

POWERED BY EMOTION, MEDIUMSPECIFIEK OF SITUATIONEEL?

# 'The Way to Make Something Yours is to Fuck It up by Giving It Your Body'

Bojana Cvejič

Het gebeurt soms dat je voor de analyse van een performance andere producties, media en genres in je betoog dient te betrekken. Ook al is de performance in kwestie niet multimediaal, en behoort ze tot één van de podiumkunsten, toch doet ze in dat geval een vorm van chaosmose ontstaan: ze trekt een dynamisch traject doorheen het *performing arts* terrein, via de specificiteit van de dans. *Powered by Emotion* (hierna: *PbE*) is zo'n voorstelling. *PbE* werd gemaakt door Mårten Spångberg op basis van de reconstructie van een solo-improvisatie uit *Goldberg Variations*, Walter Verdins verfilming van Steve Paxtons voorstelling met dezelfde titel. Wanneer ik het hier over chaosmose heb, bedoel ik het heen en weer schuiven tussen verschillende registers. Dit fenomeen wordt in *PbE* geproblematiseerd.

Hebben we hier te maken met een parasiet die zich voedt aan een meesterwerk? Met een bastaardproduct? (het ongewenste bewijs van een gebrek aan kri-

tisch vermogen?) Met een hybride kunstvorm, waarin verschillende werken en media met elkaar worden gekruist? Of, in juridische termen, met een clandestiene voorstelling omdat ze andermans territorium belaagt? Met andere woorden: wat is de status van het kunstwerk *PbE*?

Hoe brengt de voorstelling, bij gebrek aan wat beschouwd wordt als een deskundige dansopleiding (Spångberg is geen traditioneel opgeleid danser, maar is gespecialiseerd op gebied van dans en performance als criticus, theoreticus, dramaturg en performer) de onmiskenbare specificiteit van haar medium 'dans' tot stand? Wordt de opvoering een medium op zich als ze enkel bestaat uit een niet-herhaalbare bemiddeling die begint en eindigt bij de gespecialiseerde training die Spångberg volgde om de reconstructie van Paxtons improvisatie voor zijn voorstelling mogelijk te maken? Met andere woorden, is media-specificiteit enkel van toepassing op één enkel geval van één voorstelling, één concept, één project?

## L E X I C O N V A N D E T E C H N O C U L T U U R

**Q** Zonder de logistieke hulp van Q zou James Bond nooit veertig zijn geworden. De techneut van MI6, het politieke hoofdkwartier van de Britse spionage, voorziet de titelheld

in elke aflevering van technische snufjes die uiteindelijk de strijd beslechten. De militaire gadgets variëren van draagbare raketmotoren tot valse vingerafdrukken. Men

kan zich daarbij niet van de indruk ontdoen dat de hele film, narratief en hoofdpersonage, vaak rond deze technologische hoogstandjes opgebouwd is. Plotwendingen lijken te

## Five Finger Exercise 4

'Over tweehonderd, driehonderd jaar zal het leven op aarde onvoorstelbaar mooi en verrukkelijk zijn. Dat is het leven, dat de mens toekomt en, indien het er voorlopig nog niet is, dient hij de komst ervan te voorvoelen, te verwachten, dan moet hij het in zijn droom beleven en er zich op voorbereiden...' Deze woorden legde Tsjechov zijn personage Versjinin in de mond in *Drie Zusters* uit 1901. We zijn nu ruim honderd jaar verder: is het leven in die tijd mooier geworden? Kondigt het verrukkelijke zich aan? Of zijn we precies de andere richting uit gegaan? Om de ondraaglijkheid van de verdrijving uit de tuin van Eden te verzachten -een paradijs dat achter ons ligt- heeft het christendom de hemel geschapen -een paradijs dat voor ons ligt en dat onder andere de armen dezer aarde moest troosten en verzoenen met hun ellendige conditie. Want: 'Armoede', zo schreef Cioran, 'is inderdaad het grote hulpmiddel van de utopist, de grondstof waarmee hij werkt, de substantie waarmee hij zijn gedachten voedt...' Het is uiteraard allemaal veel complexer dan een simpele relatie tussen oorzaak en gevolg, maar toch is er een duidelijk verband tussen de materiële en technologische ontwikkelingen in onze maatschappij en ons verlies van

Wordt het begrip 'virtuositeit' in *PbE* opnieuw onderzocht, deze keer op biopolitieke manier, als arbeid zonder product?

