

derzijds zal ik hier ook zonder materiële herinnering niet meer kunnen komen zonder aan *I/O Solo* te denken.

Mijn gedachten dwalen af naar een maquette van Daniël Libeskind, die ik enkele jaren geleden zag op een tentoonstelling die het Nederlands Architectuur Instituut (Rotterdam) wijdde aan deze Pools-Amerikaanse (en joodse) architect. Het betrof een voorstel voor een architectuurwedstrijd in 1993 die de reconversie van het eerste Duitse concentratiekamp (1933) en later vernietigingskamp Sachsenhausen (Oraniënburg) tot onderwerp had. Libeskind stelde voor om een deel van het kamp uit te graven, de fundamenten bloot te leggen, het vervolgens onder water te laten lopen en er enkele doodlopende loopbruggen over te bouwen. De uitgegraven grond zou gebruikt wor-

den om het andere deel van het kamp mee te bedelven. Dwars op dit begraven kampdeel plan- de hij een lang gebouw met woon- en andere functies, dat de naam *Hope Incision* zou dragen. In zijn toelichting bij het project schreef hij dat hij deze beladen site, vroeger *The Ideal City of Dead*, niet wilde trivialisieren door ze in een museumfunctie te temmen of er 'gewoon' huizen op te zetten. Zijn verlangen om het denken van het verleden een plaats te geven in een toekomstgericht leven, vertaalde hij ook in de titel van het project: *MOÛRNING*, met doorkruiste U. Libeskind haalde de tweede prijs; zijn voorstel werd dus niet gerealiseerd.

Intussen is Jean Luc Ducourt rechtgestaan en naar de aanpalende stallingen gegaan. Daar neemt hij in een grijze werkoverall plaats achter de geluidsturende computer. Hij zingt on-

verstaanbare, vreemde woorden. Ook de klanken zijn zo vreemd dat de betekenis niet te achterhalen is. Het diepmenselijke janken en grommen blijkt een Japans lied te zijn uit de film *Ikiru (Living, Vivre, 1952)* van Akira Kurosawa. Ik hoor dat Fumyo Ikeda de tekst vertaalde voor Jean Luc Ducourt, maar wanneer ik hem ernaar vraag zegt hij dat het geen belang heeft. 'Ce qui m'importe c'est de le chanter et la translation vocale de ce que l'on ne comprend pas en "son", en phonétique, en phonèmes de voix "humaine" et qui a pourtant une signification.'

I/O Solo is een coproductie van Kunstencentrum Limelight, Dans in Kortrijk en Szene Salzburg.

Het in kaart brengen van het efemere

Hugo Haeghens over *The Mapping of Canada* van Alexander Baervoets & David Hernandez

Wanneer je de zaal verlaat en de relatie met de scène hebt verbroken, begint het nog feller tot je door te dringen dat je werd verplaatst naar een andere (mentale) ruimte, voel je intuïtief dat *The Mapping of Canada* vragen zal blijven oproepen, dat de 'voorstelling' je met terugwerkende kracht besluipt en bevraagt. Het dringt tot je door dat wat je hebt gezien en meegemaakt, zich nooit meer op een gelijkaardige manier zal herhalen. Het zal altijd anders zijn – want geïmproviseerd –, een momentane variatie van een variatie van een gestructureerd, geconceptualiseerd ideaalmodel, m.a.w. een vluchtig, telkens opnieuw verdwijnend gebeuren.

Het is duidelijk dat hier meer aan de orde is dan het maken van een dansvoorstelling. Eigenlijk wordt hier op een subtiele manier een filosofisch onderzoek gevoerd naar het statuut en het wezen van de scène, de scenische ruimte, de verhouding scène-publiek, het maken van een voorstelling die er geen wil zijn en die daardoor des te meer de fascinerende mogelijkheden van de symbolische (theater)ruimte reveleert.

Choreograaf en danser Alexander Baervoets, in een vroeger leven danshistoricus en -criticus, maakte in 1994 van zijn eerste dansvoorstelling *Blauw* meteen ook een statement voor de abstracte, postmoderne, niet-mimetische, niet-anekdotische dans. Dans als pure beweging, zonder verhaaltje, zonder betekenis, zelf-referentieel, tautologisch, dans als een abstract schilderij. Het was dans an sich, zonder retori-

sche middelen, zonder theatrale kunstgrepen om het publiek op een gemakkelijke manier te verleiden of te ontroeren, bij voorbeeld door een combinatie met muziek of het expliciet tonen van emotie, de retoriek van het sentiment. Er was het bewust weren van het virtuoze, een groot respect voor de eigenheid van iedere danser, ruimte voor improvisatie en toeval (althans binnen uitgekende en weloverwogen structuren), een onderzoek naar de verhouding van die pure bewegingsdans ten opzichte van andere media zoals tekst, geluid, (live) muziek, kledij, beeldende kunst en licht. De voorstellingen die hij daarna maakte, met name *Nievelt, Ha, Ha, Ha* en *Ijsch*, onderzochten op een consequente manier het uitgangscconcept van *Blauw*, verdiepten en verfijnden het, maar bleven binnen een zelfde paradigma. De voorstellingen intrigeerden door hun ingenieuze, op het eerste gezicht chaotische structuur en concept. Zij raakten de toeschouwer met hun specifieke esthetiek, een ervaring van harmonische schoonheid binnen een gestructureerde chaos. Zij hadden ook iets afstandelijks, koel hermetisch. Het leken ruw geslepen diamanten waarvan het oppervlak een complexe dieptestructuur deed vermoeden die altijd enig-matisch, ontoegankelijk zou blijven.

