

Een respectvolle worsteling

Bach, Gould, Paxton, Verdin: Goldberg Variations

*Choreograaf Steve Paxton en videast Walter Verdin
verzoenen het metafysische en het technologische
tot een superieure videoclip bij een superieure popsong,
aldus Herman Asselberghs.*

De muziek van Bach zit er ongetwijfeld voor iets tussen. Maar ook de stijl van de danser en de sobere enscenering van de voorstelling werkt het vermoeden in de hand. De choreografie *Goldberg Variations*, waarmee Steve Paxton sinds '84 op de internationale danspodia succes oogst, moet wel ernstig en diepzinnig zijn. De Amerikaanse danscritica Deborah Jowitt laat er geen twij-

fel over bestaan dat 'there are many people, who, like me, feel that seeing *Goldberg Variations* by J.S. Bach, played by Glenn Gould and improvised by Steve Paxton is one of the most mysteriously profound experiences they have ever had in a theater. (...) You see something that seems absolutely organic and inevitable at the moment that it is happening'.

Deze geïmproviseerde solovoorstelling lijkt wel een ongebreidelde semi-religieuze ervaring voor performer én toeschouwer. Beiden ogen zij vol ontzag voor de vleesgeworden creativiteit in deze schijnbaar ongedieerde boodschap van transcendentie. *Goldberg Variations* is de perfect transparante performance; *ça va de soi*: de bewegingen schijnen de danser eigen en bijna aangeboren, ongedwongen en ongekunsteld. Deze choreografie is natuurlijk, dat wil zeggen tegengesteld aan kunstmatig, ze is en wellicht daarom, net als het bestaan, zo begrijpelijk en verklaarbaar dat er wel een metafysische dimensie moet achter schuilen.

Paxtons vocabularium staat – al bijna dertig jaar lang – bewust mijlenver van de klassieke danstraditie. Het traditionele ballet favoriseert zonder schroom het bovenmenselijke lichaam, een lichaam dat enkel en alleen op de bühne optimaal tot zijn recht komt en zijn verheven kwaliteiten juist ontleent aan het jarenlang misbruiken ervan, maar Paxton kiest resoluut voor het alledaagse lichaam. 'Anything goes' vat zijn esthetiek en zijn ethiek het best samen: de gevestigde technieken worden grotendeels genegeerd, ordinaire en natuurlijke bewegingen gaan deel uitmaken van de grotendeels geïmproviseerde choreografie, dansers kunnen van alle bouw en leeftijd zijn en hoeven niet per se een dansopleiding achter de rug te hebben.

Conversatie tussen lichamen

Paxtons bijdrage tot de dansgeschiedenis heet de contactimprovisatie en is bedoeld als



Goldberg Variations.
Walter Verdin / Dirk Leunis

een conversatie tussen lichamen. De deelnemers eraan werken (meestal) in paren van dansers van zowat dezelfde grootte en hetzelfde gewicht. Ze rollen over mekaars rug en heupen, verstrengelen hun ledematen, tasten mekaars evenwicht af, spelen een woordeloos spel van aantrekken en afstoten. Spontaneïteit (onverwachte patronen tekenen zich af) en vertrouwen (het lichaam wordt aan de ander toevertrouwd) vormen de sleutelwoorden in een choreografie die voor iedereen is weggelegd en als het ware als vanzelfsprekend uit zichzelf ontstaat. De contactimprovisatie is de doe-het-zelf discipline uit de danswereld en haar therapeutische dimensie is dan ook belangrijker dan de esthetische effecten die ze voortbrengt. Ontspanning, balans, harmonie zijn de kernbegrippen in deze dansleer ten dienste van de dictatuur van de lichamelijke en mentale gezondheid.

Aan de einder van Paxtons microcosmos lonkt natuurlijk de utopie van de ecologie. De zelfexpressie (een solo van Paxton zorgt soms voor plaatsvervangende schaamte bij de toeschouwer, zozeer doet Paxton zijn lichaam onvermoede bewegingen bekenen) beoogt een heilzame werking: het lichaam van deze danser wil de geest exposeren via een amalgaam van bewegingen, via een schetsboek van encyclopedische omvang vol met anatomische mogelijkheden. Als Paxton de grenzen van het lichaam al wil aftasten, dan gaat het om die limieten die in dat lichaam zijn ingeschreven en voor iedereen (min of meer) binnen handbereik liggen. In tegenstelling tot die van het gekunstelde lichaam van de balletdanser (van Balanchine over Cunningham tot Forsythe) ontspringen zijn 'onmogelijke' bewegingen op organische wijze aan zijn ongeschonden gestel.