### Bach + Gould + Paxton + Buena Vista Social Club + Spångberg

Voor ik op deze vragen verder inga, ben ik de lezers nog wat geschiedenis verschuldigd.

In 1986 vatte Steve Paxton - en in dit geval is het misschien toch relevant te vermelden dat hij de pionier was van de contactimprovisatie - een dansimprovisatieproject aan dat gebaseerd was op Glenn Goulds twee beroemde opnames van de *Goldberg Variaties* uit 1955 en 1982: de eerste en de laatste opname van Gould. Waarom noem ik het een project? Paxton voerde de improvisatie in de loop der jaren op in verschillende omstandigheden, van theaterzalen en festivals tot in een bos. Walter Verdin filmde in 1992 één opvoering en maakte er een dansvideo van. De fetisjistische vermenigvuldiging van auteurs-iconen begon al bij Paxton (van Bach naar Gould naar Paxton) en zou worden verdergezet door Spångberg. Twaalf jaar later reconstrueert musicoloog/performance-theoreticus/performer Spångberg het eerste deel van de videofilm (*Variaties 1 tot 15* op Goulds opname uit 1982) waarbij hij zelf de bewegingen uitvoert die Paxton maakte in de gefilmde improvisatie. In het tweede deel van de voorstelling, die *Powered by Emotion* heet, zingt Spångberg de lead op de instrumentale achtergrond van vier liedjes van de *Buena Vista Social Club*. Het album van deze groep zorgde voor een heropleving van de pre-revolutionaire *son de Cuba*, die onderdrukt was na het aantreden van Fidel Castro. De plaat groeide in 1996 uit tot een wereldwijd mainstream-succes dankzij initiatiefnemer en producer Ry Cooder. Ook de film van Wim Wenders (1999) was hier niet vreemd aan. In plaats van Bachs Aria gebruikt Spångberg een fragment uit het *Köln Concert* van Keith Jarrett, en de reden daarvoor is het merkwaardige samenvallen van twee data: in het jaar 1975 - één jaar na de eerste contactimprovisatiesessie, speelde Jarrett zijn roemruchte *Köln Concert*: gezeten aan een piano zonder partituur en zonder terug te vallen op de traditionele jazz-idio-

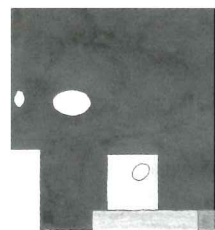
men improviseerde hij een avondvullend concert. Ongeacht of hij voldoende geïnformeerd is om al deze referenties te herkennen, wordt de toeschouwer gegrepen door een proces van heterogenese: een dynamische beeldtaal waarin het weten en de zintuigen aan duizelingwekkende snelheid esthetische en politieke kwesties met elkaar verstrengelen, en media, instrumenten, technieken, auteurs en referentieclusters aan hoog tempo door elkaar worden gehaald. En dat zijn: 1. Bachs compositie van de *Urtext*, de oorspronkelijke, niet-bewerkte uitgave; 2. Goulds opnames, waarvan de eerste een studio-opname is, maar dan wel alsof hij zijn interpretatie live en in één ruk van begin tot einde speelt, en de laatste een digitale bewerking van miniatuurfragmentjes door geavanceerde technologie; 3. Paxtons dansimprovisatie, opgenomen en bewerkt door Verdins camera; 4. de improvisatie van Cubaanse muzikanten in de traditie van de *son de Cuba*, in de studio-opname van Cooder en gereproduceerd in de film van Wenders. In de procedure van het maken zelf was dus al op verschillende vlakken sprake van bemiddeling: van Bachs compositie via Goulds eerste interpretatie naar zijn laatste bewerkte re-compositie in de opnamestudio; van Paxtons dans tijdens de improvisatie, luisterend naar muziek met beweging, tot de cadrage van de video door Verdin; van de traditionele improvisatie van de Cubaanse muzikanten tot de professionele studioproductie, de postproductie onder Cooders leiding, en de reproductie van dat proces in de film van Wenders. Nadat ik in maart 2004 *Powered by Emotion* zag, raakte ik verward in een discussie met Spångberg, Paxton en een groep kunstenaars en dramaturgen die zich verzameld hadden rond het project *Connexive #1: Vera Mantero* in de Gentse Vooruit. Ik kwam daarbij tot het besef dat er niets problematischer is dan vast te houden aan de hiërarchie van creatieve productie en corrupte reproductie. Een protocol dat een fundamentele ontologie van kunstwerken eerbiedigt, zou *PbE* moeten aankondigen zoals Paxton, geamuseerd door Spångbergs voorstelling, voorstelde: 'De *Goldberg Variaties* van J.S. Bach, gespeeld door Glenn Gould, geïmproviseerd door Steve Paxton, gefilmd door Walter Verdin, en gereconstrueerd door Mårten Spångberg.'

