

uitkleedt en met een oneindige blik op een klein hobbelpaardje gaat zitten wiebelen. Dit theater wil naakt zijn en beginnen, heeft daar ook een grote drive toe, maar moet nog flink de sporen krijgen. Op zoek naar hoe je in deze heel complexe materie een klauw maakt die dat blijft, ook na afloop.

Wouter Hillaert

DE LEEUW VAN VLAANDEREN

TEKST Union Suspecte en Sam Bogaerts

REGIE Chokri Ben Chikha

SPEL Chokri Ben Chikha

MUZIEK Zouzou Ben Chikha

en Rudi Genbrugge

DRAMATURGIE Femke

Vandenbosch

DECOR Luc Goedertier

LICHT Dennis Diels

KOSTUUMS An de Mol en

Catherine de Coster

PRODUCTIE Publiekstheater

en Union Suspecte

PREMIERE 20/09/2003

JOCHEN ROLLERS *PERFORM PERFORMING*

De kunst van het overleven

In het jaar 2045 wordt een Berlijnse choreografe vanop korte afstand neergeschoten door een huurmoordenaar. De opdrachtgeefster is een jonge Vlaamse choreografe, die belust is op de subsidies van haar concurrente. De Vlaamse slaagt in haar opzet, en vestigt zich in Berlijn.

En dat is pas een begin. In de jaren die volgen wordt de strijd om cultuursubsidies alsmaar verbeterd. Totdat – ergens achteraan in de eenentwintigste eeuw – de geldstroom voorgoed opdroogt. De bevolking werkt tegen die tijd nog slechts halftijds en houdt zich onledig met onzinnige activiteiten. Sekten en obscure *churches* kennen een nooit geziene aanhang. Vooral de *Church of Performance Art* blijkt erg populair: tijdens mysterieuze bijeenkomsten worden video's vertoond van performances uit de tijd dat er nog subsidies waren. Geïnteresseerd aan hun beeldschermen voelen de ingewijden zich bevrijd van de leegte van hun bestaan. Al spoedig worden de archieven van de departementen theaterwetenschappen helemaal leeggeplunderd, tot er nergens nog een videocassette te vinden is. Ten einde raad proberen de wanhopige sekteleiden het ambacht van hun voorouders weer op te nemen. Met vallen en opstaan krijgen ze het edele vak van de *Performance Art* opnieuw onder de knie. Voortaan worden er elke avond live-performances opgevoerd, in een gloednieuwe tempel. In de foyer van die tempel staat een gouden altaar waarin de heilige videocassettes bewaard worden ...

Dat merkwaardige toekomstvisioen houdt choreograaf Jochen Roller zijn toeschouwers voor in *Perform Performing*. Overigens zou er bo-

venaam de stapel relikwieën hoogstwaarschijnlijk een video-opname liggen met werk van Roller zelf. Want in zijn avondvullende *one-man show* stelt de Hamburgse choreograaf vragen die in een niet zo verre toekomst alleen maar relevanter zullen worden.

Luidkeels én welluidend protesteert hij tegen de vermarkting van de kunst, tegen het tekort aan (Duitse) podiumkunstsubsidies, tegen de alomtegenwoordigheid van het economische standpunt. Maar stilletjes stelt hij ook andere vragen. Is er een alternatief voor die vermarkting? Om welke reden heb ik als danser recht op het geld van de belastingbetaler? Bestaat er een onderscheid tussen een behaagziek kunstwerk en entertainment? Antwoorden doet Jochen Roller niet, of toch niet rechtstreeks. In plaats daarvan serveert hij cocktails, grasduint hij door de recente popgeschiedenis en voert hij een danssolo uit die hij op een internetveiling kocht van een choreograaf in geldnood.

