

JAN LAUWERS & NEEDCOMPANY

DE KUNST DER VERMAKELIJKHEID

NEEDCOMPANY SPEELT DE DOOD VAN DIRK ROOFTHOOF



© Maarten Vanden Abeele

Een Needcompany/Burgtheater productie.
Met de steun van de Vlaamse overheid.

DISTRIBUTIE

Tekst, regie, set	Jan Lauwers
Met	
Dirk Roofthoof	
Gena	Grace Ellen Barkey
Liliane Van Muynck / Mr. Young	Viviane De Muynck
James Brown /Mrs. Young	Misha Downey
Mr. Duchamp	Julien Faure
Yoko	Yumiko Funaya
Dr. Joy	Benoît Gob
Elisabeth	Eléonore Valère/Inge Van Bruystegem
Muziek	Giovanni Battista Pergolesi, Maarten Seghers, Jan Lauwers, Nicolas Field
Kostuums	Lot Lemm
Licht	Marjolein Demey
Geluid	Pierrick Drochmans
Productieleiding	Luc Galle
Regie-assistentie & dramaturgie	Elke Janssens
Stagiair dramaturgie	Jonas Rutgeerts
Techniek	Luc Galle, Ken Hioco, Frank Van Elsen
Moulage	Luc Cauwenberghs
Dramaturgische Inleiding	Erwin Jans
Vertaler Frans	Anne Vanderschueren
Vertaler Engels	Gregory Ball
Fotografie	Maarten Vanden Abeele
Burgtheater:	
Productieleiding	Harald Brückner
Assistentie set en kostuums	Katharina Heistinge
Productie	Needcompany/Burgtheater Met de steun van de Vlaamse overheid
Duur van de voorstelling	+/-1u40

DE KUNST DER VERMAKELIJKHEID

NEEDCOMPANY SPEELT DE DOOD VAN DIRK ROOFTHOOF

‘We zijn hier met zes vreemdelingen op een eiland en moeten overleven. De grote boze buitenwereld staat te kloppen op de deur. We hebben goede muziek, we hebben lekker eten, uitstekende drank en geslachtsorganen. Dus wat stelt u voor, mooie nieuwe vrouw die zomaar mijn leven komt binnen gegleden?’

Dirk Roofthoof in “De kunst der vermakelijkheid”

De kunst der vermakelijkheid is de nieuwe theatertekst van Jan Lauwers die hij in opdracht van het Burgtheater schreef.

De kunst der vermakelijkheid is een zwarte komedie over een beroemde acteur die besluit een einde te maken aan zijn leven omdat hij voelt dat zijn geheugen, het huis van de ziel, langzaam kapot gaat. Hij wordt uitgenodigd om zichzelf te doden in een wereldwijd veelbekeken reality-show: ‘De kunst der vermakelijkheid’, een kookprogramma waarin een vermaarde Franse kok het galgenmaal van de zelfmoordenaar bereidt. Hier ontspint zich het relaas van een moegetergde acteur die is ingehaald door de tijd. Het vak dat hij zo lang met liefde heeft uitgeoefend is voor hem ontoegankelijk geworden. Wat blijft er immers over van een acteur die zijn rol niet meer kan onthouden, die met zijn geheugen ook zijn belangrijkste wapen in zijn strijd tegen de realiteit is verloren. Toch geeft hij zich niet zomaar gewonnen. Voor een laatste keer gaat hij de uitdaging met de geschiedenis aan. Tot aan het bittere eind blijft hij zijn spel spelen. Door bewust te kiezen voor de dood waar en wanneer hij het wil, behoudt hij de controle tot op het einde van zijn leven. Dit is zijn eindspel.

Zo ontvouwt *De kunst der vermakelijkheid* zich als de apologie van een entertainer, de dodenzang van een acteur die alleen kan bestaan in het spel. In confrontatie met zijn grote liefde Gena, de vrouw met wie hij meer dan duizend maal de liefde heeft bedreven, de verbitterde dokter zonder grenzen, de heer Joy, en uiteraard de wereldberoemde host van het programma, Liliane Van Muynck, een oudere stand up comédienne op haar retour, ontstaat er een conversatie over de decadentie van het Avondland en houdt de acteur een tirade over de teloorgang van zijn vak: het acteren.



© Maarten Vanden Abeele

SNEEUWWITJE OP HET URINOIR

OF HET PORTRET VAN DE KUNSTENAAR ALS EEN ENTERTAINER

Door Erwin Jans

Ik zie mezelf als een soort radicale entertainer. Ik stel een aantal vragen. Mensen komen kijken en gaan weer naar buiten, lachend of wenend. Ze hebben een goeie tijd gehad. Ik hoop dat ik hen iets heb bijgebracht. Als de voorstelling het publiek iets heeft bijgebracht, is ze dan entertainment of kunst?

Jan Lauwers

0.

