup>82</sup> Wat dansers en choreografen in hun praktijk beogen is namelijk “recapturing an ever lost imaginary perfect moment, [...]”<sup>83</sup>, door een eindeloos herhalen (het Engelse ‘repetition’) en door een onaflatend oefenen (het Franse ‘répétition’).<sup>84</sup>

## **2.5. Het geheugenverlies van voorstellingen en eerste suggestie tot omgang met dansrepertoire**

‘The act of disappearance is the most enabling, fascinating, difficult, and unavoidable performance we can enact or witness. [...] The act of disappearance can be witnessed only in the moment of its passing, at the threshold between presence and absence, between birth and death.’<sup>85</sup>

Met ‘The Exact Position of Things’ maakte Nicole Beutler een voorstelling die geheugenverlies tot onderwerp had, op het niveau van de representatie, maar als het ware ook op het niveau van de presentatie. Want in het thematiseren van vergeten, ‘ontleren’<sup>86</sup> en de pogingen tot exacte herhaling, wordt “*the act of disappearing*”<sup>87</sup> als een ontologische eigenschap van (dans)performances zichtbaar. Daar waar dit kenmerk normaalgesproken ‘verdwijnt’ – naar analogie met Leders’ ‘afwezige lichamen’ – in de performance, wordt dit in ‘The Exact Position of Things’ via een esthetisch cultiveren van (geheugen)verlies – “*in a repetitive process of ‘similar dissimilarity*”<sup>88</sup> – door de performers en de toeschouwers als het ware bewust ervaren als ‘aanwezig’.

Het geheugenverlies van deze performance – zowel op het niveau van representatie als presentatie –, het geheugenverlies van dans – of zoals Lepecki het verwoordt: “*Dance silently moves towards its future only to reveal it as a vast amnesia past.*”<sup>89</sup> –, zou kunnen leiden tot

---

<sup>82</sup> De gedachte dat live spelen ook een reconstructie is, heb ik ontleend aan een interview van Pieter T’Jonck met Vincent Dunoyer. Zie: T’JONCK, Pieter, *Ook live spelen is een reconstructie: Interview met Vincent Dunoyer*, in: <[http://theater.ua.ac.be/ptj/page.py?f=2003-02-19 Ook live spelen is reconstructie.xml](http://theater.ua.ac.be/ptj/page.py?f=2003-02-19_Ook_live_spelen_is_reconstructie.xml)>, geraadpleegd op 30/06/2011

<sup>83</sup> LEPECKI, André, “Writing in motion”, Engelse originele versie van wat als Nederlandse tekst verscheen in: *Etcetera*, jrg. 14 (1996), nr. 54, p. 20

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 20

<sup>85</sup> GILPIN, Heidi, *a.c.*, p. 109

<sup>86</sup> Het ‘ontleren’ van geïncorporeerde bewegingen gaat voor Alzheimerpatiënten gepaard met hun ziekte. Performers echter die zo een persoon dienen te belichamen, dienen dit ‘ontleren’ als het ware toe te voegen aan hun lichaamsrepertoire via het cultiveren van de esthetische innerlijke bodymind. Toch slagen ze er nooit in om meermaals op geheel dezelfde manier ‘ontleerde’ bewegingen weer te geven, wat maakt dat ieder bewegen in feite als een ‘ontleren’ kan bekeken worden.

<sup>87</sup> GILPIN, Heidi, *a.c.*, p. 114

<sup>88</sup> BRANDSTETTER, Gabriele, *a.c.*, p. 126

<sup>89</sup> LEPECKI, André, *Exhausting Dance: Performance and the politics of movement*, New York/London, Routledge, 2006, p. 124

een “*mournful perception of the temporality of the present as an ongoing, ceaseless passing away of the ‘now’.*”<sup>90</sup> Dit gevoel, dat gerelateerd kan worden aan het modernisme, is Beutler niet genegen, daar zij zich bij deze voorstelling ook de vraag stelde of helemaal in het moment ‘zijn’, ook geen bevrijding kan betekenen.<sup>91</sup>

Het zich niets (meer) aantrekken van wat er allemaal is meegemaakt (of vergeten of herinnerd is), mondt in ‘The Exact Position of Things’ als het ware uit in een nieuw bewegingselan – voorheen werd hier reeds naar gerefereerd als de verhoogde motorische activiteit die zich bij Alzheimerpatiënten manifesteert. Zelf vormt ‘The Exact Position of Things’ ook het resultaat van zo’n ‘bevrijding’, daar dit de eerste voorstelling vormt nadat Nicole Beutler –met ‘Several Species of Small Furry Animals’<sup>92</sup> – had besloten om zich los te maken van de stemmen in haar hoofd en een eigen weg van creatie te bewandelen.<sup>93</sup>

Het geheugenverlies, de verdwijning, de waarde geven van bevrijding, beïnvloedt de omgang met de materie of met het vluchtige dat performances zijn.<sup>94</sup> Een eerste houding ten opzichte van dansrepertoire – en het al dan niet mogelijk zijn van re-enactments – wordt dan ook verwoord door Alexander Baervoets: “*Gezien dans een uitvoerende kunst is, kun je die hele manie om te bewaren maar beter laten varen.*”<sup>95</sup>

---

<sup>90</sup> LEPECKI, André, *o.c.*, 2006, p. 123

<sup>91</sup> Karen Schilders in gesprek met Nicole Beutler, 28/04/2011, Amsterdam

<sup>92</sup> *Several Species of Small Furry Animals*, nb, Nicole Beutler, Amsterdam, 06/2003

<sup>93</sup> Dit volgt op Beutlers zeer nabije meemaken – door haar samenwerking met Jérôme Bel – van de opgang van de conceptuele dans en theater in Europa.

Zie: Karen Schilders in gesprek met Nicole Beutler, 28/04/2011, Amsterdam

<sup>94</sup> “*The ways in which we consider the past to be connected to and thus to live on through the present/future have direct implications for whatever concepts of futurity, the new, creativity, production, or emergence we may want to develop.*” Zie: GROSZ, Elizabeth, “Thinking the New: Of Futures yet Unthought” in: GROSZ, Elizabeth, (ed.), *o.c.*, p. 18

<sup>95</sup> BAERVOETS, Alexander, “Dansen tegen de tijd” in: *Etcetera*, jrg. 28 (2010), nr. 120, p. 30

### 3. 'Enter Ghost', of 'The Haunted Stage'<sup>96</sup>

#### 3.1. Het verleden verticaal benaderen als aanzet tot een tweede omgangswijze met dansrepertoire

Alexander Baervoets versterkt met zijn stelling over dans als uitvoerende kunst de 'aura' van (dans)voorstellingen als kunstwerken in het "*Hier und Jetzt*"<sup>97</sup>. Zijn discours over het dansrepertoire wordt echter niet gedreven door een elegische stemming over het onherroepelijk verloren gaan van dans,<sup>98</sup> maar volgt vanuit een bevrijdende berusting in deze ontologische eigenschap van dans. Er bestaat echter ook nog een andere wijze dan Baervoets' manier om dit kenmerk te benaderen, waardoor de over het algemeen geldende "*melancholic or cenotaphic notion that dance is that which only passes away*"<sup>99</sup> wordt getransformeerd.

Zo biedt onderstaande benadering van het verleden, de kans om op een andere manier om te gaan met (dans/performances in) het heden.

'So if we think about the past not only as chronological and as what is gone, but as also vertical, as a different form of storage of what's already here, then performance is deeply historical. Its iterative, recurrent quality functions through repeats, yet breaks out of them – it is always alive, now.'<sup>100</sup>

Deze omgang met het verleden impliceert dat het heden niet langer volledig op zichzelf staat en dat het verleden als het ware "*a remnant, a ghost or mode of haunting the present*"<sup>101</sup> vormt. Het verleden ook als levend of nu beschouwen, betekent namelijk dat dit nooit voorbij is en in deze hoedanigheid zogenaamd een hiernamaals constitueert, voor dat wat eerst als dood werd afgedaan. Het verleden, performances, ... kennen zo als het ware "*afterlives*"<sup>102</sup> – letterlijk 'levens nadien' – daar ze geen 'einde' kennen.

---

<sup>96</sup> Deze titel ontleen ik aan Marvin Carlsons' boek *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*. Zie: CARLSON, Marvin, *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*, Ann Arbor (Michigan), University of Michigan Press, 2001, p. 200

<sup>97</sup> WALTER, Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1963, p. 14

<sup>98</sup> DE LAET, Timmy, *a.c.*, p. 32

<sup>99</sup> LEPECKI, André, "The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances" in: *Dance Research Journal*, jrg. 42 (2010), nr. 2, p. 39

<sup>100</sup> TAYLOR, Diana, *a.c.*, 2006, p. 83

<sup>101</sup> GROSZ, Elizabeth, "Thinking the New: Of Futures yet Unthought" in: GROSZ, Elizabeth, (ed.), *a.c.*, p. 18

<sup>102</sup> André Lepecki gebruikt dit woord in zijn tekst 'The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances' en duidt ermee hoe dans door het benaderen van het verleden als 'verticaal' de kans krijgt te herleven door en voor andere personen en volgende generaties. Zie: LEPECKI, André, *a.c.*, 2010, p. 34

In het boek *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination* zijn “*such endings that are not over*”<sup>103</sup> datgene wat Avery Gordon als ‘spokend’ (‘haunting’) beschouwt. In het heden zijn dan ook ‘spookachtige’ (‘ghostly’) uitlopers van praktijken uit het verleden terug te vinden. Rebecca Schneider meent zo dat zulke ‘geesten’ zich onder meer in eigentijdse (dans)performances manifesteren, hoewel ze er op wijst dat dit vreemd lijkt, vermits deze “*explicitly disembodied signifiers*”<sup>104</sup> zijn en de eigentijdse performancepraktijk die ze schetst in *The Explicit Body in Performance* de titel van het boek als het ware tot eigenschap heeft. Zoals Hans-Thies Lehmann ook aangeeft, vindt het postdramatische performanceproces plaats “*with/on/to the body*”<sup>105</sup> als “*auto-sufficient physicality*”<sup>106</sup>. Toch kan men volgens Schneider het begrip ‘geesten’ gebruiken, aangezien “*they are also particularly postmodern entities.*”<sup>107</sup>

‘Within the ruins of the modernist myth of originality, every act, public and private, is ghosted by precedence. Form is ruin, ghosted by content, and content is ghosted by the historical trajectory of its forms.’<sup>108</sup>

### 3.2. **‘The Haunted Stage’: het theater als geheugenmachine**

Bovenstaand fenomeen beschrijft Marvin Carlson in *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*. In dit boek wordt belicht hoe huidige ervaringen in feite altijd zijn ‘begeesterd’ (‘ghosted’) door voorgaande ervaringen en associaties, “*while these ghosts are simultaneously shifted and modified by the processes of recycling and recollection.*”<sup>109</sup> Dit zorgt ervoor dat niet enkel voorstellingen of performances, maar in feite alle gebeurtenissen (‘events’) niet op zichzelf staan, maar deel uitmaken van een complexe wisselwerking, zoals deze door Thomas Postlewait werd beschreven als interactie tussen artistiek erfgoed, receptie, betrokken personen en de wereld.<sup>110</sup> Dit betekent dat onder meer iedere theatrale productie als het ware een “*ghostly tapestry*”<sup>111</sup> vormt door het spel van collectieve en individuele herinneringen van voorgaande ervaringen. Carlson ziet dit ‘spelen met’ het culturele kapitaal voornamelijk als iets dat zich afspeelt voor een publiek, waarbij niet enkel herinneringen,

<sup>103</sup> GORDON, Avery F., *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*, Minneapolis/London, University of Minnesota Press, 1997, p. 139

<sup>104</sup> SCHNEIDER, Rebecca, *The Explicit Body in Performance*, London/New York, Routledge, 1997, p. 21

<sup>105</sup> LEHMANN, Hans-Thies, *Postdramatic Theatre*, Milton Park/New York, Routledge, 2006, p. 163

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 95

<sup>107</sup> SCHNEIDER, Rebecca, *o.c.*, 1997, p. 21

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 21

<sup>109</sup> CARLSON, Marvin, *o.c.*, p. 2

<sup>110</sup> POSTLEWAIT, Thomas, *The Cambridge Introduction to Theatre History*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, p. 19

<sup>111</sup> CARLSON, Marvin, *o.c.*, p. 165

maar ook nieuwe associaties kunnen teweeggebracht worden.<sup>112</sup> Hierbij zijn de performers en de regisseur/choreograaf naast getuige van het theater ‘als geheugenmachine’, ook onderdeel ervan, daar ze niet enkel hun belichaamd geheugen meedragen, maar ook hun lichaam zelf.

Zo treden in ‘Enter Ghost’, een dansvoorstelling die Nicole Beutler in 2006 maakte, Hester Van Hasselt en Esther Snelder op, dewelke ook de performers waren in ‘The Exact Position of Things’. Daar waar in deze laatste voorstelling hun lichamen als het ware steeds meer ‘ontgeestelijkt’ werden (‘de-mentia’), geven ze samen met Sanja Mitrovic in ‘Enter Ghost’ lichaam aan ‘geesten’. Personen die beide voorstellingen hebben bijgewoond, zien dan ook als het ware iets terug, namelijk de lichamen van de performers, en kunnen ook eventueel de thema’s aan elkaar relateren. De geheugenmachine die het theater is, wordt echter niet enkel zo ‘in werking gezet’ – in feite gaat het hier om een eigenschap inherent aan het postmoderne theater-en performancebewustzijn –, daar ook personen die weinig of geen voorstellingen van Nicole Beutler hebben gezien in dit radarwerk worden opgenomen. Zo komt de voorstelling ‘Enter Ghost’ namelijk voort uit het ‘begeesterd’ zijn van Beutler door de regieaanwijzing ‘*Enter Ghost*’ in ‘Hamlet’.<sup>113</sup> Dit teruggrijpen naar Shakespeare in ‘Enter Ghost’, of in ‘1: Songs’ naar zinnen die in de monden werden gelegd van ‘tragische (theater)vrouwen’ door onder meer Anouilh, Sophokles, ...,<sup>114</sup> creëert een ingenieus web aan intertekstualiteit, waarbij teksten of handelingen opnieuw én op een nieuwe wijze ‘be-geest-erd’ worden.

