

NICOLE BEUTLER: DRIE EIGENTIJDSE BENADERINGEN VAN DANSREPERTOIRE

Karen SCHILDERS

Volgens Peggy Phelan is verdwijning het wezenskenmerk bij uitstek van performances. Maar wat impliceert haar stelling – “Performance’s only life is in the present.”¹ – voor de toekomst van eigentijdse performances? Voor het voortleven van performances uit het verleden? In deze bijdrage tracht ik een antwoord op deze vragen te formuleren door drie verschillende benaderingswijzen te onderzoeken in onze omgang met de erfenis van innovaties uit het verleden.* Deze respectievelijk resolute afwijzing, reconstructieve heropvoering en ge(mis) interpreteerde ‘verzoening’ met het heden, werk ik uit aan de hand van enkele danstheatervoorstellingen van Nicole Beutler (München, 1969). In wat volgt zal ik middels Beutlers trilogie – bestaande uit *The Exact Position of Things*, *Enter Ghost* en *Lost is My Quiet Forever* – drie eigentijdse manieren van omgang met het dansrepertoire illustreren.

THE EXACT POSITION OF THINGS OF “HET GEHEUGENVERLIES VAN DANS”²

The Exact Position of Things, een danstheatervoorstelling van Nicole Beutler uit 2005, schetst een beeld van geheugenverlies. Op scène proberen twee vrouwen zich in de tijd en in de ruimte te oriënteren, want “wie ben je als je geen geheugen meer hebt?”³ In hun pogingen tekenen zich verschillende fasen af, die gelijkenissen vertonen met het aftakelingsproces van personen die lijden aan de ziekte van Alzheimer. De radeloosheid die hier aanvankelijk mee gepaard gaat, wordt in *The Exact Position of Things* ook geënceneerd, waarna een koortsachtig parcours volgt. Woorden en daden verdubbelen elkaar, 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 tevergeefs en leidt tot een besefloos herhalen van dezelfde (dans)pasjes. Een

* Bij de uitwerking van de verschillende benaderingen maakte ik gebruik van de krachtlijnen die Timmy De Laet formuleerde in zijn artikel “Repertoire in beweging: Over de draaglijke lichtheid van de traditie”.

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

repetitieve lichamelijke uitputtingsstrijd die verband houdt met de verhoogde motorische activiteit die wordt opgemerkt bij Alzheimer-patiënten.⁴ Tot ook deze functies het laten afweten en de lichamen – op het niveau van de representatie – ‘in de schijnwerpers’ treden door hun disfunctioneren als *bodymind*.

Op het niveau van de (re)presentatie, van de *voor-stelling*, is het niet meer dan logisch dat lichamen ‘belicht’ worden als aanwezig, maar zoals Drew Leder opmerkte in zijn boek *The Absent Body*, een uitbreiding op Merleau-Ponty’s fenomenologie, gebeurt het niet-theatrale ervaren in en van de wereld op een wijze waarbij “one’s own body is rarely the thematic object of experience.”⁵ Het lichaam als ‘vlees’ waarover Merleau-Ponty spreekt, is volgens Leder immers een oppervlaktelichaam dat gekenmerkt wordt door exteroceptie; de perceptie van de wereld is mogelijk door de naar buiten gerichte zintuigen. Het lichaam is zich hierbij niet ‘bewust’ van zijn functie als perceptieorgaan en vormt een afwezige of nulwaarde temidden van het waargenomene. Dit wordt verder in de hand gewerkt door proprioceptie, waarbij het lichaam verworven sensomotorische handelingen op automatische piloot, of als ‘afwezig’, uitoefent. Het ‘afwezige lichaam’ manifesteert zich ook nog op een ander niveau, daar Leder Merleau-Ponty’s begrip van het lichaam als ‘vlees’ uitbreidt tot ‘vlees en bloed’.⁶

Het ‘recessieve lichaam’ dat Leder definieert als het geheel aan interne organen en processen dat omgeven wordt door het lichaamsoppervlak, wordt gekenmerkt door interoceptie; het bij machte zijn om interne prikkels van het eigen lichaam waar te nemen. Vermits 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 exteroceptieve, 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.”⁷ De voorheen ‘afwezige’ lichamen vormen dan als het ware een vaak pijnlijk-confronterende, opake filter op de perceptie van de werkelijkheid.

Zo ook in *The Exact Position of Things*, waar – op het niveau van de representatie – de ‘geest’ het ‘lichaam’ in de steek laat door de aanwezigheid van Alzheimer. Met het verdwijnen van het geheugen, en met dat geheugen ook het repertoire aan lichaamsbewegingen, worden de lichamen nadrukkelijk aanwezige omhulsels, die enkel nog de prikkels van pijn en besef – van pijnlijk besef – herbergen. Hoewel de ene vrouw op scène de andere steeds nauwlettend volgt – letterlijk en figuurlijk –, komt ze niet verder dan een min of meer gelijktijdig nabootsen van de bewegingen. 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 in slaagt om bewegingsidiomen te incorporeren.

Of is er meer aan de hand? Geven de twee vrouwen op scène misschien gestalte aan een en dezelfde vrouw? Deze vraag wordt opgeworpen door de begeleidende tekst van de voorstelling, die spreekt over de “desoriëntatie van *een* vrouw”. Kan *The Exact Position of Things* in dat geval 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 een verdubbeling maar ook een ontdubbeling kan zijn? In de verdubbeling toont de tweede vrouw zich immers 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 representatie in acht wordt genomen, ook wel heden-heden: de performers, Hester van Hasselt en Esther Snelder, geven de vrouw gestalte door hun lichaam. Het incorporeren en *voor-stellen* van een ‘ander’ is echter slechts mogelijk door zich bewust te blijven van het eigen lichaam als bron en monding van “embodied experience”⁸. Aangezien sensomotorische gewaarwordingen geschieden zonder dat men het beseft, dient de performer een lichamenlijk bewustzijn te cultiveren: ‘de esthetische innerlijke bodymind’.

