

My Dwelling is My Dancing

Anne Teresa De Keersmaeker als architect

Elias D'hollander

Kortom, de ruimten hebben zich vermenigvuldigd, ze zijn verbrokkeld en veelvormig geworden. Tegenwoordig vind je ruimten in alle soorten en maten, voor elk gebruik en voor alle doeleinden. Leven is van de ene ruimte naar de andere gaan en proberen je daarbij zo min mogelijk te stoten. (Perec 12)

Inleiding

Anne Teresa De Keersmaeker wordt met danige frequentie in architecturale termen besproken dat het bestempelen van hun verhouding als een louter metaforische bijna banaal lijkt. De complexiteit van haar relatie met architectuur gaat verder dan parallelle constructie- en ontwerplogica en de *condition humaine* van het zich in-de-ruimte en in-de-wereld te bevinden. Een choreografische praktijk die expliciet schrijft in de ruimte en zo de vloer behandelt als was het een grondplan, eerder dan louter platform, verhoudt zich immers onwillekeurig tot de (hedendaagse) architectuurgeschiedenis en -theorie.

Om deze verhouding te denken zal er in deze bijdrage gebruik gemaakt worden van *Van Hermes en Hestia: over architectuur* van architectuurtheoreticus Bart Verschaffel. Hij analyseert het architecturaal betekenisproces van de archaische woning waarbij niet enkel een scherp onderscheid tussen, maar tevens een gemedieerd samenspel met buiten en binnen, periferie en centrum, Hermes en Hestia, essentieel is. Het dominante discours in deze bundel is de impact van het netwerk (transportnetwerken alsook communicatienetwerken) op de archaische manier van betekenisvorming en architecturale principes als huiselijkheid, publieke ruimte en monumentaliteit.

Architectuur genereert in Verschaffels lezing betekenis in de creatie van (scherpe) grenzen, en bijgevolg ook van centra en periferie, wat de ruimte-als-leegte transformeert in de ruimte-als-plaats. Deze architecturale kracht wordt als het ware gethematiseerd in het lot van Richard Serra's *Tilted Arc* 1981 (Afb. 1). De leegte voor het Jacob K. Javits Federal Building werd door het kunstwerk van een ruimtelijke definitie voorzien en verstoord zo met succes het geroutineerde trajectoire van passanten, resulterend in de jammerlijke verwijdering van het

kunstwerk.

De ruimte-als-plaats – of ook het midden, het centrum – waarvan, aldus Bart Verschaffel in zijn *Van Hermes en Hestia: over architectuur*, traditioneel gezien de woning, het paleis, de tempel en het monument de archetypes zijn, laat de (archaïsche) mens toe een voorstelling van zijn/haar topos aan te wenden om het zelf binnen de wereld te definiëren: de topische ervaring. Verschaffel zal argumenteren dat de komst van de moderniteit dit traditioneel betekenisproces radicaal bemoeilijkt. De introductie van het netwerk door de moderniteit legt naast de topische ervaring immers ook de atopische ervaring van de plaatseloosheid. De stabiliteit van plaats, midden en centrum wordt er aangetast. Zo stelt hij:

De netwerkruimtes liggen naast het ‘wonen’. Maar ze vormen niet, zoals de grootstad, een andere, of alternatieve ruimte die de oude, traditionele ruimte uitdaagt. (...) Ze creëren een heterogene ruimtebeleving, waarin de verschillende soorten ruimtes niet gesynthetiseerd maar na elkaar doorlopen worden. (Verschaffel 16)

De recente architectuurgeschiedenis is er een die zich manifesteert in pogingen tot omgang met een veranderde situatie. Ook De Keersmaekers oeuvre getuigt van een dergelijke conversatie met architecturale principes van centrum, grens en netwerk en hoe deze betekenis kunnen generen. Aan de hand van Verschaffels inzichten beschrijft deze bijdrage De Keersmaekers choreografische dialoog met deze architecturale principes en problematieken in drie sprekende werken. Er zal beargumenteerd worden dat *Violin Phase* (in de filmversie van Thierry De Mey 2002) een archaïsch discours van het stabiele centrum onderschrijft, dat in *Cesena* (2011) – die haar première kende in het Palais des Papes te Avignon – de zogenaamde crisis van de plaats als gevolg van de introductie van het netwerk voelbaar is en dat *Vortex Temporum* (2013) een volwaardige, volwassen houding aanneemt ten opzichte van deze crisis. Tot slot vraagt het discours van de schijnbaar strikt gescheiden noties van wat als archaïsch en modern gelezen wordt om nuancering. Verschaffel stelt immers:

Beweging en verandering zijn niet modern tegenover het oude. Het huis is van bij het begin een ruimte waar de twee krachten die samen de premoderne betekenis en beleving van de ruimte opladen, op elkaar botsen, elkaar inperken en elkaar in balans houden. (Verschaffel 88)



Afb. 1 Richard Serra, *Tilted Arc* (1981) - Cortenstaal,
365.7 x 3657.6 x 30.45 cm - © Susan Swider

***Violin Phase* en archaïsche betekenisgeving: centrum**

De archaïsche samenleving begrijpt de wereld – en genereert dus betekenis – hoofdzakelijk binair om zo haar chaos te ordenen en in balans te brengen. Het is een denken dat ook Bart Verschaffel in zijn uiteenzetting onderschrijft. Het is immers sprekend dat hij gebruik maakt van de klassieke, archaïsche mythologische paring van goden die elkaar in balans houden (zijn boek heet niet voor niets *Van Hermes en Hestia*). Deze visie vertaalt zich in Verschaffels denken architecturaal in de verhouding van het veilige binnen (Hestia) ten opzichte van het avontuurlijke buiten (Hermes) door het trekken van duidelijke grenzen. Dit constitueert het fundament van architecturale betekenisvorming en tevens ook de basale vorm van architectuur *an sich*.

De vorm die dit binnen en buiten, centrum en periferie het scherpst stelt is de cirkel. Met elk punt op gelijke afstand van het middelpunt wordt betekenis naast gecentreerd en opgestapeld ook vastgezet en dus *geplaatst* in een midden. De cirkel, een vorm zonder ‘zwakke hoeken’, is in die zin dwingender dan het vierkant, die door de articulatie van de vier windrichtingen een menselijkere relatie kan aangaan met de wereld omdat het vierkant als vorm een vrijer bewegen toelaat. Het is door deze stabiliserende kracht van de cirkel, die de ervaring van duur, continuïteit en circulariteit beoogt, dat Verschaffel die gebruikt als basismetafloor van het archaïsche: de mens bestaat er in kring, centrum en cirkel en dus vast op hun plaats¹ in die premoderne wereld.

In de premoderne culturen hebben de dingen en de mensen hun plaats. Zeer veel symbolische arbeid, aandacht en tijd, wordt er besteed aan het maken van een wereldbeeld, aan het verbinden van identiteit met plaats of positie, en vervolgens aan het bedenken van strategieën om de dingen, de dieren en de mensen op hun plaats te houden. (Verschaffel 85)

Deze archaïsche noties van duidelijke centra en de plaats worden als het ware gethematiseerd in De Keersmaekers solo *Violin Phase*. Het is naast *Piano Phase*, *Come Out en Clapping Music* een onderdeel van de voorstelling *Fase, Four Movements to the Music of Steve Reich*. De solo is volledig opgebouwd vanuit de logica van de circulariteit. De Keersmaeker danst er op een wit zandvlak en trekt al draaiend de omtrek, de diagonalen en het midden van een cirkel.