Dit ‘be-geest-eren’ speelt zich zowel letterlijk als figuurlijk af in ‘Enter Ghost’. Nicole Beutler onderzoekt hier namelijk Shakespeare’s regieaanwijzing “*Enter Ghost*”: “*Deze aanwijzing is erg paradoxaal: hoe kunnen we een spook – een onzichtbare en ondefinieerbare entiteit – op het toneel laten verschijnen? En wat is een spook?*”<sup>115</sup> Om deze vraag te beantwoorden laat Beutler de performers ‘bezeten’ zijn door de geesten uit de geschiedenis en laat ze hen als het ware het alfabet van geestachtige verschijningen incorporeren, gaande van ‘Aura’ tot ‘Zombie’. Hierbij krijgt Lepecki’s zinsnede dat “[m]ovement is both sign and symptom that all presence is haunted by disappearance and absence,”<sup>116</sup> als het ware letterlijk

---

<sup>112</sup> CARLSON, Marvin, o.c., p. 165

<sup>113</sup> NB, *Enter Ghost* (2006), in: < [http://nbprojects.nl/?s=works-nl&c=enter\\_ghost-nl](http://nbprojects.nl/?s=works-nl&c=enter_ghost-nl) >, geraadpleegd op 25/06/2011

<sup>114</sup> ‘1: Songs’ is een voorstelling waarin performer Sanja Mitrovic haar lichaam en stem ‘(ont)leent’ aan tragische vrouwelijke personages uit de (theater)geschiedenis. Zie: NB, *Text\_Booklet Frankfurt*, onuitgegeven programmaboekje bij de voorstelling *1: Songs*, 2009, p. 2

<sup>115</sup> NB, *Enter Ghost* (2006), in: < [http://nbprojects.nl/?s=works-nl&c=enter\\_ghost-nl](http://nbprojects.nl/?s=works-nl&c=enter_ghost-nl) >, geraadpleegd op 25/06/2011

<sup>116</sup> LEPECKI, André, “Inscribing Dance” in: LEPECKI, André, (ed.), *Of the Presence of the Body: Essays on Dance and Performance Theory*, Middletown (Connecticut), Wesleyan University Press, 2004, p. 128

en figuurlijk vorm op scène. Beweging – of het ontbreken daarvan – als teken en symptoom bekijken, brengt echter ook het initiële vocabularium van de psychoanalyse in herinnering, waarbij de onbewuste lichaamsgeschiedenis als het ware via re-enactment – “*the acting out, the performative elaboration*”<sup>117</sup> – een plaats krijgt in tijd en ruimte. Ook ‘Enter Ghost’ geeft zo als het ware krachten waar men zich normaal niet bewust van is, ‘geesten’, een lichaam en beweging – als teken en symptoom –, kortom een bepaling in tijd en ruimte.

De ‘spookachtige’ sfeer in ‘Enter Ghost’ wordt door Beutler echter niet enkel in de hand gewerkt door de ‘buitenzinnige’ bewegingen van de performers, maar ook door haar ingenieuze gebruik van de coulissen – daar waar ze dit theatrale element, dat als het ware een geheugen *an sich* met zich meedraagt, anders zelden of nooit gebruikt<sup>118</sup> –, een rookmachine, en de hiertoe grillig gecomponeerde muziek van Gary Shepherd en de ritmisch uitgesproken tekst. De tekst die aanvankelijk een toverspreuk lijkt, blijkt bij nader inzien een gedicht van Guido Gezelle over het spelen met een draaitol.<sup>119</sup> Het gedicht volgt dan ook als het ware het bezwerende ritme van zo een tol en dient niet enkel als bezwering om de tollende bewegingen ervan te verzekeren, maar ook om deze te controleren. Met het gedicht kan dan ook de algemene omgang van ‘believers’ met ‘het spookachtige’ geduid worden, als op de grenslijn tussen een steeds voortbewegende fascinatie en de – door angst, egoïsme of onwetendheid gedreven – wil tot controle. In dit grensgebied bevinden zich echter niet de sceptici die het geloof in iets ‘meers’ als fantasie afdoen. Maar, “[w]at gebeurt er, als we spoken niet langer naar onze fantasiewereld van verzinsels verbannen, maar hen als tastbare, stoffelijke en sociologische krachten gingen [sic.] beschouwen?”<sup>120</sup> Deze vraag die Nicole Beutler stelt naar aanleiding van de voorstelling ‘Enter Ghost’, werkt Avery Gordon uit in haar reeds aangehaalde boek *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*.

---

<sup>117</sup> PHELAN, Peggy, “Dance and the history of hysteria” in: FOSTER, Susan L., (ed.), *Corporealities: Dancing Knowledge, Culture and Power*, London/New York, Routledge, 1996, p. 90

<sup>118</sup> Aangezien Nicole Beutler haar voorstellingen vaak niet in de klassieke theatrale ruimtes of met de klassieke frontale publieksofstelling laat opvoeren, zijn coulissen zelden of nooit aanwezig. Wanneer de performers toch van scène – ‘podium’ zou hier misplaatst zijn, vermits Beutler daar meestal ook geen gebruik van maakt – gaan, verlaten ze de zaal (bvb. ‘1: Songs’) of bevinden ze zich achter en tussen het publiek (bvb. ‘Les Sylphides’).

<sup>119</sup> “*Timpe tompe terelink / vliegt van hier naar Dereljk / vliegt van hier naar Rompelschee / koper kop en stalen tee / wilt hij op zijn been niet staan / ‘k moet er met de zweep op slaan...//*” Zie: GEZELLE, Guido, “Over een draaitol” in: BERGEN, Liese, VAN DER MUEREN, Ria, VAN LOON, Mal, (eds.), *Handleiding bij Netwerk Taalbeschouwing*, Wommelgem, Van In, s.d., p. 10

<sup>120</sup> NB, *Enter Ghost* (2006), in: < [http://nbprojects.nl/?s=works-nl&c=enter\\_ghost-nl](http://nbprojects.nl/?s=works-nl&c=enter_ghost-nl) >, geraadpleegd op 25/06/2011

### 3.3. **'Ghostly Matters': The sensation is real... (But there is no certainty)**

'The ghost or the apparition is one form by which something lost, or barely visible, or seemingly not there to our supposedly well-trained eyes, makes itself known or apparent to us, in its own way, of course. The way of the ghost is haunting, and haunting is a very particular way of knowing what has happened or is happening.'<sup>121</sup>

Lepecki meent zo dat geesten 'verschijnen' iedere keer als er een onverklaarbaar gevoel van atmosferische verandering de kop opsteekt,<sup>122</sup> waarbij hij net zoals Avery Gordon ervan overtuigd is dat geesten beschouwen als sociale figuren, een kans biedt tot "*transformative recognition*"<sup>123</sup> op dat vlak waar geschiedenis en subjectiviteit het sociale leven uitmaken.<sup>124</sup>

Net zoals 'The Exact Position of Things' wordt ook 'Enter Ghost' vergezeld door een boekje dat Nicole Beutler maakte in samenwerking met de performers en de dramaturg van dienst en dat werd meegegeven aan het publiek opdat de voorstelling als het ware een 'afterlife' (cfr. supra) zou krijgen en zo langer zou blijven 'rondspoken'.<sup>125</sup> De titel van dit boekje, waarin in feite 'ghostly matters' worden onderzocht vanuit verschillende invalshoeken,<sup>126</sup> is *The Sensation is Real*. Op de voorlaatste pagina – als het ware de rug van het boek – bevindt zich echter een vervolg op deze titel, namelijk *But There is no Certainty*. Deze tweeledigheid is ook terug te vinden in het discours van dramaturg Igor Dobricic wanneer hij geesten vergelijkt met de ruimte achter iemands rug. Hoewel dit gebied zich in feite altijd buiten het blikveld bevindt – tenzij men gebruik maakt van hulpmiddelen zoals spiegels of camera's – en dus als het ware 'onzichtbaar' is, bestaat deze 'blinde vlek' toch altijd.<sup>127</sup>

---

<sup>121</sup> GORDON, Avery F., o.c., p. 8

<sup>122</sup> LEPECKI, André, *Ghostly*, in: < <http://nbprojects.nl/?s=texts-nl&c=ghostly-nl>>, geraadpleegd op 25/06/2011

<sup>123</sup> GORDON, Avery F., o.c., p. 8

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 8

<sup>125</sup> Karen Schilders in gesprek met Nicole Beutler, 28/04/2011, Amsterdam

Daarnaast werd deze voorstelling ook vergezeld door een tentoonstelling in De Appel. Hierbij werd Beutler uitgenodigd om in een "*hypnotiserende tour*" de ideeën die in het boekje voorkwamen, te presenteren.

Zie: NB, *Enter Ghost (2006)*, in: < [http://nbprojects.nl/?s=works-nl&c=enter\\_ghost-nl](http://nbprojects.nl/?s=works-nl&c=enter_ghost-nl)>, geraadpleegd op 25/06/2011

<sup>126</sup> Zo zijn er in het boekje naast uitspraken van de gesprekken die Beutler voerde met een medium, onder meer bedenkingen te vinden over alchemie. Ook werd een historicus aan het woord gelaten, dewelke stellingen over de mogelijkheid tot het overschrijden van de grenzen van het fysieke lichaam ontkracht. Zie: BEUTLER, Nicole, (ed.), *The Sensation is Real ... But There is no Certainty*, Amsterdam, LISA i.s.m. De Appel, 2006

<sup>127</sup> BEUTLER, Nicole, DOBRICIC, Igor, "Conversation with Igor Dobricic, November 2005" in: BEUTLER, Nicole, (ed.), o.c., 2006, onder het symbool '\*'



Net zo is het volgens Dobricic met geesten gesteld: “*It is present and absent. So it does not belong to the ‘other’, but rather to the space inbetween [sic.]. It is there, but not really there. This something exists, but we can’t really locate it.*”<sup>128</sup> Geesten bezetten dus als het ware de kloof (‘gap’) tussen lichaam en aanwezigheid.<sup>129</sup> Deze bezetting wordt volgens André Lepecki evenzeer op een creatieve en subversieve wijze ingekleurd door dans, wat deze tot een kritische praxis maakt.<sup>130</sup> Deze kritische eigenschap schrijft Lepecki ook toe aan geesten, daar ze ondanks hun ‘zijn’ toch altijd op een afstand blijven: “*The distance effect of the ghostly is its critical power, disrupting the proper order of the present, often impertinently, sometimes violently.*”<sup>131</sup>

Aangezien het spookachtige op het moment dat het waargenomen wordt, zich in feite zowel iets voor als iets na dit punt bevindt, verstoort “*the present time of the ghost*”<sup>132</sup> het ‘nu’. “*Thus, it pulls us apart into other possibilities of timing, taking us into a dizzying spell of living the present moment as a series of anterior futures.*”<sup>133</sup> Dit is ook terug te vinden bij Ramsay Burt wanneer hij spreekt over het virtuele als iets dat nog niet wezenlijk is, maar wel op het punt staat dat te worden. Hierbij haalt hij Susanne Langer aan, die sprak over de virtuele kracht van dans als de mogelijke energie die een danser bezit en dewelke de toeschouwer door intuïtie – die via de processen die o.m. Zarrilli beschrijft ‘verworven’ is<sup>134</sup> – kan ervaren.<sup>135</sup> De mogelijkheid om “*the virtual momentum of a movement's taking form before [he/she] actually move*”<sup>136</sup> te erkennen, om de toekomstige beweging te kunnen ‘voorspellen’, vormt een voorbeeld van ‘*the present moment as a series of anterior futures*’.

<sup>128</sup> BEUTLER, Nicole, DOBRICIC, Igor, “Conversation with Igor Dobricic, November 2005” in: BEUTLER, Nicole, (ed.), o.c., 2006, onder het symbool ‘\*’

<sup>129</sup> Het erkennen van deze ‘kloof’ komt voort uit Peggy Phelans’ ontologie van performance, maar kan ook uitgebreid worden naar andere terreinen (bv. taal bij Lacan), waarbij men als het ware ook te maken heeft met een “*“maniacally charged present’ in which the body constantly (re)presents itself as always being at the verge of self-dissipation ([...]), then critical theories of dancing practices must consider how is it that ‘presence’ challenges the very stability of ‘the body’.*” Zie: LEPECKI, André, “Introduction: Presence and Body in Dance and Performance Theory” in: LEPECKI, André, (ed.), o.c., 2004, p. 5

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 3

<sup>131</sup> LEPECKI, André, *Ghostly*, in: < <http://nbprojects.nl/?s=texts-nl&c=ghostly-nl>>, geraadpleegd op 25/06/2011

<sup>132</sup> *Ibid.*

<sup>133</sup> *Ibid.*

<sup>134</sup> ZARRILLI, Phillip B., a.c.

<sup>135</sup> BURT, Ramsay, “History, Memory, and the Virtual in Current European Dance Practice” in: *Dance Chronicle*, vol. 32 (2009), nr. 3, pp. 447-448

<sup>136</sup> MANNING, Erin, *Relationescapes: Movement, Art, Philosophy*, Cambridge/Massachusetts/London/England, The MIT Press, 2009, p. 6 [Aanpassing van de persoonlijke voornaamwoorden door de redactie.]

### 3.4. 'Enter Ghost': 'be-geest-eren' als tweede omgang met dansrepertoire

Het spookachtige biedt dus een manier om tijd te beleven “*between, among, beyond*”<sup>137</sup> het beschouwen van het verleden als verticaal, als “*a future direction in which one can travel – [...] waiting to be (re)discovered – [...]*.”<sup>138</sup> Dit (her)ontdekken van het verleden is als het ware ook terug te vinden bij de eerder vermelde psychoanalyse.<sup>139</sup> Maar daar waar men bij deze ‘traumatheorie’ vertrekt vanuit een (onbewust) gebrek,<sup>140</sup> is een vruchtbaardere benaderingswijze van het verleden – maar ook van het heden en de toekomst – het ‘spookachtige’ als sociologische kracht.

‘In this sense, hearing voices, sensing a presence when there seems to be nothing there, [...], would not indicate a pathological condition, nor a flight of the imagination, but a particular sensorial predisposition, a highly receptive state, where aesthetics, perception, memory and care would initiate a whole new epistemology and a radical politics of experiencing. [...] Such capacity to experience what should not belong to experience proper should not be confused with any sort of hysteria or histrionics. It is just a mode of composing perception initiated by the ghostly.’<sup>141</sup>

De geest initieert zo een nieuwe perceptie, “*a subtle field of the gaze*”<sup>142</sup> daar het in zijn interpellatie als het ware de kans biedt om om te gaan met het moment als méér dan het moment. Geesten ‘waarnemen’ impliceert dan ook – analoog aan Avery Gordons “*To write ghost stories implies that they are real, that they produce material effects.*”<sup>143</sup> – geesten voor ‘waar’ nemen: het beleven van het spookachtige als een particuliere bron van kennis, ‘waarheid’, en als producent van materieel, sociaal en historisch effect,<sup>144</sup> ‘waar’. Zoals ‘The Haunted Stage’ echter toont, vormt de geest als sociologische kracht ook het product van een bepaalde materiële tijd, een bepaalde tijdsgeest. Zonder het bewustzijn van het post-modernisme zou het verleden namelijk niet kunnen ‘verder leven’ of ‘rondspoken’.