Phillip Zarrilli definieert de cultivatie van dit lichamenlijk bewustzijn als een esthetisch cultiveringsproces, waarbij het lichaam niet langer als ‘afwezig’ *niet* ervaren wordt, maar wordt beleefd als een “dialectical engagement of body-in-mind and mind-in-body”.⁹ Zo vormt onder meer de performer 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. De belichaming van een welbepaalde rol door een performer genereert aldus ervaring en representatie voor zichzelf en voor het publiek, en vormt zo een vierde (fictieve) lichaam namelijk het ‘esthetische uiterlijke lichaam’.¹⁰

De performer dient op scène dan ook vanuit het bewustzijn van zijn performerlichaam en de lichaamsvereisten van het ‘personage’ te ageren “in a process of constant modulation of the four bodies.”¹¹ Aangezien dit (be)levende lichaam en de ‘identiteit’ van performances en dansvoorstellingen bepaald wordt door het ‘zijn’ in de tijd – “[their] only life is in the present” – ontsnappen ze, net zoals tijd én juist omwille van het tijdsaspect dat hun bestaan uitmaakt, aan directe representatie naast hun ‘zijn’. Naar analogie met performances, geldt immers: “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.”¹² De vertaling van (dans)performances naar andere media gaat namelijk altijd gepaard met het verlies van ‘liveness’. Zo wordt choreografie als het neerschrijven van beweging als notatie door Gabriella Brandstetter gedefinieerd als een grafmonument.¹³

Choreografie, de schriftelijke voorstelling van dans als ‘hypomnéma’

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.”¹⁴ Jacques Derrida gebruikt deze termen voor zijn beschrijving van ‘het archief’ als ‘hypomnéma’, als een notitie “[that] will never be either memory or anamnesis as spontaneous, alive and internal experience.”¹⁵ Een archief en zijn objecten vormen namelijk naast een bron voor historisch onderzoek, ook het product van een selectieproces dat afhangt van de heersende tijdsgeest. Aldus bestaat er “geen archiveerbaar concept van het archief”.¹⁶ De vraag van ‘het archief’, als het geheugen van items die verwacht worden bestand te zijn tegen verandering, is volgens Derrida dan ook een vraag – dé vraag – van de toekomst, eerder dan van het verleden. De verantwoordelijkheid en de belofte voor de toekomst die het archief zo in zich draagt, is ook de wens van choreografie: iets te betekenen voor de toekomst. Maar enkel ‘in’ de tijd, ‘in’ het moment waarop (opnieuw) gedanst wordt, blijkt het nut of gebrek van sommige notatiesystemen én de selectieve blik die eigen is aan de tijdsgeest toentertijd.

De voorstelling van het belichaamd geheugen, het ‘repertoire’

Bij choreografie geldt echter dat het geheugen belichaamd is. “Some notion of notation seems to remain within the body and the mind of the dancer as a danced possibility.”¹⁷ Dans vormt namelijk een voorbeeld van “embodied knowledge, a learning in and through the body,”¹⁸ hetgeen volgens Diana Taylor een belichaamd geheugen naast het archiefgeheugen bepaalt. De verzameling van praktijken die dit geheugen uitmaken, wordt als vluchtige en niet-reproduceerbare kennis beschouwd en door haar met de term ‘repertoire’ benoemd.¹⁹ Hoewel het archief en het repertoire qua kennis en wijzen waarop deze wordt overgedragen complementair zijn, is het voortbestaan van een geïncorporeerde dans(voorstelling) over de generaties heen niet 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.²⁰

Dit aspect van verdwijning is echter ook terug te vinden binnen eenzelfde generatie van dansers. Zo wordt in *The Exact Position of Things* ook getoond dat het 'exact' herhalen van bewegingen in feite onmogelijk is. Kleine discrepanties in de bewegingscyclussen die beoogd zijn op het niveau van de representatie, als tekenend voor het aftakelingsproces, sluipen ook ongevraagd binnen op het niveau van de representatie, in de repetitieve bewegingen van de performers. In het kopiëren van elkaars bewegen, maar ook in de poging om de eigen bewegingen opnieuw uit te voeren, gaat er steeds iets verloren; het herhalen is altijd "not exactly"²¹.

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.²²

Daar waar 'the act of disappearance' als een ontologische eigenschap van (dans)performances normaal gesproken 'verdwijnt' – naar analogie met Leders 'afwezige lichamen' – in de performances, wordt dit in *The Exact Position of Things* via een esthetisch cultiveren van (geheugen)verlies door de performers en de toeschouwers als het ware ervaren als 'aanwezig'. Het geheugenverlies van deze voorstelling – zowel op het niveau van representatie als presentatie – refereert aan het geheugenverlies van dans. Of zoals de danstheoreticus André Lepecki het verwoordt: "Dance silently moves towards its future only to reveal it as a vast amnesia past"²³. Dit zou kunnen leiden tot een "mournful perception of the temporality of the present as an ongoing, ceaseless passing away of the 'now'."²⁴ Dit gevoel is Beutler echter niet genegen, daar zij zich bij deze voorstelling ook de vraag stelt of helemaal in het moment 'zijn' ook geen bevrijding kan betekenen.²⁵

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. De verdwijning in het geheugenverlies de waarde geven van bevrijding, beïnvloedt de omgang met de materie of met het vluchtige dat performances zijn. Een eerste houding ten opzichte van dansrepertoire – en het al dan niet mogelijk zijn van re-enactments – verwoordt dan ook Alexander Baervoets: "Gezien dans een uitvoerende kunst is, kun je die hele manie om te bewaren maar beter laten varen."²⁶