## L E X I C O N V A N D E T E C H N O C U L T U U R

ontstaan met het doel ze te demonsteren, het hoofdpersonage manoeuvreert zich in situaties die het gebruik ervan noodzakelijk maken. Op die manier vindt een

opmerkelijke inversie plaats: James Bond als prothese van Q's gadgets.





Maar wat garandeert dit verloop van origineel naar kopie in *Goldberg Variations*? Of wordt onze receptie bepaald door het traject van het geïdealiseerde pythagoreïsche luisteren naar Bach, via de fetisj van het oor-georiënteerde lichaam van Gould, een danser die reageert op het luisteren met de organische beweging van zijn lichaam (zoals Paxton het zelf omschrijft), tot een niet-danser voor wie Goulds muziek enkel dient om andermans improvisatie vast te leggen in een choreografie? Het lichaam van de muzikant (Gould) zou dan een in hoge mate gespecialiseerd lichaam zijn, het lichaam van de danser (Paxton) is getraind maar balanceert tussen de herinnering aan het ballet en het gespierde lichaam van de contact-improvisator. Het lichaam van de niet-danser (Spangberg) is een vreemde factor in het reproduceren van de subjectieve expressie en de persoonlijke stijl van de danser. Het vreemde lichaam, in de betekenis van gewoon een ander lichaam, maar ook als het *compleet* andere: in het gebrek aan vaardigheid en techniek, onhandig en misplaatst.