---

<sup>137</sup> Deze woorden – waarmee Heidi Gilpin duidt hoe performance “*through its embodiment, in its enactment of disappearance*” enkel zo sporen achterlaat – vormen hier a.h.w. niet enkel voorzetsels, maar ook ‘tussen-zetsels’ en ‘verder zetsels’ en tonen zo hoe het spookachtige ‘alom present’ is. Zie: GILPIN, Heidi, *a.c.*, p. 106

<sup>138</sup> SCHNEIDER, Rebecca, *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, London/New York, Routledge, 2011, p. 22

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 22

<sup>140</sup> “[...] – in the past where an event may have been missed, forgotten, or not fully witnessed, and in the future where an event might (re)occur as it is (re)encountered, (re)discovered, (re)told and/or (re)enacted, experienced for the first time only as a second time.” Zie: *Ibid.*, p. 22

<sup>141</sup> LEPECKI, André, *Ghostly*, in: < <http://nbprojects.nl/?s=texts-nl&c=ghostly-nl>>, geraadpleegd op 25/06/2011

<sup>142</sup> *Ibid.*

<sup>143</sup> GORDON, Avery F., *o.c.*, p. 17

<sup>144</sup> LEPECKI, André, *Ghostly*, in: < <http://nbprojects.nl/?s=texts-nl&c=ghostly-nl>>, geraadpleegd op 25/06/2011

Dit toont duidelijk dat ‘wat’ we weten gelinkt is aan ‘hoe’ we weten.<sup>145</sup> Aangezien dit niet enkel geldt voor theoretische denkkaders, maar ook voor lichamelijke praktijken, biedt dit een mogelijkheid om om te gaan met dansrepertoire. Diana Taylor meent namelijk dat “*embodied practice as a way of knowing and transmitting knowledge*”<sup>146</sup> dient hersteld te worden. Want dat wat eerder vermeld werd als een probleem voor het noteren van dans, namelijk dat “[...] *some notion of notation—seems to remain within the body and the mind of the dancer as a danced possibility*”<sup>147</sup>, vormt ook de manier waarop dans doorgegeven kan worden, via het repertoire van geïncorporeerde praktijken van het lichaam. Vermits voor overdracht van het repertoire ‘aanwezigheid’ verlangt wordt, zou het aanleren van dans van persoon tot persoon een continuïteit in het repertoire kunnen garanderen, als een ‘begeesterend’ spel van lichaam op lichaam, waarna, eens belichaamd, de danser als het ware “*will dance with his master’s ghost*”.<sup>148</sup> Een mogelijke uitwerking hiervan – op grotere schaal – biedt Jochen Sanding met zijn pleidooi voor het oprichten van compagnies voor moderne dans, dewelke het repertoire als een levend museum via herhaalde heropvoeringen zouden kunnen doorgeven van generatie op generatie.<sup>149</sup> Timmy De Laet geeft hierbij het voorbeeld van Anne Teresa De Keersmaeker die er met Rosas in slaagde om een uitgebreide repertoire-werking op te bouwen.<sup>150</sup> Marianne Van Kerkhoven merkt hierover echter op, dat bij de heropvoeringen van onder meer ‘Rosas danst Rosas’ de lichamelijke herinnering aan het creatieproces in feite verdwenen is.<sup>151</sup> Er geldt als het ware dat ‘The Sensation is Real’, het aanvoelen en het uitzicht van de performance lijken hetzelfde voor een nieuwe generatie dansers en toeschouwers, ‘But There is no Certainty’, maar toch er is geen zekerheid dat het gebeuren ‘exactly’ hetzelfde benaderd, opgevat of uitgevoerd wordt. In feite is de enige zekerheid hier deze van de onzekerheid, namelijk dat – hoewel ongewild – er altijd iets zal ontsnappen bij de poging tot exacte herneming.

‘The effort to “redo” a performance-based piece ‘exactly’ the same as a precedent piece – that is, not to interpret it anew, but (impossibly?) to stand again in its footprint, in its precise place – not only engages the uncanny (and theatrical) properties of the double, the clone the second or even simply “other” people, but also challenges the

<sup>145</sup> TAYLOR, Diana, *a.c.*, 2004, p. 372

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 372

<sup>147</sup> FRANKO, Mark, *a.c.*, 2011, p. 321

<sup>148</sup> LEPECKI, André, *Ghostly*, in: < <http://nbprojects.nl/?s=texts-nl&c=ghostly-nl>>, geraadpleegd op 25/06/2011

<sup>149</sup> DE LAET, Timmy, *a.c.*, p. 32

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 31

<sup>151</sup> VAN KERKHOVEN, Marianne, *a.c.*, p. 219

given ‘placedness’ of an original through re-placedness, challenging the singular attributes of the auratic and “timeless” of “master” arts through the mimetic problem-magic of the ‘live’.’<sup>152</sup>

Hoewel een zodanige poging tot exacte heropvoering – een tweede wijze om dansrepertoire te benaderen – als het ware het “*Hier und Jetzt*”<sup>153</sup> van performances ‘aanvalt’, is de ‘aura’ toch verzekerd, daar iedere niet-industriële reproductie in feite een eigen aura bewerkstelligt.<sup>154</sup> Ondanks het (h)erkennen van een intrinsieke waarde van hernieuwde ‘liveness’ bij een heropvoering, is iedere exacte herhaling in feite slechts een poging tot. Altijd zal er namelijk een zekere verdraaiing optreden die maakt dat iedere heropvoering als het ware beantwoordt aan de formule  $n+1$ , aangezien deze alle voorgaande uitingen (‘geesten’) in zich draagt en dus nooit meer de initiële waarde heeft. Daar men zich binnen de (dans)performancewereld hiervan bewust is, dat ‘exacte’ herhaling altijd een verdraaiing met zich meebrengt, kan deze ook op een vruchtbare manier aangewend worden, door deze door te trekken. Of zoals Heidi Gilpin zegt:

‘If the act of interpreting performance could be reconciled with its impossibility, perhaps that which has vanished would reappear in altered, unrecognizable forms, as its own fearless undoing and unknowing of events.’<sup>155</sup>

Dit zorgt er voor dat “[t]he re-enactment often searches for a lost totality,”<sup>156</sup> daar dit onder meer de kans biedt tot “wrestling with the ghosts of that [or some] explication[s].”<sup>157</sup> Dit aspect van herdefiniëring – ‘verdraaiing’ als het ware – is terug te vinden bij Rebecca Schneider wanneer zij over de eigentijdse vrouwelijk performer en haar lichaam spreekt en kan dus ook het resultaat vormen van het benutten van de verdraaiing, die inherent is bij de heropvoering van performances. Een voorbeeld van deze beide zaken biedt als het ware Nicole Beutlers voorstelling ‘Les Sylphides’.

---

<sup>152</sup> SCHNEIDER, Rebecca, o.c., 2011, p. 17

<sup>153</sup> WALTER, Benjamin, o.c., p. 14

<sup>154</sup> “Während das Echte aber der manuellen Reproduktion gegenüber, die von ihm im Regelfalle als Fälschung abgestempelt wurde, seine volle Autorität bewahrt, ist das der technischen Reproduktion gegenüber nicht der Fall.” Zie: *Ibid.*, p. 14

<sup>155</sup> Dit volgt op het reeds aangehaalde: “Performance, through its embodiment of absence, in its enactment of disappearance, can only leave traces for us to search between, among, beyond.” Zie: GILPIN, Heidi, a.c., p. 106

<sup>156</sup> ALLEN, Jennifer, “‘Einmal ist Keinmal’: Observations on Re-enactment” in: CARONIA, Antonio, JANŠA, Janez, QUARANTA, Domenico, (eds.), *RE:akt! Reconstruction, Re-enactment, Re-porting*, Ljubljana, Aksioma – Institute for Contemporary Arts, 2009, p. 26

<sup>157</sup> SCHNEIDER, Rebecca, o.c., 1997, p.52 [Uitbreiding van het verwijzend voornaamwoord door de redactie, opdat de stelling breder toepasbaar zou zijn.]

#### 4. 'Les Sylphides', 'wrestling with the ghosts of an explanation'

##### 4.1. 'Les Sylphides', Beutlers afstappen van de worsteling met (klassiek) ballet

Les Sylphides'<sup>158</sup>, een voorstelling uit 2007/2008, wordt door Nicole Beutler omschreven als een "try-out"<sup>159</sup>, daar de choreografe wenste te zien of het mogelijk was "om iets met ballet te doen"<sup>160</sup> voor iemand die geen klassieke dansopleiding gevolgd heeft. Hierbij poogde ze (klassiek) ballet te vertalen naar haar universum,<sup>161</sup> wat impliceert dat de voorstelling tekenend is voor een omgang met het verleden en het eigen geheugen als (her)interpretatie.

Beutler greep hiervoor terug naar Michael Fokines 'Les Sylphides' uit 1909.<sup>162</sup> Dit ballet wordt beschouwd als het eerste abstracte ballet, daar het als het ware gereduceerd werd tot de niet-narratieve 'actes blancs', eigen aan de romantische balletten waaraan het refereerde.<sup>163</sup> Daar waar Fokine de stilering van het ballet liet primeren op het virtuoze aspect, wordt dit in vraag gesteld bij Beutler, vermits ze wenst "af te stappen van gedachteloze conventies omtrent schoonheid en perfectie."<sup>164</sup> Dit komt onder meer voort uit Beutlers fascinatie voor imperfectie, die mede werd bewerkstelligd door haar carrière als tekenares van naaktportretten, waarbij haar interesse voornamelijk uitging naar die modellen die iets 'extra's' om het lijf hadden.<sup>165</sup> Deze fascinatie, maar ook de vragen die ze meekreeg vanuit de opleiding die ze volgde bij de School voor Nieuwe Dansontwikkeling – bvb. hoe een (dik, dun, ...) lichaam ingezet kan worden of waarover dans gaat –,<sup>166</sup> bieden haar een manier om om te gaan met bepaalde conventies, waardoor deze in feite niet langer een "val, maar een hulpmiddel zijn, een cultureel fenomeen, dat in dit project onder de loep wordt gelegd."<sup>167</sup>

Het onderzoek naar conventies dat Beutler met 'Les Sylphides' voert, vindt plaats op, in en met de verschillende elementen die een (klassieke) balletvoorstelling uitmaken. Zo is de

---

<sup>158</sup> Les Sylphides, nb, Nicole Beutler, Amsterdam, 01/07/2007, naar: FOKINE, Michel, "Les Sylphides"

<sup>159</sup> Karen Schilders in gesprek met Nicole Beutler, 28/04/2011, Amsterdam

<sup>160</sup> *Ibid.*

<sup>161</sup> *Ibid.*

<sup>162</sup> NB, Les Sylphides (2007/2008), in: < [http://nbprojects.nl/?s=works-nl&c=les\\_sylphides-nl](http://nbprojects.nl/?s=works-nl&c=les_sylphides-nl)>, geraadpleegd op 25/06/2011

<sup>163</sup> UTRECHT, Luuk, Van hofballet tot postmoderne-dans: De geschiedenis van het academische ballet en de moderne dans, Zutphen, Walburg Pers, 1988, p. 360

<sup>164</sup> NB, Les Sylphides (2007/2008), in: < [http://nbprojects.nl/?s=works-nl&c=les\\_sylphides-nl](http://nbprojects.nl/?s=works-nl&c=les_sylphides-nl)>, geraadpleegd op 25/06/2011

<sup>165</sup> Karen Schilders in gesprek met Nicole Beutler, 28/04/2011, Amsterdam

<sup>166</sup> *Ibid.*

<sup>167</sup> NB, Les Sylphides (2007/2008), in: < [http://nbprojects.nl/?s=works-nl&c=les\\_sylphides-nl](http://nbprojects.nl/?s=works-nl&c=les_sylphides-nl)>, geraadpleegd op 25/06/2011

muziek tijdens de voorstelling, die gemaakt werd door Gary Shepherd, gebaseerd op de originele walsen van Frédéric Chopin die Fokine gebruikte.<sup>168</sup> In *Shepherds'* versie hoort het publiek als het ware het verleden terug, daar bij het binnenkomen de geluiden weerklinken van een orkest dat zijn instrumenten stemt en er later meermaals een 'opendoekje' hoorbaar is, als zou er zich op scène iets bijzonders hebben afgespeeld. Dit creëert een bevreemdend gevoel, daar de danseressen de muziek niet volgen. Het applaus van de geluidsband bevindt zich zogenaamd op een metaniveau en is 'misplaatst' op bepaalde momenten in de opvoering.

#### **4.2. Beutlers 'wrestling with the ghosts of some explanations'**

Ook bij deze voorstelling is er geen sprake van een podium; de toeschouwers en de performers 'delen' hier zelfs werkelijk dezelfde egaal uitgelichte ruimte. Het publiek is immers in een cirkel opgesteld rond het 'speelvlak' – voor Beutler was deze opstelling een oefening voor 'Lost is My Quiet Forever'<sup>169</sup> – en de performers begeven zich niet enkel meermaals tussen het publiek, maar 'bezetten' soms ook werkelijk een plaats naast de toeschouwers, op een stoel. Door de publieksofstelling, het zelden bezetten van het middelpunt van de speelvlakcirkel en het overschrijden van de – hier fictieve – grens tussen publiek- en performersruimte, wordt de symmetrie verstoord die als het ware eigen is aan klassieke balletvoorstellingen. Dit wordt verder in de hand gewerkt door het aantal performers, drie, en doordat de 'voltallige' cast vrouwelijk is – daar waar bij Fokine de bezetting groter was en een man de 'rol' van poëet toegemeten kreeg.<sup>170</sup> Zo wordt naast de symmetrie, ook de hiërarchie van focalisatie, die als eigen aan het klassieke ballet wordt besproken in Susan Leigh Fosters' "The Ballerina's Phallic Pointe", ontwricht. Zoals André Gingras aangeeft, wanneer hij in het kader van 'The Recycle Project'<sup>171</sup> over Beutlers 'Les Sylphides' spreekt, kende Beutler diversiteit toe aan de anders identieke sylfiden, zodat "*you really see unique individual women on stage.*"<sup>172</sup>

De performers zijn vrouwen die op een zelfbewuste manier omgaan met hun lichaam en dansen, hiertoe draagt de rijpheid van hun (dans)jaren bij, daar Beutler koos voor ex-

---

<sup>168</sup> SCHOLL, Tim, *o.c.*, p. 63

<sup>169</sup> Karen Schilders in gesprek met Nicole Beutler, 28/04/2011, Amsterdam

<sup>170</sup> *Ibid.*, p. 186

<sup>171</sup> "[...], initiated by Annette van Zwoll and Inge Koks, [it] aims to research the use of existing performances as a tool in the re-creation of new artistic projects.[...] The Recycle Project invited André Gingras and Ulrike Quade to participate as the first ones exploring the starting points of the project. Each was asked to position themselves to Nicole Beutler's *Les Sylphides* and the ideas she formulated in the piece." Zie: THE RECYCLE PROJECT, *The Project*, in: <<http://www.thecycleproject.com/the-recycle-project-2/>> , geraadpleegd op 15/07/2011

<sup>172</sup> THE RECYCLE PROJECT, *André Gingras on Recycling Les Sylphides*, in : <<http://www.thecycleproject.com/category/andre/>> , geraadpleegd op 15/07/2011

ballerina's.<sup>173</sup> De notie van – wat 'normaalgesproken' beschouwd wordt als – 'imperfectie', de vorm van een 'ouder' lichaam op scène, steekt hierbij terug de kop op. Er wordt geworsteld met de geest van een bepaalde verklaring, van een conventie over wat al dan niet podiumwaardig is.

