

stapelen, op de constructie van immense geheugens, iets aan die relatie veranderen? Videokunstenaar Bill Viola laat ons een glimp van de veranderende mogelijkheden zien. In zijn tekst *The Sound of one line scanning* (*Theaterschrift* 4, 1993) geeft hij een voorbeeld van de potentiële inwisselbaarheid van waarneming en geheugen: 'Een raket kan tegen hoge snelheden vlak boven het landschap vliegen terwijl ze enkel gebruik maakt van gegevens over het terrein en over de te verwachten obstakels die zijn opgeslagen in het geheugen van de boordcomputer, gegevens die op hun beurt zijn verzameld door een satelliet met teledetectie. Geheugen neemt hier de plaats in van zintuiglijke ervaring: een Proustiaanse nachtmerrie.'

## 2. Lichaam en geheugen

Meestal lokaliseren we ons geheugen in onze hersenen. Maar dansers, choreografen, sportmensen enz, eigenlijk weten we allemaal dat het lichaam ook een geheugen heeft. Drie kanttekeningen bij de relatie tussen lichaam en geheugen.

**Repertoire.** Dans/ballet is een bij uitstek vluchtige kunst. Precies deze vergankelijkheid levert problemen op om een danscultuur op te bouwen én over te dragen. De inspanningen die de balletkunst leverde om een sterke traditie te ontwikkelen, zijn wellicht pogingen om een bewust tegengewicht te vormen tegenover die vluchtigheid. Van de hele balletkunst uit de vorige eeuwen zijn ons bijzonder weinig avondvullende spektakels overgebleven en het is dan nog zeer de vraag in hoeverre het overgeleverde materiaal werkelijk weergeeft hoe de oorspronkelijke voorstellingen waren. De opbouw van een 'repertoire' binnen de danskunst is dan ook niet gemakkelijk.

Ik geef enkele voorbeelden van de problemen, voorbeelden waar – anders dan bij choreografieën uit vorige eeuwen – nog een rechtstreekse band is tussen de oorspronkelijke makers en de 'her-makers', waar een fysieke connectie van persoon tot persoon de overdracht nog kan/kon schragen, waar de te behandelen materie nog tot een soort van collectief geheugen behoort/behoorde en nog geen deel uitmaakt(e) van de geschiedenis.

• De choreografie *Rosas danst Rosas* van Anne Teresa De Keersmaeker dateert van 1983. Na enkele zeer succesvolle tournees verdween de productie van het programma. In 1992 en 1996 werd deze choreografie opnieuw ingestudeerd en in het repertoire van de groep Rosas opgenomen. Ze wordt ook als studiemateriaal gebruikt voor de jonge dansers in P.A.R.T.S., de school die Anne Teresa De Keersmaeker in Brussel heeft opgericht. Verschillende jonge casts

hebben dus het materiaal uit 1983 opnieuw ingestudeerd, aangeleerd door leden van de oorspronkelijke cast. In 1997 maakte filmmaker-componist Thierry De Mey een video van deze choreografie waarin de diverse – 'oude' en jonge – casts werden samengebracht. Wat is het meest opvallende verschil tussen de oorspronkelijke versie en alle latere versies? In *Rosas danst Rosas* komen in essentie twee soorten van bewegingen voor: enerzijds gestileerde, minimalistische, gehoreografeerde bewegingen en anderzijds een soort van dagelijkse, 'reële' bewegingen, geïntegreerd in de choreografie, zoals: het rechte trekken van een blouse, het kijken naar vingernagels, enz. Deze laatste categorie van bewegingen was als het ware tijdens het creatieproces in de choreografie geslopen. Bij het overdragen van deze bewegingen op nieuwe casts zien we dat ze hun 'reëel' karakter meer en meer verliezen en naderen tot en ten slotte samenvallen met de gestileerde bewegingen. Wat bij de hernemingen van *Rosas danst Rosas* essentieel verdwenen is, is in feite de herinnering aan het creatieproces, aan wat er zich allemaal aan kleine gebeurtenissen, aan 'leven' heeft voorgedaan terwijl de productie werd gemaakt. (Alleen de reflexen en bewegingen voortkomend uit de reële uitputting van de dansers aan het einde van deel vier lijken intact te blijven.) Hoe kan de oorspronkelijke cast dit soort van 'reële' gewaarwordingen terugvinden, 'bewaren' en overdragen op volgende vertolkers?