Deze stabiliteit wordt nog versterkt in de filmversie van Thierry De Mey waar De Keersmaeker specifiek voor *Violin Phase* naar het Arboretum in Tervuren trekt. Het zou de enige beweging worden die zich niet in een architecturale

(modernistische) context laat filmen en zo de onderliggende reflectie over het statuut van de plaats en haar relatie tot de wereld blootlegt. Het bos, dat in zijn constellatie van arboretum al schippert tussen natuur en cultuur, genereert bij *Violin Phase* een connotatie van de idylle. De moderniteit (in de vorm van auto's, etc.) wordt er immers geweerd waardoor de solo heel expliciet in de context van een archaïsche, oorspronkelijke manier van betekenisgeving geplaatst wordt: die van de topische ervaring van het stabiele centrum.

Violin Phase resoneert zoals gesteld zichtbaar met deze topische structuur. De film opent met een top shot dat De Keersmaecker centraal in het beeld kadreert. Onder haar voeten, in het witte zand, loopt een lijn die zich naar boven plooit om zo ruimtelijkheid te suggereren met een heldere scheiding tussen centrum en periferie. Onmiddellijk wordt de eerste bouwsteen van het binnen duidelijk. Het witte zand vloekt binnen de context van het bos als onnatuurlijk. Het zand werkt er zo als vloer en laat dat nu net het begin van de architectuur zijn: “[D]e vloer is het vlak die het menselijke bestaan [...] organiseert en structureert” (Verschaffel 209). De afwezigheid van voetsporen in, alsook het visueel rijmschema van haar jurk met het zand lijken te zeggen dat De Keersmaecker altijd al op deze witte vloer stond, dat ze er op haar *plaats* is, thuis. Deze idee wordt versterkt in de choreografie door haar neergeslagen ogen en het voetenwerk die haar beide bijna verankeren in de vloer. De Keersmaecker pivoteert immers over het platform, telkens de ene voet voor de andere in een cirkelbeweging schuivend waardoor ze een opening maakt in het zand, alsof ze zich er wil ingraven.

De notie plaats sluit – de definitie van de Certeau volgend – richting, beweging en dus revolutie per definitie uit en onderschrijft het idioom van de continuïteit, een ervaring van temporaliteit die niet opgebouwd is uit opportune momenten (Kairos). Naast de cirkel als vorm – waar er geen hoeken zijn die een breuk kunnen faciliteren – werken ook de compositorische tool van de fasering in de muziek en de graduele opbouw van De Keersmaeckers choreografie de duur van plaats en stabiliteit in de hand. Transformatie gebeurt er immers evolutionair, eerder dan revolutionair. Reichs repetitiviteit en fasering genereert een pendulum-achtige voortgang. De obsessieve herhaling van eenzelfde muzikale frase (in unisono) geeft de indruk van een paradoxaal stilstaand vooruitgaan of duur. De kleine versnellingen en vertragingen, met de signature fasen tot gevolg, brengen echter subtiele veranderingen met zich mee, resulterend in een stil evoluerende melodie die plots, zonder enige aankondiging zo lijkt het, fundamenteel anders klinkt. Dit wordt dansant beantwoord in de accumulatie van beweging en dansfrases. Ook De Keersmaecker steunt hier op de spatio-

temporele fundering van continuïteit en de evolutionaire verandering.

Het bewegingsmateriaal is gedacht vanuit, opnieuw, oorspronkelijke (archaïsche) bewegingen: het speelse draaien van het dansende kind, het wandelen en de sprong. Eerder dan de fase – ze danst immers een solo en kan, zoals ze dat in *Piano Phase* wel doet, het muzikale concept niet appropriëren – zal herhaling aangewend worden om voorzichtig nieuwe bewegingen te introduceren en de vorige uit te faden. Het einde van de solo wordt zo, net door het principe van de accumulatie, als plots ervaren en stuurt aan op de suggestie dat de choreografie en de muziek even stilgelegd worden. De temporele restricties definiëren *Violin Phase* niet absoluut: het lijkt uit te dijen in de tijd, verder te reiken in continuïteit.

I end *Violin Phase* in a movement simultaneous to the music in the middle of the circle. Although it is sudden, the stop is the result of a building of physical tension caused by repeating movements with high intensity. (De Keersmaecker, Cvejić 36)

Ondanks de continue veranderingen in zowel muziek als choreografie blijven hun fundamenteën constant: de basismelodie als bouwsteen voor de muzikale fase en het cirkelende lichaam voor de dansfrase. Ze benadrukken de centrerende kracht van herhaling, continuïteit en de cirkel (*same same, but different*) wat heel expliciet in de ruimtelijke constellatie gereflecteerd wordt: eerst omschrijft De Keersmaecker de cirkel om pas dan de diagonalen te trekken en dus het middelpunt te definiëren. De weinige keren dat De Keersmaecker in haar choreografie stilstand inlast, doet ze dat in dit middelpunt, met het einde van de solo als het absoluut tonen van het centrerende belang en de kracht van dit midden (Afb. 2). Dit licht het moment en haar plaats in de ruimte, te midden van al het hypnotiserend bewegen, helder uit. Zo laadt ze het centrum op met betekenis en bereikt ze er haar ultieme plaats.

Het centrum van *Violin Phase*, en bij uitbreiding van de archaïsche woning, kan echter enkel standhouden als ze van de periferie beschermd wordt door middel van een helder vaststaande relatie. Penetratie van het binnen (via ramen of deuren) eist dus van het buiten dat het (tijdelijk) achtergelaten wordt, gezien het de centrerende krachten op losse schroeven plaatst. Het centrum van de traditionele woning verwordt er een absoluut binnen.

De traditionele woning is essentieel gesloten en privaat. ‘Vreemden’ komen daar niet binnen. De gastvrijheid houdt in dat de gast

opgenomen wordt in de gesloten kring van de familie, met de rechten en de plicht tot solidariteit die daar bijhoren. (Verschaffel 138-139)

Het absolute binnen manifesteert zich als een centrum op zichzelf, zonder voor- of achterkant. Het harmonieuze binnen wordt afgeschermd van het bedreigende buiten en constitueert *Violin Phase*, als was het een archaische woning of de domus, zoals Lyotard dit gebruikt in zijn *Domus et la Mégapole*, als een gesloten centrum. Na het tophot toont De Mey De Keersmaeker in een cirkelbeweging langs de vier zijden van het platform en weigert zo met succes frontaliteit. Het witte zand laat niet toe dat de ruimte zomaar betreden kan worden, zonder haar egale karakter aan te tasten. Voetsporen dienen uitgewist te worden om het centrum (of eerder de grens) van de cirkel te bereiken: het buiten wordt binnen.

Het gaat hierbij echter niet om het buiten ultiem uit te sluiten, maar eerder om een gemedieerde participatie in het binnen te bewerkstelligen. Waar in de architecturale context van de huiselijkheid foto's, (kleine) ramen, landschapsschilderijen en licht een overzichtelijk perspectief op de wereld bieden, doet De Keersmaeker dit met haar lichaam en dans. Haar expliciet verticale lichaam treedt er op als muur, na de vloer het tweede element van de architectuur om een binnen te construeren.

Anders dan de vloer en het dak, die over de aarde en de hemel gaan, is de muur maar bijkomend kosmisch beladen. De muur scheidt natuurlijk wel de cultuur en de dag van de Natuur en de Nacht, de mensen van de dieren, de levenden van de doden en de geesten. (...) Maar de muur trekt vooral grenzen en ordent binnen de wereld van de mensen. (Verschaffel 210)

De herhaling van de A-frase met de dominante openzwaaiende armen creëert een expliciete opening in de cirkel die, door het draaien rond haar eigen as, gelijkwaardig naar buiten als naar binnen opent. De Keersmaekers startpunt blijft, ondanks haar reeds uitgewiste voetsporen, een definiëren van de verhouding tussen het buiten en het binnen. Het is pas wanneer deze voor De Keersmaeker op punt staat dat ze, in de B-frase, het trajectoire van de cirkel aanvangt. Eerder dan het expliciet openen door haar armen dwars op de cirkel te plaatsen, geven deze ledematen hoofdzakelijk richting aan waardoor haar torso nu eens naar buiten, dan weer naar binnen keert.