In tegenstelling tot wat Susan Leigh Foster beschrijft in het reeds genoemde artikel, slagen de (ex-)ballerina's erin als zelfstandige entiteiten het speelveld en de blik van het publiek 'eigen' te maken, in plaats van een gemedieerd bestaan te leiden als "*the object of his adoration*".<sup>174</sup> Hierbij verwijst 'his' in feite niet enkel naar de leidende balletdanser in klassieke balletvoorstellingen, maar ook naar het mannelijke publiek van zulke opvoeringen,<sup>175</sup> waarbij als het ware de ballerina haar "*body flames with the charged wanting of so many eyes, yet like a flame it has no substance. She is, in a word, the phallus, and he embodies the forces that pursue, guide and manipulate it.*"<sup>176</sup> Gelijktijdig met deze stelling, hekelt Foster de kritiek als zou het vreemd zijn om aan het eind van de 20<sup>ste</sup> eeuw – op het moment dat man en vrouw in het Westen de belofte op een gelijkwaardige (dans)toekomst kennen – de elegantie van een ballerina te koppelen aan de mannelijke seksuele politiek van de fallus. Ze meent namelijk dat deze erkenning van het verleden nodig is, om in het heden een toekomst op te kunnen bouwen.<sup>177</sup> Want zoals ze zegt: "[...] *first, the ballerina-as-phallus must be fleshed out, provided an origin, a history, and an anatomy.*"<sup>178</sup> Pas nadien wordt het volgende mogelijk:

'Perhaps, via the ballerina-as-phallus, her power can reconfigure so as to sustain her charisma even as she begins to determine her own fate. Perhaps the ballerina-as-phallus can even reclaim for ballet, long viewed as a neutral parade of geometrized forms, a certain sensual and even sexual potency.'<sup>179</sup>

Bovenstaande is als 'geest' een lichaam gegeven in recente balletadaptaties en maakt dat de performers in Beutlers 'Les Sylphides' op zichzelf staan in een hernieuwde belichaming van deze 'wezens'. Als de performers hun pointes en plein public aan- en uitdoen, toont dit hoe ze 'stevig in hun schoenen staan'. Vermits ze zich zo bewust zijn van hun lichaam, mag en kan men zonder gêne kijken. In hun zoektocht naar een duetpartner, krijgt het publiek zelfs de

---

<sup>173</sup> Karen Schilders in gesprek met Nicole Beutler, 28/04/2011, Amsterdam

<sup>174</sup> FOSTER, Susan L., "The Ballerina's Phallic Pointe" in: FOSTER, Susan L. (ed.), *Corporealities: Dancing Knowledge, Culture and Power*, London/New York, Routledge, 1996, p.1

<sup>175</sup> *Ibid.*, pp. 1-5

<sup>176</sup> *Ibid.*, p. 3

<sup>177</sup> *Ibid.*, p. 3

<sup>178</sup> *Ibid.*, p. 3

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 3

kans om de performers aan te raken. Niemand kan hen echter werkelijk ‘leiden’, aangezien de ballerina’s deze personen tot barre, tot de fallus waarvan ze zich naar eigen goeddunken kunnen dienen, maken. De ballerina’s/sylfiden komen dan ook als het ware dreigend dichtbij; ze kunnen nooit ‘bezeten’ worden, daar de afstand tot objectivering afwezig is.

Als de ballerina’s personen uit het publiek adresseren, proberen deze toeschouwers steeds zo goed als mogelijk ‘een handje toe te steken’, waarbij ze zich beroepen op hun culturele kapitaal. Beutler vindt zulke collectieve kennis zeer belangrijk en wenst te spelen met wat het publiek ‘weet’. Zo zou ze graag ook eens een bestaande (toneel)tekst wensen te ensceneren, om te zien hoe het publiek zich verhoudt tot het bekende.<sup>180</sup> Dit aspect vinden we als het ware ook terug in ‘Les Sylphides’, waarbij het publiek met een gekende beweging geconfronteerd wordt. Hierbij valt op dat het publiek zich voor zijn reactie beroept op zijn kennis van balletconventies, maar deze in het hier en nu dient te interpreteren. Zo dient een helpende hand zich bijvoorbeeld te schikken naar dat net iets anders bewegende lichaam. De kennis uit en over het verleden dient dan ook geconverteerd te worden naar het heden.

‘Door een remake van *Les Sylphides* te choreograferen en de relatie tussen kijker en danser te veranderen, pleit ik niet voor waarheidsgetrouwe kopieën van het verleden, maar voor het creëren van een gebeurtenis die op zichzelf kan staan, waarin ik essentie en geest van *Les Sylphides* oproep en waar het verleden doorklinkt in de beleving van het heden.’<sup>181</sup>

De voorstelling die Beutler als dansoefening bedoeld had, is in feite uitgroeid tot méér dan een gebeurtenis die op zichzelf staat. ‘Les Sylphides’ heeft namelijk een eigen repertoirewerking gegenereerd<sup>182</sup> en vormde het uitgangspunt van André Gingras en Ulrike Quade voor ‘The Recycle Project’. Zo toont ‘Les Sylphides’ dat remakes niet enkel getuigen van een omgangswijze met het verleden, maar ook van een telkens weer “*coming to terms with the present*.”<sup>183</sup> Een aspect dat ook terug te vinden is bij ‘Lost is My Quiet Forever’.

---

<sup>180</sup> Karen Schilders in gesprek met Nicole Beutler, 28/04/2011, Amsterdam

<sup>181</sup> NB, *Les Sylphides* (2007/2008), in: < [http://nbprojects.nl/?s=works-nl&c=les\\_sylphides-nl](http://nbprojects.nl/?s=works-nl&c=les_sylphides-nl)>, geraadpleegd op 25/06/2011

<sup>182</sup> Karen Schilders in gesprek met Nicole Beutler, 28/04/2011, Amsterdam

<sup>183</sup> Vanessa Agnew gebruikt deze zinsnede om eigentijdse historische re-enactments te duiden, daar deze een middel vormen om in het reine te komen met het heden. Zie: AGNEW, Vanessa, “History’s Affective Turn: Historical Reenactment and Its Work in the Present” in: *Rethinking History*, jrg.11 (2007), nr. 3, p. 302



## 5. 'Lost is My Quiet Forever', het verleden als 'impalpable possibility'

### 5.1. 'Lost is My Quiet Forever', het van de fles laten van de geest van de cultuurgeschiedenis

'Lost is My Quiet Forever'<sup>184</sup>, een danstheatervoorstelling van Nicole Beutler uit 2008, vormt in feite het resultaat van een cultuurgeschiedenis waar de geest als het ware van de fles is. Of zoals Avery Gordon het uitdrukt met een zinsnede ontleend aan Marx en Engels:

'Our contemporary society is a 'society that has conjured up such gigantic means of production and of exchange... like the sorcerer, who is no longer able to control the powers of the nether world whom he has called up by his spells.'<sup>185</sup>

Niets kan als het ware nog op zichzelf, 'quiet', bestaan, daar het verleden "*always haunting*"<sup>186</sup> is. Personen in het hier en nu worden dan ook mede gevormd door het daar en toen, of beter gezegd, door de ontelbare vervlogen momenten van hier en nu. Zich hier pogen tegen af te zetten kan interessante inzichten met zich meebrengen, maar is van de start af aan 'gedoemd' om te mislukken, zoals het failliet van het modernisme toont. Het postmodernisme daarentegen incorporeert dit 'weten' van daar en toen en genereert zo "*a means of engaging with the past in order to promote cultural understanding in the present.*"<sup>187</sup> Dit begrip van het culturele gaat echter niet enkel over een verstaan van het verleden in het heden, maar ook om een beter begrijpen van het heden door het verleden. Zo vindt bijvoorbeeld Beutler het "*waanzinnig fascinerend dat de tijd en de 'warping of time' [sic.] wel veranderd zijn, maar de inhoud eigenlijk nauwelijks, [...]*"<sup>188</sup> Om zich en haar werk een plaats te geven in het heden, positioneert ze zich dan ook ten opzichte van én door het verleden. Zo grijpt ze voor '3: The Garden'<sup>189</sup> onder meer terug naar de presocratische natuurfilosofen,<sup>190</sup> maar meer dan van een conservatieve poging tot reconstructie, getuigt haar werkwijze hier – net zoals in haar andere voorstellingen – van een fascinatie voor de geldigheid van het verleden in het heden.

---

<sup>184</sup> *Lost is My Quiet Forever*, nb, Nicole Beutler, Amsterdam, 18/09/2008, naar: PURCELL, Henry, "Lost is My Quiet Forever"

<sup>185</sup> Voor het citaat raadpleegde Avery Gordon het volgende boek: ENGELS, Friedrich, MARX, Karl, "Manifesto of the Communist Party" in: FERNBACH, David, (ed.), *The Revolutions of 1848: Political Writings*, London, Penguin Books/New Left Review, 1973, vol. I, p. 72. Zie: GORDON, Avery F., o.c., p. 28

<sup>186</sup> LEPECKI, André, a.c., 2010, p. 40

<sup>187</sup> AGNEW, Vanessa, *What is Reenactment?*, in: < [http://gateway.proquest.com/openurl?ctx\\_ver=Z39.88-2003&xri:pqil:res\\_ver=0.2&res\\_id=xri:lion&rft\\_id=xri:lion:ft:abell:R03897150:0](http://gateway.proquest.com/openurl?ctx_ver=Z39.88-2003&xri:pqil:res_ver=0.2&res_id=xri:lion&rft_id=xri:lion:ft:abell:R03897150:0)>, geraadpleegd op 03/07/2011

<sup>188</sup> Karen Schilders in gesprek met Nicole Beutler, 28/04/2011, Amsterdam

<sup>189</sup> *3: The Garden*, nb, Nicole Beutler, Amsterdam, 17/03/2011

<sup>190</sup> VERHAEGH, Luc, *Een gesprek met Nicole Beutler en Felix Ritter*, in: < <http://nbprojects.nl/?s=texts-nl&c=a-conversation-nl>>, geraadpleegd op 25/06/2011

Daar waar Beutlers voorstellingen meestal worden voorafgegaan door een uitgebreid associatief onderzoek van bronnen uit verschillende tijdruimtes die als het ware op hun ‘geldigheid’ – als waarheid en relevantie – worden onderzocht, beperkt ze dit onderzoek voor haar danstheatervoorstellingen die niet enkel dans tot vorm maar ook tot onderwerp hebben tot de 17<sup>de</sup> en de 20<sup>ste</sup> eeuw. Hoewel iedere dansopvoering natuurlijk in meer of mindere mate zijn medium – naar analogie met McLuhan – ook als boodschap heeft, ‘dansen’ sommige voorstellingen bepaalde danshistorische vragen of eerder getoonde uitvoeringen. Mark Franko meent dat de choreografen die bezig zijn met het opvoeren van zulke vragen en van re-enactments daarbij voornamelijk – net als Beutler – teruggrijpen naar de 17<sup>de</sup> en 20<sup>ste</sup> eeuw, daar deze dansperiodes hen leren over “*the way early twentieth-century experiments prefigured many later developments in dance, and by extension, the radical historicity of dance’s beginnings.*”<sup>191</sup> Voorbeelden van het aanhalen van het 20<sup>ste</sup> eeuwse experiment zijn bij Beutler ‘Les Sylphides’ en ‘2:Dialogue with Lucinda’. ‘Lost is My Quiet Forever’ vormt een teruggrijpen naar de 17<sup>de</sup> eeuw, vermits Beutler zich afvroeg waar dans vandaan komt en waarom er naar dans gekeken wordt. De antwoorden vond ze in de uitloper van de renaissance, de barok, aan het hof van Lodewijk XIV, waar iedereen de toen gangbare dansen diende te kennen en de eerste hand werd gelegd aan het vormen van virtuoze dansers.<sup>192</sup>

## 5.2. **‘Lost is My Quiet Forever, A Misinterpretation of a Baroque-Opera’**

Beutlers teruggrijpen is echter geen poging tot een exact kopiëren of reconstrueren,<sup>193</sup> maar vormt eigenlijk een derde weg om om te gaan met (dans)repertoire, naast de afwijzing ervan en naast de poging tot het genereren en in stand houden van een exacte kopie ervan. Daar waar het exact kopiëren een interpretatie vraagt van de intenties van zij die dat werk creëerden en uitvoerden, grijpt Beutler de kans om op een interpretatieve manier om te gaan met dat wat in het verleden werd aangeboden. Deze interpretatie wordt vanuit het heden aangegeven en niet vanuit het verleden gestuurd. “*A Misinterpretation of a Baroque-Opera*”, de ondertitel van ‘Lost is My Quiet Forever’, toont hoe dit interpreteren ook kan uitmonden in een misinterpretatie naast de initiële intenties. Anders dan historische, zijn artistieke re-enactments in feite niet geïnteresseerd in een lichamelijke beleving – als “*a means of knowing history from the inside*”<sup>194</sup> – van het als singuliere beschouwde historische moment.<sup>195</sup>

<sup>191</sup> FRANKO, Mark, “Repeatability, Reconstruction and Beyond” in: *Theatre Journal*, jrg. 41 (1989), nr. 1, p. 56

<sup>192</sup> Karen Schilders in gesprek met Nicole Beutler, 28/04/2011, Amsterdam

<sup>193</sup> *Ibid.*

<sup>194</sup> AGNEW, Vanessa, *What is Reenactment?*, in: <[http://gateway.proquest.com/openurl?ctx\\_ver=Z39.88-2003&xri:pqil:res\\_ver=0.2&res\\_id=xri:lion&rft\\_id=xri:lion:ft:abell:R03897150:0](http://gateway.proquest.com/openurl?ctx_ver=Z39.88-2003&xri:pqil:res_ver=0.2&res_id=xri:lion&rft_id=xri:lion:ft:abell:R03897150:0)>, geraadpleegd op 03/07/2011

Voor artistieke re-enactments geldt namelijk dat:

‘[i]t is never the original ‘meaning’ that the new artist wants to restore or comment on, if anything, it is a different meaning, possible secondary, yet compatible with that event, that the artist wishes to place new emphasis on.’<sup>196</sup>

Deze gedachtegang vinden we ook terug in Lepecki’s artikel “The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances”. In deze tekst introduceert Lepecki het begrip “*will to archive*”<sup>197</sup>, een choreografisch concept waarmee hij de recente boom aan dansre-enactments wil duiden als tekenend voor het klimaat van experiment in contemporaine dans.<sup>198</sup> Met dit begrip is er als het ware een derde benaderingswijze van het dansrepertoire geïnitieerd en wil Lepecki, net zoals Ramsay Burt, oog hebben voor een “*active (rather than reactive) and generative (rather than imitative) approach to ‘historical material’*”.<sup>199</sup> In een poging tot imitatie van het verleden – de reeds besproken tweede manier om dansrepertoire te benaderen – wordt er namelijk altijd een beroep gedaan op het verleden in die mate dat het als archief geïnstitutioneerd is, hetgeen door selectieprocessen in feite altijd een vertekend beeld geeft.<sup>200</sup> Hoewel het lichaam als repertoire(geheugen) van bewegingen, als ‘levend archief’, complementair is aan dit archiefgeheugen, kan er bij de poging tot het exacte kopiëren niet verhinderd worden dat er altijd een zekere ‘foutenmarge’ optreedt, hetzij door zich te beroepen op het ‘misplaatste’ archief, hetzij door het ‘tekortschieten’ van het lichaam als levend archief, daar er altijd een kleine speling op bewegingen zit. Zelfs in het willen interpreteren van de ‘exacte’ initiële intenties, schuilt een afwijking, daar de intentie hier tot doel heeft de intenties uit het verleden eigen te maken, daar waar die in het verleden slechts middel waren.

