

might be danced in; 7) dancing can be about anything, but is fundamentally and primarily about the human body and its movements, beginning with walking.' Tegenover de geslotenheid van het gedurende eeuwen opgebouwde bewegingssysteem van het klassieke ballet stelden deze moderne dansers de openheid voor alle mogelijke bewegingen, inclusief de dagelijkse. In traditionele, klassieke balletvoorstellingen zal je zelden zien dat dansers naar elkaar glimlachen, hun zweet afvegen, zich krabben of hun kleren terug rechttrekken. Moderne dansers hoeven niet zoveel mogelijk op elkaar te lijken maar kunnen integendeel hun volle individualiteit uitleven. De autonomie én de emancipatie van de performer zijn voor hen te koesteren waarden; in de 'traditie' van de moderne dans kan elke danser een choreograaf zijn; in een publieke improvisatie wordt elke participant uiteraard een creator; improvisatie veronderstelt mondigheid.

Het toeval krijgt binnen de moderne danspraktijk een centrale plaats toebedeeld. Het zich overgeven aan het toeval veronderstelt een loslaten van de controle op het werk vanwege de choreograaf; het ondergraaft daardoor de soevereiniteit van de creator over de creatie; zijn voorheen misschien als absoluut beschouwde of ervaren creatieve beslissingen worden ondergeschikt gemaakt aan wat toevallig gebeurt. Auteursschap krijgt in de moderne dans vaak een andere betekenis en ligt niet zelden 'verdeeld' over de dansers. In een tekst over de schilder Bacon zei de Nederlandse auteur en essayist Bernlef: 'Door het toeval in zijn schilderijen een kans te geven, verstoort Bacon het in ons geheugen opgeslagen beeld.' De voorkennis die we volgens Wolf Singer in ons hoofd hebben, wordt door het toeval 'op het verkeerde been gezet', de gepreconditioneerde structuren in onze hersenen worden dooreen geschud en moeten we daarna in een andere orde reconstrueren.

Alhoewel improviseren gekenmerkt wordt door het 'making decisions on the spot', zijn we precies door dat reservoir aan voorkennis dat in ons geheugen opgeslagen ligt, nooit totaal vrij; onze beslissingen zijn steeds gestuurde, bemiddelde beslissingen. 'Improvisatie', zegt Steve Paxton, 'is een manier om te proberen negeren dat we als mensen gewoontedieren zijn. We vallen zo snel in patronen.' Choreograaf, danser, pedagoog Steve Paxton werd door Yvonne Rainer een dansende encyclopedie genoemd omdat hij in zijn lange loopbaan zoveel bewegingssystemen heeft onderzocht, geassimileerd en in zijn lichaamsgeheugen heeft opgeslagen. Sinds 1970 bestaat 90% van Paxtons werk uit improvisatie. Zo trok hij een achttal jaren rond met een solo-improvisatievoorstel-

ling op Bachs *Goldberg Variations*. 'Op de duur', zo zei hij hierover in 1994, 'zat deze muziek als verankerd in mijn zenuwstelsel.' Een improvisatie 'herhalen' of telkens opnieuw improviseren op dezelfde muziek: is dat geen contradictie?