## Bach + Gould

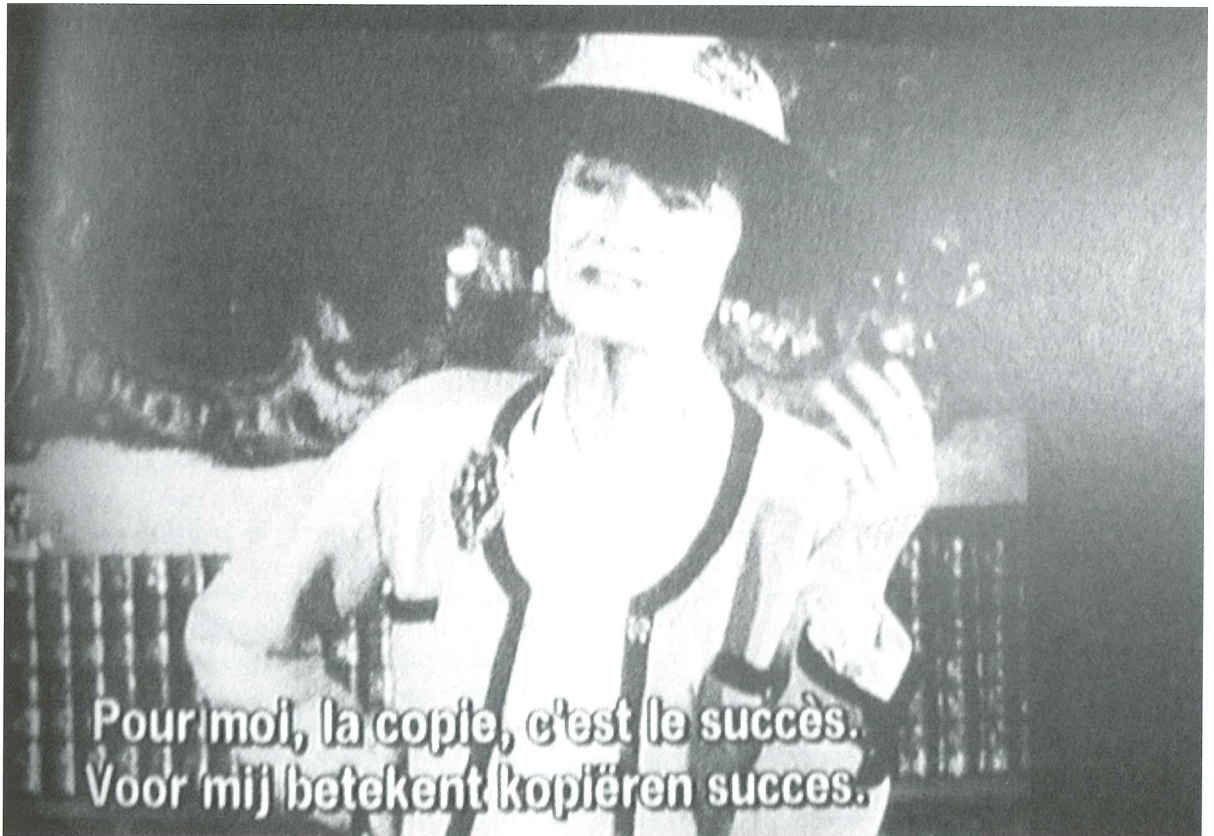
Als we het traject dat Paxton voorstelt zouden volgen, dan zou het niet moeilijk zijn om te begrijpen waarom hij, en ook Gould vóór hem, er voor koos om de *Goldberg Variaties* uit/op te voeren. Deze reeks variaties uit *Clavier Übung* vol. IV kan binnen haar paradigma nauwelijks als een muziekstuk gezien worden; het behoort veeleer tot de sociale praktijk van muziek die geen ander dan een maatschappelijk doel had, dat was ingegeven door en eigendom was van de opdrachtgever. En tegelijkertijd kreeg het ook de pedagogische missie mee een encyclopedische demonstratie te geven van verschillende compositorische technieken. Dat de westerse muzikale traditie het werk heeft geassimileerd in haar muzikale canon is –zoals met het merendeel van de muziek van vóór 1800 gebeurde– het gevolg van de projectie van het negentiende-eeuwse concept van een muziekwerk op de muziekpraktijk, een aanspraak die dateert van vóór muziek de autonomie van kunst verwierf. De *Goldberg Variaties* zijn een soort van *pièce de circonstance*. Volgens de anekdote werd Bach door de Russische ambassa-

deur, graaf Kaiserlingk, belast met het schrijven van een muziekstuk dat Bachs leerling Goldberg kon spelen voor de graaf, die aan slapeloosheid leed. Als het in dit artikel ging om een analytische uiteenzetting over de *Goldberg Variaties*, dan zou die aantonen dat Bachs methode van ‘compositie door variatie’ niet resulteert in organische eenheid maar dat ze een barokke monistische stellingname reflecteert die dicht bij Spinoza en Leibniz staat: het streven naar de grootst mogelijke verscheidenheid binnen de grootst mogelijke eenheid. In dit geval vanuit één enkel patroon: het thema, waarbij elke variatie even uniek en belangrijk is als dit thema. Het belangrijkste principe dat de opeenvolging van de variaties bepaalt, is bijgevolg plaatselijk contrast in karakter, eerder dan dat de gehele cyclus van 32 variaties kan ingeschreven worden in het grote toonaard-ritme van de canon + 2 variaties. Iedere variatie, met inbegrip van de Aria, die teveel in detail is uitgewerkt om slechts een thema te zijn, en die op het einde herhaald wordt, is een op zichzelf staande herschikking van de onderliggende harmonische grond- en zinsstructuur. Bachs cryptische en vernuftige spelletjes (32 maten Aria en 32 stukken in de reeks, of de laatste *Quodlibet*-variatie waarin reïfrentjes van volksliedjes verweven worden) zijn slechts spelerei en zeker geen procedure om tot een organisch geheel van variaties te komen. Daarom ook leken de *Goldberg Variaties* voor Gould perfect geschikt om twee keer opnieuw te interpreteren, van de geïmproviseerde concertuitvoering, via een gepaste afstand, naar de recompositie in de studio. Vanuit biopolitiek oogpunt zijn de *Goldberg Variaties* het product van arbeid als *poiesis*: het product van de arbeid komt los te staan van zijn maker door middel van de partituur, zodat het werk in Bachs tijd, na betaling van de commissie, zijn doel vervulde. Volgens Paolo Virno’s biopolitieke zienswijze is virtuositeit alleen mogelijk als arbeid de autonomie van kunst verwerft<sup>1</sup>. In die zin produceert een opvoering (muziekconcert of dans), en een improvisatie in het bijzonder, een gebeurtenis vanuit de illusie dat het product niet gescheiden kan worden van zijn ontstaansact. Virtuositeit is bijgevolg een activiteit die zichzelf vervult, die een doel vindt in en