De Keersmaeker transformeert niet alleen de cirkel-als-plaats, die a priori in het zand omschreven staat, in de cirkel-als-pad (*haar* plaats), maar bemiddelt tevens de spanning tussen de krachten van het buiten en die van het binnen. Het is pas na de cirkel twee keer te omschrijven dat De Keersmaeker de stralen en het midden begint te definiëren. De grens staat nu in functie van het midden dat eerder dan een verstikkend absoluut centrum, leefbaar (of hier: dansbaar) wordt doordat het buiten net voldoende kan meespelen. Immers: de creatie van deze behapbare ervaring van de chaotische werkelijkheid staat het stabiele centrum toe zich ultiem te definiëren. Dit gebeurt niet enkel op zichzelf, maar ook in verhouding tot de wereld waarvan ze deel uitmaakt, wat essentieel is voor de topische structuren van de pre-moderniteit.

Volgens deze archaïsche analyse is het centrum van De Keersmaekers solo niet louter het spatiale middelpunt van de cirkel, maar een sacrale plaats, “een plaats die – zoals al wat ‘sacraal’ is – tegelijk ‘uitstraalt’ én zich tegelijk uit zijn omgeving losmaakt, omdat ze verticaal verbindt” (Verschaffel 183). De plotse stop in het midden en de bijhorende uitdijende kwaliteit van *Violin Phase* suggereert een ervaring van temporaliteit die duurzamer is dan die van het zelf. Het dagelijkse (werk) bestaat er samen met het bijzondere (huwen, baren, sterven), het vergankelijke met het eeuwige. Het zijn continuïteit, duur en herhaling die, aldus Verschaffel, “het toneel van het dagelijkse (de tafel, het bed, het huis) zelf reeds opladen met betekenis en tot iets bijzonders maken” (189).

De ‘rechten en de plicht tot solidariteit’ die Verschaffel bespreekt, duidt Lyotard in zijn *Domus et la Mégapole* aan als *lieu, sens en temps commun* (respectievelijk gedeelde ruimte, gedeeld verstaan en gedeelde tijd). De archaïsche bewoners delen een plaats – die centrerend en verzamelend werkt –, een taal – wereldbeeld en referenties inclusief – en een parallel ritme, waarbij de levens gecoördineerd worden en vooral gevuld om zo de speelruimte van het avontuur te minimaliseren. Dit wordt bewerkstelligd door enerzijds het werk (*le travail pour le travail*) en het vertellen (Lyotard 192). Eerstgenoemde stabiliseert de archaïsche wereld, het is symbolisch en genereert continuïteit. Het is een manier om het leven door te geven en wordt zo eerder dan arbeid, als dienst gezien en zo buiten het kapitaliseerbare geplaatst. Het vertelsel dient de *sens commun*; ervaringen worden gedeeld, begrip wordt gemeengoed. Het vreemde krijgt er een lichaam door, waardoor dit gewerd kan worden.

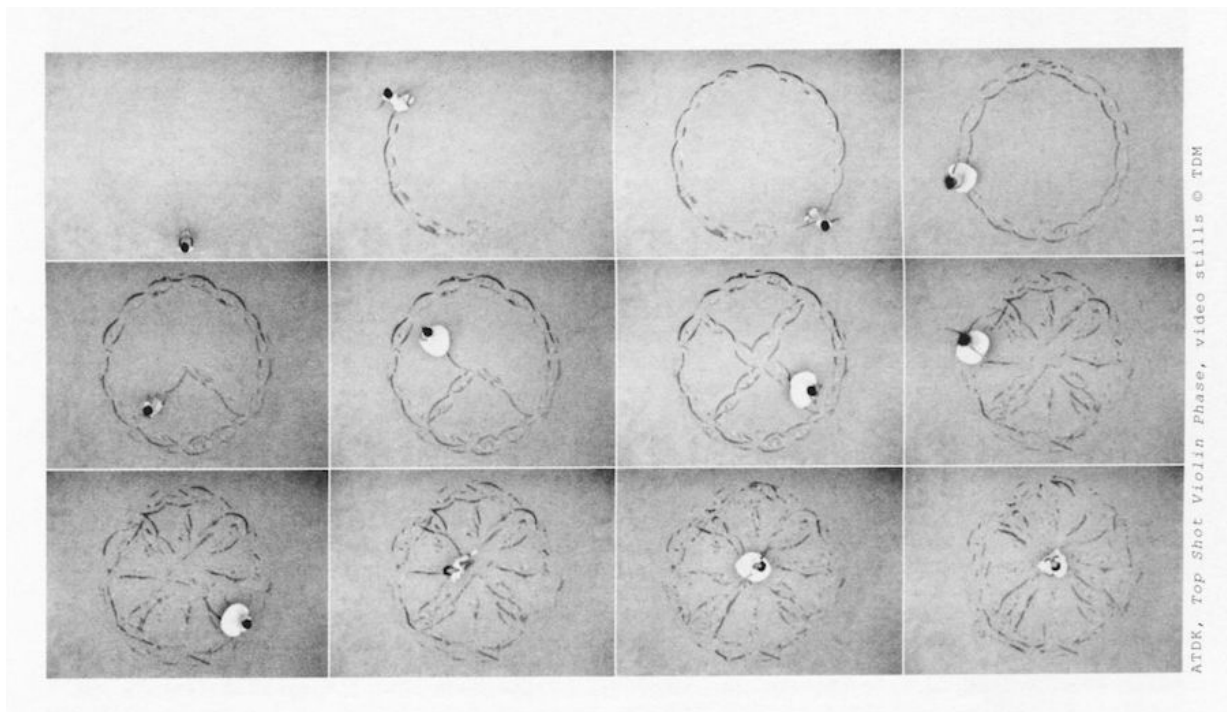
Domestic language is rhythmic. There are stories: the generations, the locality, the seasons, wisdom and madness. The story makes beginning

and end rhyme, scars over the interruptions. Everyone in the house finds their place and their name here, and the episodes annexed. (Lyotard 192)

Het zijn dans en muziek die in *Violin Phase* de (archaische) taal van het domestieke spreken. De dans ontleent strategieën van de muziek waardoor eerstgenoemde niet als radicale andere gelezen kan worden en waar dus “beginning and end rhyme” (Lyotard 192). Ze vult en structureert de cirkel, zoals het werk dat doet, maar De Keersmaekers hoorbare ademhaling en zichtbare vermoeidheid (en plezier) onderscheiden dit van het geestdodend modernistische bandwerk en plaatsen zich dus in het idioom van de domestieke dienst.

De violen spelen eenzelfde melodie die in de fasering nieuwe melodische lijnen laten ontstaan en op hun beurt door een derde viool geaccentueerd en dus terug verbonden worden. Het zijn deze momenten die De Keersmaeker ook benadrukt in haar dans door van traject te veranderen of verrassende bewegingen te introduceren. Het zwaaien van het been bijvoorbeeld is een beweging die opvalt te midden van een choreografie die voor de rest is opgebouwd uit het idioom van het wandelen: “Because swinging one’s leg here is the farthest from walking” (De Keersmaeker in Cvejić 28). Het andere wordt in de muziek en de choreografie geïncorporeerd, krijgt er een plaats. Of nog: *Violin Phase*, net als de ritmiek in het domestieke taalgebruik, “scars over the interruptions”, zoals Lyotard het stelt.

