

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 almaar 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