

zettingsgraad van de zaal niet het beste criterium is voor hun artistieke kwaliteiten. Maar wát appreciëren we zelf eigenlijk in een voorstelling? Rollers performance, die deze kwestie luid en duidelijk aankaart, is zelf entertainment van de bovenste plank. Maar als toeschouwer stel je dat – pijnlijk genoeg – pas vast aan het einde van de avond, nadat je met instemming geluisterd hebt naar zijn verhaal over entertainment en vermarkting van de podiumkunsten.

Natuurlijk vinden we dat de redenen waarom we de performance van een cryptisch Hamburgs choreograaf appreciëren, niet op één hoopje kunnen worden gegooid met de redenen waarom anderen een productie van Studio 100 appreciëren. Maar, zo vraagt de charmante glimlach van Jochen Roller, is dat wel zo?

Raf Geenens

PERFORM PERFORMING. EINE TRILOGIE ÜBER DEN SINN UND UNSINN, TANZ ALS ARBEIT ZU BETRACHTEN.

**TEIL 1: NO MONEY, NO LOVE
TEIL 2: ART GIGOLO**

TEKST, CHOREOGRAFIE EN PERFORMANCE Jochen Roller
ARTISTIEKE ASSISTENTIE Angelo Guerreiro (deel 1), Florian Feigl (deel 2)

BIJKOMENDE CHOREOGRAFIE
Rasmus Andrassen
PRODUCTIE Kampnagel
Hamburg en Podewil Berlijn
PREMIERE 27/11/02 (deel 1),
30/04/03 (deel 2)

¹ Ethel Waters, *His Eye Is on the Sparrow*, New York, 1951, p. 91. Geciteerd in Marshall & Jean Stearns, *Jazz Dance: The Story of American Vernacular Dance*, New York, 1994 [1968], p. 151

DE ELFDE EDITIE VAN HET KLAPSTUKFESTIVAL

Concepten mogen leuk zijn

de curatoren

Klapstuk #11. Twee curatoren: Alain Platel en Jérôme Bel. Over het curatorschap van festivals is er al heel wat afgemekkerd. Wat mij betreft, is het niet meer dan logisch dat kunstenaars, en dus ook choreografen, ook als curatoren worden uitgenodigd. De context van hun keuze geeft een meerwaarde aan de getoonde voorstellingen. Keuzes brengen altijd een context met zich mee van degene die ze maakt. Laat die context dan ook interessant zijn. Het oeuvre van choreografen zoals Alain Platel en Jérôme Bel is als context verdomd interessant. En andersom: de getoonde voorstellingen worden een context van hun eigen werk. In het geval van Klapstuk nummer elf kon je er onmogelijk langs kijken. Dit was een Jérôme Bel-festival. Dans die allang geen dans meer is, spelen met de dingen, spelen met taal, en concepten mogen entertainment zijn. Klapstuk #11 gaat de annalen in als een conceptueel festival. Gelukkiglijk zorgde Bel er wel voor dat de sérieux van dans alias concept op de helling gezet werd.

Dans neemt zichzelf vaak ongehoord ernstig. Er wordt gegoocheld met modieuze concepten die elders allang ouwe koek zijn. Kijken en bekeken worden, protheses waarmee het lichaam de wereld verkent, de media als nieuw panopticum dat zelfs het lichaam begint te doorzien: we weten het, we kennen het en onze podia zijn er al jaren vol van. Soms lijkt het alsof dans zich wanhopig wil onttrekken aan het spook dat entertainment heet. Terwijl de dans zoals de lezer deze ze wellicht kent, zich daar nauwelijks een halve eeuw geleden aan

heeft ontworsteld. Misschien is dans nog altijd entertainment. Een avondje uit, een avondje naar beweging kijken, of een avondje tussen de dans doorlopen.

Als dans inderdaad nog altijd entertainment is, maakt Jérôme Bel daar alvast op een ingenieuze manier gebruik van. De stukken die hij maakt, zijn meestal spitsvondig en leuk, virtuoos zelfs. Kortom, Bel is een entertainer. In de Dans met grote D sluisst Bel het entertainment weer binnen. Alleen is het nu conceptueel entertainment geworden. Alleen wie goed meekijkt, wordt entertainment gegund. Naar verluidt is Bel één van de meest conceptuele choreografen die er rondlopen. En nu is de man curator van een dansfestival. Ik heb niet veel dansante lichamen gezien tijdens dit Klapstuk, maar het spektakel en de pret waren er niet minder om.