De kracht van de domus om het andere via het vertellen en het werk een plaats te geven laat echter reeds het reële gevaar van de moderniteit doorschemeren. De komst van het netwerk tast immers de stabiliteit van het binnen aan en stelt zo de bestaande relatie met het buiten, met centrum en periferie, alsook de architecturale (en bij uitbreiding ook de dansante) betekenisvorming in vraag. Het vreemde wordt toegankelijker, en kan door het vertellen ultiem binnengebracht worden. De aanwezigheid van de landweg in het bos lijkt dit te suggereren en stuurt hier in zekere zin al op aan, wat duidelijk wordt aan het einde van de film. De Mey gebruikt er een travelshot, als was het een aanval op De Keersmaekers centrum. Het cinematografische apparaat (toonbeeld van het modernisme) botst er op de grens van het binnen, cirkelt errond en doet het platform letterlijk wankelen (Afb. 3). De Keersmaeker slaagt er echter in om het midden, haar plaats, te bereiken. De stabiliteit wordt hersteld, wat in *Cesena* en *Vortex Temporum* niet meer het geval zal zijn. William Butler Yeats zegt het mooi: “The centre cannot hold”.



Afb. 2 Anne Teresa De Keersmaecker / Rosas, top shot *Violin Phase* (2002) video stills - © Thierry De Mey



Afb. 3 Anne Teresa De Keersmaeker / Rosas, *Violin Phase* (2002)
- © Herman Sorgeloos

Moderne betekenisgeving: via het netwerk naar de grens

Het objectief van het netwerk bestaat erin de ervaring van het wachten en dus van het vergaan van de tijd op te heffen, of deze toch op zijn minst te verminderen (Verschaffel 14). De impact op de topische ervaring conceptualiseert Verschaffel als volgt:

Het belang van 'plaats' als integrerende en stabiliserende kracht in de menselijke ervaring vermindert. (...) De installatie van transportnetwerken, en dan vooral, meer recent, van communicatie- en informatienetwerken, herbepaalt ingrijpend wat het betekent van 'ergens' te zijn. (Verschaffel 126)

Het imperfecte netwerk (e.d. transportnetwerken) slaagt er uitiem niet in om die ervaring te elimineren, waar dit bij het perfecte netwerk (e.d. communicatienetwerken) wel lukt. De 'crisis van de plaats' is het product van het netwerk – waarvan de boekdrukkunst en haar effect op de renaissance en de Verlichting een sterk voorbeeld is – en wel in de tweeledige aantasting van het archaisch vaste centrum: de grens staat er niet meer in functie van het midden, een midden dat haar vaststaand karakter verloren is.

De installatie van dergelijke netwerken is evenwel dermate ingrijpend dat hun invloed verder reikt dan de architecturale betekenisvorming. Ze genereren een specifiek in-de-wereld-zijn waartoe de hele (geïndustrialiseerde) samenleving zich dient te verhouden. De invloed van dit netwerk en dus die van de moderniteit is gradueel zichtbaarder geworden in het oeuvre van Anne Teresa De Keersmaeker dat zich, net door haar expliciet architecturaal-ruimtelijke basis, op een heel specifieke manier ten opzichte van de veranderde situatie positioneert.

Netwerk en grens (Cesena)

Het netwerk bewerkstelligt dus een toegankelijker buiten. Het vergemakkelijkt de 'vlucht' uit het soms verstikkende vaste centrum en tevens ook de terugkeer (iets wat *an sich* trouwens niet nieuw is, maar in de moderniteit louter een vanzelfsprekendere mogelijkheid wordt). Het is hier dat de invloed zich prominent aanwezig stelt. Het verhaal – zoals gesteld een belangrijke constituerende factor in de domus – houdt immers niet enkel een verbintenis, maar tevens ook de mogelijkheid van een breuk in.

De terugkeerder kan er in zijn/haar vertelsel immers botsen op de discrepantie tussen de *sens* (en misschien ook *temps*) *commun* die heerst in het archaische huis

en datgene wat geappropriëerd en meegenomen werd van het 'buiten'. Het gebruik van de polyfone muziek van de Ars Subtilior in *Cesena* past paradoxaal genoeg in dit bijna modernistisch paradigma. In tegenstelling tot de *Violin Phase* van Steve Reich hebben de verschillende stemmen (cantus, tenor en contratenor) elk een eigen melodische lijn die ondanks hun onderlinge harmonie in zekere zin toch autonoom blijven.

De *sens commun* blijft dus ergens nog aanwezig in de muziek – volledig wegvallen doet ze pas in de *Vortex Temporum* van Grisey² –, maar hoorbaar minder sterk dan in het werk van Reich. Het breken van de constituerende krachten van de archaische domesticiteit wordt in *Cesena* extra onderlijnd door het gefragmenteerd gebruik van individuele composities en, conform De Keersmaekers sterke relatie met muziek en dans, bewegingsvocabulary.

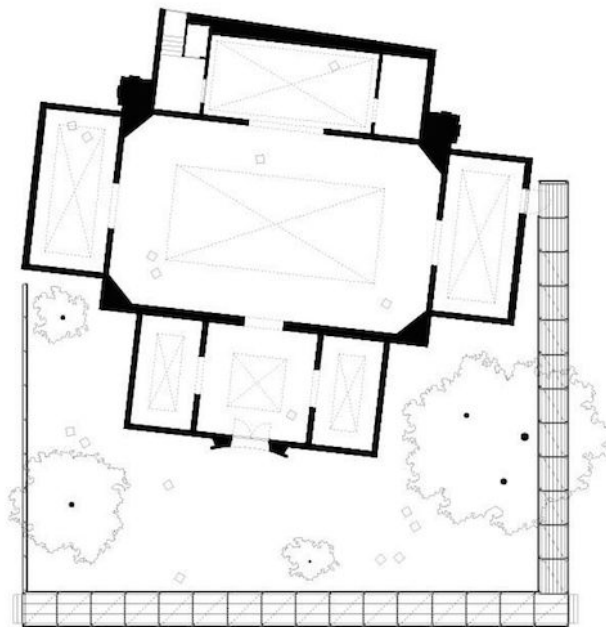
De afwezigheid van (domestieke) eenvormigheid in de choreografie genereert een tijdservaring die niet langer continuïteit uitdraagt, maar zich aangepast heeft aan het netwerk waar er ruimte opengelaten wordt voor avontuur, conflict en disrupties. Het verstoort de traditionele relaties, breekt het centrum open naar de periferie en stelt zo de stabiele notie van 'plaats' in vraag. De bijna destructieve kracht die de grens ontvangt van het netwerk eist betekenis op ten nadele van het centrum. Raskolnikov in Dostojevskis *Misdaad en straf* beleeft kairosmomenten op drempels, in wachtruimtes, kortom: in ruimtelijke equivalenten van het liminale. Het zou in zekere zin de hang naar a-tonaliteit van componisten als Wagner en Schoenberg kunnen verklaren alsook het opkomende belang van het tonen van het werkproces in musea (*Work/Travail/Arbeid!*).

De centrerende kracht van de cirkel wordt, in vergelijking met *Violin Phase*, reeds licht afgezwakt in *Rain* (2001), waar er aan de dansers een uitweg uit het centrum geboden wordt; ze lopen, de vorm van de cirkel volgend, op een even gemakkelijke manier binnen en buiten. De kring lijkt er zich te openen en dit net in en door haar fundament; de grens die, in de ontdubbeling van het koordengordijn, immers als weg werkt en dus de vlucht naar het buiten faciliteert.

Deze faciliterende vlucht naar buiten werd tevens door architectuurbureau OFFICE kgdvs geformuleerd als antwoord op de impact van het netwerk en het statuut van de grens. In *OFFICE 50: After the Party* (Afb. 4) – hun inzending voor de Biënnale van Venetië in 2008 – is het niet het netwerk dat tot midden gecentreerd wordt, of aangewend wordt in de angstvallige weigering van het buiten. De grens tussen het Belgisch paviljoen en de weg wordt gearticuleerd en

letterlijk verbreed als was het een soort liminale wandelgang die van de voorkant zowel achterkant als centrum maakt. De grens krijgt ook hier de centrerende kracht, betekenis en zwaarte van het archaisch midden toebedeeld.