god en dus ons verlies van een paradijs dat voor ons ligt. De zoete tuin waarnaar wij streven heeft een concrete, materiële, aardse vorm aangenomen die wij benoemen met namen als ‘toekomst’ en ‘voortuitgang’. Wat vandaag is, is beter dan wat gisteren was. Zij die terug willen naar het verleden beschouwen wij als conservatieven, reactionairen. Onder vele aspecten van het ultrarechtse gedachtegoed in dit land schemert een idyllisch beeld van het zuivere agrarische Vlaamse leven, van families met veel kinderen en een moeder bij de haard. Maar een leven zonder voortuitgang kan men zich in de Westerse wereld, zelfs in die rechtse kringen, eigenlijk niet voorstellen. In al onze vezels dragen wij én het besef van de onomkeerbaarheid van de tijd én de hoop die ons doet overleven. Een hoop die gevoed wordt door onze welvaart. Wellicht schiet dààrom onze verbeelding te kort als we geconfronteerd worden met andere mensen –gelovige moslims bijvoorbeeld– die nog wél in een paradijs geloven? Ons beeld van dé geschiedenis is in essentie het beeld van Onze geschiedenis, die wij ervaren als een noodzakelijke en onvermijdelijke ontwikkeling. Wij denken dat wij in vergelijking met andere culturen al stadia ‘achter de rug hebben’, dat wij al ‘verder’ staan, wat vaak

## LEXICON VAN DE TECHNO CULTUUR

**Robot** Mechanisch toestel dat de arbeid van de mens optimaliseert of vervangt. De Tsjechische auteur Karel Capek introduceert als eerste het woord met die betekenis in zijn theaterstuk uit 1920 *R.U.R.* (*Rossum's Universal Robot*). In de zeventiende eeuw was het een gebruikelijke Tsjechische aanduiding voor een lijfeigene in periodieke dienst van de soeverein. De emancipatie van de mechanische robot heeft vandaag het punt bereikt waar men van zelfstandige leerprocessen spreekt (artificiële



uit zichzelf, en niet geobjectiveerd wordt in het eindproduct, aangezien het fenomeen van het kunstwerk niet langer bestaat dan de opvoering zelf. De tweede voorwaarde voor virtuositeit is haar *performativity*: het is een activiteit die de aanwezigheid van anderen vereist, dat wil zeggen die slechts kan bestaan in aanwezigheid van een publiek.

In zijn lezing *'Labor, Action, Intellect'* zegt Virno dat Gould de pianist was die zijn virtuositeit apolitiek maakte, door met zijn artistieke activiteit zo dicht mogelijk de idee te benaderen van arbeid als een op zichzelf staand product. Dat verklaart volgens Virno waarom Gould het concertpodium inruilde voor de studio, waar hij zich toedeed op opname- en montage technieken die uiteindelijk resulteerden in de productie van een compact disc. Goulds overstap reflecteert de paradox van een conservatieve en tegelijkertijd radicale interventie van de uitvoerder. Er is weinig reden om een meesterwerk nog maar eens opnieuw te spelen, tenzij men echt een nieuwe interpretatie heeft: 'Ik zou de luisteraars zodanig willen choqueren dat ze er zich vanaf de eerste noot bewust van zijn dat er iets anders te gebeuren staat', zei

Gould in een interview in 1968, toen hij zich al vier jaar had teruggetrokken van het concertpodium. Maar paradoxaal genoeg is de excentriciteit van *Gould Variaties* tegelijkertijd conservatief, aangezien er, aldus Gould, een overtuigend Bachiaanse reden aan ten grondslag moet liggen, waarmee hij bedoelt dat de interpretatie moet streven naar een getrouwheid aan de ideale eenheid van het muziekstuk. Enerzijds neemt hij afstand van de muziekcreatie tijdens het live-optreden, de eenmaligheid van een spontane creatie hier en nu. Anderzijds maakt hij gebruik van meerdere opnames en last hij kleine fragmentjes aaneen, en gebruikt hij de tijds mogelijkheden in het montageproces om onnauwkeurigheden te elimineren en een nog grotere homogeniteit te creëren. Als het commercieel haalbaar zou zijn geweest, had hij ongetwijfeld verschillende uitvoeringen op één cd samengebracht om dit proces met de luisteraar te delen.