de dingen

Klapstuk #11 is een festival van de dingen geworden. Stoelen (Jonathan Burrows en Matteo Fargion), kerstomaten versus keukengerei en ander wapentuig (Eva Meyer-Keller), een brandblusapparaat (Vlatka Horvat)... En die dingen zijn soms verrassend dichtbij. Misschien wel veel nabijer dan dat lichaam zonder hetwelk er niet gedanst kan worden. Een festival van de dingen dus. In haar performance *Park* jongleert Claudia Triozzi met een jaren-vijftig sfeer en ontleent ze daaraan het vrouwbeeld waarrond ze haar stuk opbouwt. Van het kapsel tot de attributen die een keurslijf voor haar doen en laten vormen – alles refereert aan dit verleden. Net zoals het stereotype beeld van de huisvrouw als plaatje, een decorstuk dat ervoor zorgt dat de rest van het decor op zijn plek zit. *Park* is opge-

bouwd uit zes constellaties, waarin Triozzi zichzelf evenveel keren verstrikt in een absurd quasi-mechanisch keurslijf van huishoud- en ander gerei. Concreet voorbeeld: ze bakt een stuk vlees door het met haar schoenzool op een kookplaat te persen. Het stuk eindigt ten slotte in een pose in een basketring die op de grond ligt, theatraal belicht. Triozzi's stuk werd door heel wat critici hoofdzakelijk gelezen vanuit het gedateerde vrouwbeeld dat ze hanteerde; voor hen verloor het werk daardoor een groot deel van zijn kritische impact. Natuurlijk is dat vrouwbeeld gedateerd, daar gaat het nu net om. Triozzi hanteert een clichébeeld dat zo gemakkelijk kan worden ontkracht dat er alleen nog een absurde machinerie overblijft. Een machinerie die je ook niet kan relateren aan het hier en nu, want de hele esthetiek van het stuk wentelt zich hardnekkig in een vijftig jaar oud verleden. Het stuk van Triozzi gaat helemaal niet over een of andere vrouw die opgesloten zou zitten in haar keukentje of andere cocon. De kracht van dit stuk zit hem in de vorm. De absurditeit van de machinerie waarin Claudia Triozzi zich in de zes episodes ploft. Een machinerie die ontzettend dicht nabij is – veel nabijer dan deze sfeer van huis-tuinen-keuken kan niet – als een verlengstuk van de mens die de wereld inkijkt en daar allerlei dingen tegenkomt, en die desondanks een *beeld* blijft. Triozzi komt dingen tegen, vlakbij, ze hoeft zichzelf meestal nauwelijks te verplaatsen om ze allemaal in beweging te zetten. De logica leunt dicht aan bij die van de media die onze huiskamer mee bepalen: in dingen die je enkel aan- en uitzet, en met een afstandsbediening de juiste kant opstuurt. In het kader van dit festival zei Triozzi's voorstelling wellicht zelfs meer over hoe we naar de wereld kijken dan de stukken waarin expliciet een scherm of afstandsbediening opdook. De kracht van een anachronisme?

Vergelijken we het stuk met *A Space Odyssey (2002)* van Cuqui

Jerez. Op het eerste gezicht helemaal *up to date*. Het publiek wordt bekeken middels een subtiel spel met camera en spiegel, en de objecten die eerst secuur worden verplaatst, blijken, zodra je ze gespiegeld ziet in een filmopname, plots letters en woorden te worden, op wier betekenis Cuqui Jerez tegelijk virtuoos heeft ingespeeld. Het ziet er allemaal heel mooi uit. Fijne balans tussen nonchalante alledaagsheid van gewone dingen en doorgedreven compositie van de scène. Maar niks is radicaal genoeg om te beklijven. Het stuk zou gaan over dat ene moment waarin we de dingen herkennen, en de woorden lezen. Dat ene moment, uitgerekt tot een virtueuze *space odyssey*.

Virtuoos, inderdaad. En daar ligt ook de zwakte van dit soort werk. Concepten worden een

ambacht. En het kijken wordt een spel waarbij de kijker allang niet meer op het spel staat. Hij wordt vooral iemand die hard zijn best doet om alles goed te lezen en te bekijken. Concepten worden gimmicks, hapklaar voor een publiek met een scherpe blik. Ik schrok ervan hoe enthousiast sommige dansers en choreografen waren over dit werk. Kijken en bekeken worden, de taligheid van dingen, kijken in *reverse*: één voor één concepten waarmee je heel voorzichtig moet omgaan. Een nieuwe virtuositeit op onze danspodia? Intellectueel vertier alias een fout maniërisme?

Gelukkig was Cuqui Jerez niet de enige die de dingen vlakbij liet zijn; Eva Meyer-Keller en Amaia Urra waren er ook nog. Twee vrouwen, net zoals Triozzi en Jerez. In haar perfor-

mance *Death is Certain* elimineert Eva-Meyer Keller kerstomaten met keukengerie en voedingswaren, die ze daarvoor hanteert als ingenieuze marteltuigjes.