ENTER GHOST, OF THE HAUNTED STAGE

Het verleden verticaal benaderen als aanzet tot een tweede omgang met dansrepertoire

Alexander Baervoets versteekt met zijn stelling over dans als uitvoerende kunst de 'aura' van (dans)voorstellingen als kunstwerken in het 'hier und jetzt'. Zijn discours over het dansrepertoire wordt echter niet gedreven door een elegische stemming – die nauw verband houdt met het modernisme – over het onherroepelijk verloren gaan van dans,²⁷ maar zoekt een bevrijdende berusting in deze ontologische eigenschap van dans. Er bestaat echter nog een andere wijze dan Baervoets' manier om dit kenmerk te benaderen:

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. [...] – it is always alive, now.²⁸

Deze omgang met het verleden impliceert dat het heden niet op zichzelf staat en dat het verleden als het ware "a remnant, a ghost or mode of haunting the present"²⁹ vormt. Het verleden ook als levend of nu beschouwen, betekent dat dit nooit voorbij is en zo een hiernamaals vol "afterlives"³⁰ constitueert.

In haar boek *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination* noemt Avery Gordon deze afterlives "such endings that are not over".³¹ Ze zijn 'spokend' ('haunting'). In het heden zijn talloze 'spookachtige' ('ghostly') uitlopers van praktijken uit het verleden terug te vinden. Rebecca Schneider meent dat zulke 'geesten' zich onder meer in (dans)performances manifesteren, hoewel ze er op wijst dat dit vreemd lijkt, aangezien deze "explicitly disembodied signifiers"³² zijn en de eigentijdse performancepraktijk die ze schetst in *The Explicit Body in Performance* de titel van het boek tot eigenschap heeft. Toch kan men volgens Schneider het begrip 'geesten' gebruiken: hun paradoxale status maakt van hen namelijk ook "particularly postmodern entities."³³

The Haunted Stage: het theater als geheugenmachine

In *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine* beschrijft Marvin Carlson hoe huidige ervaringen altijd 'be-geest-erd' ('ghosted') zijn door voorgaande ervaringen en associaties, "while these ghosts are simultaneously shifted and modified by the processes of recycling and recollection."³⁴ Dit betekent dat onder meer iedere theatrale productie een 'ghostly tapestry' vormt door het spel van collectieve en individuele voorgaande ervaringen.

De geheugenmachine die het theater is – in feite gaat het hier om een eigenschap inherent aan het postmoderne bewustzijn – zien we als het ware letterlijk en figuurlijk aan het werk in *Enter Ghost*, een dansvoorstelling die Nicole Beutler in 2006 maakte. Dezelfde performers worden opgevoerd als in *The Exact Position of Things*, maar daar waar in deze voorstelling hun lichamen steeds meer ‘ontgeestelijkt’ werden (‘de-mentia’), geven ze nu samen met Sanja Mitrovic lichaam aan ‘geesten’. Door een doorgedreven intertekstualiteit worden teksten en/of handelingen opnieuw én op een nieuwe wijze ‘be-geest-erd’. Dit werkt ook verder door in Beutlers bevragen van de regieaanwijzing “Enter Ghost” uit Shakespeares *Hamlet*: “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?”³⁵

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 – “[m]ovement is both sign and symptom that all presence is haunted by disappearance and absence”³⁶ – letterlijk en figuurlijk vorm op scène. Beweging – of het ontbreken daarvan – als teken en symptoom bekijken, brengt het initiële vocabularium van de psychoanalyse in herinnering, waarbij de onbewuste lichaamsgeschiedenis als het ware via re-enactment – “the acting out, the performative elaboration”³⁷ – een plaats krijgt in tijd en ruimte. *Enter Ghost* kan dan ook opgevat worden als lichaam en beweging – als teken en symptoom – geven aan krachten, ‘geesten’, waar men zich normaal niet bewust van is. De bepaling in tijd en ruimte die ‘ze’ krijgen, drong bij Beutler de volgende vraag op: “Wat gebeurt er, als we spoken niet langer naar onze fantasiewereld van verzinsels verbannen, maar hen als tastbare, stoffelijke en sociologische krachten gingen [sic.] beschouwen?”³⁸ Ze refereert hier bijna letterlijk aan wat Avery Gordon schreef in *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*.

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.³⁹

Ghostly Matters: The sensation is real... (But there is no certainty)

Lepecki meent dat geesten ‘verschijnen’ iedere keer als er een onverklaarbaar gevoel van atmosferische verandering de kop opsteekt,⁴⁰ waarbij hij net zoals Avery Gordon ervan overtuigd is dat het beschouwen van geesten als sociale figuren een kans biedt

tot “transformative recognition”⁴¹. Deze transformatieve erkenning gebeurt op dat vlak waar geschiedenis en subjectiviteit het sociale leven uitmaken.

Beutler ontwikkelt vaak parallel aan haar voorstellingen een ‘boekje’ als neerslag van haar onderzoek, als ‘afterlife’-trigger. Het boekje dat de voorstelling *Enter Ghost* flankiert, kreeg de titel *The Sensation is Real* mee. Op de voorlaatste pagina bevindt zich echter een vervolg op deze titel, namelijk *But There is no Certainty*. Deze tweeledigheid valt ook te traceren in het discours van dramaturg Igor Dobricic over geesten: “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.”⁴² Aangezien het spookachtige, wanneer het waargenomen wordt, zich in feite zowel iets voor als iets na deze plaats/deze tijd bevindt, verstoort “the present time of the ghost”⁴³ 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.”⁴⁴

Deze vaststelling deed ook de danstheoreticus 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 vermeldt hij Susanne Langer, die sprak over de virtuele kracht van dans als de energie die een danser bezit en dewelke het publiek kan ervaren.⁴⁵ De mogelijkheid om “the virtual momentum of a movement’s taking form before [he/she] actually move”⁴⁶ te erkennen, om de beweging te ‘voorspellen’, vormt een voorbeeld van ‘the present moment as a series of anterior futures’.