### Gould + Paxton

De belangstelling voor de persoonlijke betrokkenheid bij een muziekstuk bracht Paxton bij Goulds

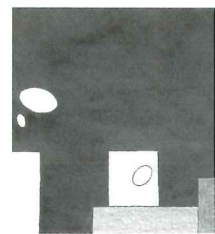
## LEXICON VAN DE TECHNO CULTUUR



Rebellious Silence,  
Shirin Neshat 1994

intelligentie). Dit proces culmineert op cultuurhistorisch vlak in de angstvoorstelling van een door robots gedomineerde wereld met de mens als ruwe brandstof.

Zie ook *Cyborg, Q, Strafkolonie, Wheelocopter.*



opnames. Als Goulds methode analytisch is, dan werkt Paxton vanuit een synthetische, holistische en organische ervaring. Nadenkend over het verschil tussen de versies uit 1955 en 1982, benadrukt Paxton dat, hoewel het moment van de opvoering vandaag vastgelegd en gemanipuleerd wordt, ze toch nooit twee keer op dezelfde manier kan worden ervaren. 'Elke keer als ik luister, ben ik anders, ondergaat mijn lichaam andere ervaringen, lees ik het stuk anders, en kom ik in een andere stemming.' Improviseren terwijl je naar een cd-opname luistert, is als het steeds opnieuw op zoek gaan naar een andere spatiëring, naar nieuwe richtingen, nieuwe verhoudingen met de noten van een geluidsschilderij of een sonische sculptuur bij de verschillende opvoeringen in theaterzalen of in de natuur. Alsof hij ernaar streeft om het live-karakter te evenaren van Goulds neuriënde bariton die hem begeleidde bij zijn spel, zet Paxton die om in beweging en belichaamt hij als het ware een live-reactie op het luisteren. Zijn performance communiceert een vorm van alledaags bestaan, alsof de *Goldberg Variaties* de partner in een contactimprovisatie vervangen. De muziek biedt ondersteuning en weerstand, net zoals een ander lichaam of een akoestische omgeving waarmee de danser communiceert. Tot aan de video-opname resulteert Paxtons improvisatie in arbeid zonder eindproduct. In Virno's terminologie zou ze de plaats bekleden van Actie: 'politiek', omdat ze in een publieke context opereert, die ze niet verstoort maar waar ze mee interfereert. Ze is uitwendig en toevallig (contingent), geconditioneerd door het 'geroezemoes' van de vele, vele anderen die er naar kijken. Wanneer Paxton danst in de eenzaamheid van de natuur, plooit dit produceren zonder een product terug op een vorm van existentiële, eerder dan performatieve actie. Zo krijgen vele impro-jamsessies een gelijkaardig aura van een op zichzelf staande private gebeurtenis, die geen behoefte heeft aan de aanwezigheid van een publiek.

## Paxton + Spångberg

Ten slotte belanden we bij Spångberg. Contactimprovisatie ontgon in de jaren '70 een nieuw territorium voor de dans, doordat het lichaam zich tijdens de