Performativiteit

Roller snijdt in *Perform Performing* een ongewoon genre aan. *Perform Performing* is niet zozeer een performance over dans; het is in de eerste plaats een voorstelling over de economische realiteit achter het dansen. Bij podiumkunst is het opvoeringsmoment voortaan niet langer cruciaal, zo suggereert Roller, maar wel het rondkrijgen van de financiering. Met andere woorden, de 'kunst' bestaat erin subsidies te verwerven.

Directe aanleiding voor die *economic turn* in het werk van Roller, zijn de lotgevallen van zijn vorige solo, *Being Christina Aguilera*.

De financiering daarvan liep namelijk helemaal in het honderd. De subsidie die hem was beloofd, werd kort voor het begin van de repetities ingetrokken. Resultaat: Roller moest op zoek naar een bijverdiensite. Gelukkig kon hij aan de slag bij een platenfirma, waar hij de verkoop moest ondersteunen van, jawel, Christina Aguilera's nieuwste CD. 's Ochtends repeteerde hij, de rest van de dag verkocht hij Christina. Roller rekent het ostentatief na op een groot wit bord: drie uur repeteren versus zes uur verkopen resulteert in een 'zelfuitbuitingsfactor' van 0,5. Hij verdiende 10 euro per uur, repeteerde gedurende vier weken, en de uiteindelijke voorstelling duurde 20 minuten. In elke minuut van *Being Christina Aguilera* heeft Roller dus 60 euro geïnvesteerd.

Doorheen zijn carrière als danser heeft Roller op die manier kennisgemaakt met een groot aantal interessante jobs. Hij werkte onder meer bij H&M. Daarom krijgen we een dansje te zien dat gebaseerd is op H&M's 'gepatenteerde' methode om een T-shirt op te vouwen.

Later verkocht Roller voor een obscure firma elektronische apparaatjes die de buikspieren stimuleren. Die functie leek hem op maat gesneden, want 'zijn performance was erg goed.' Dat betekent dat hij erg veel verkocht. Het is de woordspeling waarnaar ook de titel verwijst: *Perform Performing*. Is er wel een verschil tussen – economische – performativiteit en de performativiteit van een performer? Neen hoor, antwoordt Roller laconiek, 'wenn ich mich gut verkaufe, habe ich eine gute Performance.' De kunstenaar is tegelijk een ondernemer: Jochen Roller als naamloze vennootschap. Zijn voorstellingen voldoen daarom aan precies dezelfde eisen als buikspier-toestelletjes: ze zijn intelligent geconcipieerd en ze zijn innovatief. Want dát, zo doceert Roller, zijn de argumenten waarmee je zowel elektronische prullaria als podiumkunst verkocht krijgt.



Perform Performing JOCHEN ROLLER/KAMPNAGEL HAMBURG EN PODEWIL BERLIN
foto Friedemann Simon

Voor de voorlopig tweedelige trilogie *Perform Performing*, wist Roller gelukkig wel een behoorlijke subsidie uit de brand te slepen. Maar zijn geweten ligt daarover in de knoop. Aan de overkant van de rivier speelt immers voor een volle zaal de musical *The Lion King*. Roller merkt op dat de mensen die *Perform Performing* betaald hebben, de belastingbetalers, grotendeels afwezig zijn want veel liever *The Lion King* zien. Heeft diegene die betaalt ook niet

het recht te bepalen wat er met zijn geld gebeurt? Roller meent het oprecht. Hij kijkt ons, de weinige aanwezige belastingbetalers, met hondenogen aan en playbact Tina Turner om zijn goede bedoelingen te onderstrepen: *'I'm your private dancer, a dancer for money. I'll do what you want me to do.'*

Het einde van *Private Dancer* (*'Do you wanna see me do the shimmy again?'*) interpreteert hij trouwens nogal letterlijk. De shimmy,

een vulgaire jazz-dans uit de jaren twintig, staat voor het ritmisch schudden met bekken en bovenlichaam en werd vooral gedanst door vrouwen. Jochen Roller eindigt *Perform Performing* met een laatste poging om zijn publiek te charmeren, door helemaal naakt ter plaatse te trippelen, zijn bekken heen en weer schuddend. De scène herinnert onvermijdelijk aan de shimmy. Zangeres en actrice Ethel Waters beweerde ooit over haar verleden als shimmy-danseres: *'I never shimmed vulgarly but only to express myself.'*¹ Roller is eerlijker wat dat betreft, *'I'm just a gigolo'*, citeert hij *Village People*. U betaalt, ik dans – was de wereld maar zo eenvoudig.