In de 3 *Solo's* (1999), *19:56, Walden* en *Das Wohltemperierte Klavier*, die hij respectievelijk voor Natalie McDonnell, Sarah Chase en zichzelf maakte, bood Baervoets ons een caleido-

scoop van zijn uitgangspunten, manieren van conceptualisering, bewegingsidioom en spelregels. En toch voelde je dat er binnen zijn denken over dans en beweging een andere vraagstelling was binnengeslopen, die zich nu radicaliseert in *The Mapping of Canada*. Enerzijds vond je in de solo's reeds een verscherping van een aantal van zijn uitgangspunten. Zo was er het overduidelijke statement over het belang van de improvisatie binnen de dans – het scherpst aanwezig in de solo voor hemzelf – dans als een eenmalig en efemere gebeuren. In de solo's voor Natalie en Sarah stond het respect voor de eigen inbreng, de persoonlijkheid en de specifieke bewegingstaal van de danser centraal waarbij de choreograaf Baervoets zich positioneerde als vormgever en conceptualisator, met het grootste respect voor de eigenheid van de danser-performer.

Anderzijds was er een verschuiving in de beleving van dit werk omdat hier duidelijk meer fragiliteit, tederheid, kwetsbaarheid in het getoonde te zien was, zonder dat de voorstelling retorisch, anekdotisch of theatraal werd. De fascinatie leek dan ook minder uit te gaan van een abstract esthetisch genieten van ingenieus gestructureerde chaos en beweging, maar eerder van een *voorzichtig*, bescheiden en daardoor vertederend onderzoek naar de mogelijke interactie tussen ruimte, tijd en beweging, een eerste aanzet tot een niet steriel theoretisch of dogmatisch bevragen van de grenzen van wat

een (dans)voorstelling kan zijn binnen de gecodeerde ruimtelijkheid van een scène.

Synthese

The Mapping of Canada nu is een intrigerend werkstuk. Het is alsof Baervoets in deze voorstelling, die hij met danser-performer David Hernandez uitvoert, al de opgedane ervaring uit het verleden optimaliseert, synthetiseert en tegelijkertijd als het ware overboord gooit om tot deze nieuwe weg in zijn bewegingsonderzoek te komen. Baervoets is, naar mijn mening, niet meer bezig met een strikt bewegingsonderzoek an sich en dit in verhouding tot andere media, zoals vroeger, maar zet alle media in, om de grenzen van de scène, de encenering en de voorstelling af te tasten, maar dan niet in een tautologisch solipsisme, maar met de intentie met de toeschouwer te communiceren. Toch is de ruimte, waarin het iedere avond opnieuw geïmproviseerde gebeuren plaatsvindt, eerder een symbolische, mentale zone, een soort tussengebied. Het is geen gebeuren waarbij de vierde wand doorbroken wordt. Maar niettegenstaande dit niet-rechtstreeks-in-dialoog-gaan-met-het-publiek, ontstaan er in het kruisen van de geïmproviseerde bewegingen van beide performers, die elk een bijna solistisch ruimte- en tijdsparcours afleggen, zo fragiele momenten dat er barsten worden geslagen in de enigmatische bolster van de voorstelling. Doorheen die scheuren wordt de toeschouwer bijna achteloos de voorstelling ingezogen. Zo krijgt hij op een bijna metafysische wijze voeling met het filosofische bevragen van de thematiek.

De voorstelling fascineert, en dat terwijl we over bijna geen enkele toegangssleutel beschikken. Ze heeft namelijk geen begin, midden of einde, en bezit op het eerste gezicht nauwelijks een structuur. De enkele 'huiselijke' voorwerpen op de scène (een fauteuil, een stoel, een aantal dozen en een tafeltje met een geluidsinstallatie erop), roepen geen huiskamersfeer op en zijn niet anekdotisch (eerder is dit een toevallig ontstane repetitieruimte). Het licht accentueert geen enkel patroon, het is haast onwerelds – het soort licht dat in Plato's grot had kunnen hangen. De geluiden (teksten over kunst, een song van Joni Mitchell of Glenn Gould die Sweelinck speelt) schijnen elke vertrouwde associatie of connotatie te verliezen: ze worden functioneel als soundscape en worden niet retorisch ingezet. Er is

ook al geen vooropgezet plan om de twee verschillende tijdruimtes waarin beide performers zich reveleren, te laten accorderen om zodoende de spanningsbogen te creëren. En wat de interpretatie betreft, kan de toeschouwer in de schijnbare interactie tussen beide dansers wel het spelen van twee jongens, vrienden of broers zien, in de scène hun speeltuin met eigen spelregels die voor ons altijd verborgen zullen blijven. Maar tegelijkertijd doet dit interpreteren niets ter zake, want ieder verhaal blijkt op dit niveau van conceptualisering overbodig.