Een komiek komt op vanachter het gordijn, breed grinnikend, zenuwachtig. Hij draagt een rode fez. Hij maakt een flauwe grap. Het publiek lacht. Hij doet de truc met de koord. De truc mislukt. Het publiek applaudisseert. Met zijn hand maant hij het publiek aan harder te klappen, terwijl hij ongerust in de coulissen kijkt alsof de directeur van de schouwburg zijn prestaties in de gaten houdt. Het publiek lacht nog harder om de aansporing. Het geniet van de samenzwering om de man achter de schermen in de maling te nemen. Die man vertegenwoordigt de onzichtbare orde. Wie echter in de coulissen naar hem zoekt, vindt niemand, tenzij uiteindelijk zichzelf. We nemen alleen onszelf in de maling. Eerst is er het lachen, dan pas de grap. De komiek dankt zijn status meer aan het gelach en het applaus dan aan de kwaliteit van zijn grappen. Lachen is een sociale plicht met de mop als alibi.¹ Op 15 april 1984 tijdens een *live* televisieshow voor televisie zakt de komiek in het midden van zijn act langzaam in elkaar en valt achterover in de gordijnen. Terwijl het publiek bijna stikt van het lachen, sterft de komiek voor de ogen van tienduizenden aan een hartaanval. Sublieme dood? Ironie van het noodlot? *Live* sterven: het laatste offer. *The final countdown*. Het ultieme entertainment. De 39 seconden durende Tommy Cooper Death Video is sinds mei 2009 op *YouTube* te bekijken.

1. Last Guitar Monster: Here we are now, entertain us!

De Tragedie Van Het Applaus: onder die titel organiseerde OHNO COOPERATION - een splintergroep binnen Needcompany, ontstaan uit de samenwerking van Jan Lauwers en Maarten Seghers als curator- en kunstenaarsduo - in het najaar van 2010 een groepstentoonstelling en een concert². Zowel in de tentoonstelling als in het concert stonden de popmuziek en vooral de gitaar centraal, het symbool bij uitstek van de hedendaagse entertainmentindustrie. Vertrekpunt was een uitspraak van Louise Bourgeois over de corrumperende kracht van succes. Applaus is de hoofdreden waarom de entertainmentindustrie de popmuziek zo snel en zo efficiënt heeft kunnen recupereren en integreren: "Alleen het applaus wil dat Mick Jagger op zijn zestigste nog steeds geen *satisfaction* krijgt. De tragedie van het applaus. Daar is niks mis mee. Wij houden van tragedies. Met het concert der concerten viert OHNO COOPERATION 72 minuten en 46 seconden lang de 464^{ste} verjaardag en sterfdag van de popmuziek", staat er in de aankondiging van het concert dat Lauwers en Seghers met een aantal *partners in crime* als Rombout Willems en Eric Sleichim organiseerden. De 464^{ste} verjaardag/sterfdag van de popmuziek verwijst naar de publicatie van de *Tres libros de musica en cifras para vihuela* (1546) van de Spaanse componist Alonso Mudarra, de oudste verzameling van composities voor gitaar. Met de eerste gitaarcompositie begint immers de geschiedenis van de popmuziek. Ook voor de tentoonstelling liet Lauwers zich inspireren door het populaire instrument. Hij maakte een grote sculptuur *Last Guitar Monster* die hij omschrijft als "een zichzelf bespelende feedback gitaar die

¹ Mattheijs van Boxsel, *Deskundologie. Domheid als levenskunst*, Amsterdam, Querido, 2006.

² *De Tragedie Van Het Applaus* werd gebracht in *La Condition Publique* (Roubaix) en CC Strombeek.

refereert naar de masturbatiegitaar van Jimi Hendrix en *The Great Masturbator* van Salvador Dalí wiens anagram Avida Dollars ook een dramatische knipoog geeft naar de tragedie van het applaus die in het vulgair kapitalistisch systeem waarvoor we sinds de val van de muur in Berlijn gekozen hebben, radicaal omgezet wordt in harde valuta." De popmuziek is het slachtoffer geworden van de tragedie van het applaus. Lauwers zoekt in zijn sculptuur naar de raakvlakken met de beeldende kunst. De beeldende kunstenaar als popmuzikant? Of de popmuzikant als kritische spiegel voor de beeldende kunstenaar? "Het is algemeen bekend dat vele popmuzikanten sinds Andy Warhol en The Velvet Underground uit de beeldende kunst komen. Dat is vreemd omdat popmuziek net niet datgene doet wat een kunstenaar zou moeten doen, namelijk materieonderzoek en het herdefiniëren van kunst zelf. Popmuziek is dan ook in de eerste plaats omarmd door de entertainmentindustrie en wordt slechts sporadisch aanzien als 'echte' kunst: die staat voor het ontrafelen van de relatie tussen de entertainmentindustrie en de harde kunstmarkt, om te komen tot de vaststelling dat niets nog een beeld is als het gereduceerd wordt tot een *format*", aldus Lauwers. Het beeld tegenover de *format*, de 'echte' kunst tegenover de entertainmentindustrie, het materieonderzoek tegenover het applaus. Het theaterwerk van Lauwers met Needcompany situeert zich in de ruimte die door deze vragen geopend wordt. Hij zet theater in met al de ambiguïteit eigen aan het medium. Theater heeft in meer dan één opzicht de trein van de moderne kunst gemist en is, in de woorden van Lauwers "een historisch-museaal gegeven" geworden: "Theater heeft zichzelf te weinig vragen gesteld. Het moet zijn functie grondig herzien. Ik maak daarbij een fundamenteel onderscheid tussen regisseurs en theatermakers. Regisseurs ensceneren repertoire en dat vind ik zeer belangrijk, maar voor mij is een theatervoorstelling pas echt interessant wanneer ze ook over de materie van theater gaat. Denk bijvoorbeeld aan de beeldhouwwerken van Michelangelo. Zijn onderwerpen kreeg hij opgelegd van zijn kerkelijke opdrachtgevers, maar het ging hém wezenlijk om de materie, om het marmer. Dat maakt van hem de grote kunstenaar die hij is. De tragedie van het applaus heeft ook in het theater een nefaste rol gespeeld. Omdat de acteur en regisseur iedere avond hetzelfde applaus willen horen, komen ze terecht in een systeem van zuivere reproductie. Maar theater is uit de greep van de markt kunnen blijven: je kan geen voorstelling kopen zoals je een kunstobject koopt, je kan er niet mee speculeren op de kunstmarkt. Theater is daardoor een vrijplaats om te denken. Het is een traag medium en we moeten het veel ernstiger nemen. Ik ben een enorme pleitbezorger voor theater geworden en dat was ik tien jaar geleden absoluut niet. Misschien kunnen we via theater de functie van kunst herontdekken?"