In *Goldberg Variations* danst Paxton een contactimprovisatie met zichzelf en demonstreert hij zijn biologische stijl als nooit tevoren: waar en werkelijk als die is, strookt hij volledig met het voorbeeldige imago dat Paxton in al die jaren heeft weten op te bouwen. Kleinschalige en persoonlijke projecten, weinig of geen vertoon qua decor en kleding, kleine theaters of 'gevonden' ruimtes en minimale budgetten zijn z'n merknaam geworden. Zijn 'carrière' is een schoolvoorbeeld van integriteit, en doet meteen de vraag rijzen: kan 'het integere' niet evengoed tot een instituut verworden? Meer nog: wat is dat, 'het integere'? Raakt niet iedereen die de kunst instapt, in de marge of in het centrum ervan, bezoedeld? Net zoals elk lichaam dat op deze aardbol rondstapt en rondanst?

Bach & Gould

Bach dus. Een bezoedeld kunstenaar als geen ander: hij was niet enkel de componist van verschillende meesterlijke muziekstukken, maar evenzeer een werknemer met behoorlijke financiële problemen. Ook de *Goldberg-Variationen* schreef hij in opdracht (van graaf Kaiserling, de Russische ambassadeur bij het Saksische hof, die last had van slapeloosheid en daarom Bach in 1742 vroeg om enkele rustige klavierstukken die zijn briljante privé-musicus, Johann Gottlieb Goldberg, dan als slaapmiddel zou kunnen spelen). 'En hoewel wij geen illusies moeten hebben omtrent Bachs ambachtelijke onverschilligheid voor beperkingen die aan zijn kunstenaarsprivilege werden opgelegd, kunnen we ons maar moeilijk voorstellen dat zelfs Kaiserlings veertig louis d'or bij machte zouden zijn geweest zijn belangstelling te wekken voor een genre waaraan hij altijd een uitgesproken hekel heeft gehad', schrijft Glenn Gould over de gedwongen flirt van Bach met de variatievorm.

Zoals zoveel barokmuziek willen ook de *Goldberg-Variationen* begrijpelijke en overdraagbare emoties oproepen. Deze muziek wil ontroeren, de luisteraar in opperste verrukking brengen, zonder evenwel de ratio uit het oog te verliezen. Canon en contrapunt voorzien deze aangrijpende muziek onophoudelijk van een cerebrale dimensie, maar improvisatie vormt de motor van de vele auditieve verrassingen. Bach had de reputatie van een briljant improvisator en wat de *Goldberg-Variationen* betreft, is het voor Gould duidelijk dat 'zelfs wie slechts vluchtig vertrouwd is met dit werk, hetzij door het een keertje te hebben gehoord of een blik op de partituur te slaan, zich zal bewust zijn van de verbluffende wanverhouding tussen de indrukwekkende dimensies van de variaties zelf en de zeer bescheiden sarabandes waaruit ze zijn gesponnen.'

We zullen nooit te horen krijgen hoe Bach zijn compositie speelde. De vele hedendaagse uitvoeringen en opnames van het werk bieden ons evenwel even zovele improvisaties, adaptaties en interpretaties. De opnames hebben iets tegenstrijdigs, het zijn gefixeerde improvisaties. Ze zijn het bestudeerde resultaat van de mogelijkheden van de multitrack opname-apparatuur, van de interventie van de technologie. Van Gould weten we dat hij niet alkerig stond tegenover de technologie. In '64, toen hij al bijna tien jaar lang de favoriet van de internationale concertpodia was, besloot hij om niet langer live op te treden. Hij geloofde rotsvast in het verbeteren van zijn prestaties, in het corrigeren van zijn fouten via de techniek van montage.