Ondanks al die weerbarstige elementen dus ontstaat er een fascinatie, die pas echt begint door te werken nadat de voorstelling is geëindigd. Ze eindigt zoals ze is begonnen. Alsof er geen echt einde is, en ook geen echt begin, en alsof we als toeschouwer deze mentale ruimte zijn binnen- en buitengewandeld zonder op het ogenblik van het tijdruimtegebeuren zelf te beseffen wat ons zo intrigeerde in dit totaal-kunstwerk, in dit hybride conglomeraat van licht, geluid, tijd, ruimte en beweging. Misschien is onze grootste bron van fascinatie wel de fascinatie voor onze eigen fascinatie. Een fascinatie voor een enigmatisch gebeuren dat een blinde, onbekende zone in onze ervaring of kennis raakt. Dat is een niet benoemde zone die vorm krijgt parallel met het zich ontwikkelen van de voorstelling, en die ons begrippenkader bij het kijken prikkelt en in vraag stelt door zijn ingenieuze bevraging van tijd en ruimte. Alsof wij beseffen dat onder een schijnbare structuurloosheid en wanorde, een herstructurering plaatsvindt van een ander zijns- en bewustzijnsniveau. Alsof een schijnbaar toevallig, geïmproviseerd zijn op het podium het unieke van het moment, maar ook het onherroepelijke daarvan en het zijn zelf, tastbaar maakt, maar dit enkel kan via de omweg van de herinnering. Enkel in wat voorbij is, openbaart zich een fragment van onze verwondering, bewondering en laat de voorstelling haar onuitwisbaarheid na.

Toch is *The Mapping of Canada* ontegensprekelijk een Baervoets-voorstelling. Het geïmproviseerde bewegingsmateriaal blijft duidelijk doorspekt met reminiscenties aan vorig werk. Baervoets heeft een eigen authentiek idioom dat op een aantal basiszinnen terugvalt en waarmee hij in zijn beperking meesterlijk omgaat. David Hernandez is daarentegen meer de virtuoze performer, die o.a. bij Meg Stuart

schitterende dingen realiseerde. De inbreng van Hernandez in de voorstelling is duidelijk, maar het is Baervoets' concept dat ervoor zorgt dat uit maandenlange materiaalverzameling tijdens gemeenschappelijke improvisatiesessies, deze gecondenseerde bevraging kon ontstaan. Het is ook vertederend om zien hoe het fragiele idioom van Baervoets met het soms onstuimige en exuberante performerpotentieel van Hernandez regelmatig een (quasi ongewilde) kwetsbare dialoog aangaat die het gebeuren een grotere lichamelijke presentie geeft door het complementaire karakter van de twee performers. Eigenlijk zijn het de lichamen van de twee dansers-performers met hun persoonlijk bewegingsidioom die de werkwoorden vormen van de taal waarmee Baervoets de imaginaire ruimte van de scène bevrägt. Zonder de toevallige interactie tussen de twee performers, zou die bevraging mogelijk blijven steken in een theoretisch model. (Die interactie is misschien ongewild. Beiden blijven immers ook in de quasi duetmomenten – die nu eens lijken op een gevecht, dan weer, tijdens een aantal passages met sterk vloerwerk, op een zoeken naar wederzijdse tederheid – eigenlijk solitair en autonoom functioneren binnen hun tijd-, beweging- en ruimtezone. Een voorbeeld daarvan vormt het moment waarop ze een ogenblik in de fauteuil op elkaar plaatsnemen, terwijl je merkt dat er geen enkele vorm van contact is omdat ze beiden in een andere mentale ruimte fungeren.) Het is de ongelofelijke presentie en alertheid van levende lichamen op een podium, het zijn deze 'toevallige' ogenblikken van 'onvoorspelbare' en intense interactie die uiteindelijk de scherpte van het scalpel vormen waarmee Baervoets het scenisch gebeuren bevrägt en de codes ontwrcht. Vandaar wellicht onze niet aflatende fascinatie voor zijn vermetele durf. Vandaar wellicht onze bewondering wanneer dit lukt en alles achteraf lijkt alsof het efemere, vergankelijke, momentane, toevallige, geïmproviseerde intenser en ingenieuzer gestructureerd lijkt dan een geënceneerde voorstelling van de werkelijkheid. In deze manier van omgaan met en bevraging van de scène treedt Baervoets dan ook toe tot het grensverleggende gezelschap van kunstenaars als Jonathan Burrows, Boris Charmatz, Vincent Du noyer, Raimund Hoghe en Tom Plischke.



The Mapping of Canada - Alexander Baervoets & David Hernandez / Marc Hoflack