2. Voyeurs zonder illusie

Maar hoever kom je met het kritisch potentieel van theater op een ogenblik dat de samenleving in zijn diepste wezen 'spektakel' geworden is? "Iets kan pas zin hebben als er een scène is, en er kan pas een scène zijn als er een illusie is, een minimum aan illusie, aan een denkbeeldige beweging, een uitdaging aan het reële die je in vervoering brengt, verleidt, van slag brengt. Zonder deze bij uitstek esthetische, mythische, speelse dimensie bestaat er niet eens een politieke scène waarin iets zou kunnen gebeuren. En deze minimale illusie is voor ons verdwenen. Wat we ervan bezitten is een overrepresentatie door de media, maar niet echt een voorstelling. Dit alles is voor ons eenvoudigweg obscene omdat het door de media gemaakt is om gezien te worden en niet bekeken, om hallucinerend doorschijnend te worden, om van een afstand te worden geabsorbeerd zoals het geslacht de voyeur absorbeert. We zijn geen toeschouwers of acteurs maar voyeurs zonder illusie". In plaats van de scène zijn we, aldus de Franse socioloog Jean Baudrillard, in het tijdvak van de ob-sceniteit aanbeland: "De verschijningswijze van de illusie is de scène, de verschijningswijze van het reële is het obscene." Het onderscheid tussen realiteit en fictie komt daarmee fataal op de helling te staan. Realiteit en authenticiteit worden door de televisuele 'formats' aan de lopende band geproduceerd: *Big Brother*, *The Bachelor*, *Expedition Robinson*, *Fear Factor*,... zijn expliciete ensceneringen van de sterke emoties die we in het dagelijkse leven niet meer aangaan. In de politiek en de openbare ruimte zijn (zelf-) enscenering en beeldvorming de belangrijkste oorlogsmachines en

overlevingsstrategieën geworden. Wat Baudrillard 'voorstelling' of 'scène' noemt, noemt Lauwers 'beeld'. Wat Lauwers 'format' noemt is een modaliteit van het 'obscene.'



© Anna Stöcher

3. The greatest work of art

Op een persconferentie in Hamburg op 16 september 2001 naar aanleiding van zijn operacyclus *Licht* omschreef componist Karlheinz Stockhausen de aanslagen van 9/11 als 'het grootste kunstwerk ooit': "Well, what happened there is, of course—now all of you must adjust your brains—the biggest work of art there has ever been. The fact that spirits achieve with one act something which we in music could never dream of, that people practise ten years madly, fanatically for a concert. And then die. And that is the greatest work of art that exists for the whole Cosmos. Just imagine what happened there. There are people who are so concentrated on this single performance, and then five thousand people are driven to Resurrection. In one moment. I couldn't do that. Compared to that, we are nothing, as composers. (...) It is a crime, you know of course, because the people did not agree to it. They did not come to the "concert". That is obvious. And nobody had told them: "You could be killed in the process." Een terroristische aanslag vergelijken met een concert en een kunstwerk: was dit de ultieme esthetisering van de werkelijkheid? Stockhausens uitspraak was voor velen het bewijs dat de moderne kunst zich volledig had losgemaakt van iedere waarde en van ieder besef van werkelijkheid, en dat de moderne kunstenaar, volstrekt geïsoleerd in zijn ivoren toren, zich de meest aberrante commentaren kon permitteren. Maar Stockhausen had op een bepaalde manier gelijk: 9/11 was de

perfecte mediatisering van de terreur. Geen enkele gebeurtenis heeft van zoveel toeschouwers tegelijkertijd ook voyeurs gemaakt. Terreur en media bestaan in een symbiotische relatie: ze zijn wederzijds van elkaar afhankelijk. De media zorgen voor de camera's en de journalisten, de terroristen voor de lijken en het bloed. Samen zorgen ze voor de golven van angst en opwinding die de zenuwen van de dodelijk vermoede televisiekijker dag na dag opnieuw prikkelen. Maar wat hebben we precies gezien? Hebben we een beeld gezien? Of zaten we al diep in de matrix van het obscene?

