



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 onttreed 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 ontluisierend 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 Kelley². *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