contactsessies onttrekt van instrumenten, waardoor de beweging ontstond vanuit de fysieke verhouding tussen twee of meer lichamen, en de simpele ervaring daarvan. Spångberg transformeert echter Paxtons 'autogram' (door de video-opname van een improvisatie) tot een allogram (choreografie) of tot het schrijven, oftewel drie niveaus van deterritorialisatie. Allereerst introduceert Spångberg een manier van reproduceren die vergelijkbaar is met karaoke; zo toont hij in het tweede deel van de voorstelling aan, wanneer hij daadwerkelijk karaoke zingt op *Buena Vista Social Club*, dat karaoke veel te aanwezig is in ons dagelijks leven om op het toneel nog een grensoverschrijdende rol te spelen. Hij reconstrueert Paxtons bewegingen door zijn 'vreemd' lichaam uit te lenen aan de authentieke expressie van de ander, aan het landschap van Paxtons 'Ik dans de dans', of moeten we eerder zeggen: 'Ik dans Paxtonisme', vergelijkbaar met de beweringen van Pollock en Cage ('Ik creëer zoals de natuur' of 'Ik ben de natuur'). Het reconstrueren van Paxtons beweging met een niet-deskundig lichaam is als wonen in een zelfexpressieve, op zichzelf staande wereld, zonder haar veronderstellingen, overtuigingen en technieken te kennen, als het imiteren van het geluid van een vreemde taal zonder de structuur van die taal te begrijpen of te kunnen behouden. Spångberg voert zijn *onderwerping* op, hij ondergaat de taal van een meester zonder diens taal te kennen. Zoals in de logica van het hacken legt hij de werkwijze van subjectificatie bloot, van een manier om jezelf iets eigen te maken door het te herhalen met een ontluisterend verschil, of een complete verbastering. 'The way to make something yours is to fuck it up by giving it your body: de manier om jezelf iets eigen te maken is het te verneuken door het je eigen lichaam te geven', schrijft de Amerikaanse visuele kunstenaar Mike Kelley<sup>2</sup>. *PbE* parasiteert niet op een meesterwerk, maar het bestaat buiten Paxton als een bastaard en een illegaal, een vreemd lichaam dat geen vergunning heeft voor de discipline van dans noch voor Cubaanse muziek. Deze verbastering is niet parodiërend, omdat haar pogingen tot letterlijke reproductie gestoeld zijn op het effect van de bijna-gelijke dubbelganger: ja, dit is bijna zoals

resulteert in een misprijzen voor die andere 'achterlijke' culturen. 'Verder' valt voor ons steevast samen met 'beter', met meer toekomst en minder verleden. Maar zijn historische ontwikkelingen, zeker als ze gezien worden op wereldvlak, niet de facto complex, ongelijkmatig en ongelijksoortig van aard, vol kronkels, bergen en dalen? Misschien wordt de moeilijkheidsgraad van het concrete multiculturele samenleven wel in hoge mate bepaald door die grote verschillen in algemene perspectieven: een paradijs of het verlies ervan, een utopie of een vooruitgangsideologie? Ook al heeft hoop een religieuze connotatie en hebben we onder andere in de vorige eeuw meegemaakt tot welke desastreuze gevolgen het tegen elke prijs willen realiseren van politieke utopieën kan leiden, toch hebben we ergens een verlangen, een energie nodig om onze dagelijkse weg verder te gaan. De utopie als energie, als het verlangen van die trage oneindig langzaam lerende mens in een razend snelle wereld.

[MVK 04]

## LEXICON VAN DE TECHNO CULTUUR

**Strafkolonie, in de** Verhaal dat Kafka in 1919 publiceerde, waarin de officier van dienst de merites van een autonome executiemachine prijst. In zekere zin is deze machine een vooraf-

schaduw van de populaire culturele opvatting als zou technologie haar code in het lichaam van de tijdgenoten inschrijven. 'Het betreft een soort reusachtige, door elektriciteit aange-

dreven schrijfmachine, die op het naakte lichaam van de veroordeelde in sierschrift de wet tatoeëert die deze overtreden heeft en dit gedurende twaalf uur, tot de dood erop volgt. Is er een

Paxton, maar het is het niet, het streeft zijn uitdrukingskracht na, of wij streven ernaar dat hij ze bereikt, we steunen zijn inspanningen.

### Spångberg solo

Maar wie is die Spångberg nu eigenlijk? Geen beginner, geen amateur, misschien enkel de correcte uitvoerder van andermans idioom. Dus steunen we zijn fysiek streven zolang het een onpersoonlijk iemand is, die verlangt en tracht het onmogelijke te bereiken. Spångberg deterritorialiseert het territorium van de improvisatie, met andere woorden, hij trekt een vluchlijn vanuit de motieven van zowel het emanciperende in contactimprovisatie als van het ideaal van authenticiteit in Cubaanse muziek. Zijn werk toont aan dat improvisatie na vele jaren van beoefening, zelfs al was het oorspronkelijk ingegeven door de zoektocht naar een lichaam dat bevrijd is van alle rationele controle, de karakteristieken van een modernistische praktijk in zich draagt (stijl, techniek, virtuositeit, maniërisme, specifieke mediumautonomie van beweging, die allemaal toegeschreven worden aan de signatuur van een auteur). Door zijn gebroken stem te lenen aan de liedjes van Ibrahim Ferrer, legt Spångberg de opinies bloot waarmee het album *Buena Vista Social Club* vorm geeft aan ons sensorium, onze dagelijkse scopische + sonische omgeving. En deze opinies zijn: 'muziek overstijgt politiek', 'laten we de verloren gegane band met het verleden van Cuba herstellen', of het verlangen van Wenders om, na zijn film *Bis am Ende der Welt*, op zoek te gaan naar 'mensen groter dan het leven zelf' (overgenomen uit interviews met Wim Wenders).