4. Always look at the bright sides of death (2x)

Hoofdpersonage van *De kunst der vermakelijkheid*, de nieuwste voorstelling van Jan Lauwers, is Dirk Roofthoof, een ouderwordende beroemde acteur die besloten heeft een einde te maken aan zijn leven. Hij verliest langzaam zijn geheugen en zijn potentie en wil die aftakeling niet meemaken: "Ik ben ik niet meer en het zal niet lang meer duren voor ik dat ook niet meer weet." Hij wordt uitgenodigd om zichzelf te doden in een wereldwijd veel bekeken *reality show: De kunst der vermakelijkheid*, de enige echte zelfmoordshow op de planeet, met een globaal kijkerspubliek: "We hebben de kaap van 100 miljoen toeschouwers overschreden", aldus de moderator "en hopen vanavond 110 miljoen mensen te bereiken... We zenden nu uit in 74 landen. *Live...* wat een woord in een programma waar iemand gaat sterven..." Deze *reality show* is tegelijk ook een kookprogramma – wellicht hét 'televisieformat' van dit ogenblik - waarin een vermaarde Franse kok het galgenmaal van de zelfmoordenaar bereidt. Terwijl zijn laatste avondmaal klaar gemaakt wordt, luistert Dirk Roofthoof naar zijn lievelingsmuziek, het *Stabat Mater* van de jonggestorven componist Pergolesi, en gaat in discussie met een aantal kleurrijke personages: Gena, zijn grote maar ontrouwe liefde; dokter Joy, een arts zonder grenzen, die de zelfmoord medisch zal begeleiden; Liliane Van Muijnck, de host van de show, een oudere stand up comedienne op haar retour, e.a. Hun existentiële hak-op-de-tak gesprekken gaan over acteren, sex, kunst, politiek, zelfmoord: de geliefkoosde thema's van een op drift geslagen intellectuele klasse. De gesprekken worden doorkruist door een aantal groteske personages die vanuit de marge het verhaal induikelen en het brutaal onderbreken met *slapstick* en met ongepaste, banale en obscene opmerkingen: een kok Mr. Duchamp, een plonzeur James Brown, een stuk vlees Yoko, een camera,... Terwijl er zich in de vorige voorstellingen van Lauwers een soort 'gemeenschap' vormde – hoe gebroken en ontwricht ook – rond verdriet en dood, dan gebeurt dat dit keer niet. Het televisieplateau laat dat blijkbaar niet toe. Ook geen samenzang – het emotionele 'waarmerk' van de *Sad Face | Happy Face*-trilogie – in deze voorstelling: alleen veel gebabbel om de tijd te vullen "want entertainment duldt geen moment van stilte", zo leert ons de gastvrouw van het programma. Geen tragische generositeit zoals in *De kamer van Isabella*, geen collectieve rouw zoals in *Het Hertenhuis*. Lauwers kiest dit keer voor de komedie à la Monty Python: absurd, zwart, scherp, snijdend, bij momenten onbeleefd en zelfs smakeloos.

5. Het urinoir van Duchamp 1

Wanneer Gena door Dirk bijna betrappt wordt tijdens een vrijpartij met Dr. Joy, gaat zij snel aan tafel zitten met het verzameld werk van Rimbaud en doet ze alsof ze leest. Dirk merkt fijntjes op dat zij het boek ondersteboven houdt. Gena: "O, ik wou eens zien of er een andere betekenis kon gegeven worden aan *Une saison en Enfer* van Rimbaud als je het op zijn kop houdt. Sommige dingen zijn indrukwekkend op hun kop." Wat Gena doet, is wat de moderne kunst met de Schoonheid heeft gedaan: ze op haar kop gezet. In het openingsgedicht van *Une saison en Enfer* (1873) schrijft Rimbaud de bekende regels: "Un soir, j'ai assis la Beauté sur mes genoux. – Et je l'ai trouvée amère. – Et je l'ai injuriée." In het laatste gedicht schrijft hij de nog bekendere regel: "Il faut être absolument moderne." De eerste eis van de moderniteit is het beledigen en honen van de Schoonheid. De moderne kunst zet de regels van de harmonie, de herkenbaarheid, de representatie, de orde, de traditie, de geschiedenis, het ambacht, de smaak, de emotie ... op hun kop om te

zien 'of er een andere betekenis aan gegeven kan worden.' Het 'op z'n kop zetten' is het radicale gebaar van de moderne kunst, in het bijzonder van de avant-garde. Als er één kunstwerk is dat dit gebaar niet alleen in alle helderheid heeft gearticuleerd, maar er ook de volle verantwoordelijkheid voor heeft genomen – en de kunst dus onherroepelijk 'absoluut modern' heeft laten worden – dan is het *Fountain* (1917). Onder die titel, exponent van de traditionele Schoonheid, zond Marcel Duchamp een urinoir in voor een tentoonstelling in New York. Omdat men dacht dat het om een belediging van de organisatie ging, werd het object geweigerd. Het ging Duchamp echter om een veel grotere en fundamentele belediging, waarvan de consequenties nog steeds voelbaar zijn. In 2004 werd het werk door een panel van 500 kunstkeners verkozen tot meest invloedrijke kunstwerk van de 20e eeuw. Nadat de fontein op haar kop was gezet en zo een urinoir werd, was er geen weg meer terug. Kunst ontstaat vanaf dan bij de gratie van het autonome gebaar van de kunstenaar die eender welk object tot kunst kan verklaren door het in de daartoe geëigende omgeving te plaatsen. Iedere verwijzing naar een geschiedenis of een traditie, naar een ambachtelijkheid en een technisch kunnen, naar een herkenbare en afbeeldbare werkelijkheid, verliest zijn noodzakelijkheid voor de kunst. Il faut être absolument moderne: het absoluut moderne is de voortdurende breuk, het nieuwe begin, de tabula rasa, de destructie. Vernietigen en maken, beledigen en affirmeren in één en dezelfde beweging. "Wis de oude dagen weg", schreef Kasimir Malevitsj in een gedicht kort voordat hij *Wit vierkant op witte achtergrond* (1918) schilderde: "Probeer je nooit te herhalen – noch in de icoon, noch in het schilderij, noch in het woord/Als iets bij het doen daarvan je herinnert aan een vroegere daad, dan zegt de stem van de nieuwe geboorte tegen mij: / Wis uit, zwijg, doof het vuur als het vuur is, / Opdat de slippers van je gedachten lichter zijn en niet gaan roesten,/ om de ademtocht van een nieuwe dag in de woestijn te verspreiden."