***Enter Ghost*: ‘be-geest-eren’ als tweede omgang met dansrepertoire**

Het spookachtige biedt dus een manier om tijd te beleven “between, among, beyond”⁴⁷ het beschouwen van het verleden als verticaal, als “a future direction in which one can travel – [...] waiting to be (re)discovered – [...]”⁴⁸ Dit (her)ontdekken van het verleden is ook aan te treffen bij de eerder vermelde psychoanalyse. Maar daar waar men bij deze traumatheorie uitgaat van een (onbewust) gebrek, is het ‘spookachtige’ als sociologische kracht een vruchtbaardere benaderingswijze van het verleden – maar ook van het heden en de toekomst.

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.⁴⁹

De geest initieert zo een nieuwe perceptie, daar hij in zijn interpellatie als het ware de kans biedt om om te gaan met het moment als méér dan het moment. Geesten 'waarnemen' impliceert geesten voor 'waar' nemen: het beleven van het spookachtige als een particuliere bron van kennis, van 'waarheid', en als 'waar' producent van materieel, sociaal en historisch effect.

Zoals *The Haunted Stage* echter toont, vormt de geest als sociologische kracht ook het product van een bepaalde tijdsgeest. 'Wat' we weten is gelinkt aan 'hoe' we weten. Aangezien dit niet enkel geldt voor theoretische denkkaders, maar ook voor lichamelijke praktijken, biedt dit een mogelijkheid in de omgang met dansrepertoire. Diana Taylor meent in die context dat "embodied practice as a way of knowing and transmitting knowledge"⁵⁰ dient in ere hersteld te worden. Want dat wat eerder vermeld werd als een probleem voor het noteren van dans, 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' verlangd 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 danst "with his master's ghost".⁵¹ 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 heropvoeringen zouden doorgeven van generatie op generatie.⁵² Marianne Van Kerkhoven merkt echter op dat bij de heropvoeringen van onder meer 'Rosas danst Rosas' de lichamelijke herinnering aan het creatieproces verdwenen is.⁵³ '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'. Er is nooit de zekerheid dat het gebeuren 'exactly' hetzelfde benaderd of uitgevoerd wordt.

De onmogelijkheid van de exacte kopie van het verleden biedt echter de kans tot een creatief verdraaien van de kopie; als was het een "wrestling with the ghosts of that [or some] explication[s]".⁵⁴ Zo een herdefiniëren of 'verdraaien' wordt geopperd door Beutlers voorstelling *Les Sylphides*.

***Les Sylphides*: Beutlers 'wrestling with the ghosts of some explications'**

Les Sylphides, een voorstelling uit 2007/2008, is ontstaan omdat Nicole Beutler pogoede (klassiek) ballet te vertalen naar haar eigen universum. Ze volgde geen klassieke dans, maar studeerde aan de *School voor Nieuwe Dansontwikkeling*. Dit impliceert dat de voorstelling tekenend is voor een omgang met het verleden en het eigen geheugen als (her)interpretatie.

Beutler greep voor haar versie van *Les Sylphides* terug naar Michael Fokines voorstelling uit 1909. Daar waar Fokine de stilering van het ballet liet primeren op het virtueuze aspect, wordt dit in vraag gesteld bij Beutler, vermits ze wenst "af te stappen van gedachteloze conventies omtrent schoonheid en perfectie."⁵⁵ Zo laat ze de toeschouwers en de performers onder meer dezelfde egaal uitgelichte ruimte delen, vermits het publiek opgesteld is in een cirkel rond het 'dansvlak'. Door de publieksofstelling, het zelden bezetten van het middelpunt van de cirkel door de drie dansers en door het overschrijden van de – hier fictieve – grens tussen publiek- en performersruimte, wordt de conventie van symmetrie van het klassieke ballet grondig verstoord. Deze verstoring wordt verder bevorderd door de voltallige vrouwelijke cast, die op een zelfbewuste manier omgaat met haar lichaam. Beutler koos namelijk bewust voor drie ex-ballerina's die de rijpheid van hun (dans)jaren mede inzetten in het performatieve spel. Zij herhalen een aantal codes van het klassieke ballet, maar in plaats van zich te laten begeleiden door een mannelijke danspartner, houden zij hier de touwtjes stevig in handen.

Zo slagen de (ex-)ballerina's er in deze voorstelling in als zelfstandige entiteiten het speelveld en de blik van het publiek 'eigen' te maken. Zij leven niet langer louter en alleen een gemedieerd bestaan als "the object of his adoration".⁵⁶ Op die manier 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. De "his" waarop Foster hierbij duidt, verwijst niet enkel naar de leidende balletdanser in klassieke balletvoorstellingen, maar ook naar het mannelijke publiek van zulke opvoeringen, waarbij het lichaam van de ballerina als het ware "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."⁵⁷ Gelijktijdig met deze stelling, hekelt Foster de kritiek als zou het vreemd zijn om aan het eind van de 20^{ste} eeuw de elegantie van een ballerina te koppelen aan de mannelijke seksuele politiek van de fallus. Foster meent dat de erkenning van het (seksistische) verleden nodig is, om in het heden aan een toekomst te kunnen bouwen: "[...] first, the ballerina-as-phallus must be fleshed out, provided an origin, a history, and an anatomy."⁵⁸ Dit is precies wat Beutler doet.