Het is pas in De Keersmaekers *Cesena* dat de kring volledig opengebrouwen wordt en het centrum als dominante betekenisgenerator van haar voetstuk valt. Waar het grondplan in *Rain* nog in het centrum van de cirkel geplaatst wordt – en dus hier nog steeds hoofdzakelijk stabiliserend en structurerend werkt –, keert die relatie in *Cesena* om.



Afb. 4 OFFICE kgdvs, Grondplan *OFFICE 50: After the Party* –
© OFFICE kgdvs

De proloog van *Cesena* werkt nog volgens de archaische logica van de plaats. Op scène is met zand een cirkel getrokken, een heel expliciete knipoog naar *Violin Phase* waardoor het initieel dezelfde domestieke connotaties oproept. Een naakte man loopt op naar het midden voor de cirkel en schreeuwt wat de tenorlijn van *Rosa Vernans* – het basisstuk van het eerste tableau – blijkt te zijn. De vreugde (in het werk) die in *Violin Phase* onmiskenbaar aanwezig is, maakt plaats voor een

wrange onderstroom. De ambigue schreeuw kondigt de disruptieve kracht van *Rosa Vernans* en het netwerk aan waarin de archaische idealen van stabiliteit en continuïteit niet meer zullen opgaan (al blijft ze door de circulaire ademhaling en referentie aan het eerste deel van het tweeluik *En Atendant* op zichzelf wel nog in het domein van het domestieke actief).

De danser wandelt vluchtig rond de figuur van de cirkel – hij lijkt dus op de grens te botsen eerder dan er op te wandelen –, versnelt en gaat uiteindelijk in een galoppas af. Dit contrasteert fel met *Violin Phase*, waar de grens én het centrum veel arbeid veronderstellen, dito aandacht krijgen en dus een grote hoeveelheid betekenis (en sacraliteit) opeisen. De bescheiden duur en zwaarte die de cirkel in *Cesena* toegewezen krijgt, articuleert het centrum niet meer waardoor het vrijer spel geeft aan de frontale, laterale en diagonale energieën van *Rosa Vernans*. Het netwerk tracht hier de centerende krachten van het centrum niet alleen te verstoren, maar zelfs te ondermijnen.

Cesena werkt in deze lezing als inversie van *Violin Phase*. Eerder dan een uitsparing in een wit zandvlak, bestaat de cirkel uit het zand zelf waardoor het buiten minder sluitend gefilterd kan worden. Het wordt zo mogelijk om probleemloos de cirkel te doorkruisen en de precaire grens op een brute manier open te breken. Niet alleen wordt het middelpunt er minder sterk gearticuleerd door de performer, maar ook de cirkel zelf lijkt zich in haar gemaaktheid af te scheiden van de (verstikkende) stabiliteit van de archaische plaats. Begin- en eindpunt sluiten er immers niet volledig, waardoor de cirkel Tim Ingolds notie van het pad oproept:

Strictly speaking, it [het pad] is the trace left by the gesture of your hand as, holding the pencil, it alighted on the paper and took a turn around before continuing on its way to wherever it would go and whatever it would do next. (Ingold 32)

De fragiliteit van het zand en de breuk in de grens (waardoor die eerder dan een plaats een traject wordt) houden het centrum minder stevig vast. De krachten van het buiten worden er een werkelijker gevaar voor het binnen, wat gethematiseerd wordt in het eerste tableau: *Rosa Vernans*. De volledige cast van zangers en dansers wandelt frontaal in stilte de tenorlijn van het motet, zonder daarbij rekening te houden met de cirkel, waardoor het zand op deze as verspreid wordt (Afb. 5). De Keersmaekers strategie van “my walking is my dancing” in combinatie met de sterke lineariteit connoteert deze frase met de logica van de

weg die het domestieke centrum openbreekt.

Dergelijke plaatsen geven, aldus Serres, inderdaad de antwoorden op de grote vragen die men een mens kan stellen. (...) Maar Serres koppelt de primitieve plaats onmiddellijk aan haar tegendeel: de weg. De weg ontkracht alle antwoorden, snijdt de plaatsen open of gaat er aan voorbij. (...) Het échte antwoord is immers nooit een plaats of een naam, maar is 'elders, ergens', d.w.z. niet hier. (Verschaffel 90-91)



Afb. 5 Anne Teresa De Keersmaecker / *Rosas, Cesena* (2011) -
© Anne Van Aerschot

Waar het centrum in *Violin Phase* nog weerstand kan bieden aan de destructieve krachten van de weg is die in *Cesena* te zwak: de plaats kan er worden opengesneden, het archaïsch absolute midden voldoet niet meer. Het buiten wordt niet meer louter door de grens gefilterd, maar veronderstelt een complexer systeem waarbij de cirkel een voor-, achter- en zijkant ontwikkelt en dit net om haar binnen te beschermen. Het wandelen op de verticale as genereert een representatieve frontaliteit, versterkt door de uitspreiding van het zand en de

theatrale context.

De architecturale vormtaal past zich parallel aan de introductie van het netwerk aan. De burgerlijke woning is zich bewust van het mogelijks destructieve buiten en is gefundeerd in de actieve wering van haar penetrerende krachten. Ze ontwikkelt een voor- en achterkant, wordt representatief en toont enkel nog wat ze wil tonen. Zo doet ze toegevingen in haar relatie met de wereld, om te kunnen afschermen wat echt belangrijk is. Het ontwerpen van gangen en wachtruimtes is ook in deze opvatting te verklaren. Het burgerhuis filtert het buiten door de logica van het netwerk binnen te introduceren. En dit trouwens niet enkel in plan, maar ook in snede waarbij het bestaan van een souterrain en bel-etage ervoor zorgt dat ramen hoger geplaatst kunnen worden en dus de blikken van het buiten op de gevel botsen.

Belangrijk in deze burgerlijke logica is echter dat het centrum, wat in de woning vaak de achterkant wordt, essentieel blijft en dat dus de domestieke *lieu, sens* en *temps commun* grotendeels intact blijven. Het in unisono wandelen van de performers drukt hun gedeelde tijd én begrip uit, het Palais des Papes in Avignon en het traject als de gedeelde plaats.

To hold together in a group configuration, each places a hand on the shoulder of the other, as if they are thereby protecting each other in the darkness, whoever they might be, monks or priests or a group of people returning from a party. They form a procession, a sort of ceremonial togetherness. (De Keersmaecker in Cvejić 130)

Ze worden samen als groep gelezen door verschillende vormen van aanrakingen: hand op schouder, hand in hand, het in elkaar haken van de armen etc. (Afb. 5) Dit zorgt ervoor dat de individualiteit binnen de groep niet verloren gaat, maar genereert tevens een spanning tussen de archaische logica van het ultieme binnen – waar het individu opgenomen wordt in de domus en dus zijn/haar persoonlijke buiten moet achterlaten: “ceremonial togetherness” – en het moderne paradigma van de individualiteit. Deze spanning wordt spatiaal uiteengezet door de domestieke continuïteit niet meer op een circulair traject te plaatsen (zoals in *Violin Phase*), maar op de rechte lijn. Deze rechtlijnige circulariteit van het herhaaldelijk op en af wandelen geeft aan de eindpunten van de lijn de potentialiteit van discontinuïteit.

Dit wordt geactualiseerd in de breuk tussen de zangers en dansers die nu in

tegenovergestelde richtingen wandelen en respectievelijk de cantus- en tenorlijn en countertenorlijn van het motet performen. *Lieu* en *temps commun* zijn er zoek (de *sens commun* blijft nog aanwezig aangezien ze de stemmen van eenzelfde motet wandelen/zingen). De grens wordt er steeds meer opgerekt, de eengemaakte ruimte afgebrokkeld en dit recht evenredig met de groeiende complexiteit van het traject dat evolueert van de rechte lijn (de weg) naar het patroon van het negen-vierkant-rooster (het volwaardige netwerk). De dominantere diagonaliteit snijdt de plaats effectiever open en verspreidt het zand van de cirkel in meerdere richtingen. De domus lijkt er volledig gebarsten en zelfs de burgerlijke oplossing voorbij.