6. De matrix van het amusement

In 1984 (1948) beschreef Georges Orwell hoe de moderne samenleving ten prooi valt aan een excès aan totalitaire controle en autoritair geweld. In *A Brave New World* (1932) toonde Aldous Huxley een heel ander soort ondergangsvision. In zijn wereld is geen Big Brother nodig die de mensen van hun autonomie, hun inzichten en hun geschiedenis ontdoet. Volgens Huxley zouden de mensen hun onderdrukkers gaan liefhebben en de technologieën die hen controleren gaan bewonderen. In zijn boek *Amusing Ourselves to Death* (1985) analyseert de Amerikaanse socioloog Neil Postman het verschil tussen beide toekomstvisies en sluit zelf aan bij de huxleyaanse, waarbij de mensen zich in een soort van gelukzalige slaaptoestand laten brengen en vrijwillig hun rechten afstaan. Voor Postman was de televisie een van de middelen bij uitstek om de mens in een dergelijke comateuze toestand te brengen: de toeschouwers geven hun individuele rechten op in ruil voor entertainment. De media zijn niet langer technologische hulpmiddelen of instrumenten die ons ten dienste staan. Zij zijn het toneel geworden waarop wij mogen verschijnen. We worden erdoor verleid. We leven 'in' de media. We worden er door omgeven. We zijn er in verzonken. Ligt er achter de mediawereld nog wel een echte wereld, zoals er achter de coulissen een echte wereld ligt waarin de illusie wordt doorbroken? Een wereld waarin de constructie van de illusie getoond wordt? 'Welcome to the real world'. De fameuze zin komt uit de film *The Matrix* en wordt uitgesproken door de verzetsleider Morpheus wanneer Neo, de held van de film, inzicht krijgt in de virtuele constructie van onze realiteit, gegenereerd en gecontroleerd door een gigantische computer waarmee ieder van ons verbonden is. De mensheid wordt in een kunstmatige droomtoestand gehouden en denkt alleen maar dat ze bestaat. De 'echte' realiteit, waartoe de held toegang krijgt, is het desolate, ruïneuze woestijnlandschap van Chicago na een globale catastrofe. Welke is dan de catastrofe die schuilgaat achter onze mediasamenleving? Als de wereld voor ons opgevoerd wordt als een toneelstuk waarin we zelf een rol mogen spelen, wat ligt er dan achter de coulissen? Wat als de show voorbij is? Volgens de filosoof Henk Oosterling worden we gekenmerkt door wat hij 'radicale middelmatigheid' noemt:

het is de maat van de middelen die ons leven bepaalt. De middelen (van auto tot gsm, van magnetron tot CNN, van chipkaart tot cyberspace, van biotechnologie tot intelligente wapens) zijn het 'milieu' geworden waarin we bestaan. "Als het medium milieu is geworden, is de vraag of een medium goed of slecht is, niet meer te beantwoorden", aldus de filosoof. Een zuivere kritiek op onze mediamieke conditie is niet langer mogelijk omdat de criticus voor zijn kritiek niet anders kan dan gebruik te maken van de bekritiseerde media. "Elk medium begint als bevrijding en eindigt als probleem. Een medium wordt volwassen, zodra het zijn schepper overmeestert en verslaaft. Zoals rituelen ooit contact met de goden faciliteerden, zo maken media onze buiten- en binnenwereld ervaarbaar en communiceerbaar. Ze dringen door tot in de poriën van individuele lichamen. Media sturen, rasteren de blik en kanaliseren collectieve gedragingen", aldus Henk Oosterling. Het medium is bestaansmiddel geworden. Is er met andere woorden geen leven mogelijk buiten de Matrix? Kunnen we nog buiten de 'formats' denken? Is de wereld definitief obsceen geworden?