In een gesprek met Paxton in 1989 over hoe hij zijn improviseren 'open' houdt en het materiaal blijvend kan laten variëren, verwees hij naar het geheugenfenomeen dat het eerst bij paarden werd ontdekt, het *horse-phenomenon*: op hun terugweg trachten paarden altijd in de 'footprints' van hun heenweg te lopen, ook al is dat niet de kortste weg terug. Paxton vertelde hoe hij de aanwezigheid van dit fenomeen in zichzelf ontdekte: 'Op een dag heb ik tijdens een wandeling in de natuur een buitengewoon moment beleefd dat mij altijd is bijgebleven. Ik stond op het punt een sprong te maken; ik keek op en zag een rots voor mij, met daarin iets dat leek op een nis in een kerk, een klein hokje met daarin een stuk hout met een zeer mooie vorm; alsof iemand het daar opzettelijk had neergezet; de 'juiste' plaats voor zo'n object. Ik wou een sprong nemen van zo'n vijf voet naar wat zand daar beneden, om dan vanuit dat zand een sprong te nemen naar de andere kant van de beek. Enkele weken later wandelde ik in hetzelfde bos en plots herkende ik de plek. Ik keek op en daar was de nis. Ik denk dat ik de plek vanuit een lichtjes andere richting genaderd was; het was op een ander moment van de dag en misschien stond het water in de beek wat hoger: een aantal omstandigheden waren verschillend. Tot net voor dat moment had ik me niet gerealiseerd waar ik was, maar plots werd het mij duidelijk. Ik realiseerde me dat ik niet alleen op dezelfde plaats was, maar ook dat ik op het punt stond dezelfde sprong te maken. Ik ging naar beneden springen op het zand, met hetzelfde been en mijn oog had zich op dezelfde manier naar boven gericht. En plots besepte ik: dit is 'the horse-phenomenon'. Ik weet niet hoelang ik reeds in mijn eigen voetsporen liep, maar ik vermoed dat ik al een hele tijd bezig was dezelfde keuzes te maken. Het was slechts de tweede keer dat ik langs die beek wandelde; het was niet echt een bekende streek voor mij. Ik realiseerde me hoe snel mijn lichaam die streek had geassimileerd en hoe logisch de keuzes waren die ik maakte, terwijl ik dacht dat ik mijn lichaam exploreerde. Ik denk dat dit ook gebeurt in de *Goldberg Variations* en in mijn hele carrière. Je geest denkt iets, maar je moet afrekenen met het 'horse-phenomenon' in jezelf. Gewoonte, verhouding en een zekere kwaliteit van energie hebben voortdurend de neiging uniformiteit te veroorzaken. Ik ben blij dat ik niet gestorven ben vooraleer dit te ontdekken.' Elk moment waarop hij zich

sindsdien bij het improviseren op de *Goldberg Variations* bewust werd van de aanwezigheid van the horse-phenomenon, deed hij een ingreep, maakte hij een breuk in zijn bewegingen om de uniformiteit met vorige improvisaties te verstoren.

Dit verhaal van Paxton toont bovendien aan hoezeer geheugen en ruimtelijkheid met elkaar verbonden zijn. Je herinnert je iets door de plaats die het in een ruimte inneemt. In de voorstelling *Het Theater van het Geheugen* (1993), gemaakt op basis van het 'Geheugentheater' van de renaissancist Giulio Camillo, slaagden Guy Cassiers en Rieks Swarte erin een lang gedicht van Jorge Luis Borges aan de toeschouwers aan te leren door de zinnen of beelden te verbinden met verschillende voorwerpen die zij in de ruimte hadden geplaatst...

### 3. Het 'bewaren' van dans in taal

Hoe kunnen we dans omschrijven, bewaren, onthouden, opslaan? Niet zozeer in de vorm van een of ander dansschrift maar wel in de verbale taal die wij gebruiken om over dans te spreken. Dans beschrijven, spreken over beweging betekent onvermijdelijk vernauwen, vastleggen, beweeglijkheid wegnemen, de voordelen van de onbeschrijfbaarheid van dans tenietdoen. In een interview in *Ballett International* uit 1986 zei Heiner Müller: 'One cannot understand a body. It cannot be analysed. One can catalogue it medically, but that's uninteresting. One cannot understand it, one perceives it. One does not need to translate it. But everybody, except blind people and such, can perceive it and they can still touch it. Grotovsky says that the problem for an actor is to find his degree-zero. In the same way, theatre has to find its degree-zero again and again. And the degree-zero lies in *pre-verbal territory*.'

Taal legt meteen een vorm op aan wat het beschrijft, interpreteert het, vervormt het. Maar werkt dansschrift niet op dezelfde manier? Is de Labannotatie behalve een schriftsysteem niet meteen ook een filosofie, een denken, een bepaalde kijk op beweging? 'It does seem to me', schreef Steve Paxton, 'that if we spend much time communicating with others via language about painting, music or dance, we accustom our minds to the language version of the experience. (...) I have begun to think that one medium cannot accurately describe another.' Bovendien wijst hij erop hoe onvolkomen en onefficiënt de taal wel is wanneer zij bewegingen moet beschrijven; zo is er b.v. in geen enkele taal een woord, dat aanduidt hoe bij elke stap die we zetten onze voet wordt aangetrokken door de zwaartekracht, terwijl het een van onze meest essentiële, dagelijks meest uitgevoerde bewegingen is. Het