Het 'onnatuurlijke' knip- en plakwerk hield in zijn ogen van meet af aan een ethiek in. Hij schrijft (in 1974, in het artikel *Muziek en Technologie*): 'Ik geloof in de 'tussenkomst' van de technologie; in wezen omdat deze tussenkomst de kunst verrijkt met een moreel begrip dat boven de idee van kunst op zichzelf uitstijgt. (...) Moraliteit heeft nooit, zo komt het me voor, de kant van de carnivoor gekozen, althans niet als er alternatieve manieren van leven beschikbaar zijn. En de hele evolutie, in feite de biologische afwijzing van ontoereikende morele stelsels, met name de evolutie van de mens in reactie op zijn eigen technologie, is altijd carnivoorvijandig geweest voor zover zij hem, stap voor stap, in staat heeft gesteld om met toenemende afstandelijkheid ten opzichte van zijn dierlijke reacties op confrontaties te gaan functioneren en de voeling ermee steeds verder te verliezen. (...) Als ik Margaret Mead goed heb gelezen, keurt zij die afstand scheppende factor af, dat besef van ongebondenheid aan biologische beperkingen. Ik geloof er wel in. Opnamen zijn, hoewel ze zelden als zodanig worden gezien, een van de beste metaforen die we ervoor kunnen vinden.'

BV 9000

Van een bezoedeld artiest gesproken: Walter Verdin heeft al meerdere keren bewezen dat zijn werk in opdracht van, of alleszins in samenwerking met, de vruchtbaarste resultaten afwerpt. *Roseland* met Wim Vandekeybus & Ultima Vez en *Ottone, Ottone/1991* met Anne Teresa De Keersmaecker & Rosas zijn elk het prachtige bewijs dat deze videast probleemloos zijn kennis en kunde ten dienste van andere kunstenaars en andere kunstvormen kan plaatsen zonder daarom zijn eigen stijl te verloochenen. Het werkterrein voor zijn alsmar aangroeiende lijst van adaptaties en vertalingen is de technologie (meer bepaald de montagetafel BV 9000). Daarmee spint hij complexe beelddéfilés waarvan de narratieve lijn niet uitsluitend lijkt ingegeven door de choreografie maar evenzeer door de visuele logica van de bewegende elektronische beelden.

De nieuwste videotape van Verdin bestaat wel degelijk uit twee delen: *Goldberg Variations 1-15* en *Goldberg Variations 16-30*. Dat is niet onbelangrijk, want beide delen vullen elkaar aan (ook al zullen ze omwille van tv-redenen wellicht niet altijd samen worden uitgezonden of getoond). In *Goldberg Variations 1-15* wordt de opzet van de videast meteen duidelijk: zijn 'verfilming' is een meditatie over de afstand. Hoewel overduidelijk opgenomen in de Amsterdamse

Felix Meritis Concertzaal, is de choreografie van Paxton terecht gekomen in een volstrekt anonieme ruimte, in een mentale resonantiekast van danser-filmer-kijker.

In het openingsbeeld, een monumentaal aandoend totaalplan, baadt zij in stilte. De muziek zet in en tijdens een pan van 360° laat de camera ons de danser nogmaals in overdruk zien. Twee figuren tekenen zich af. Het licht wordt helderder, de dansbewegingen heftiger, een paar bruuske inzooms sleuren onze blik tot tegen het lichaam van de danser. Een reeks van cuts herschept voortdurend de verwijdering tussen kijker/camera en performer. De visuele improvisatie krijgt gestalte: de variaties op afstand en beweging (inzoomen en pans) stapelen zich op, de strenge beeldcomposities, gefilmd met een vaste camera, veranderen bijwijlen in beweeglijke shots gefilmd met de camera in de losse hand, kleur maakt af en toe plaats voor zwart-wit. Zoals Paxton kiest voor de sobere essentie – hij danst in ontbloot bovenlijf en in een simpele zwarte broek – zoekt ook Verdin de abstractie op in de meest concrete dingen. Zijn elegante en strakke versieringen lopen uit op een extreme close-up van de hand van de danser tegen de witte muur: een aangrijpend moment waarop de architectuur van het lichaam face à face met de architectuur van de ruimte staat.