We mogen ten slotte niet vergeten dat *PbE* een solo is, en dat een solo in het ethos van de performance de plaats inneemt van een uitdagende zelfbevestiging. Door deze persoonlijke expressie (door Paxton en Ferrer) te onderwerpen aan een karaoke-reproductie, wijst Spångberg erop dat zelfexpressie vandaag een middel is om kunst te depolitiseren in een tijdperk van globaal kapitaal. Hij bereikt dit effect niet door de authenticiteit of het bijzondere karakter ervan te ontkennen door middel van een alledaags lichaam –daarin lag deels de kritische

kracht van de jaren 1960 – of door er een vervalsing en een parasiet van te maken. Met de passie van een niet-geautoriseerde, en op het eerste gezicht letterlijke, maar niet naïef gefascineerde belichaming maakt hij ruimte voor de expressie van om het even welk lichaam, om het even welk subject. Een *quodlibet ens*, een 'zo zijn dat het altijd van belang is'. De eigen-aardigheid van zijn lichaam komt niet voort uit een esthetica van gelijkwaardigheid tussen toeschouwer en performer ('wat hij kan, dat zou ik ook kunnen'), maar door het te bevrijden van alle beginselen van het individualisme: innerlijke noodzaak en onzegbaarheid, objectief talent, technische merites. Geen emancipatie van de toeschouwer hier, door hem een individuele vrijheid te beloven. Maar Spångberg schort evenmin de bijzondere status van de solo op. Met een lichaam dat streeft naar het onmogelijke ('Being Steve Paxton') en dat zich ongevraagd op vreemd terrein bevindt, toont Spångberg slechts verlangen, het zijn an sich, dat wil zeggen, wat je maar *wil*.

Het medium dans toont in deze voorstelling aan dat het niet nodig is de tactiek van inter-, mixed- of multi-mediakruisingen aan te wenden om het terrein van de essentialisering van het bewegend lichaam te verlaten. *PbE* herdefinieert het medium als een voortdurende bemiddeling, een situatie waarbij heterogene terreinen (media, instrumenten, auteurs, sociale contexten) in beweging worden gebracht: wat is de waarde van om het even wie, van om het even welk lichaam als onderdeel van zovelen? Wat is de status van mijn lichaam, van mijn luisteren dat zich op bijna alles kan richten, tot en met de Buena Vista Social Club? Kan het virtueuze bestaan zonder technische onderbouw, in om het even welk lichaam dat verlangt naar de onpersoonlijke, quodlibet-productie van kennis en genot?

1. Paolo Virno, 'Labor, Action, Intellect', *A Grammar of the Multitude*, Semiotext(e), 2004, Los Angeles-New York, 47-72.
2. Mike Kelley, 'Theory, Garbage, Stuffed Animals, Christ', *Educational Complex*, Generali Foundation, Wenen, 1996.

Uit het Engels vertaald door Wouter Verheylen

## L E X I C O N V A N D E T E C H N O C U L T U U R

meer morbide verbeelding van de terreur van het teken mogelijk? Onder de schrijfpennen wordt het slachtoffer de ambivalente allegorie van de transgressie van de wet doordat hij het von-

nis letterlijk belichaamt (hij leert de inscriptie zelf pas kennen op het moment dat ze al in zijn huid staat). Het vlees wordt woord, het lichaam van de veroordeelde is de wet. Er komt

een identiteit tot stand die de destructie van het lijf als singuliere, levende materie tot gevolg heeft.' (Kurt Vanhoutte in *Verspeelde werkelijkheid: verkenningen van theatraaliteit*, 2002)