

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 langskijken. 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 schoenool 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