Zij geeft de 'geest' een lichaam in haar balletadaptatie en maakt dat de performers op zichzelf staan in een hernieuwde belichaming van deze 'geveugelde, sprookjesachtige' wezens. Als de performers hun pointes *en plein public* aan- en uitdoen, toont dit in feite 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, mogen de toeschouwers zelfs 'een handje toesteken', waarbij

ze zich – in de confrontatie met een gekende beweging – beroepen op hun kennis van balletconventies. Beutler zoekt de grenzen van dit culturele kapitaal op bij het publiek, waardoor het zich dient te schikken naar dat *nét* 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 maken en de relatie tussen kijker en danser te veranderen, pleit ik niet voor waarheidsgetrouwe kopieën van het verleden, maar voor het creëren van iets dat op zichzelf kan staan, waarin ik de essentie en geest van *Les Sylphides* oproep en waar het verleden doorklinkt in de beleving van het heden.⁵⁹

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.”⁶⁰ Een aspect dat ook terug te vinden is bij *Lost is My Quiet Forever*.

LOST IS MY QUIET FOREVER, HET VAN DE FLES LATEN VAN DE GEEST VAN DE CULTUURGESCHIEDENIS

Lost is My Quiet Forever, een danstheatervoorstelling van Nicole Beutler uit 2008, vormt in feite het resultaat van een cultuurgeschiedenis waar de geest, zoals bij het sprookje *Alladin*, als het ware uit de fles gekomen 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.’⁶¹

Niets kan als het ware nog op zichzelf, ‘quiet’, bestaan, daar het verleden altijd rondspookt. Zich hier tegen afzetten kan interessante inzichten met zich brengen, maar is van de start af aan ‘gedoemd’ om te mislukken, zoals het failliet van het modernisme toont. Het postmodernisme incorporeert echter dit ‘weten’ van ‘dort und denn’ en genereert zo “a means of engaging with the past in order to promote cultural understanding in the present.”⁶² Dit begrip van het culturele gaat echter niet enkel over een verstaan van het verleden in het heden, maar ook over een beter begrijpen van het heden door het verleden.

Het is dan ook niet toevallig dat Beutler haar voorstellingen meestal laat voorafgegaan door een uitgebreid associatief onderzoek van bronnen uit verschillende tijdruimtes, die als het ware op hun ‘geldigheid’ – als waarheid en

relevantie – worden onderzocht. Voor haar dans(theater)voorstellingen richtte dit onderzoek zich tot de 17^{de} (*Lost is My Quiet Forever*) en de 20^{ste} eeuw (*Les Sylphides, 2: Dialogue with Lucinda*).

Lost is My Quiet Forever: A Misinterpretation of a Baroque-Opera

Beutlers teruggrijpen naar het verleden doorheen een doorgedreven historisch onderzoek, vormt in feite een derde weg om om te gaan met (dans)repertoire. Dat het historisch onderzoek naar de zeventiende eeuw wordt aangegeven vanuit het heden en niet gestuurd wordt vanuit het verleden, staat voorop. *A Misinterpretation of a Baroque-Opera*: de ondertitel van *Lost is My Quiet Forever*, toont dan ook hoe dit interpreteren kan uitmonden in een misinterpretatie, dewelke hier zichtbaar wordt als “hypothetische barokopera”⁶³. Anders dan historische, zijn artistieke re-enactments immers niet geïnteresseerd in een lichamelijke beleving – als “a means of knowing history from the inside”⁶⁴ – van het als singulier beschouwde historische moment.

Hoewel Purcell nooit een opera gemaakt heeft met de liederen “One Charming Night”, “Lost is My Quiet”, “O Solitude, My Sweetest Choice” en “What a Sad Fate is Mine”, combineerde Beutler de door hem geschreven liederen toch en maakte ze de aanzet van drie aktes en een epiloog, als een dans op het graf van de componist. Analoog aan wat Barthes geschreven heeft, geldt: ‘De componist is dood, lang leve de componist!’ Letterlijk, daar Gary Shepherd bij Purcells liederen, een intrigerende muzikale mix (o.a. Braziliaanse carnavalsmuziek met basgitaren) componeerde. Figuurlijk, vermits Beutler een compositie van beweging maakte en de hele voorstelling tot in de details orkestreerde, waarbij ze de “impalpable possibilities” van Purcells werk bezette. Dit zijn volgens Lepecki de nog niet uitgeputte mogelijkheden die in een verleden of een werk schuilen, waardoor het mogelijk wordt hier op een creatieve manier mee om te gaan. Met het opnemen van deze ‘impalpable possibilities’ kunnen creaties bevrijd worden “from that major force in a work’s forced domiciliation: the autor’s intention as commanding authority over a work’s afterlives.”⁶⁵

Zo grijpt Beutler 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. Dit stilstaan bij deze beeldvorming valt ook letterlijk te nemen, daar ze in de eerste akte de performers 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 een pose langer wordt aangehouden, merkt

men dat een nauwkeurige observatie aan deze houdingen vooraf is gegaan. Door de witte kleding en hoofdtooien die de performers dragen, zijn de poses reminiscent aan de barokke marmeren beelden die afgebeeld staan in het programmaboekje (o.a. Bernini's *Apollo en Daphne*). Hoewel de zwarte laqué hakschoenen refereren naar de schoenen waarmee men danste ten tijde van Lodewijk XIV,⁶⁶ betekent dit niet dat de performance een 'kostuumfilm' vormt waarbij een waarheidsgetrouwe reconstructie werd beoogd. Er kan enkel gesproken worden over een 'film aan kostuums', wanneer men de kledingswissels per akte in acht neemt.