• In 1977 reconstrueerde de Duitse choreograaf en danser Gerhard Bohner *Das Triadisches Ballett* dat door Oskar Schlemmer in 1922 werd gecreëerd en waarin Schlemmer zelf meedanst. Vandaag danst de Catalaanse choreograaf en danser Cesc Gelabert een reconstructie van *Im goldenen Schnitt*, een choreografie van de in 1992 overleden Bohner, daterend van 1989. Schlemmer, Bohner, Gelabert: het lijkt wel alsof zij een soort van ketting maken die verschillende periodes uit de 20ste-eeuwse dansgeschiedenis met elkaar verbindt, alsof ze elkaar over de grenzen van de tijd heen materiaal willen aanreiken. Bohners grote probleem lag in het vinden van choreografische verbindingen tussen de verschillende poses uit het *Triadisches Ballett* waarvan hij afbeeldingen bezat. Zeker even belangrijk was het voor hem de bewegingen te ontwikkelen vanuit de diverse door Schlemmer ontworpen kostuums. De keuze van het juiste materiaal, het gevoel van de stof en de vormen, de gewaarwording van het kostuum als geheel wanneer ermee bewogen werd, enz. – dat waren essentiële aandachtspunten in het reconstructiewerk. Het lijkt wel alsof Gelabert bij zijn reconstructie van *Im goldenen Schnitt* ook getracht heeft dat soort gevoeligheid van Bohner over te nemen. *Im*

*goldenen Schnitt* bestaat uit een dertiental secties waarin telkens één lichaamsdeel centraal staat; van elk dezer lichaamsdelen worden de meest essentiële bewegingsmogelijkheden onderzocht. Niet alleen heeft Gelabert dit bewegingsonderzoek minutieus gekopieerd, tot in de kleinste details van haast elke spier, maar ook in decor, licht en vooral in zijn kostuum probeerde hij om de sensaties die Bohner nastreefde terug te vinden. Zijn jasje is van dezelfde zwierige stof als dat van Bohner, zijn schoenen van hetzelfde zachte leer, enz. De extreme eenvoud – leidmotief in Bohners werk – lijkt eveneens Gelaberts credo. Ook in het investeren van de eigen biografie als ouder worden de danser vallen Bohners en Gelaberts intenties samen. Het gaat hier dus niet alleen om een reconstructie van de technische aspecten van de beweging, maar om een zoeken naar de motieven die iemand bij het maken gedreven hebben en 'de geest' die daardoor uit het werk ademt. Men kan zich daarbij de vraag stellen: als er wat de uitvoerders betreft een zo groot mogelijke gelijkheid/gelijkenis aanwezig is in sensatie, in gevoel, in ziel – tussen de gekopieerde en de oorspronkelijke versie – of er dan ook kans is op een zo groot mogelijke gelijkheid/gelijkenis in het effect dat het werk bij de toeschouwer had/heeft? Of maakt het feit dat we in 'een andere tijd' leven een reconstructie van het oorspronkelijke gevoel ten enenmale onmogelijk?

• Werken van b.v. Cunningham werden vaak 'overgeleerd' aan dansers van andere compagnies dan de zijne op diverse plekken in de wereld. Meestal werd de eerste basis van het 'overdragswerk' gelegd door een assistent; in de eindfase kwam Cunningham zelf erbij om aan de bewegingen hun finishing touch te geven. Een van de grote problemen hierbij was, zo vertelt assistent Chris Komar, dat vaak gewerkt moest worden met dansers die niet gevormd waren in de specifieke danstaal van Cunningham. Dansers kunnen b.v. overtuigd zijn dat ze een emotie moeten uitdrukken, terwijl het bij Cunningham vooral op de weergave van de pure beweging en van het ritme aankomt. Ze kunnen overtuigd zijn dat ze met hun bewegingen heel dicht bij de muziek moeten aansluiten, terwijl voor Cunningham muziek en dans precies losgekoppeld worden van elkaar. Het reservoir aan bewegingspatronen, denkbeelden, inzichten enz. die dansers eerder verworven hebben en die in hun lichamelijke geheugen opgestapeld liggen, kunnen een hinderpaal vormen bij het willen verwerven van een nieuwe danstaal.

**Repeteren.** De dagelijkse praktijk van een danser bestaat, naast het werken aan nieuwe cre-