De kerstomaat wordt een weerloos karaktertje, Eva Meyer-Keller een licht sadistische dame, en de dingen die ze netjes op een tafel heeft uitgesteld – er figureren onder meer een strijkijzer, lucifers, zout – worden één voor één als marteltuigen ingezet. Amaia Urra had in haar handtas vijf afstandsbedieningen zitten. De handtas als zwarte doos die de hele wereld aankan – Coco Chanel ontwierp de binnenafwerking van haar handtassen in het rood, zodat de inhoud ervan beter zichtbaar zou zijn. In *El Eclipse de A.* kantelt Amaia Urra de veronderstelde chaos van de handtas om in een hallucinant geordende voorstelling. Net zoals

Michelangelo Antonioni's *L'Eclisse* die ze vooral terugspoelt, draait haar wereld achterstevoren, inclusief de koffie die ze drinkt. Voor de rest blijft de setting, die bestaat uit een televisietoestel, een kampeerstoel plus tafel, een draagbare radio, een noodlicht, de hoge hakken waarmee ze achterstevoren de ruimte inwandelt en een zwarte handtas, heel erg strak. Er ontspint zich een complex spel tussen scène en bewegend beeld waarin Amaia Urra het televisietoestel, de radio, een videorecorder, een projector en een camera rigoureuus orchestreert middels de vijf afstandsbedieningen. Tussen het terugspoelen van de film door, wordt een scène van de film herhaald, tien minuten lang. Terwijl Amaia Urra meekijkt naar de film, imiteert ze het hoofdpersonage Vittoria en lipt ze haar dialogen mee. En er sijpelt langzaam

El Eclipse de A. AMAIA URRA foto Liesbeth Bernaerts





El Eclipse de A. AMAIA URRA foto Liesbeth Bernaerts

koffie uit haar mond, op haar witte T-shirt. Nadien blijkt dat de scène in de film zelf als tien minuten werd waargenomen. Urra neemt de tijd waarover in de film wordt gesproken, dus letterlijk. De almacht van de kijker die middels zijn beeldbuis de hele wereld aankan, wordt een keurslijf. Amaia Urra draait de dingen om in de tijd, en tijd en keurslijf reveleren zich. De autonome blik van de kijker annex afstandsbediening krijgen iets ongemakkelijks. Amaia Urra schotelt ons *beelden* voor. Achterstevoren, andersom, ondersteboven, maar altijd ongelooflijk strak. Alleen de koffie en de tijd zelf zorgen voor krassen. Aan het slot van de performance zingt Amaia Urra nog heel hard mee met de generiek van *L'Eclisse*, terwijl haar haren wapperen in de wind van een kleine ventilator. Net zoals de gemorste koffie breken haar stem en haar haren de dwingend-logica van de setting. Misschien

zet Amaia Urra haar lichaam daarmee op het spel, en fungeren deze twee momenten als een ontlading van het strakke beeld waarin de rest van haar performance opgaat. Of fungeren haar stem en haar wapperende haren als een filmische illusie? Haalt de logica van het scherm het alsnog van de onderkoelde setting van de performance?

het huiskamergevoel

Dingen die de wereld domineren. Mensen die pas in de wereld staan met een overdosis *tools* om zich heen. Zodat die wereld lekker dichtbij is. En almaar dichterbij komt. Alleen blijft er daardoor ook almaar minder plek over. Gedanst wordt er allang niet meer. De scène is een benauwde huiskamer geworden, of alleen nog maar een scherm (*Or Press Escape*, Edit Kaldor). Een chaos aan *tools* die orde moeten brengen in de wereld

die middels scherm en speaker binnendringt. Het huiskamergevoel. Daar draaide een groot deel van deze Klapstuk om. De dingen raken vertrouwd. En via dat scherm dat er middenin staat, raakt de hele wereld vertrouwd. Hoe gaat ons lichaam daarmee om? Voelt het zich bekeken, of beseft het plots hoe klein die huiskamer eigenlijk is? Gedanst wordt er niet meer, maar gekeken wel. En gelachen. En meegeleefd. Inderdaad, klinkt misschien *not done*, maar in deze Klapstuk werd er gekeken, gelachen én meegeleefd. Met Forced Entertainment was het al raak. In *Instructions for Forgetting* zit Tim Etchells rustig verhalen te vertellen die vrienden hem hebben opgestuurd. De verhalen mochten niet te lang zijn, en ze moesten echt gebeurd zijn. Het publiek zit erbij en kijkt ernaar, en krijgt op drie schermen beelden voorgeschoteld

van video's die diezelfde vrienden naar hem hebben opgestuurd. Je gaat ervan uit dat de verhalen *echt* zijn. Ouderwets verhalen vertellen dus, over de ondergrondse grillen van GPS (Global Positioning System) in een tunnel, over (voetbal)legendes in tijden van massamedia, over een videotape vol gore sex, over een moord begaan door iemand die je heel goed kent. Er mogen weer verhalen worden verteld. Maar tegelijk komen er dus beelden op je af. Soms illustreren die beelden de verhalen die je te horen krijgt, soms hebben ze er niks mee te maken. Je krijgt de indruk dat, tussen een stel beelden in, de verhalen koppig achterblijven. Wat natuurlijk een illusie is.

Lars Kwakkenbos