Met de witte kledij wordt er als het ware aanvankelijk een beeld geschetst van de barok zoals deze gekend is – als een opeenstapeling, letterlijk en figuurlijk, 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. Een laatste fase toont dan als het ware hoe bepaalde aspecten van het heden reminiscent zijn aan de barok. Zo hebben niet enkel de orgastische bewegingen die Katy Hernan uitvoert, maar ook de kungfu-game-bewegingen en -uitroepen én het gedrag van de fan van de metalband Manowar, iets 'baroks'. Hoewel deze zaken ver van de barok lijken te staan, is de 'gap' soms kleiner dan gedacht. Zo is Manowar sterk geïnspireerd door Wagners barokmuziek⁶⁷ en diende Purcells werk bijvoorbeeld als inspiratiebron voor de themasong van Kubricks *A Clockwork Orange*. De in witte pakken uitgedoste personages uit deze film, zijn als het ware groteske lakeien die de maatschappelijke dans wensen te ontspringen en beantwoorden zo aan het tekstje dat *Lost is My Quiet Forever* op de site en (deels) in de voorstelling begeleidt:

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; toch is het echt.⁶⁸

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. 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?⁶⁹

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.”⁷⁰ Deze mogelijkheid tot revisie, tot een andere benadering van werken uit het verleden, bevindt zich 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, [...]”⁷¹

2: DIALOGUE WITH LUCINDA; LEPECKI'S 'WILL TO ARCHIVE' ALS EEN AANZET TOT DIALOOG

Ook voor rigide gefixeerde danswerken uit het verleden, is zo'n “proposition for a potentially new way of inhabiting the past” mogelijk. Dit toont Nicole Beutler met *2: Dialogue with Lucinda*, een voorstelling uit 2010 die bestaat uit twee delen die beide gebaseerd zijn op minimalistische dansstukken van Lucinda Childs. *Cover* vroeg enkele choreografen om een ‘cover’ te maken van een door hen uitgekozen werk uit de (moderne) dansgeschiedenis.⁷² Nicole Beutlers keuze om Lucinda Childs' werken te ‘coveren’ was snel gemaakt, daar Childs met een voorstelling in 1991 wist te bereiken bij Beutler wat zij wenst te bewerkstelligen bij haar eigen publiek: de fascinatie voor en het nazinderen (‘afterlife’) van het geziene.

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. [...] Where do our universes meet, where collide [sic.]?⁷³

Met *Radical Courses* (1976) en *Interior Drama* (1977) koos Nicole Beutler voor twee vroege werken van Lucinda Childs, dewelke deze in stilte liet opvoeren. De simpele bewegings-frases die deze minimalistische dansstukken kenmerken en die tot een ingewikkeld patroon verweven zijn, dienden eerst door Beutler en haar performers geleerd te worden, opdat er nadien op een deconstructieve manier mee om kon worden gegaan. Daar waar de misinterpretatie bij *Lost is My Quiet Forever* 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. Het ‘coveren’ van 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.”⁷⁴ Beutlers performers mochten dan ook niet langer ‘de toeschouwer’ zijn van de werken, maar dienden de dansers – als zij in het hier en nu, en als hun voorgangers in het daar en toen – te ‘worden’. Zo wordt duidelijk hoe de ‘will to archive’ die Lepecki (h)erkent in eigentijdse dansre-enactments zich manifesteert als een “will to re-enact”.⁷⁵

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 speelt daartoe met de notie van perfectie die Childs’ minimalisme wenst uit te dragen.⁷⁶ De kleine afwijkingen die bij Lucinda Childs’ ‘perfect’ verschuivende vormen ongewild 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. De harmonie die ze desondanks dienen te bewerkstellen, wordt niet zoals bij Childs vanuit een ‘topdown eis’ tot perfectie geïnstigeerd, maar is een ‘bottom up verantwoordelijkheid’ van de performers met zichzelf en/in de groep.

De voorheen heersende ‘politiek’ wordt bevraagd in enkele ‘dissonante tonen’: letterlijk, vermits Beutler muziek plaatste onder de adaptaties van Childs, figuurlijk, omdat zich in de compositie van de choreografie enkele ‘wanklanken/bewegingen’ bevinden. Zo wordt in de afgetekende driehoekswerking van *Interior Drama* het ‘drama’ drastisch opgevoerd door een plotse draaiing in de tegengestelde richting en wordt in *Radial Courses* meermaals ‘uit’ het repetitieve gebroken, wat het voor het publiek als het ware onmogelijk maakt om via inductie achter de ‘dansregels’ te komen. Zelfs wanneer een van de dansers wil bijdragen tot een beter begrip van de structuur van het dansstuk, door in een micro te tellen – als het ware een meta-re-enactment van hoe het ingeoeffend werd – blijft de achterliggende score niet te doorzien.

Met 2: *Dialogue with Lucinda* materialiseerde Beutler als het ware het ‘afterlife’ dat zij als ‘possibility’ beleefde bij het zien van Childs’ opvoeringen. Zo ontrok ze de voorstellingen aan hun ‘perfecte domiciliëring’ bij hun geestelijke moeder, om ze open te trekken naar nieuwe performers en toeschouwers. Beutler wordt zo zelf de geestelijke auteur van een nieuwe creatie, die de kans biedt om een dialoog te realiseren, 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.

'THE OLD BRAND NEW'

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 dit artikel vormt het eveneens het laatste antwoord op de vraag hoe men met dansrepertoire kan omgaan. Beutlers *Les Sylphides* en *2: Dialogue with Lucinda*, gebruikte ik daarbij als uitstapje om na te gaan hoe repertoire (mis)interpreteren 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 bevrucht.

Hoewel de besproken omgangsmethodes met dansrepertoire drie op zichzelf staande benaderingen vormen, geeft het bespreken ervan volgens de chronologie van creatie – ongewild – een erg dialectisch voorkomen aan dit artikel, 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*). Wanneer deze dialectische indruk niet wordt afgewezen, vormt deze in het retrospectief bekijken van de benaderingswijzen als onderdeel van eenzelfde proces een meerwaarde. Dit is in feite ook wat Beutler heeft gedaan toen ze bij de creatie van *Enter Ghost* besloot om een trilogie te maken, waarbij ze *The Exact Position of Things* tot eerste deel benoemde. Dit 'duidende' kijken a posteriori toont als het ware de 'impalpable possibility' in een werk.