7. Het urinoir van Duchamp 2

Twee decennia na Duchamps urinoir verscheen Walt Disney's *Sneeuwwitje en de zeven dwergen* (1937), de eerste animatie langspeelfilm. Voor Lauwers zijn Duchamp en Disney twee iconen van de beeldcultuur van de twintigste eeuw. D&D vertegenwoordigen twee radicaal tegenovergestelde gebaren. Het fundamentele gebaar van Duchamp is de destructie, het iconoclasme, het afbreken van de bestaande orde. Het fundamentele gebaar van Disney is het scheppen van een nieuwe mythologie en een nieuwe iconografie. Disney behoort weliswaar niet tot de kunstgeschiedenis in strikte zin, maar zijn impact – ook op kunstenaars – is groter dan die van Duchamp. Voor Lauwers vertegenwoordigen D&D een grondspanning in de moderne kunst: het verlangen naar beeldenstorm en ideosyncrasie dat doorkruist wordt door het verlangen naar iconografie en communicatie. Hij heeft die spanning theatraal uitgewerkt in twee trilogieën: de *Snakesong Trilogy* en *Sad Face | Happy Face*. Is de verschuiving van de *Snakesong Trilogy* naar *Sad Face | Happy Face* een verschuiving van Duchamp naar Disney, van het modernistisch iconoclasme naar een postmodernistische mythologie, zij het verbrokken en hybride? Zo is voor de Amerikaanse kunsthistorica Wendy Steiner de 20^e eeuw de eeuw van de 'autonome' kunst die ze 'subliem' noemt. De 21^e eeuw daarentegen wordt voor haar de eeuw van de heteronome kunst die ze associeert met 'het schone'. In haar visie staat het sublieme voor verscheurende, verontrustende en vervreemdende kunst die geen erkenning wil van een bepaald publiek of een bepaalde gemeenschap, terwijl het schone staat voor communicatie, troost, openheid en dialoog met het publiek. Steiners schema is te eenvoudig, maar legt wel iets bloot van de crisis van het autonomie begrip. *De kamer van Isabella*, het eerste deel van *Sad Face | Happy Face*, ontstond uit een verlangen naar een veel directere communicatie met het publiek, in het besef dat de moderne kunst sinds Duchamps urinoir wezenlijk contact met zijn publiek verloren had: "Is het verdwijnen van de emotie uit het kunstwerk sinds het urinoir een goede stap geweest? Dat is de fundamentele vraag die ik me stel. Duchamp heeft de functie van het object veranderd en van de toeschouwer geëist dat hij zou gaan nadenken. Wie het referentiekader waarbinnen het urinoir geplaatst wordt, niet kent, begrijpt het beeld niet. Mijn standpunt nu is dat een kunstwerk ook overeind moet blijven zonder die context. Het kunstwerk zou het effect moeten hebben van de Egyptische piramides: zelfs de grootste nitwit beseft onmiddellijk dat daar iets gebeurd is. Het denken dat Duchamp geprovoceerd heeft, is belangrijk en noodzakelijk, maar ik denk dat het standpunt van de waarnemer vergeten is. Door specialisatie kan je je relatie met de maatschappij verliezen. Duchamp heeft de toeschouwer gedwongen zich in kunst te specialiseren, indien hij er iets van wil begrijpen. Ook Gilbert en George stelden onlangs nog dat de grootste fout van de moderne kunst geweest is dat ze de waarnemer geen kans heeft gegeven. Door dat ivoren toren mechanisme is de beeldende kunst maatschappelijk uitgeschakeld en gerecupereerd door het commerciële circuit.

Door de tragedie van het applaus is het urinoir van Marcel Duchamp terug een pispot geworden. Omdat een beeld niet bestaat zonder 'denken', de vermaakindustrie het denken uitsluit en het applaus consacreert. Dat is tragisch. Ook de kunstenaar is hieraan schuldig. Er is een enorme begripsverwarring ontstaan rond kunst, cultuur en ontspanning. De kunstenaars zijn hun functie vergeten. Kunstenaars als Luciano Fabro en Michelangelo Pistoletto zeggen dat de kunstenaar moeten zoeken naar wijsheid, niet naar waarheid maar naar wijsheid. Kunst is vragen stellen en geen antwoorden geven. Maar het gaat natuurlijk om de juiste vragen. Er wordt op dit ogenblik veel aan de kunst en de kunstenaars gevraagd. De voorbije jaren zijn lange en intense discussies gevoerd over canon en repertoire, over publieksbereik en publieksparticipatie, over diversiteit en doelgroepen, over toegankelijkheid en emancipatie, commerciële cultuur en nieuwe media, over stedelijkheid en sociale verantwoordelijkheid, etc. Maar kunst heeft intrinsiek niets met politiek te maken. Kunst kan natuurlijk een relatie met politiek aangaan, maar je mag die niet dogmatisch formuleren. Ik vind de talrijke politieke statements die op dit ogenblik in het eigentijdse theater gemaakt worden trouwens grove simplificaties."



© Anna Stöcher

8. Mensenoffer

De cultus van het menselijke offer ligt niet achter ons. Integendeel, hij heeft zich enkel verplaatst naar de televisie. Worden de meeste nieuwsitems niet geconstrueerd rond de dood en het slachtoffer? Oorlogen, aanslagen, ongevallen, aardbevingen, overstromingen, epidemieën, ... maar ook de verspilde en gemarginaliseerde lichamen van werklozen, daklozen, junks, asielzoekers, illegalen,...: een eindeloze reeks van menselijke offers. Ook in de meest politie- en detectiveseries staat het dode, gedode, vermoorde, verkrachte, verminkte,... lichaam centraal. Verschillende series concentreren zich expliciet op het lijk, de *crime scène* en

het pathologisch-anatomisch onderzoek. Met het grootst mogelijke realisme worden lichamen opengesneden, ribben met tangen doorgeknipt, organen en maaginhouden gekeurd. We volgen het traject van een kogel en zie hoe hij zich een weg baant door de huid, het spierweefsel beschadigt en diep in een orgaan dringt. Een pornografie van geweld en bloed. De televisie (en het internet) verslinden lichamen aan de lopende band. Een dagelijkse orgie van destructie. Ligt het kookprogramma niet in deze lijn? Lauwers trekt de ultieme consequentie: het laatste avondmaal van Dirk is een kannibalistisch ritueel. Dirks galgenmaal is een Japans gerecht: het meisje Yoko dat in de rolverdeling omschreven wordt als 'stuk vlees.' Yoko wordt gespeeld door Yumiko Funaya die in *Het Hertenhuis* de vreemdelinge en buitenstaandster speelde die maar schoorvoetend door de anderen werd aanvaard. Voor ze sterft, spreekt ze voor het eerst in de voorstelling. Haar *maidenspeech* én testament is een volstrekt cynische beschrijving van onze tijd: "Een ogenblik. Ik wil iets zeggen voor jullie mij opeten. We leven in een postmoderne, postdramatische, postmelancholische, postromantische, postnationale, postglobale, postmaatschappelijke, postpopulaire, postseksuele, postpolitieke, postkapitalistische, posthumane postwereld met potsierlijke potsenmakers die zich volstouwen met anonieme dieren, anonieme groenten, anonieme drugs, anonieme drank en zich ophangen aan anonieme koorden, in anonieme rivieren duiken, met anonieme revolvers spelen, onder anonieme treinen springen, uit anonieme vensters vliegen. Eindeloos, eindeloos. Dank u wel. U kunt me opeten." Met *De kunst der vermakelijkheid* zet Lauwers Sneeuw witje terug op het urinoir en vlecht hij opnieuw slangen door het hertengewei.