Volgens Lepecki kunnen (een groot deel van) de eigentijdse dansre-enactments echter niet benaderd worden vanuit deze nostalgische, reconstructieve imiterende optiek. Hij stelt zijn begrip ‘will to archive’ dan ook voor als een “*referring to a capacity to identify in a past work*

---

<sup>195</sup> CARONIA, Antonio, “Never Twice in the Same River: Representation, History and Language in Contemporary Re-enactment” in: CARONIA, Antonio, JANŠA, Janez, QUARANTA, Domenico, o.c. , p. 11

<sup>196</sup> *Ibid.*, p. 11

<sup>197</sup> LEPECKI, André, a.c., 2010, p. 29

<sup>198</sup> *Ibid.*, p. 29

<sup>199</sup> *Ibid.*, pp. 29-30

<sup>200</sup> Cfr. supra: Het archief als hypomnèma bij Derrida. Of: “[...]: it is the archive itself – [...] – that predicates, from the start, its own onto-political performance as one of endless memory ‘failures’ – thanks to its constitutive (and unavoidable) acts of exclusions and misplacements. By dictating what deserves a place in it, and what should be excluded from it, by determining what is to be properly filed and what is (purposefully or inadvertently) to be ‘misplaced’ in it, the archive reveals itself as a true Foucauldian ‘dispositif’, [...].”

Zie: LEPECKI, André, a.c., 2010, p. 30

*still non-exhausted creative fields of 'impalpable possibilities'.*<sup>201</sup> Hiermee incorporeert hij als het ware de eerder geopperde gedachtegangen dat het verleden als verticaal dient gezien te worden (Diana Taylor) en dat het verleden altijd blijft rondspoken (Avery Gordon). Dit maakt dat het verleden niet 'afgesloten' is en in feite dus geen einde kent, "[...], *history is a field of possibilities, in which not only the future, but even the past is constantly re-written [...]*."<sup>202</sup> Vermits Lepecki hiervan overtuigd is, gaat hij in tegen Burt die zegt dat re-enactments "*inevitable failures*"<sup>203</sup> vertonen, wanneer ze pogen trouw te zijn aan een origineel, daar Lepecki meent dat een 'origineel' namelijk nooit volledig is.<sup>204</sup> Want zoals Richard Cándida Smith zegt, is inventie "*a rich creative notion that works beyond the intentions of the single creator and cannot maintain control over its subject.*"<sup>205</sup> De door Lepecki beschreven dansre-enactments schenken dan ook als het ware toekomst aan creaties door hen onder meer te bevrijden "*from that major force in a work's forced domiciliation: the autor's intention as commanding authority over a work's afterlives.*"<sup>206</sup> Er geldt als het ware: 'De auteur is dood, lang leve de auteur!' Dit doet niet enkel denken aan Roland Barthes' lezerstheorie, maar toont ook hoe het actualiseren van de 'impalpable possibilities' in een werk, eerder dan een heruitvinding ('reinvention') van het werk, een uitvinden en bezetten betekent van de mogelijkheden die nog in een werk, in een verleden verscholen lagen.<sup>207</sup>

### **5.3. (Mis)interpretatie als een bezetten van de 'impalpable possibilities': een derde omgangswijze met (dans)repertoire**

Zo is 'Lost is My Quiet Forever' meer dan een misinterpretatie van een barokopera; het is "*een misinterpretatie van een hypothetische barokopera.*"<sup>208</sup> Purcell heeft namelijk nooit een opera gecomponeerd met de liederen 'One Charming Night', 'Lost is My Quiet', 'O Solitude, My Sweetest Choice' en 'What a Sad Fate is Mine'. Bij Purcell maakte enkel 'One Charming Night' deel uit van een opera-adaptatie.<sup>209</sup> Beutler combineerde voor haar voorstelling echter deze door hem gecomponeerde liederen en maakte ze de aanzet van drie aktes en een epiloog.

<sup>201</sup> LEPECKI, André, *a.c.*, 2010, p. 30

<sup>202</sup> CARONIA, Antonio, *a.c.*, p. 10

<sup>203</sup> LEPECKI, André, *a.c.*, 2010, p.45

<sup>204</sup> *Ibid.*, p. 45

<sup>205</sup> SMITH, Richard Cándida, "Introduction: Performing the Archive" in: SMITH, Richard Cándida, (ed), *Art and the Performance of Memory: Sounds and Gestures of Recollection*, London/New York, Routledge, 2002, p. 18

<sup>206</sup> LEPECKI, André, *a.c.*, 2010, p. 35

<sup>207</sup> *Ibid.*, p. 45

<sup>208</sup> NB, *Lost is My Quiet Forever (2008)*, in: < [http://nbprojects.nl/?s=works-nl&c=lost is my quiet forever-nl](http://nbprojects.nl/?s=works-nl&c=lost%20is%20my%20quiet%20forever-nl) >, geraadpleegd op 25/06/2011

<sup>209</sup> Namelijk van Purcell's 'The Fairy Queen' die gebaseerd was op Shakespeare's 'Midsummer Night's Dream'. Zie: BEUTLER, Nicole, *Programmaboekje 'Lost is my Quiet Forever'*, Amsterdam, LISA, 2008, p. 1

Zo vormt 'Lost is My Quiet Forever' als het ware een dans op het graf van de componist, die zich misschien in zijn graf omdraait, daar hij dit niet geïntendeerd had. Maar analoog aan wat eerder werd gezegd, geldt: 'De componist is dood, lang leve de componist!'

Letterlijk, daar Gary Shepherd – ook nu weer componist van dienst – op vraag van Beutler bij Purcells intactgelaten liederen, een intrigerende muzikale mix componeerde van onder meer Braziliaanse carnavalsmuziek met het geluid van een hartslagmachine met de klanken van zware basgitaren met ... Figuurlijk, vermits Beutler als choreografe een compositie van beweging maakte en de hele voorstelling tot in de details orkestreerde, waarbij ze van de mogelijkheid gebruikmaakte om de 'impalpable possibilities' van Purcells werk te bezetten. Zo grijpt ze onder meer de kans om aan de hand van Purcells barokke muziek de notie 'barok' te bevragen door stil te staan bij het beeld dat zij, de performers en het eigentijdse publiek van deze periode 'gevormd' hebben.<sup>210</sup> Dit stilstaan bij deze beeldvorming valt ook letterlijk te nemen, daar ze in de eerste akte de vijf performers – met de zangers meegeteld bestaat de bezetting van deze voorstelling uit zeven personen<sup>211</sup> – in beelden tot stilstand laat komen. Bij het zien van deze 'standbeelden' laten in eerste instantie woorden als 'potsierlijk', 'kitsch' of 'grotesk' zich gelden, maar wanneer men zich langer dient te focussen op een aangehouden pose, merkt men ook dat een nauwkeurige observatie aan deze houdingen vooraf is gegaan. Door de witte kleding en hoofdtoeien die de performers dragen, zijn de poses reminiscent aan de barokke witmarmeren (stand)beelden die afgebeeld staan in het programmaboekje (o.a. Bernini's sculpturen 'Pluto en Proserpina' en 'Apollo en Daphne').<sup>212</sup> In combinatie met de zwarte laqué hakschoenen die gedragen worden – een variant van de schoenen waarmee men danste ten tijde van Lodewijk XIV<sup>213</sup> – doet de witte kleding ook denken aan de uitrusting van lakeien. Dit betekent echter niet dat de performance een 'kostuumfilm' vormt,<sup>214</sup> als zou men het nastreven van een waarheidsgetrouwe reconstructie tot doel gesteld hebben; er kan enkel gesproken worden over de voorstelling als een 'kostuumfilm', wanneer men de verschillende kledingswissels in acht neemt. Iedere act en ook de epiloog worden namelijk gekenmerkt door een transformatie in de kledij, hetgeen overeenkomt met verschillende fasen in de voorstelling.

---

<sup>210</sup> NB, *Lost is My Quiet Forever* (2008), in: < [http://nbprojects.nl/?s=works-nl&c=lost\\_is\\_my\\_quiet\\_forever-nl](http://nbprojects.nl/?s=works-nl&c=lost_is_my_quiet_forever-nl) >, geraadpleegd op 25/06/2011

<sup>211</sup> De performers zijn Katy Hernan, Pedro Inés, Niels Kuiters, Aimar Pérez Galí en Hester van Hasselt. De zangers zijn de sopraan Monica Page en de contratenor Maurits Mush Zie: NB, *Lost is My Quiet Forever* (2008), in: < [http://nbprojects.nl/?s=works-nl&c=lost\\_is\\_my\\_quiet\\_forever-nl](http://nbprojects.nl/?s=works-nl&c=lost_is_my_quiet_forever-nl) >, geraadpleegd op 25/06/2011

<sup>212</sup> BEUTLER, Nicole, *Programmaboekje 'Lost is my Quiet Forever'*, Amsterdam, LISA, 2008, pp. 2-3

<sup>213</sup> Zoals af te leiden is van afbeeldingen van de dansende Zonnekoning. Zie bvb.: UTRECHT, Luuk, o.c., p. 79

<sup>214</sup> Karen Schilders in gesprek met Nicole Beutler, 28/04/2011, Amsterdam

Zo wordt er als het ware aanvankelijk een beeld geschetst van de barok zoals deze gekend is – als een opeenstapeling, letterlijk en figuurlijk,<sup>215</sup> van (stand)beelden. Hierna volgt in sobere witte en zwarte kleding, hoe de barok aanwezig is in het nu; voorbeeld hiervan zijn de grootse emoties die gepaard gaan met de klaagzang om een dode en ook tegenstellingen “*en met name de tegenstelling tussen rede en passie*”<sup>216</sup> – als het ware een ontologische eigenschap van de barok – worden hier verder uitgespeeld. Een laatste fase toont dan als het ware hoe bepaalde aspecten van het heden reminiscent zijn aan de barok. Zo bezitten niet enkel de orgastische bewegingen en bijhorende kreuntjes die Katy Hernan uitvoert, maar hebben ook de kungfu-game-bewegingen en -uitroepen én het gedrag van de fan van de metalband Manowar, iets ‘baroks’. Ook in het programmaboekje heeft Beutler soortgelijke elementen geassocieerd met de barok, daar er tussen de afbeeldingen die ‘dateren’ uit de 17<sup>de</sup> eeuw namelijk ook prentjes staan van een poedel, Nijinsky als faun, Madonna, Frank Zappa, Freddy Mercury, ... Hoewel deze zaken ver van de barok lijken te staan, is de ‘gap’ soms kleiner dan gedacht. Zo is de eerder vermelde metalgroep Manowar namelijk sterk geïnspireerd door Wagners barokmuziek<sup>217</sup> en diende Purcells werk bijvoorbeeld als inspiratiebron voor de themasong van Kubricks’ ‘A Clockwork Orange’.<sup>218</sup> De in witte pakken uitgedoste personages uit deze film, zijn als het ware groteske lakeien die aan de maatschappelijke dans wensen te ontspringen en beantwoorden zo aan het tekstje dat de voorstelling ‘Lost is My Quiet Forever’ op de site begeleidt en dat ook deels uitgesproken wordt in de voorstelling:

‘We zullen abstract zijn, bestiaal, wreed, pervers, ridicuul, subtiel, vulgair en misleidend. We zullen onze sterfelijkheid ver van ons wegwerpen en blijven waar we zijn. [...] We zijn hier, en nu leven we. Tomeloos, tot we erbij neervallen. [...] Dit is extase, ijdelheid en erotische overgave. Het is één grote vervalsing, en toch is het echt.’<sup>219</sup>

De misinterpretatie van Purcell door Beutler is als het ware een vervalsing, maar is ook echt én meer zelfs nog vormt het een kans om voor een publiek ‘waarden’ te bevragen.

<sup>215</sup> Bij het construeren van de barokke vormen, dienen de performers zich meer dan eens in ingewikkelde bochten over elkaar heen te wringen. Door deze opeenstapelingen van mensenlijven en het dramatische vastnemen van elkaar – zoals bijvoorbeeld Pluto Prosperina vastheeft –, wordt de pathos van de barok niet enkel ‘levensecht’, maar ook lachwekend irreëel.

<sup>216</sup> BEUTLER, Nicole, *Programmaboekje ‘Lost is my Quiet Forever’*, Amsterdam, LISA, 2008, pp. 2-3

<sup>217</sup> MANOWAR, *Biography*, in: < <http://www.manowar.com/biography.html>>, geraadpleegd op 17/07/2011

<sup>218</sup> Voor een onderdeel van de soundtrack van deze film maakte Wendy Carlos een synthesizersversie van de mars van Purcells’ ‘Funeral Music for Queen Mary’. Zie: IMDB, *A Clockwork Orange (1971)*, in: <<http://www.imdb.com/title/tt0066921/soundtrack>>, geraadpleegd op 17/07/2011

<sup>219</sup> NB, *Lost is My Quiet Forever (2008)*, in: < [http://nbprojects.nl/?s=works-nl&c=lost is my quiet forever-nl](http://nbprojects.nl/?s=works-nl&c=lost%20is%20my%20quiet%20forever-nl) >, geraadpleegd op 25/06/2011

Dit publiek is na de positieve ervaring met ‘Les Sylphides’ door Beutler op een gelijkaardige wijze rond het speelvlak geplaatst. Daar waar het bij de voorgaande voorstelling echter ging om een cirkelvormige publieksopstelling, volgen de zitplaatsen nu de contouren van de rechthoekige scène. Net zoals bij ‘Les Sylphides’ doorbreekt Beutler zo een decennialange traditie waar frontaal spelen/dansen de norm was, maar tegelijkertijd betekent de rechthoekige opstelling een teruggrijpen naar de hofcultuur van onder meer Lodewijk XIV, waar het publiek ook plaatsnam rond en zelfs boven het spektakel.<sup>220</sup> Vermits er hier wederom geen podium aanwezig is, zitten de performers en het publiek elkaar als het ware op de huid. Deze situatie werkt dat wat Beutler weet te appreciëren aan theater verder in de hand, namelijk dat het draait “om gedeelde aandacht, om concentratie, om ‘attention to detail’, om dingen in vraagstellen.”<sup>221</sup> Het maakt theater voor haar tot een “geniale ruimte”<sup>222</sup>, waarin ze een creatie kan tonen, kan interpreteren en die de kans geeft tot misinterpretatie. Beutlers interesse gaat namelijk uit, naar dat wat Rebecca Schneider formuleert:

‘[...], I am preoccupied not with the virtues of getting it right, but with the ethical chance that may lie within getting it wrong. What does it mean to mistake a memory, to remember by mistake, or even to remember a mistake?’<sup>223</sup>

Of wat kan het betekenen om opzettelijk fout te herinneren? Volgens Jonathan Walker geldt dat anachronismes “[put] the gap between past and present to use. In attempting to re-enact the past we inevitably get it wrong, but when we deliberately get it wrong, original insights emerge.”<sup>224</sup> Dit is wat als het ware te zien was in ‘Les Sylphides’ en ‘Lost is My Quiet Forever’, waar respectievelijk de klassieke notie van een balletdanseres en van de barok aan een onderzoek onderworpen werden. Deze mogelijkheid tot revisie, tot een andere benadering van werken uit het verleden, bevindt zich als het ware al in het verleden van de werken.