Beutler brengt de voorstellingen in verband met de drie fasen van het alchemieproces, die onder meer beschreven staan in het boekje *The Sensation is Real*. *The Exact Position of Things* vormt daarbij de zwarte fase *Nigredo*, die geassocieerd wordt met lood en de planeet Saturnus die dood en het voorbijgaan van tijd representeert.⁷⁷ Dit komt als het ware overeen met Alexander Baervoets die dans als uitvoerende kunst slechts ziet sterven. *Enter Ghost* representeert de tweede, kwikzilveren fase *Albedo* die beschreven wordt als "an uncertain landscape, as in a dream: it is clear, yet unclear; a moonlit night with long ghostly shadows, [...]".⁷⁸ De *Albedo*-fase wordt in verband gebracht met de maan en de halfgod Mercurius, de boodschapper tussen twee werelden. Ook het imiterend incorporeren van dansrepertoire, van de 'ghostly shadows', vormt een boodschapper of 'overdrager', een 'be-geest-eren', tussen twee werelden, het verleden en het heden, of tussen verschillende generaties. *Lost is My Quiet Forever* staat voor de fase *Rubedo*, waarbij "consciousness is at its fullest and brightest."⁷⁹ 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,⁸⁰ en wordt gelinkt aan goud en de zon; ook elementen in de postmoderne barokke hofhouding van *Lost is my Quiet Forever*. De drie voorstellingen, de fases 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.⁸¹

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*, de titel van een lezingenreeks (januari tot september 2009) waaraan Beutler deelnam en waarbij het concept 'nieuw' in kunst bevraagd werd,⁸² vormt als het ware een synthese van deze dialectische benadering, waarbij de nodige interpunctie een beeld schetst van het voorgaande proces, van "[...] making art in the present tense"⁸³, of toegespitst op dit artikel, '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 teruggrijpt naar dezelfde 'oude' beweging, namelijk het breken met het verleden.⁸⁴ In Baervoets' afwijzen van het oude, dansrepertoire, schuilt dus als het ware ook iets ouds, '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*. 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."⁸⁵ Dit zijn als het ware verwijzingen naar het modernisme en het postmodernisme, waarover reeds gezegd werd dat het bewustzijn van het postmodernisme de kans geeft om een traditie, om het verleden, op een nieuwe wijze te lezen.

Hoewel Baervoets en Sandig zich ook bewust positioneren binnen het postmoderne en het postdramatische discours, in respectievelijk de afwijzing van traditie zonder de moderne ‘mournful perception’ en de – letterlijke en figuurlijke – incorporatie van de danstraditie, draagt Lepecki met het concept ‘will to archive’ en het ‘zien’ van ‘impalpable possibilities’, mijn voorkeur weg voor een mogelijkheid tot omgang met dansrepertoire. Zijn theoretische kader getuigt immers 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* zijn hier 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.”⁸⁶ 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.

NOTEN

- 1 PHELAN, Peggy, *Unmarked: The Politics of Performance*, London/New York, Routledge, 1993, p. 146
- 2 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
- 3 Karen Schilders in gesprek met Nicole Beutler, 28/04/2011, Amsterdam
- 4 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
- 5 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:ii pa00276768>, geraadpleegd op 23/06/2011
- 6 LEDER, Drew, “Flesh and blood: A proposed supplement to Merleau-Ponty” in: *Human Studies*, jrg. 13 (1990), nr. 3, p. 204
- 7 ZARRILLI, Phillip B., *a.c.*
- 8 JOHNSON, Mark, LAKOFF, George, *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*, New York, Basic Books, 1999, p. 562

- 9 ZARRILLI, Phillip B., *a.c.*
- 10 ZARRILLI, Phillip B., *a.c.*
- 11 ZARRILLI, Phillip B., *a.c.*
- 12 FRALEIGH, Sondra H., *Dance and the Lived Body: A Descriptive Aesthetics*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1987, p. 48
- 13 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
- 14 DERRIDA, Jacques, PRENOWITZ, Eric, (transl.), *Archive Fever: A Freudian Impression*, Chicago/London, University of Chicago Press, 1996, p. 11
- 15 *Ibid.*, p. 11
- 16 TAYLOR, Diana, "Performance and/as History" in: *TDR: The Drama Review*, jrg. 50 (2006), nr. 1, p. 69
- 17 FRANKO, Mark, "Writing for the Body: Notation, Reconstruction and Reinvention in Dance" in: *Common Knowledge*, jrg. 17 (2011), nr. 2, p. 321
- 18 TAYLOR, Diana, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham/London, Duke University Press, 2003, p. 20
- 19 *Ibid.*, p. 20
- 20 STALPAERT, Christel, "Reenacting Modernity: Fabian Barba's *A Mary Wigman Dance Evening* (2009)" in: *Dance Research Journal*, jrg. 43 (2011), nr. 1, p. 94
- 21 *The Exact Position of Things*, nb, Nicole Beutler, Amsterdam, 22/02/2005
- 22 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. 109
- 23 LEPECKI, André, *Exhausting Dance: Performance and the politics of movement*, New York/London, Routledge, 2006, p. 124
- 24 LEPECKI, André, *o.c.*, 2006, p. 123
- 25 Karen Schilders in gesprek met Nicole Beutler, 28/04/2011, Amsterdam
- 26 BAERVOETS, Alexander, "Dansen tegen de tijd" in: *Etcetera*, jrg. 28 (2010), nr. 120, p. 30
- 27 DE LAET, Timmy, *a.c.*, p. 32
- 28 TAYLOR, Diana, *a.c.*, 2006, p. 83
- 29 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, p. 18
- 30 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. 34
- 31 GORDON, Avery F., *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*, Minneapolis/London, University of Minnesota Press, 1997, p. 139
- 32 SCHNEIDER, Rebecca, *The Explicit Body in Performance*, London/New York, Routledge, 1997, p. 21
- 33 *Ibid.*, p. 21
- 34 CARLSON, Marvin, *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*, Ann Arbor (Michigan), University of Michigan Press, 2001, p. 2