Goldberg Variations 1 - 15 speelt een subtiel spel. De filmer beukt op elegante wijze op de esthetiek van de danser in. Want wat is het ondubbelen, het 'splitsen' van het beeld van Paxton anders dan een regelrecht indruisen tegen diens bekommernissen om natuurlijkheid en innerlijke harmonie? Danser en muziek zijn in tegenstelling tot bij de voorstelling niet langer één. Hoe anders het onophoudelijke verwijderen en naderen zien als brute aanvallen op de serene, innerlijke ruimte van de danser? De technologische beeldmanipulaties vestigen de aandacht op de zinnelijkheid van de choreografie, niet op de metafysica ervan.

De rust die *Goldberg Variations 1 - 15* zeer zeker uitstraalt, is er geen van organische, spirituele maar van 'onnatuurlijke', esthetische aard. Wanneer aan het eind de camera traag uitzoomt en overgaat in een terugwijkend vogelperspectief blijft Paxton onogelijk klein (niet verslagen of overweldigd: deze confrontatie is geen uitputtingsslag maar een respectvolle worsteling) in de arena achter. Zoals op het toneel fade het licht langzaam uit, maar zoals alleen op video kan, verandert ook de kleur langzaam en definitief in zwart-wit.

Muzikant



Goldberg Variations, Walter Verdin / Dirk Leunis

In *Goldberg Variations 16 - 30* gaat Verdin er harder tegenaan. De dans is het ruwe materiaal waarmee hij een eigen choreografie bedenkt. Paxtons bewegingen raken onderhevig aan herhaling, vertraging, freeze frames. Een kubistische constructie ontspringt in de versmelting van verscheidene perspectieven en in razendsnelle cuts binnen één dansbeweging. De camera tolt rond zijn eigen as doorheen de lege ruimte en creëert een heuse action painting: voorbijflitsende vegen en strepen overschilderen de danser. Bruuske kleur- en ritme-overgangen verbrekken de oorspronkelijke chronologie van de voorstelling tot zelfs Paxton een duo met zichzelf aanvangt. Deze bezwerende maalstroom van kleuren en klanken moet wel een uitweg uit de ruimte vinden: voor een ogenblik ontsnapt de blik aan de dans en zien we uit op de daken van Amsterdam. De etherische roes van de technologische losbandigheid, deze triomf van de montagestudio wordt heel even met de werkelijkheid geconfronteerd. Niet voor niets zullen tijdens de eindgeneriek de straatgeluiden op de klankband binnensijpelen. Voordien kondigde een heel mooi stuk reeds die afstandname aan wanneer de danser lang en rustig door de ruimte stapt, één en al contemplatie, terwijl ook de camera op de tonen van het muziekstuk lijkt weg te mijmeren en de danser uit het oog verliest.

Wie het nog niet doorhad, kan er dan niet meer naast: *Goldberg Variations 1 - 15* en *Goldberg Variations 16 - 30* is het werk van een muzikant. De complexe visuele structuur ervan weerspiegelt die van het muziekstuk en verraadt een zelfde aandacht voor de virtuoze mathematische opdeling van de tijd. Dat ene moment verplicht ons naar de muziek te luisteren, maar het hele werk doet

de vraag rijzen 'hoe we naar muziek kijken?'. En het is daar dat Verdin en Paxton, ondanks of dankzij hun verschillen, mekaar vinden en aanvullen.

Zoals Paxton vragen stelt naar hoe muziek te dansen, gaat Verdin na hoe dans (meer bepaald die van Steve Paxton) en muziek te filmen. Vragen worden in het werk van beiden niet gemaskeerd, ze maken onlosmakelijk deel uit van het eindresultaat. Steve Paxton mag meer dan blij zijn met zijn eerste 'verfilmde' choreografie (hij is in al die jaren weinig of nooit op pellicule vastgelegd). Zijn improvisaties mogen dan gefixeerd zijn, ze geven zin om ze meerdere keren te bekijken. Zoals het geneurie van Glenn Gould tijdens zijn uitvoering van de *Goldberg-Variationen* (een charmante schoonheidsfout die hij ook met overdubbing nooit wou verbergen) dat grote, historische muziekstuk promoveert tot een superieure popsong waar je zelf wil op meeneurieën, zo is de nieuwste Verdin een superieure videoclip waarbij je het niet kan laten om met je voet op het ritme van de beelden mee te bewegen.

Herman Asselberghs