‘[But f]irst, however, someone has put into a circulation a proposition for a potentially new way of inhabiting the past, presented in a gestural expression the value of which is the way in which its form prefigures a memory yet to come.’<sup>225</sup>

<sup>220</sup> UTRECHT, Luuk, o.c., pp. 62-63

<sup>221</sup> Karen Schilders in gesprek met Nicole Beutler, 28/04/2011, Amsterdam

<sup>222</sup> *Ibid.*

<sup>223</sup> SCHNEIDER, Rebecca, o.c., 2011, p. 17

<sup>224</sup> WALKER, Jonathan, “Textual Realism and Reenactment” in: MCCALMAN, Iain, PICKERING, Paul A., (eds.), *Historical Reenactment: From Realism to the Affective Turn*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2010, p.105

<sup>225</sup> SMITH, Richard Cándida, a.c., p. 11

## 6. '2:Dialogue with Lucinda'; Lepecki's 'will to archive' als een aanzet tot dialoog

### 6.1. '2:Dialogue with Lucinda', een 'cover'

Ook voor rigide gefixeerde danswerken uit het verleden, is zo'n "*proposition for a potentially new way of inhabiting the past*"<sup>226</sup> mogelijk. Dit toont Nicole Beutler met '2:Dialogue with Lucinda'. Deze dansvoorstelling bestaat uit twee delen die beiden gebaseerd zijn op minimalistische dansstukken van Lucinda Childs, respectievelijk 'Radial Courses' uit 1976 en 'Interior Drama' uit 1977,<sup>227</sup> en werd gemaakt in 2010 na een uitnodiging om deel te nemen aan het Cover-project dat toen zijn tweede editie kende.

Cover vroeg enkele choreografen om een 'cover' te maken van een door hen uitgekozen werk uit de (moderne) dansgeschiedenis.<sup>228</sup> Nicole Beutlers keuze om Lucinda Childs' werken te 'coveren', was snel gemaakt, daar ze binnen de dansgeschiedenis niet werkelijk 'voorbeelden' kent. Door haar late vorming binnen de dansscène en haar beeldende kunstopleiding, situeren Beutlers 'voorbeelden' zich voornamelijk buiten de dansscène.<sup>229</sup> Hoewel Beutler rond haar twintigste wel gefascineerd raakte door dans door Pina Bausch, was het voor haar minder interessant om een 'cover' te maken van Bausch, daar deze in haar volwassen (dans)leven geen inspiratiebron meer vormde en deze reeds door talloze mensen, op talloze manieren, 'gecoverd' was.<sup>230</sup> Datgene wat Beutler bij haar publiek probeert te bewerkstelligen, de fascinatie voor én het nazinderen van een voorstelling heeft haar dan ook doen kiezen voor Lucinda Childs. Beutler zag namelijk in 1991 in München een voorstelling van Childs, die haar intrigeerde omdat ze er niets van snapte – "*dat was echt een trip.*"<sup>231</sup> Met de uitnodiging van Cover op zak, wenste Beutler Childs dan ook van naderbij te leren kennen.

---

<sup>226</sup> SMITH, Richard *Cándida, a.c.*, p. 11

<sup>227</sup> NB, 2: *Dialogue with Lucinda (2010)*, in: <[http://nbprojects.nl/?s=works-nl&c=dialogue\\_with\\_lucinda-nl](http://nbprojects.nl/?s=works-nl&c=dialogue_with_lucinda-nl)>, geraadpleegd op 25/06/2011

<sup>228</sup> Het project is ontstaan vanuit de bevinding dat binnen de dansscène de laatste jaren "*behalve de vooruitgerichte blik, ook een trend waar te nemen [is] waarin de jongere generatie makers zich lijken te bezinnen op de geschiedenis van de kunstvorm.*" Zie: COVER#2, *Cover*, in: <<http://www.cover-project.com/p/1.html?m=1>>, geraadpleegd op 20/07/2011

<sup>229</sup> Zo vormde Christoph Marthaler, een theatermaker, met zijn muzikale enceneringen van onder meer Faust, een grote inspiratiebron voor Beutler tijdens haar dansopleiding. In sommige van Beutlers voorstellingen vinden we dan ook als het ware een doordruk van de door hem benutte muzikaliteit van taal, herhaling, zang, ... '1: Songs' kan hier tot voorbeeld dienen. Zie: Karen Schilders in gesprek met Nicole Beutler, 28/04/2011, Amsterdam

<sup>230</sup> Karen Schilders in gesprek met Nicole Beutler, 28/04/2011, Amsterdam

<sup>231</sup> *Ibid.*



## 6.2. De ‘will to archive’, het coveren, uit zich als een ‘will to re-enact’

‘As maker I am extremely challenged and fascinated by the radical and deceptively simple minimalism of Lucinda Childs’ early work. Even though I recognize my fascinations in repetition and the sense of listening, my own work is far more playful, derivative and fragmented. I focus on the human on stage, on the idiosyncrasy of the performer, on contact with the spectator and on the act of performing itself. Where do our universes meet, where collide [sic.]?’<sup>232</sup>

Met ‘Radical Courses’ en ‘Interior Drama’ koos Beutler voor twee vroege werken van Lucinda Childs – Beutler vindt haar nieuwe stukken namelijk te decoratief –, dewelke deze in stilte liet opvoeren.<sup>233</sup> De simpele bewegingsfrases die deze minimalistische dansstukken kenmerken en die tot een ingewikkeld patroon verweven zijn, dienden eerst door Nicole Beutler en haar performers geleerd te worden, opdat Beutler nadien de kans zou krijgen om er op een deconstructieve manier mee om te gaan.<sup>234</sup> Daar waar de misinterpretatie bij ‘Lost is My Quiet Forever’ in feite wel als ‘impalpable possibilities’ in de originele liederen van Purcell lag, leek de inkleuring daarvan als actualisatie eerder vrijblijvend te zijn. Toch dient er aan het benutten van de ‘possibilities’ naast of het deconstrueren van de initiële intentie van de maker een gedegen bronnenonderzoek vooraf te gaan, om de ‘stof’ eigen te maken.<sup>235</sup> Het ‘coveren’ van Lucinda Childs’ dansperformances vormt hier een goed voorbeeld van, want “[w]hile the dancer is fully cognizant of the particular adjustment she [or he, nvdr.] is abiding by, the spectator is not.”<sup>236</sup> Beutlers performers mochten dan ook als het ware niet langer de toeschouwer zijn van Childs’ werken, maar dienden de dansers – als zij in het hier en nu, en als hun voorgangers in het daar en toen – te ‘worden’. Hiervoor deed Beutler niet enkel een beroep op de geschreven score van Childs, maar ook op video-opnames – “*De score doet je niets, zonder dat je weet wat de stappen zijn.*”<sup>237</sup> – en op Ty Boomershine, die sinds lange tijd een assistent is van Lucinda Childs is en bijgevolg evaring heeft met haar handelingswijze

---

<sup>232</sup> BEUTLER, Nicole, *Programmablaadje '2: Dialogue with Lucinda'*, Amsterdam, nb i.s.m. Cover#2, 2010, p.6

<sup>233</sup> Karen Schilders in gesprek met Nicole Beutler, 28/04/2011, Amsterdam

<sup>234</sup> *Ibid.*

<sup>235</sup> “*The move from reconstructive to reinvention is also a move towards the creation of choreography that actively rethinks historical sources.*” Of als Lepecki en zijn eerder aangehaalde gedachtegang over eigentijdse dansreenactments gevolgd wordt, dan dient ‘reinvention’ in feite vervangen te worden door ‘invention’.

Zie: FRANKO, Mark, *a.c.*, 1989, p. 60

<sup>236</sup> Hoewel dit citaat geput is uit de nota’s van Lucinda Childs die de periode beslaan van 1964 tot 1974, is het als het ware ook te betrekken op de hier behandelde voorstellingen uit 1976 en 1977.

Zie: CHILDS, Lucinda, “Notes: ‘64 -‘74” in: *TDR: The Drama Review*, jrg. 19 (1975), nr. 1, p. 35

<sup>237</sup> Karen Schilders in gesprek met Nicole Beutler, 28/04/2011, Amsterdam

en de bovenvernoemde dansstukken.<sup>238</sup> Als repetitor hielp Boomershine om de bewegingen ‘juist’ op de lichamen te krijgen. Zo wordt duidelijk hoe de ‘will to archive’ die Lepecki (h)erkent in eigentijdse dansre-enactments, zich manifesteert als een “*will to re-enact*”.<sup>239</sup>

‘In its constitutive precariousness, perceptual blind-spots, linguistic indeterminations, muscular tremors, memory lapses, bleedings, rages, and passions, the body as archive re-places and diverts notions of archive away from a documental deposit or a bureaucratic agency dedicated to the (mis)management of ‘the past’.’<sup>240</sup>

### **6.3. Het lichaam als dialoogpartner van het verleden**

Eens geïncorporeerd bieden de danserslichamen de kans, maar ook de ‘verplichting’ om op een creatieve manier om te gaan met het geïncorporeerde, want – zoals reeds vermeld – zal de exacte herhaling nooit bestaan. Beutler besluit dan ook te spelen met de notie van perfectie die Childs’ minimalisme wenst uit te dragen en zo wordt de herontdekking in feite weer ontdekking en inventief.<sup>241</sup> De kleine afwijkingen die bij Lucinda Childs’ ‘perfect’ verschuivende vormen ongewild binnenslopen en uit de toon vielen, maakt Beutler juist tot boventoon. Daar waar bij Childs de performers als ‘identieke’ robots fungeren, belichamen alle dansers bij Beutler als het ware een eigen toonsoort.<sup>242</sup> De harmonie die ze desondanks dienen te bewerkstellen, wordt niet zoals bij Childs vanuit een ‘topdown eis’ tot perfectie geïnstigeerd, maar is bij Beutler als het ware een ‘bottom up verantwoordelijkheid’ van de performers met zichzelf en/in de groep. Of zoals een van Beutlers dansers het uitdrukt:

‘I find interest in the limited, yet vast freedom, that such a tight system leaves for the performer. I love to be involved in such a process where I can experience this game and at the same time can question it politics.’<sup>243</sup>

Dit bevragen van de heersende politiek is als het ware terug te vinden in enkele dissonante tonen, dewelke zowel letterlijk als figuurlijk mogen genomen worden. Beutler plaatste namelijk muziek onder de adaptaties van Childs.<sup>244</sup> Maar ook in de compositie van de

---

<sup>238</sup> Karen Schilders in gesprek met Nicole Beutler, 28/04/2011, Amsterdam

<sup>239</sup> LEPECKI, André, *a.c.*, 2010, p. 34

<sup>240</sup> *Ibid.*, p. 34

<sup>241</sup> COVER#2, *Interview Nicole Beutler about ‘2:dialogue with lucinda’*, in: <[http://www.youtube.com/watch?v=wO4CZ4\\_lPa0](http://www.youtube.com/watch?v=wO4CZ4_lPa0)>, geraadpleegd op 20/07/2011

<sup>242</sup> *Ibid.*

<sup>243</sup> VAQUERO OLLERO, Javier, “2 :Dialogue with Lucinda” in: BEUTLER, Nicole, *o.c.*, p. 5

<sup>244</sup> Zo werd in 2010 Beutlers ‘Interior Drama’ opgevoerd met muziek en kende ‘2:Dialogue with Lucinda’ in 2011 een tweede ‘première’, daar nu ook ‘Radial Courses’ een soundtrack heeft. Zie: NB, 2: *Dialogue with Lucinda (2010)*, in: <[http://nbprojects.nl/?s=works-nl&c=dialogue\\_with\\_lucinda-nl](http://nbprojects.nl/?s=works-nl&c=dialogue_with_lucinda-nl)>, geraadpleegd op 25/06/2011

choreografie bevinden zich als het ware dissonante tonen, daar bijvoorbeeld in de afgetekende driehoekswerking van ‘Interior Drama’ het ‘drama’ drastisch opgevoerd wordt door een plotse draaiing in de tegengestelde richting. Vertragingen, versnellingen en het nog meer herhalen van de originele bewegingssequensen is in beide dansstukken te zien.<sup>245</sup> In ‘Radial Courses’ wordt ook meermaals ‘uit’ het repetitieve gebroken, wat het voor de toeschouwers als het ware onmogelijk maakt om via inductie achter de ‘dansregels’ te komen. Zelfs wanneer een van de performers wil ‘bijdragen’ tot een beter begrip van de innerlijke structuur van het dansstuk, door in een micro te tellen – als het ware een méta-re-enactment van hoe het stuk ingeoeffend is geweest – blijft de achterliggende score als het ware niet te doorzien.

‘Identical phrase sequences are consistently repeated but are subject to reversals, subdivisions, inversions, reordering in the space and displacements from one dancer to another. Thus, the same thing is seen again and again but never in exactly the same way.’<sup>246</sup>

Dit wordt ook veroorzaakt door de kleine variaties die inherent zijn aan (repetitief) bewegen en door de verstrijkende tijd – binnen een voorstelling, maar ook over verschillende voorstellingen heen. Bij ‘Radial Courses’ is Beutlers publieksofstelling – net zoals bij Lucinda Childs – om de afgetekende ronde die de bewegingen bepalen heen en ook bij ‘Interior Drama’ beantwoordt Beutlers frontale plaatsing van het publiek aan degene die Childs bij dit stuk hanteerde. Door de particuliere positie van elke toeschouwer, bezit iedereen in feite een eigen ‘invalshoek’ en zijn er dus als het ware evenveel ‘afterlives’ van de dansperformances als er toeschouwers zijn. Met ‘2:Dialogue with Lucinda’ materialiseerde Beutler als het ware dit hierna-leven dat zij als ‘possibility’ beleefde bij het zien van Childs’ opvoeringen. Zo ontrok ze deze voorstellingen aan hun ‘perfecte’ “*domiciliation*”<sup>247</sup> bij hun geestelijke moeder, om ze open te trekken naar nieuwe performers en nieuwe toeschouwers. Zo wordt Beutler zelf tot de geestelijke auteur van een nieuwe creatie, dewelke de kans biedt om een nieuwe dialoog te bewerkstelligen, niet enkel in het hier en nu tussen de eigentijdse performers en hun publiek, maar ook met het toen en daar, zoals de titel toont.

---

<sup>245</sup> COVER#2, *Interview Nicole Beutler about ‘2:dialogue with lucinda’*, in: <[http://www.youtube.com/watch?v=wO4CZ4\\_lPa0](http://www.youtube.com/watch?v=wO4CZ4_lPa0)>, geraadpleegd op 20/07/2011

<sup>246</sup> CHILDS, Lucinda, *a.c.*, p. 34

<sup>247</sup> LEPECKI, André, *a.c.*, 2010, p. 35

## 7. 'The Old Brand New'<sup>248</sup>

Dit in dialoog treden met het verleden vormt een derde mogelijkheid in de omgang met dansrepertoire, naast de 'monoloog' van steeds nieuwe dansen (Baervoets) en het 'napraten' van reconstructieve heropvoeringen (Sandig). In deze paper vormt het eveneens het laatste antwoord op de vraag die ik aan het begin van mijn verkennende onderzoek stelde, namelijk hoe men kan omgaan met dansrepertoire.

In de wetenschap dat Beutler haar choreografische praktijk verbindt met (theoretisch) onderzoek over dans en repertoire,<sup>249</sup> beantwoordde ik deze vraag door de afwijzing, heropvoering en 'ge(mis)interpreteerde' verzoening – de drie krachtlijnen die De Laet in zijn artikel onderscheidde – te projecteren in achtereenvolgens 'The Exact Position of Things', 'Enter Ghost' en 'Lost is My Quiet Forever'. Beutlers voorstellingen 'Les Sylphides' en '2:Dialogue with Lucinda', gebruikte ik daarbij als uitstapje om respectievelijk te onderzoeken hoe een (mis)interpreteren van repertoire een kans biedt tot herdefiniëring en hoe Lepecki's 'will to archive' zich manifesteert als de wil tot lichamelijke re-enactment die de notie van auteurschap bevraagt.