De kring komt er naast, in, op, onder en boven het netwerk te liggen. De grens wordt met andere woorden zowel naar binnen als naar buiten opengebroken, daar waar in *Rain* de dansers enkel door het gordijn (een gordijn dat in haar materialiteit zelfs in staat is de breuk op te lossen) naar het centrum lopen en slechts, zoals gezegd, met een cirkelbeweging via de grens kunnen ontsnappen. *Rain* onderhoudt, in tegenstelling tot de eerder deconstructiologica van *Cesena*, een relatie van de grens *in functie van* het midden en dus van stabiliteit.

De door het volwaardige netwerk verzwakte grens en het centrum krijgen door de solo van Sandy Williams de genadeslag, wat resoneert met de rol die hij danst. Paus Clemens VII was immers het gezicht van het Westers Schisma, het breekpunt van het archaische, sacrale centrum van de pauselijke macht. Zijn agressieve slides zijn dan ook beangstigend gericht op het doen exploderen van het centrum, waarbij het zand meer vlak dan lijn wordt, ook door de fysicaliteit van zijn materiaal: “people try to escape the moving center, source of the aggression” (De Keersmaeker in Cvejić 131).

Dat de oorsprong van de explosie in het midden wordt gelegd, is tekenend voor de besproken werking van dit domestieke midden. Het volledig opnemen van de buitenstaander in de huiselijkheid, wordt door het netwerk bemoeilijkt. Hij/zij kan er immers gemakkelijker het persoonlijke buiten mee naar binnen nemen en zo de bestaande, bevestigde waarden van de *lieu*, *temps* en *sens commun* volledig verstoren. De archaische, ceremoniële groep wordt door het individu opengesneden, de grens wordt van binnenuit volledig (open)gebroken.

Het is door dit openbreken, opensnijden of dit voorbijgaan – dat versterkt wordt door de komst van het netwerk – dat de grens wordt verbreed tot vlak, tot een turneriaanse ervaring van het liminale. Betekenis behoort zo niet enkel meer tot

het domein van het centrum, maar straalt ook vanuit de grens zowel naar het buiten als naar het binnen. Het liminale verheft immers het gewone tot het bijzondere en verzwaart de ervaring van het dagelijkse, waardoor het onderscheid tussen centrum en periferie vertroebeld en de ervaring van sacraliteit verminderd wordt. Of zoals Verschaffel het stelt: “De moderne cultuur en architectuur verzwakken de archaische verschillen. De moderniteit cultiveert grenszones en tussengebieden” (197).

Williams' solo is zo van een heel ideologisch modernistische orde, een solo die naar *tabula rasa* streeft en (nog) gelooft in de oplosbaarheid van de wereld. Het zijn het *plan libre* en de *machine à habiter* van Le Corbusier en de volwassen geworden kristallijne transparantie van Mies van der Rohe in wiens *Villa Tugendhat* de ramen zelfs volledig in de vloer wegzakken: centrum, grens en periferie verworden er bijna één. Ver doorgedreven resulteert dit echter in het negeren van het belang van de creatie van een binnen in een bemiddelde relatie met het buiten voor de ervaring van huiselijkheid. Mies van der Rohes *Farnsworth House* kon de eigenares zo geen gevoel van thuis geven. Sterker nog: doordat de volledig glazen muren 's nachts van binnen naar buiten geen doorkijk genereren zonder een gevoel van bescherming mee te geven – blikken van het buiten worden immers niet opgevangen – boezemt de woning voor de bewoner zelfs angst in.

De hang naar een centrum, een midden en een binnen blijft aanwezig. Zo ook in *Cesena* waar de performers de destructieve kracht van Williams' solo trachten te ondergraven: “wanting to come into the circle but at the same time staying out of it” (De Keersmaeker in Cvejić 131). De hele voorstelling is met andere woorden een poging om de verstoorde relaties tussen buiten, grens en binnen te herdefiniëren zonder de archaische domesticiteit te verliezen. Het architecturale narratief van *Cesena* lijkt zo een op zichzelf geplooid metareflectie over de architectuurgeschiedenis. De spatiale organisatie toont er de deconstructie van de cirkel tot een mogelijke (ontoereikende) synthese: een ruimtelijk onderzoek naar de mogelijke oplossingen voor het uiteenspatten van de gevestigde grens via de laterale, diagonale en frontale richtingen van de rozet.

Deze metareflectie overspant de archaische domestieke logica van *Violin Phase* in de proloog, via de introductie van het netwerk in *Rosa Vernans* tevens de radicale breuk en ideologisch modernistische explosie van de grens in de solo van Clemens VII (Sandy Williams) die culmineert in de agressieve diagonaliteit en frontaliteit van het mannelijke *Kyrie*. De Keersmaeker beschouwt dit deel als de

gulden snede in *Cesena*, waardoor het als een soort van volta gelezen moet worden. Het duidt het begin aan van het opnieuw opstarten van de dialoog tussen het buiten en het binnen, Hermes en Hestia.

Hestia en Hermes worden samen afgebeeld, samen aangeropen, ze worden beiden vriend van de mensen genoemd. Hestia is de godin van de haard, de onveranderlijkheid en zekerheid; Hermes is de god van de reis en de communicatie. Hestia en Hermes zijn geen olympische goden, ze opereren in de wereld van de mensen. (Verschaffel 89)

De mannen duiden er op de dominantie van Hermes, Griekse god van de weg en tegengesteld aan Hestia, godin van de haard. Ze verzamelen in een cluster – dit keer zonder aanraking en dus versterkte individualiteit – die in de cirkel off-center en diagonaal geplaatst is. De vrouwen die de energie van Hestia belichamen staan er buiten. Deze omkering genereert een spanning waardoor de mannen tegen de grens lijken te duwen alsof ze ontevreden, of zelfs bang, in hun midden zijn. De scherpe diagonale lijn die ze aannemen herbevestigt de problematiek van de grens en snijdt haar nu letterlijk open, waarna ze frontaal langs de cirkel, op de tangens kunnen staan. De topische stabiliteit is er ingeruild voor de atopische ervaring.

Het is pas in *En attendant d'aimer* dat De Keersmaeker expliciet terugkeert naar de cirkel-als-grens en dus het domestieke centrum (ze legt ook zelf in haar *A Choreographer's Score* de link naar *Violin Phase*). Drie vrouwelijke performers (Hestia) articuleren er opnieuw het centrum met een dansfrase die ook op circulaire bewegingen is geënt. Ze tekenen op de grens(vlak) – nog explicieter dan in *Violin Phase* – kleinere cirkels die resulteren in een rozet waardoor deze kleinere cirkels de krachten van het centrum toebedeeld krijgen en op een gelijkwaardig niveau getild worden. Het blootsvoets dansen versterkt de domestieke logica, aangezien de schoen geassocieerd wordt met de weg.