- 35 NB, *Enter Ghost (2006)*, in: <http://nbprojects.nl/?s=works-nl&c=enter_ghost-nl>, geraadpleegd op 25/06/2011
- 36 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
- 37 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
- 38 NB, *Enter Ghost (2006)*, in: <http://nbprojects.nl/?s=works-nl&c=enter_ghost-nl>, geraadpleegd op 25/06/2011
- 39 GORDON, Avery F., *o.c.*, p. 8
- 40 LEPECKI, André, *Ghostly*, in: <<http://nbprojects.nl/?s=texts-nl&c=ghostly-nl>>, geraadpleegd op 25/06/2011
- 41 GORDON, Avery F., *o.c.*, p. 8
- 42 BEUTLER, Nicole, DOBRICIC, Igor, "Conversation with Igor Dobricic, November 2005" in: BEUTLER, Nicole, (ed.), *o.c.*, 2006, onder het symbool "*"
- 43 *Ibid.*
- 44 *Ibid.*
- 45 BURT, Ramsay, "History, Memory, and the Virtual in Current European Dance Practice" in: *Dance Chronicle*, vol. 32 (2009), nr. 3, pp. 447-448
- 46 MANNING, Erin, *Relationscapes: Movement, Art, Philosophy*, Cambridge/Massachusetts/London/England, The MIT Press, 2009, p. 6
- 47 Deze woorden 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, *o.c.*, p. 106
- 48 SCHNEIDER, Rebecca, *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, London/New York, Routledge, 2011, p. 22
- 49 LEPECKI, André, *Ghostly*, in: <<http://nbprojects.nl/?s=texts-nl&c=ghostly-nl>>, geraadpleegd op 25/06/2011
- 50 TAYLOR, Diana, "Scenes of Cognition: Performance and Conquest" in: *Theatre Journal*, jrg. 56 (2004), nr. 3, p. 372
- 51 LEPECKI, André, *Ghostly*, in: <<http://nbprojects.nl/?s=texts-nl&c=ghostly-nl>>, geraadpleegd op 25/06/2011
- 52 DE LAET, Timmy, *o.c.*, p. 32
- 53 VAN KERKHOVEN, Marianne, *Van het kijken en van het schrijven: Teksten over theater*, Leuven, Van Halewijck, 2002, p. 219
- 54 SCHNEIDER, Rebecca, *o.c.*, 1997, p.52
- 55 NB, *Les Sylphides (2007/2008)*, in: <http://nbprojects.nl/?s=works-nl&c=les_sylphides-nl>, geraadpleegd op 25/06/2011
- 56 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
- 57 *Ibid.*, p. 3
- 58 *Ibid.*, p. 3

- 59 NB, *Les Sylphides (2007/2008)*, in: <http://nbprojects.nl/?srks-nl&c=les_sylphides-nl>, geraadpleegd op 25/06/2011
- 60 AGNEW, Vanessa, "History's Affective Turn: Historical Reenactment and Its Work in the Present" in: *Rethinking History*, jrg.11 (2007), nr. 3, p. 302
- 61 GORDON, Avery F., *o.c.*, p. 28
- 62 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>, geraadpleegd op 03/07/2011
- 63 NB, *Lost is My Quiet Forever (2008)*, in: <http://nbprojects.nl/?s=works-nl&c=lost_is_my_quiet_forever-nl>, geraadpleegd op 25/06/2011
- 64 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>, geraadpleegd op 03/07/2011
- 65 LEPECKI, André, *o.c.*, 2010, p. 35
- 66 UTRECHT, Luuk, *Van hofballet tot post-moderne dans: de geschiedenis van het academische ballet en de moderne dans*, Zutphen, Walburg Pers, 1988, p. 79
- 67 MANOWAR, *Biography*, in: <<http://www.manowar.com/biography.html>>, geraadpleegd op 17/07/2011
- 68 NB, *Lost is My Quiet Forever (2008)*, in: <http://nbprojects.nl/?s=works-nl&c=lost_is_my_quiet_forever-nl>, geraadpleegd op 25/06/2011
- 69 SCHNEIDER, Rebecca, *o.c.*, 2011, p. 17
- 70 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
- 71 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. 11
- 72 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/pl/1.html?m=1>>, geraadpleegd op 20/07/2011
- 73 BEUTLER, Nicole, *Programmablaadje '2: Dialogue with Lucinda'*, Amsterdam, nb i.s.m. Cover#2, 2010, p.6
- 74 Hoewel dit citaat geput is uit de nota's van Lucinda Childs die de periode beslaan van 1964 tot 1974, is het 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
- 75 LEPECKI, André, *o.c.*, 2010, p. 34
- 76 COVER#2, *Interview Nicole Beutler about '2: dialogue with lucinda'*, in: <<http://www.youtube.com/watch?v=wO4CZ4lPa0>>, geraadpleegd op 20/07/2011
- 77 BEUTLER, Nicole, DOBRICIC, Igor, "From a conversation with Igor Dobricic, december 2005", in: BEUTLER, Nicole, (ed.), *o.c.*, 2006, zonder paginavermeldingen
- 78 *Ibid.*

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ DE LAET, Timmy, *a.c.*, p. 38

⁸¹ BEUTLER, Nicole, DOBRICIC, Igor, "From a conversation with Igor Dobricic, december 2005", in: BEUTLER, Nicole, (ed.), *o.c.*, 2006, zonder paginavermeldingen

⁸² THE OLD BRAND NEW, *Home*, in: <<http://www.theoldbrandnew.nl/index.html>>, geraadpleegd op 8/08/2011

⁸³ 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

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ 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

⁸⁶ LEPECKI, André, *a.c.*, 2010, p. 46