Het afzonderlijk bespreken van de verschillende omgangsmethodes met dansrepertoire geeft deze bachelorproef een erg dialectisch voorkomen – als een opeenvolging van een actie (afwijzing, 'The Exact Position of Things'), een reactie (heropvoering, 'Enter Ghost') en een synthese (een particuliere inkleuring tussen de uitersten in, 'Lost is My Quiet Forever') – hoewel dit in feite drie van elkaar losstaande benaderingswijzen zijn, die slechts in deze volgorde besproken zijn omwille van de chronologie van creatie. Tijdens het schrijfproces merkte ik echter dat het aan elkaar relateren van de eerst afzonderlijk gedachte delen, iets 'extra's' kan bieden. Wanneer de dialectische indruk dan ook niet wordt afgewezen, maar in aanmerking wordt genomen, voegt deze in het retrospectief bekijken van de benaderingswijzen als onderdeel van eenzelfde proces als het ware iets toe. Dit is in feite ook wat Beutler heeft gedaan tijdens het creatieproces van de drie voorstellingen waaraan ik de verschillende benaderingswijzen gekoppeld heb, toen ze bij het creëren van 'Enter Ghost' besloot om een trilogie te maken met als leidraad 'alchemie', waarbij ze 'The Exact Position

---

<sup>248</sup> De titel van dit afsluitende hoofdstuk is gebaseerd op de lezingenserie 'THE OLD BRAND NEW' die plaatsvond van januari tot september 2009. Nicole Beutler organiseerde deze mee en nam er ook aan deel. Zie: THE OLD BRAND NEW, *Home*, in: <<http://www.theoldbrandnew.nl/index.html>>, geraadpleegd op 8/08/2011

<sup>249</sup> Karen Schilders in gesprek met Nicole Beutler, 28/04/2011, Amsterdam

of Things' tot eerste deel benoemde.<sup>250</sup> Het 'duidende' kijken naar deze voorstelling vormt een mooi voorbeeld van het eerder aangehaalde constante herschrijven of herbekijken van het verleden.

Beutler brengt de eerder vernoemde voorstellingen in verband met de drie fasen van het alchemieproces, die onder meer beschreven staan in het boekje *The Sensation is Real*.<sup>251</sup> 'The Exact Position of Things' vormt zo de zwarte fase 'Nigredo', die geassocieerd wordt met lood en de planeet Saturnus die dood en het voorbijgaan van tijd representeert.<sup>252</sup> Dit komt als het ware overeen met Alexander Baervoets die dans als uitvoerende kunst slechts ziet sterven. Een tweede fase, de witte 'Albedo' die gelinkt wordt met kwikzilver, representeert 'Enter Ghost'. Het kan best beschreven worden als "*an uncertain landscape, as in a dream: it is clear, yet unclear; a moonlit night with long ghostly shadows, [...]*." De Albedo-fase wordt in verband gebracht met de maan en de halfgod Mercurius, die de boodschapper is tussen twee werelden.<sup>253</sup> Ook het imiterend incorporeren van dansrepertoire, van de 'ghostly shadows', vormt een boodschapper of 'overdrager', een be-geesteren, tussen twee werelden, het verleden en het heden, of tussen verschillende generaties. 'Lost is My Quiet Forever' staat voor de derde fase, 'Rubedo', waarbij "*consciousness is at its fullest and brightest.*"<sup>254</sup> In dit stadium is niets meer 'ghostly', maar worden als het ware in een versmelting alle 'possibilities' benut. Deze fase komt dan ook overeen met de 'will to archive', met het 'overspel' tussen heden en verleden,<sup>255</sup> en wordt gelinkt aan goud en de zon,<sup>256</sup> elementen die terug te vinden zijn in de postmoderne barokke hofhouding van 'Lost is my Quiet Forever'. De drievoorstellingen, de fasen van het alchemieproces, zijn echter meer dan een 'behandelen' van materie.

'Alchemy can be viewed as a methodology for self-transformation. Its fundamental premise that base matter can be transformed into gold is also metaphor for maximizing one's own potential: [...]. Chemical experiments are done as if gold could really be created, but in fact it is the experimenter that is transformed.'<sup>257</sup>

---

<sup>250</sup> Karen Schilders in gesprek met Nicole Beutler, 28/04/2011, Amsterdam

<sup>251</sup> *Ibid.*

<sup>252</sup> BEUTLER, Nicole, DOBRICIC, Igor, "From a conversation with Igor Dobricic, december 2005", in: BEUTLER, Nicole, (ed.), *o.c.*, 2006, zonder paginavermeldingen

<sup>253</sup> *Ibid.*

<sup>254</sup> *Ibid.*

<sup>255</sup> DE LAET, Timmy, *a.c.*, p. 38

<sup>256</sup> BEUTLER, Nicole, DOBRICIC, Igor, "From a conversation with Igor Dobricic, december 2005", in: BEUTLER, Nicole, (ed.), *o.c.*, 2006, zonder paginavermeldingen

<sup>257</sup> *Ibid.*

Wanneer de verschillende benaderingswijzen van dansrepertoire beschouwd worden als onderdeel van een dialectisch proces, wordt – net zoals in het alchemieproces – niet enkel de behandelde materie, hier het dansrepertoire, maar evenzeer de ‘behandelaar’ getransformeerd. Er ontstaat als het ware een ‘gouden’ persoon, die heden en verleden op een geheel originele wijze in zich weet te verzoenen en erin slaagt een gulden middenweg te bewandelen, hetgeen ook het inslaan van een geheel nieuwe weg of (mis)interpretatie kan impliceren.

De woordencombinatie ‘The Old Brand New’, oorspronkelijk de titel van een lezingenreeks die plaatsvond van januari 2009 tot september 2009 en waarbij het concept ‘nieuw’ in kunst bevraagd werd,<sup>258</sup> vormt als het ware een synthese van deze dialectische benadering, waarbij door de nodige interpunctie als het ware een beeld kan geschetst worden van het voorgaande proces, van “[...] *making art in the present tense*”<sup>259</sup>, of toegespitst op deze paper, ‘*making dance-reenactments in the present tense*’.

*The old brand ‘New’*. Zoals Alena Alexandrova aangeeft, is ‘nieuw’ – als tijdsbepaling – in feite een gedateerd, oud concept, dat bovendien om ‘nieuw’ – als originaliteit – te zijn, paradoxaal genoeg steeds weer teruggrijpt naar dezelfde ‘oude’ beweging, namelijk het breken met het verleden.<sup>260</sup> In Baervoets’ afwijzen van het oude, dansrepertoire, schuilt dus als het ware ook iets oud, ‘out’. Evenzeer geldt echter dat bij het heropvoeren van iets ouds, van repertoire (Sandig), altijd iets nieuws – als anachronisme – komt kijken; *the old brand, new*. De vraag doet zich dan ook gelden of een andere, nieuwe beleving van het concept ‘nieuw’ niet mogelijk is of vruchtbaar kan zijn; *the old brand ‘New’, new*.<sup>261</sup> Dit wordt mogelijk wanneer het onderscheid erkend wordt tussen “*the new as the other side of a tradition, and the new as another reading of a tradition.*”<sup>262</sup> Dit zijn als het ware verwijzingen naar het modernisme en het postmodernisme, waarover eerder reeds gezegd werd dat het bewustzijn van het postmodernisme de kans geeft om een traditie, om het verleden, op een nieuwe wijze te lezen.

---

<sup>258</sup> THE OLD BRAND NEW, *Home*, in: <<http://www.theoldbrandnew.nl/index.html>>, geraadpleegd op 8/08/2011

<sup>259</sup> Deze zinsnede is gebaseerd op de titel van de tekst die Alena Alexandrova schreef als reflectie bij de lezingenreeks ‘The Old Brand New’. Zie: ALEXANDROVA, Alena, *On making art in the present tense*, in: <<http://nbprojects.nl/?s=texts-nl&c=on-making-art-in-the-present-tense-nl>>, geraadpleegd op 25/06/2011

<sup>260</sup> *Ibid.*

<sup>261</sup> “*To trouble linear temporality- to suggest that time may be touché, crossed, visited or revisited, that time is transitive and flexible, that time may reccur in time, that time is not one – never only one – is to court the ancient (and tired) Western anxiety overideality and originality.*” Zie: SCHNEIDER, Rebecca, *o.c.*, 2011, p. 30

<sup>262</sup> ALEXANDROVA, Alena, *On making art in the present tense*, in: <<http://nbprojects.nl/?s=texts-nl&c=on-making-art-in-the-present-tense-nl>>, geraadpleegd op 25/06/2011

Hoewel Baervoets en Sandig zich ook op een bewuste manier binnen het postmoderne en het postdramatische discours positioneren, in de respectievelijke afwijzing van traditie zonder de moderne “*mournful perception*”<sup>263</sup> en de – letterlijke en figuurlijke – incorporatie van de danstraditie, draagt Lepecki met het concept ‘will to archive’ en het erkennen van ‘impalpable possibilities’ in werken uit het verleden, mijn voorkeur weg voor een mogelijkheid tot omgang met dansrepertoire. Zijn theoretische kader getuigt namelijk van een experimenteren in het heden door het verleden én met het verleden door het heden, waarbij zonder te kiezen voor de extremen van of het heden of het verleden, wordt geopteerd voor een – vaak op extreme wijze – mediëren, in vraag stellen en herdefiniëren van het verleden; ‘*The Old*’, *brand new*. Nicole Beutlers’ ‘Les Sylphides’, ‘Lost is My Quiet Forever’ en ‘2: Dialogue with Lucinda’ vormen hier als het ware voorbeelden van en instigeren als nieuwe creaties een doorgroei van het dansrepertoire naar de toekomst, via het verleden.

Zulke dansre-enactments dragen bij tot het (her)be-leven van het verleden en het (her)positioneren van het zelf, want “*In re-enacting we turn back, and in this return we find in past dances a will to keep inventing.*”<sup>264</sup> En misschien geldt er zelfs dat ‘*in this return we find in past dances a will to be kept invented.*’ Opdat de doden als ‘afterlife’ nog lang en gelukkig zouden dansen.<sup>265</sup>

---

<sup>263</sup> LEPECKI, André, *o.c.*, 2006, p. 123

<sup>264</sup> LEPECKI, André, *a.c.*, 2010, p. 46

<sup>265</sup> Dit verwijst ook naar Beutlers’ volgende voorstelling die ‘4: Totentanz’ zal heten. Zie: Karen Schilders in gesprek met Nicole Beutler, 28/04/2011, Amsterdam

## 8. Een (wit) kruis erdoor?!

### Beschouwing van algemeen belang. (Buiten voor deze bachelorpaper.)

Toen ik op 28 april 2011 Nicole Beutler ontmoette, sprak deze reeds over de ruimte die in Nederland steeds beperkter werd om culturele activiteiten en ideeën tot ontplooiing te laten komen.<sup>266</sup> Beutler voelde als het ware de klopgeesten van het economische systeem reeds dreigend rondwaren en voorspelde zo de donkere wolken die zich samenpakten boven de Nederlandse culturele sector en die concreet vorm kregen op 10 juni 2011, wanneer Staatssecretaris van Cultuur Halbe Zijlstra de geplande cultuurbezuinigingen voorstelde.<sup>267</sup> De wonden die deze bezuinigingen in het theater- (en beeldende kunst)landschap sloegen, vuren de creatieve geesten al wekenlang aan tot protest, in de hoop dat er een (wit) kruis zou getrokken worden door dit beknotten van de geesten.

Er zijn namelijk middelen nodig om te kunnen creëren, om een positie te verwerven en te behouden in tijd en ruimte, over tijd en ruimte heen. Want als er geen kans meer is om te experimenteren, te (mis)interpreteren, maar ook om te mis-interpreteren – als mis-lukken, daar fouten en ademruimte leerrijk zijn –, kan men enkel nog in een stagnerende beweging teruggrijpen naar het verleden. De levendige dans der doden in ‘afterlives’ wordt dan als het ware een dans der doden, die ten dode is opgeschreven.

Dat ‘4:Totentanz’ een ten dans vragen mag worden van (op)nieuw beleefde geesten en belichaamde heropstandingen uit het verleden en niet het toekennen van een laatste rustplaats...

---

<sup>266</sup> Karen Schilders in gesprek met Nicole Beutler, 28/04/2011, Amsterdam

<sup>267</sup> BAM, *Cultuurbezuinigingen in Nederland*, in: <<http://www.bamart.be/pages/detail/nl/6438>>, geraadpleegd op 08/08/2011



## 9. Geraadpleegde bronnen

### 9.1. Artikels

AGNEW, Vanessa, "History's Affective Turn: Historical Reenactment and Its Work in the Present" in: *Rethinking History*, jrg. 11 (2007), nr. 3, pp. 299-312

BAERVOETS, Alexander, "Dansen tegen de tijd" in: *Etcetera*, jrg. 28 (2010), nr. 120, p. 30

BURT, Ramsay, "History, Memory, and the Virtual in Current European Dance Practice" in: *Dance Chronicle*, jrg. 32 (2009), nr. 3, pp. 442-467

CHILDS, Lucinda, "Notes: '64-'74" in: *TDR: The Drama Review*, jrg. 19 (1975), nr. 1, pp. 33-36

DE LAET, Timmy, "Repertoire in beweging: Over de draaglijke lichtheid van de traditie" in: *Etcetera*, jrg. 28 (2010), nr. 121, pp. 30-38

FRANKO, Mark, "Repeatability, Reconstruction and Beyond" in: *Theatre Journal*, jrg. 41 (1989), nr. 1, pp. 56-74

FRANKO, Mark, "Writing for the Body: Notation, Reconstruction and Reinvention in Dance" in: *Common Knowledge*, jrg. 17 (2011), nr. 2, pp. 321-334

LEDER, Drew, "Flesh and blood: A proposed supplement to Merleau-Ponty" in: *Human Studies*, jrg. 13 (1990), nr. 3, pp. 209-219

LEPECKI, André, "Writing in motion", Engelse originele versie van wat als Nederlandse tekst verscheen in: *Etcetera*, jrg. 14 (1996), nr. 54, pp. 17-21

LEPECKI, André, MOREELS, Dries (transl.), "Wakker worden! Jérôme Bel en het geheugenverlies van de dans" in: *Etcetera*, jrg. 18 (2000), nr. 71, pp. 37-39

LEPECKI, André, “The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances” in: *Dance Research Journal*, jrg. 42 (2010), nr. 2, pp. 28-48

SCHECHNER, Richard, “Behavior, Performance, and Performance Space” in: *Perspecta*, jrg. 26 (1990), nummer gewijd aan ‘Theater, Theatricality, and Architecture’, pp. 97-102

TAYLOR, Diana, “Scenes of Cognition: Performance and Conquest” in: *Theatre Journal*, jrg. 56 (2004), nr. 3, pp. 353-372

TAYLOR, Diana, “Performance and/as History” in: *TDR: The Drama Review*, jrg. 50 (2006), nr. 1, pp. 67-86