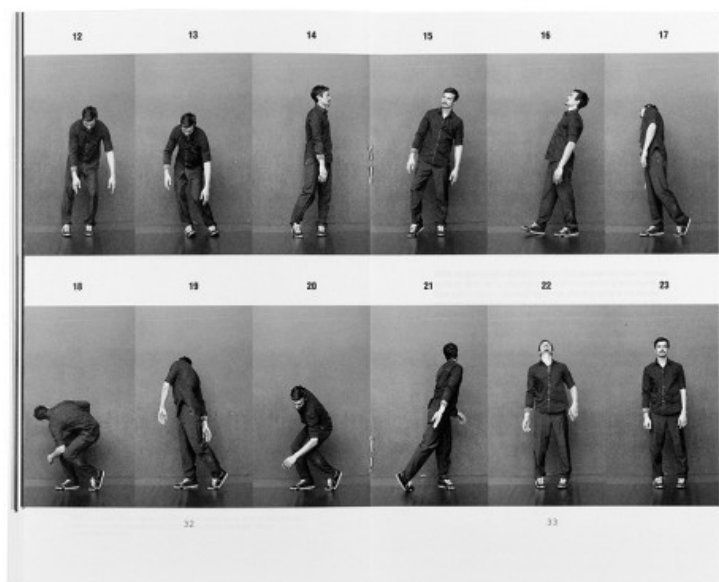
De introductie van twee mannelijke dansers, de boodschapper en het mannelijke kind, lijken aan te sturen op een verzoening tussen de krachten van het buiten en die van het binnen, al articuleert er niemand expliciet het absolute midden. De dialectische synthese wordt schijnbaar geconsolideerd in *Le Ray au Soleyl*. De luchtige energie geeft het stuk een notie van plezier en opluchting. Hestia krijgt er een vliegend karakter door de beweging van vleugels in het vrouwelijk bewegingsmateriaal te introduceren. Hermes articuleert moeiteloos de cirkel, zonder het midden uit het oog te verliezen (Afb. 6).



Afb. 6 Anne Teresa De Keersmaeker / Rosas,
Cesena (2011) - © Herman Sorgeloos



Afb. 7 Anne Teresa De Keersmaeker / Rosas & Ictus,
Vortex Temporum (2013) - © Herman Sorgeloos



Afb. 8 Michaël Pomero; basisfrase van *Vortex Temporum* en *Work/Travail/Arbeid*, Anne Teresa De Keersmaecker / Rosas - © Anne Van Aerschot

De oplossing blijkt echter ontoereikend en wordt via *Hodie* – met het Servisch lamenterend wiegelied – verwrongen. Iedereen verzamelt opnieuw in de cluster off-center, en herhalen een eerder deel: *Espoir*. Nu echter zonder muziek en in een sterke diagonaal waardoor de cirkel een laatste keer opengesneden wordt. De dansers wandelen af waardoor zelfs de centrerende kracht van het Palais des Papes ondermijnd wordt.³

Het spiegelt wat Verschaffel in zijn essay onder de sprekende titel *Bad Dream Houses* stelt: de woning is door het netwerk (en hier het perfecte netwerk van de communicatie) geen vast adres meer. “Het wonen wordt *lichter* doordat een deel van de menselijke relaties en communicaties technisch bemiddeld wordt” (146). Het is absurd om nog aan de burgerlijke woonfunctie vast te houden. Dit is wat in *Cesena* ook gebeurt. Het centrum blijft, ondanks de herarticulatie van de grens in het rozet-grondplan, verstikkend stabiel en verhoudt zich dus onvoldoende tot een doorgedreven netwerk dat mobiliteit predikt.

Netwerk en mobiel centrum (*Vortex Temporum*)

Het is in *Vortex Temporum* dat de deconstructie (zoals gearticuleerd in *Cesena*) resulteert in een volgroeide verhouding tot de nieuwe situatie door het netwerk. De weerslag van het perfecte netwerk consolideert de ‘crisis van de plaats’. Het ordenende, vaste karakter van de archaische samenleving bestaat immers door, en laat toe dat, het lichaam zich kan binden aan een plaats, een midden dat zich zo oplaadt met betekenis. Het huis als identificerende entiteit valt, met de komst van de gsm en een toegankelijker buiten, van haar voetstuk. Men wordt niet meer ‘thuis’ opgezocht, maar gecontacteerd via de mobiele telefoon. Het persoonlijk adres wordt losgekoppeld van de architectuur en appropriateert mobiliteit. De notie ‘plaats’ verschuift naar een draagbaar object. Of zoals choreografe Eleanor Bauer het stelt:

[T]he new requirement for an artist’s autonomy and productivity is no longer *A Room of One’s Own* as Virginia Woolf would have it, but a Mac of one’s own – a port for interconnection rather than a space for solitude.
(2)

In de architectuur biedt OFFICE kgdvs ook hierop een mooi antwoord. De woning *an sich* speelt in hun ontwerpen niet mee in de keuzes die de bewoner maakt – ze werkt die zelfs tegen –, maar biedt slechts verschillende centra, volgens de logica van het negen-vierkant-rooster, die al dan niet verzwaard kunnen worden met betekenis. Centra worden er dus niet geplaatst of vastgezet,

of nog:

De architect moet zien hoe de kracht van de architectuur om een 'binnen' te maken, een statement kan zijn in de wereld. Zonder te beslissen wat er in die kamers en die gebouwen moet gebeuren. (Verschaffel 149)

De Keersmaekers gebruik van de magic square leest zo als een parallelle strategie, of een die zelfs nog verder gaat. Het middelste vierkant, dat het nummer vijf draagt, blijft immers stevast 'leeg', dat wil zeggen zonder richting waardoor het louter doorgang wordt. Zo laat ze niet alleen vaststaande betekenissen los, maar manoeuvreert ze zich ook langs en uit een midden dat nu haar geometrische verstenende kracht verloren is. Het feit dat De Keersmaeker dit vierkant in een cirkel plaatst resoneert verder met de praktijk van OFFICE kgdvs in het gooien van ideële vormen in onregelmatige percelen, door Verschaffel besproken in zijn essay *Ver voorbij de deconstructie: de architectuuropvatting van Office Kersten Geers David Van Severen*. Hij toont dat de grensruimtes die ontstaan het project niet enkel naar buiten toe openen, maar er ook op wijzen dat het huis niet 'vast' ontworpen in de wereld staat; het past niet volledig. Het is de wereld zelf die de speelruimte krijgt om te reageren op een centrum dat niet vastgezet is. De 'restruimte' die er ontstaat wordt immers niet opgelost en dus niet aan de wereld gehecht.

Deze strategieën zijn ook al in *Cesena* te vinden, maar manifesteren zich in *Vortex Temporum* heel expliciet aangezien de hele voorstelling ervan doordrongen is, het bewegingsmateriaal inclus. De ruimtelijke metafoor van de stabiele cirkel in *Cesena* gaat niet meer op voor de hedendaagse conditie en die van de spiraal dient zich aan, van het in elkaar schuiven van verschillende centra, spectrum aan schakeringen inclus. Het mobiele netwerk maakt abstractie van het lichaam en bijgevolg ook van de notie 'plaats' en het is de geometrie van de spiraal die dit ruimtelijk, dansant en muzikaal mogelijk maakt, haar centrum is immers mobiel.

In addition, I am investigating the notion of a mobile center, which is the only still point in vortices⁴, and the movements of opening and closing, which correspond to the contraction and expansion of time. (De Keersmaeker in Cvejić 14)

Als grondplan ontwerpt De Keersmaeker een patroon van uitdijende, spirallende

cirkels vanuit het centrum van een pentagon, als was het een letterlijke vertaling van het hedendaags vernetwerkte klimaat. Dit resoneert met wat Jean-Luc Plouvier schrijft in zijn essay *Spectralism for Everybody* over de muziek van Grisey. Muzikaal werkt *Vortex Temporum* dan ook op het uitspelen van 'complexiteit', een verwevenheid van middens. Zelfs de zuivere noot *an sich* is een complex van geluiden en dus een compositie als een complex van complexen (30). Wanneer de dansers binnenkomen, vormen ze met hun lichamen een halve cirkel rond een centrum dat niet het absolute is. Ze erkennen en waarderen de archaische centrerende en verbindende krachten en zullen deze, eerder dan onderuit te halen, in een complexere, minder stabiele, onleesbaardere situatie plaatsen. Deze situatie correspondeert met – opnieuw – de vernetwerkte wereld. De dansers nemen elk hun eigen cirkel in, hun eigen centrum, waardoor het midden ultiem mobiel gemaakt wordt. Het schuift tussen de dansers onderling door, naar de muzikanten en terug. De cirkels creëren en zijn ontworpen rond sterke centra, maar dijen uit en verkleinen. De performatieve lichamen organiseren zich rond betekenisvolle middens zowel in groep als op zichzelf (Afb. 7). Het is de leesbaarheid die 'aangetast' wordt.