Één scène van *Perform Performing* is expliciet niet gesubsidieerd. Roller verricht namelijk live op het podium *thuiswerk*. Dansers houden hun bijverdienende zelf en de meer artistieke bezigheden liefst zoveel mogelijk gescheiden. Roller heft de grens tussen beide echter op – of toch voor even: vijf minuten lang vouwt en verpakt hij reclamefolders. De opbrengst overhandigt hij eerlijk aan de vrijwilliger uit het publiek die bereid was gedurende die tijd het podium onveilig te maken. Roller experimenteert dus alvast met podiumkunsten zonder subsidies, teneinde zich grondig voor te bereiden op het doemscenario (zie hoger) dat hij zo bloemrijk uiteenzet in *Perform Performing*.

Een grote cocktailbar midden op de scène levert de ultieme metafoor. Terwijl Roller cocktails samenstelt voor enkele toeschouwers (kosten noch moeite werden gespaard om recensenten en publiek gunstig te stemmen), fantaseert hij vrolijk over de kunst van het cocktails shaken. En vooral, over de onmogelijkheid om deze kunst naar behoren uit te oefenen wanneer de cafébaas niet bereid is te investeren in de juiste (dure) basisingrediënten. In Rollers verhaal loopt het café langzaam maar zeker leeg, omdat de cocktails op basis

van smaakversterkers ondrinkbaar blijken. De cafébaas gaat ten slotte op zoek naar buitenlandse cocktails, waarvan het hip-gehalte zijn café terug gevuld moet krijgen. Een boodschap die de Duitse toeschouwers maar al te duidelijk verstaan.

Behaagziek

Toch ligt de eigenlijke boodschap van de voorstelling misschien elders. Jochen Roller heeft een fijn gevoel voor humor, een innemende glimlach en weet hoe hij een cocktail moet mixen. Verder zorgen Christina Aguilera, Christina Milian en vele anderen ervoor dat het tempo van de voorstelling geen ogenblik wegzakt. Bovendien heeft Roller een verhaal (alles draait alleen nog maar rond geld, de Duitse overheid moet meer middelen vrijmaken voor cultuur), en schopt hij tegen de schenen van het establishment. Kortom, Jochen Roller vindt feilloos het zo gegeerde midden tussen *lifestyle* en subversiviteit. Door zo'n doordachte voorstelling mag je je als toeschouwer natuurlijk helemaal laten meeslepen en de geestdrift in de zaal is dan ook voelbaar. Op korte termijn lijkt de bestaanszekerheid van Rollers vennootschapje verzekerd. (*'Money changes everything'*, zingt Cyndi Lauper door de mond van Jochen Roller.)

Maar Roller komt niet per toeval sympathiek over, integendeel. Hij zet ongegeneerd alles op alles om zijn toeschouwers te charmeren, op het behaagzieke af. Daardoor komen er andere vragen bovendien. Wat zou er gebeuren, zo lijkt Roller te vragen, als ik niet zo sympathiek was? Wat als deze voorstelling niet rolde als een trein, als er geen *catchy* r&b bij was en als ik een boodschap had waarmee u het principieel oneens bent? Waarom vermindert mijn kans op bestaanszekerheid als ik geen moeite doe om u te behagen en als deze zaal avond na avond leeg blijft?

We vinden allemaal dat sommige kunstenaars recht hebben op (veel) belastinggeld, en dat de be-

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. Gelukkig 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 dezes 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 sluis 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