

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.