## 9.2. **Boeken**

ALLEN, Jennifer, “‘Einmal ist Keinmal’: Observations on Re-enactment” in: CARONIA, Antonio, JANŠA, Janez, QUARANTA, Domenico, (eds.), *RE:akt! Reconstruction, Re-enactment, Re-porting*, Ljubljana, Aksioma – Institute for Contemporary Arts, 2009, pp.23-33

BRANDSTETTER, Gabriele, “Choreography As a Cenotaph: The Memory of Movement” in: BRANDSTETTER, Gabriele, VÖLCKERS, Hortensia, (eds.), *ReMembering the Body*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz Publishers/tanz2000.at, 2000, pp. 102 – 134

CARLSON, Marvin, *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*, Ann Arbor (Michigan), University of Michigan Press, 2001, p. 200

CARONIA, Antonio, “Never Twice in the Same River: Representation, History and Language in Contemporary Re-enactment” in: CARONIA, Antonio, JANŠA, Janez, QUARANTA, Domenico, (eds.), *RE:akt! Reconstruction, Re-enactment, Re-porting*, Ljubljana, Aksioma – Institute for Contemporary Arts, 2009, pp.7-21

DERRIDA, Jacques, PRENOWITZ, Eric, (transl.), *Archive Fever: A Freudian Impression*, Chicago/London, University of Chicago Press, 1996, p. 113

ECO, Umberto, *De Alledaagse Onwerklijkheid: Essays*, Amsterdam, Uitgeverij Bert Bakker, 1985, p. 349

ENGELS, Friedrich, MARX, Karl, “Manifesto of the Communist Party” in: FERNBACH, David, (ed.), *The Revolutions of 1848: Political Writings*, London, Penguin Books/New Left Review, 1973, vol. I, p. 72

FOSTER, Susan L., “The Ballerina’s Phallic Pointe” in: FOSTER, Susan L., (ed.) , *Corporealities: Dancing Knowledge, Culture and Power*, London/New York, Routledge, 1996, pp.1-25

FRALEIGH, Sondra H., *Dance and the Lived Body: A Descriptive Aesthetics*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1987, p. 284

GEZELLE, Guido, “Over een draaitol” in: BERGEN, Liese, VAN DER MUEREN, Ria, VAN LOON, Mal, (eds.), *Handleiding bij Netwerk Taalbeschouwing*, Wommelgem, Van In, s.d., p. 20

GILPIN, Heidi, “Lifelessness in movement, or how do the dead move? Tracing displacement and disappearance for movement performance” in: FOSTER, Susan L., (ed.), *Corporealities: Dancing Knowledge, Culture and Power*, London/New York, Routledge, 1996, pp. 106-128

GORDON, Avery F., *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*, Minneapolis/London, University of Minnesota Press, 1997, p. 252

GROSZ, Elizabeth, “Becoming... An Introduction” in: GROSZ, Elizabeth, (ed.), *Becomings: Explorations in Time, Memory, and Futures*, Ithaca/London, Cornell University Press, 1999, pp. 1-12

GROSZ, Elizabeth, “Thinking the New: Of Futures yet Unthought” in: GROSZ, Elizabeth, (ed.), *Becomings: Explorations in Time, Memory, and Futures*, Ithaca/London, Cornell University Press, 1999, pp. 15-28

JOHNSON, Mark, LAKOFF, George, *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*, New York, Basic Books, 1999, p. 624

LEDER, Drew, *The Absent Body*, Chicago, The University of Chicago Press, 1995, p. 218

LEHMANN, Hans-Thies, *Postdramatic Theatre*, Milton Park/New York, Routledge, 2006, p. 214

LEPECKI, André, “Still: On the Vibratile Microscopy of Dance”, in: BRANDSTETTER, Gabriele, VÖLCKERS, Hortensia, (eds.), *ReMembering the Body*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz Publishers/tanz2000.at, 2000, pp. 334-365

LEPECKI, André, “Introduction: Presence and Body in Dance and Performance Theory” in: LEPECKI, André (ed.), *Of the Presence of the Body: Essays on Dance and Performance Theory*, Middletown (Connecticut), Wesleyan University Press, 2004, pp.1-9

LEPECKI, André, “Inscribing Dance” in: LEPECKI, André (ed.), *Of the Presence of the Body: Essays on Dance and Performance Theory*, Middletown (Connecticut), Wesleyan University Press, 2004, pp. 124 -139

LEPECKI, André, *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*, New York/London, Routledge, 2006, p. 150

MANNING, Erin, *Relationescapes: Movement, Art, Philosophy*, Cambridge/Massachusetts/London/England, The MIT Press, 2009, p. 268

MERLEAU-PONTY, Maurice, “Eye and mind” in: JOHNSON, Galen A., *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader: Philosophy and Painting*, Evanston (Illinois), Northwestern University Press, 1993, pp. 122-149

PHELAN, Peggy, “Dance and the history of hysteria” in: FOSTER, Susan L., (ed.) , *Corporealities: Dancing Knowledge, Culture and Power*, London/New York, Routledge, 1996, pp. 90-105

PHELAN, Peggy, *Unmarked: The Politics of Performance*, London/New York, Routledge, 1993, p. 207

POSTLEWAIT, Thomas, *The Cambridge Introduction to Theatre History*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, p. 346

SCHNEIDER, Rebecca, *The Explicit Body in Performance*, London/New York, Routledge, 1997, p.237

SCHNEIDER, Rebecca, *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, London/ New York, Routledge, 2011, p. 272

SCHOLL, Tim, *From Petipa to Balanchine: Classical Revival and the Modernization of Ballet*, New York/London, Routledge, 1994, p. 167

SMITH, Richard Cándida, “Introduction: Performing the Archive” in: SMITH, Richard Cándida, (ed), *Art and the Performance of Memory: Sounds and Gestures of Recollection*, London/New York, Routledge, 2002, pp. 1-12

TAYLOR, Diana, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham/London, Duke University Press, 2003, p. 326

UTRECHT, Luuk, *Van hofballet tot postmoderne-dans: De geschiedenis van het academische ballet en de moderne dans*, Zutphen, Walburg Pers, 1988, p. 360

VAN KERKHOVEN, Marianne, *Van het kijken en van het schrijven: Teksten over theater*, Leuven, Van Halewijck, 2002, p. 276

WALKER, Jonathan, “Textual Realism and Reenactment” in: MCCALMAN, Iain, PICKERING, Paul A., (eds.), *Historical Reenactment: From Realism to the Affective Turn*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2010, pp. 90-108

WALTER, Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1963, p. 164

### 9.3. Grijze literatuur

BEUTLER, Nicole, DOBRICIC, Igor, “Conversation with Igor Dobricic, November 2005” in: BEUTLER, Nicole, (ed.), *The Sensation is Real ... But There is no Certainty*, Amsterdam, LISA i.s.m. De Appel, 2006, zonder paginavermeldingen, onder het symbool ‘\*’

BEUTLER, Nicole, (ed.), *The Exact Position of Things*, Utrecht, LISA/Springdance Festival, 2005, zonder paginavermeldingen

BEUTLER, Nicole, (ed.), *The Sensation is Real ... But There is no Certainty*, Amsterdam, LISA i.s.m. De Appel, 2006, zonder paginavermeldingen

BEUTLER, Nicole, *Programmaboekje ‘Lost is my Quiet Forever’*, Amsterdam, LISA, 2008, p. 13

BEUTLER, Nicole, (ed.), *Programmablaadje ‘2: Dialogue with Lucinda’*, Amsterdam, nb i.s.m. Cover#2, 2010, eigen paginanummering

NB, *Text\_Booklet Frankfurt*, onuitgegeven programmaboekje bij de voorstelling *1: Songs*, 2009, p. 2

SARAH, Kane, “4.48 Psychosis, 1999” in: NB, *Text\_Booklet Frankfurt*, onuitgegeven programmaboekje bij de voorstelling *1: Songs*, 2009, p. 2

VAQUERO OLLERO, Javier, “2 :Dialogue with Lucinda” in: BEUTLER, Nicole, *Programmablaadje ‘2: Dialogue with Lucinda’*, Amsterdam, nb i.s.m. Cover#2, 2010, p. 5

#### 9.4. Internetpagina's

AGNEW, Vanessa, *What is Reenactment?*, in:

<[http://gateway.proquest.com/openurl?ctx\\_ver=Z39.88-2003&xri:pqil:res\\_ver=0.2&res\\_id=xri:lion&rft\\_id=xri:lion:ft:abell:R03897150:0](http://gateway.proquest.com/openurl?ctx_ver=Z39.88-2003&xri:pqil:res_ver=0.2&res_id=xri:lion&rft_id=xri:lion:ft:abell:R03897150:0)>, geraadpleegd op 03/07/2011

ALEXANDROVA, Alena, *On making art in the present tense*, in:

< <http://nbprojects.nl/?s=texts-nl&c=on-making-art-in-the-present-tense-nl>>, geraadpleegd op 25/06/2011

BALANÁ, Montse, FERNÁNDEZ, Manuel, GOBARTT, Ana L., *Behavioural symptoms in patients with Alzheimer's disease and their association with cognitive impairment*, in:

<<http://www.biomedcentral.com/1471-2377/10/87>>, geraadpleegd op 20/06/2011

BAM, *Cultuurbezuinigingen in Nederland*, in: <<http://www.bamart.be/pages/detail/nl/6438>>, geraadpleegd op 08/08/2011

BEUTLER, Nicole, *Juist imperfectie raakt mij*, in: < <http://nbprojects.nl/?s=texts-nl&c=imperfection-just-touches-me-nl>>, geraadpleegd op 15/07/2011

COVER#2, *Cover*, in: < <http://www.cover-project.com/p/1.html?m=1>>, geraadpleegd op 20/07/2011

COVER#2, *Interview Nicole Beutler about '2:dialogue with lucinda'*, in: < [http://www.youtube.com/watch?v=wO4CZ4\\_IPa0](http://www.youtube.com/watch?v=wO4CZ4_IPa0)>, geraadpleegd op 20/07/2011

DOBRICIC, Igor, *Being (t)here*, in: < [http://nbprojects.nl/?s=texts-nl&c=being\\_there-nl](http://nbprojects.nl/?s=texts-nl&c=being_there-nl) >, geraadpleegd op 25/06/2011

IMDB, *A Clockwork Orange (1971)*, in: <<http://www.imdb.com/title/tt0066921/soundtrack>>, geraadpleegd op 17/07/2011

LEPECKI, André, *Ghostly*, in: < <http://nbprojects.nl/?s=texts-nl&c=ghostly-nl>>, geraadpleegd op 25/06/2011

MANOWAR, *Biography*, in: < <http://www.manowar.com/biography.html>>, geraadpleegd op 17/07/2011

NB, *The exact position of things (2005)*, in: < [http://nbprojects.nl/?s=works-nl&c=the\\_exact\\_position\\_of\\_things-nl](http://nbprojects.nl/?s=works-nl&c=the_exact_position_of_things-nl)>, geraadpleegd op 25/06/2011

NB, *Enter Ghost (2006)*, in: < [http://nbprojects.nl/?s=works-nl&c=enter\\_ghost-nl](http://nbprojects.nl/?s=works-nl&c=enter_ghost-nl) >, geraadpleegd op 25/06/2011

NB, *Les Sylphides (2007/2008)*, in: < [http://nbprojects.nl/?s=works-nl&c=les\\_sylphides-nl](http://nbprojects.nl/?s=works-nl&c=les_sylphides-nl)>, geraadpleegd op 25/06/2011

NB, *Lost is My Quiet Forever (2008)*, in: < [http://nbprojects.nl/?s=works-nl&c=lost\\_is\\_my\\_quiet\\_forever-nl](http://nbprojects.nl/?s=works-nl&c=lost_is_my_quiet_forever-nl) >, geraadpleegd op 25/06/2011

NB, *2: Dialogue with Lucinda (2010)*, in: <[http://nbprojects.nl/?s=works-nl&c=dialogue\\_with\\_lucinda-nl](http://nbprojects.nl/?s=works-nl&c=dialogue_with_lucinda-nl)>, geraadpleegd op 25/06/2011

SALAMON, Eszter, *Tales of the Bodiless*, in:<<http://www.eszter-salamon.com/WWW/talesofthebodiless.htm>>, geraadpleegd op 29/06/2011

THE OLD BRAND NEW, *Home*, in: <<http://www.theoldbrandnew.nl/index.html>>, geraadpleegd op 8/08/2011

THE RECYCLE PROJECT, *André Gingras on Recycling Les Sylphides*, in : < <http://www.therecycleproject.com/category/andre/>> , geraadpleegd op 15/07/2011

THE RECYCLE PROJECT, *The Project*, in: <<<http://www.therecycleproject.com/the-recycle-project-2/>>> , geraadpleegd op 15/07/2011



T'JONCK, Pieter, *Ook live spelen is een reconstructie: Interview met Vincent Dunoyer*, in: [http://theater.ua.ac.be/ptj/page.py?f=2003-02-19 Ook live spelen is reconstructie.xml](http://theater.ua.ac.be/ptj/page.py?f=2003-02-19_Ook_live_speLEN_is_reconstructie.xml), geraadpleegd op 30/06/2011

VERHAEGH, Luc, *Een gesprek met Nicole Beutler en Felix Ritter*, in: <http://nbprojects.nl/?s=texts-nl&c=a-conversation-nl>, geraadpleegd op 25/06/2011

ZARRILLI, Phillip B., "Toward a Phenomenological Model of the Actor's Embodied Modes of Experience" in: *Theatre Journal*, jrg. 56 (2004), nr. 4, pp. 653-666, als 'full text' zonder paginanummering gevonden in: [http://gateway.proquest.com/openurl?url\\_ver=Z39.88-2004&res\\_dat=xri:iipa:&rft\\_dat=xri:iipa:article:citation:iipa00276768](http://gateway.proquest.com/openurl?url_ver=Z39.88-2004&res_dat=xri:iipa:&rft_dat=xri:iipa:article:citation:iipa00276768), geraadpleegd op 23/06/2011

### **9.5. Interview**

Karen Schilders in gesprek met Nicole Beutler, 28/04/2011, Amsterdam

### **9.6. Voorstellingen**

*Several Species of Small Furry Animals*, nb, Nicole Beutler, Amsterdam, 06/2003

*The Exact Position of Things*, nb, Nicole Beutler, Amsterdam, 22/02/2005

*Les Sylphides*, nb, Nicole Beutler, Amsterdam, 01/07/2007, naar: FOKINE, Michel, "Les Sylphides"

*Lost is My Quiet Forever*, nb, Nicole Beutler, Amsterdam, 18/09/2008, naar: PURCELL, Henry, "Lost is My Quiet Forever"

*Enter ghost*, nb, Nicole Beutler, Amsterdam, 12/10/2008

*1: Songs*, nb i.s.m. Sanja Mitrovic en Gary Shepherd, Nicole Beutler, Amsterdam, 27/10/2009

*2: Dialogue with Lucinda*, nb, Nicole Beutler, Amsterdam, 24/03/2010, naar: CHILDS, Lucinda, "Radial Courses" en "Interior Drama"

3: *The Garden*, nb, Nicole Beutler, Amsterdam, 17/03/2011

*Tales of the Bodiless*, Eszter Salamon i.s.m. Bojana Cvejic en Terre Thaemlitz, Eszter Salamon, Brussel, 21/05/2011