9. Uitsmijter

Na het laatste avondmaal is het tijd voor de dodelijke injecties: *live* pleegt Dirk zelfmoord. Dokter Joy constateert het overlijden. Wat volgt, is geen sereen rouwen bij de dode zoals we dat kennen uit de vorige producties van Lauwers, maar een hilarische en groteske vertoning. Gena, die aanvankelijk met Dirk wilde sterven, besluit dat toch maar niet te doen. Dan *coup de théâtre*! Tot grote verbazing van dokter Joy en die van alle anderen, staat Dirk enkele minuten later opnieuw op: "Natuurlijk begrijpt u er niks van. U bent dokter. En voor een dokter sterft men maar één keer. Maar ik ben een speler. Een acteur. Een schuinsmarcheerder. Ik sterf duizend keer. Elke avond sterf ik en ik ga niet dood. Dat is mijn leven. En dat begrijpt u niet." Het loopt helemaal uit de hand op de set: geweld, verkrachting, moord,... en dat allemaal op de televisie. "Zonder camera geen vermaak", zegt de host van het programma. Dokter Joy en Dirk beginnen elkaar te verwijten. Het komt tot een handgemeen. Dokter Joy wurgt Dirk. Einde? Toch niet. Opnieuw een *mise-en-scène*. Nu voor het goede doel: Dirks deelname aan het zelfmoordprogramma was een strategie om reclame te maken voor Artsen zonder Grenzen! Het theater toch als podium voor het maatschappelijk engagement! Of dubbele of driedubbele ironie? Want wie gelooft nog wie? Wie bedriegt wie? "Zolang de leugens en het bedrog ons vermaken, is er niks aan de hand", zegt de host. Lauwers laat de theatermachine op volle toeren draaien! Over haar toeren. *Amusing ourselves to death*. Zelfs de liefde draait door:

DIRK

Gena, je hebt wel een en ander uit te leggen.

GENA

Ik heb niks uit te leggen.

DIRK

Daar heb je gelijk in. Maar ik ben wel een beetje ontgoocheld.

GENA

Je ontgoocheling is gespeeld.

DIRK

Absoluut.

Waarom verloochenen we zo graag waar we van houden?

GENA

Blahblahblah.

Dirk, ik hou van jou.

DIRK

Fuck you.

GENA

Oké. Nu?

(Ze lachen.)

10.

Dirk & Gena Fuck Video binnenkort op *YouTube* te bekijken.



© Anna Stöcher

FRAGMENTEN UIT EEN INTERVIEW MET JAN LAUWERS & JÉRÔME SANS

Je bent theatermaker, schrijver, filmmaker, beeldend kunstenaar. Hoe definieer je jezelf?

Noch als regisseur, schilder, schrijver of filmmaker. Ik ben gewoon een kunstenaar die al die verschillende media tracht te gebruiken. Is dat niet de enige manier om te overleven? Waarom zouden er grenzen zijn? Kunst mag zich niet specialiseren. Kunst begint daar waar het denken nog in zijn kinderschoenen staat. Laat de specialisatie over aan de wetenschap of de filosofie. In de kunst verkies ik andere begrippen, zoals 'hysterie'. Filosofen hebben veel aan die niet-gespecialiseerde kunstenaars. Samen komen ze tot een algemene wijsheid. Dat is het uiteindelijke doel: tot wijsheid komen. Daar faal je steeds weer in en dat falen noemen we dan schoonheid.

Ik gebruik zoveel mogelijk verschillende uitdrukkingsmiddelen. Dat vond ik eerst frustrerend, nu is dat een zegen. Ik ben daar niet meer bang voor. De onrust die dat veroorzaakt is een motor. Elk medium doet andere vragen rijzen. In de beeldende kunst moet men zijn virtuositeit kapotmaken, terwijl men ze in de theaterwereld net moet koesteren. Ik heb er twintig jaar over gedaan om het theatermedium te begrijpen, die mengeling van contact met het publiek, de kwetsbaarheid van de acteurs, de virtuositeit en de ijdelheid van het medium en het applaus – de tragedie van het theater.

Toen ik met theater begon, was ik niet geïnteresseerd in klassiek theater en kende ik het repertoire niet eens. Mijn eerste kennismaking met het theater was een performance van de Duitse kunstenaar Joseph Beuys, waarin hij vet van de muur veegt. De donkere depressie van zijn performances en zijn tekeningen interesseerden me. Dat was in 1976, een cruciaal jaar in mijn leven als jonge kunstenaar. Ik zag de grote tekeningtentoonstelling van Joseph Beuys in het Museum voor Hedendaagse Kunst van Jan Hoet in Gent, het was het jaar van *Einstein on the Beach* van Bob Wilson en Philip Glass en niet te vergeten de eerste plaat van de Sex Pistols. Ik zat in het eerste jaar kunstacademie en werd geconfronteerd met de geschriften van Art&Language, Joseph Kosuth, en iedereen las Wittgenstein. Ik was een erg onrustige jongeman die absoluut iets wou betekenen.