De spiraal wordt naast horizontaal ook expliciet verticaal geïmplementeerd in het lichaam van de danser aangezien het bewegingsmateriaal sterk geënt is op de geometrie van de magic square. Hierdoor lijkt ze gebaseerd te zijn op poses en dus de picturale kwaliteiten van de klassieke balletten te evoceren. De beweging werkt er als centrum en moet correct getoond, of *geplaatst*, worden. In *Vortex Temporum* echter ligt de nadruk op hoe er naar de volgende positie gegaan wordt – zoals ook de spectrale muziek werkt – en dus op het verglijdende karakter van het bewegingsmateriaal. De bewegende middens schuiven in elkaar.

De grootste verdienste op vlak van mobiliteit in *Vortex Temporum* is echter hoe er met concepten van temporaliteit wordt omgegaan. Tijd blijft immers het ondoordringbaar bastion van het stabiele centrum. Niet enkel de kloktijd, maar ook de manier waarop geschiedenis gedacht wordt, bepaalt hoe de mens in de wereld staat. De tijdsopvatting is het ultieme centrum waarin iedereen die zich daaraan onderschrijft verblijft. Sinds het jodisme en de notie van de messias is de cyclische tijd van de oudheid gebroken en lineair geworden. Dit overleeft in het christendom en is vandaag geseclariseerd, maar blijft proces en (archaische) continuïteit aanhangen.

Deze tijdsopvatting is geconceptualiseerd door Augustinus en wordt door De Keersmaecker gekoppeld aan het denken van Henri Bergson en zijn concept van

durée zoals hij dit uiteengezet heeft in *Essai sur les données immédiates de la conscience*. De tijd verschijnt hier als netwerk: de centra van verleden-heden-toekomst worden gebroken en hun grenzen vertroebeld. Samen genereren ze een mobiele tijd, een spiraal van tijd zoals dit ook in de muziek van *Vortex Temporum* gebruikt wordt. De muziek van Grisey hanteert drie registers van tijdservaringen: de tijd van de walvissen (een tergend trage Hestia), van de insecten (een duizelingwekkend vluchtige Hermes) en een menselijke tussenpositie (Plouvier 26). Tijd krimpt in en zet uit, wordt mobiel, als een spiraal.

Nuance: archaïsche moderniteit / modern archaïsmen

Binnen dit discours is het besef dat het archaïsche, de geschiedenis nooit echt verdwenen is van essentieel belang. De moderniteit en het netwerk verdringen niet, maar stellen de bestaande relaties en verhoudingen louter in vraag, door de fundamenteën van de noties 'plaats', 'centrum' en 'grens' te doen wankelen. Er is geen stormachtige omwenteling, want de mens houdt vast aan traditie. Men bouwt steeds voort op een verleden, niets kan loskomen van een begin en dus *ex-nihilo* ontstaan. Het archaïsche is als een sluimerende constante, onder een laagje moderniteit. Op sommige plaatsen gaan ze misschien zelfs hand in hand en baren ze de betere architectuur. De Griekse paring van Hermes en Hestia blijkt nog steeds prangend relevant.

Violin Phase denkt in essentie het modernistisch paradigma van het perpetuum mobile (een circulaire beweging die op zichzelf continu voortschrijdt) danig door dat er de archaïsche logica van blootgelegd wordt. Door op een cirkel te dansen valt het perpetuum mobile volledig op zichzelf en gaat ze nergens heen, De Keersmaecker danst in pure continuïteit. De (falende) modernistische kwaliteiten van *Cesena* zijn gebaseerd op en bevinden zich in de locatie van het Westers Schisma (het Palais des Papes te Avignon), de laatste van de middeleeuwse archaïsche breukmomenten waarin het midden van de pauselijke macht wordt opengebroken. *Vortex Temporum* tenslotte hanteert een paradoxale strategie in de dans-muziekrelatie. Het is niet het noot-voor-noot dansen zoals dat in *En Attendant* gebeurt, of hier net van afwijken zoals in *Cesena*, maar 'mickey-mousing'. "By this she [Anne Teresa De Keersmaecker] was referring to the obvious and even emphasized link between the "musical gesture" and the "dance gesture" as shown in old cartoons à la Walt Disney or Tex Avery" (Plouvier 44). Hier wordt de sterkste band tussen dans en muziek gecreëerd door op een abstract-concrete, mobiel-stabiele manier bij de muziek te blijven.

De verstikkende stabiliteit van Hestia wordt aangevuld met de atopische Hermes

wat resulteert in een gezonde verhouding tussen zekerheid en avontuur. Toegegeven, ook in de archaische wereld werd belang gehecht aan de grenservaring van Hermes, maar werd er eerder in dienst gesteld ter bescherming van het midden van Hestia. Het netwerk verplaatst betekenis van het centrum naar de grens, zonder eerstgenoemde leeg te laten. De grens krijgt een vorm van autonomie en haar kracht wordt beseft en uitgespeeld. De dictatuur van het midden verglijdt in een triumviraat met de grens en het buiten. Of zoals Anne Teresa De Keersmaeker het zelf zegt:

Dat wat wij 'nu' noemen is een permanent balanceren tussen herinnering en voorgevoel, een terug en vooruit neigen tussen het restbeeld van het verleden en een verlangen naar de toekomst. (De Keersmaeker in Gyselinck)

Bibliografie

Bauer, E. "Becoming Room, Becoming Mac: New Artistic Identities in the Transnational Brussels Dance Community". *B-Chronicles*. (2007): 4p. Online. 20 april 2018. Beschikbaar <http://b-kronieken.be/>.

De Certeau, M. *The Practice of Everyday Life*. Vert. Steven Rendall. Berkeley: University of California Press, 2000.

De Keersmaeker, A.T. *Vortex Temporum*. (2013): 1 par. Online. 6 april 2018. Beschikbaar <http://www.rosas.be/nl/productions/386-vortex-temporum>

De Keersmaeker, A.T. en B.A. Cvejić. *A Choreographer's Score: Fase, Rosas danst Rosas, Elena's Aria, Bartók, Mikrokosmos*. Brussel: Mercatorfonds, Rosas, 2012.

--. *En Atendant & Cesena: A Choreographer's Score*. Brussel: Mercatorfonds, Rosas, 2013.

Filopovic, E., ed. *Work/Travail/Arbeid. Catalogus*. Brussel: Mercatorfonds, WIELS, Rosas, 2015.

Gyselinck, W. "Het bewegen van de tijd. Rosas' Vortex Temporum". *The Wrong Notes* (2014): 10 pars. Online. 3 juni 2018. Beschikbaar <https://wannegyselinck.wordpress.com/2014/11/26/het-bewegen-van-de-tijd-rosas-vortex-temporum/>.

Ingold, T. "Against Space: Place, Movement, Knowledge". *Boundless Worlds: An Anthropological Approach to Movement*. Ed. Kirby, P.W. New York en Oxford: Berghahn Books, 2011: 29-44

Lyotard, J.F. *The Inhuman: Reflections on Time*. Vert. Bennington, G. e.a. Cambridge: Polity Press, 1991.

Perec, G. *Ruimten Rondom*. Vert. Rokus Hofstede. Amsterdam: Uitgeverij De Arbeiderspers, 1998.

Verschaffel, B. *Van Hermes en Hestia. Over architectuur (tweede vermeerderde uitgave)*. Gent: A&S Books, 2010.

--. "Ver voorbij de deconstructie: de architectuuropvatting van OFFICE Kersten Geers David Van Severen". *De Witte Raaf* 25 (2010): 7-10.