Als je ziet hoe de kunst de laatste twintig jaar is geëvolueerd, of beter, zich heeft aangepast aan de verzuchtingen van onze tijd, aan de spectaculaire, glamourzijde van onze cultuur, hoe ze zich als een modeverschijnsel manifesteert, dan word ik moedeloos. Het is te tijdelijk. Te veel onderhevig aan marktmechanismen. Daar ontsnapt niemand meer aan. We leven in een laffe en leugenachtige tijd. En daardoor zoekt men zijn toevlucht in een oppervlakkig realisme. *Big Brother* wordt avant-garde genoemd en oorlogsfotografie kunst. Men verlangt naar heel herkenbare vormen. Het feit dat ik enkel polaroids neem van zelfgemaakte objecten maakt dat de polaroids toch belangrijk zijn. Ze gaan in tegen dat realisme.

Je bent gekend voor het spel van je acteurs, meer bepaald de paradox tussen het spelen en het niet-spelen. Hoe werk je met de verschillende protagonisten die je bijeenbrengt in je voorstellingen?

Wil je de autonomie van een medium vinden, dan moet je permanent op zoek blijven. Als regisseur zoek ik geen vorm, maar een code. Van zodra die code te duidelijk wordt, wens ik dat mijn acteurs tegen mijn gezag ingaan. En als ze die code niet hebben begrepen, dan is het mislukt. Dat wil niet zeggen dat ik mijn acteurs daarom elk gebaar dicteer dat ze op mijn tekst moeten maken. Dat is soms een probleem voor degenen die getraind zijn voor reproductie. De idee van representatie in het theater moet worden vernietigd, en ze moet worden vervangen door presentatie. Dat is de enige link met performance... Het is de daad die telt, niet noodzakelijk het resultaat.

Bij jou lijkt het theater eerder een *work in progress* dan een doel op zich.

Dat is het verschil tussen presentatie en representatie. Bij een presentatie is het moment zelf, het denkmoment voor de performers het belangrijkste, waardoor het werk altijd in vooruitgang is en nooit hetzelfde. Daardoor wordt de subtekst belangrijk. In het conventionele theater wordt steeds het accent gelegd op de reproductie.

Mijn werk is sterk beïnvloed door de performances uit de jaren 1970, maar dan zonder het soms nefaste narcisme dat vaak een te beperkte inhoud had. In de jaren 1970, begin jaren 1980, hebben we geprobeerd een antwoord te geven op het vastgeroeste conventionele theater. We gooiden het lineaire verhaal eruit en maakten beeldend en fragmentarisch theater met een grote aandacht voor de fysieke aanwezigheid van de acteurs, die we eerder performers noemden. Toch is er altijd een groot verschil geweest met de 'performance' zelf. Namelijk het feit dat we in het theater met uitvoerders werkten. In de performance is de performer de kunstenaar zelf. In het theater is het verschil tussen scheppend kunstenaar en uitvoerend kunstenaar zeer belangrijk.

In de jaren 1990 ben ik meer en meer het verhaal gaan onderzoeken, wat resulteerde in *De kamer van Isabella*. Deze voorstelling kreeg een populaire status omdat er in dat zogezegde metatheater nooit een rechtlijnig verhaal werd verteld. Het was alsof de toeschouwer door *De kamer van Isabella* werd gerustgesteld dat al die experimenten tot iets hadden geleid.

Om te vermijden dat we zouden afglijden naar een nieuwe vorm van repertoire heb ik de *Needlapbs* bedacht. Eenmalige avonden waarbij getracht werd zoveel mogelijk het verschil tussen kunstenaars en uitvoerders weg te gommen. Ik fungeer dan eerder als curator.

De jaren 1970 waren belangrijker dan de jaren 1980. Ik denk dat enkele kunstenaars uit Vlaanderen, zoals Michel Laub, verantwoordelijk zijn voor een nieuwe koers in het theater. Laub maakte extreem repetitief theater nog vóór *Einstein on the Beach* van Wilson en Glass, en veel meer gelinkt aan het performance idee. De naam van zijn groep is zeer tekenend – Remote Control: hij, als kunstenaar, stuurde zijn performers van op een afstand. Dat vormde de basis van het einde van de performancegedachte. Ik liet in mijn eerste producties de uitvoerders rondlopen terwijl er een zak zand van zestig kilo ronddraaide en hen van de scène trachtte te kegelen. Maar door het feit dat ik zelf als kunstenaar niet meedeed werd het eigenlijk voor mij deontologisch onverantwoord. Het werd een veresthetisering van de performance-gedachte van het begin van de jaren 1970.

Ik denk dat deze evolutie noodzakelijk was. Kijk maar naar wat er gebeurd is met de Wiener Aktionisten. Het was een doodlopend straatje. Die terugkeer naar een zoektocht naar schoonheid, of beter, een herdefinitie van schoonheid, werd cruciaal. Tegelijkertijd las ik de geschriften van de kunstenaar Joseph Kosuth en andere conceptuele. Die vorm van extreem intellectualisme leek mij niet de enige richting om te volgen.



© Anna Stöcher

SPEELDATA 2010 -2011

Wereldpremière

Akademietheater (Burgtheater), Wenen	5, 6, 7, 9, 10 maart 2011
	23, 24, 25 april 2011
Teatro Lliure, Barcelona (<i>Première Spanje</i>)	21, 22 mei 2011
Akademietheater (Burgtheater), Wenen	11, 12 juni 2011

SPEELDATA 2011 -2012

Kampanagel Internationales

Sommer Festival, Hamburg (<i>Première Duitsland</i>)	18, 19, 20 augustus 2011
Kaaithheater, Brussel (<i>Belgische première</i>)	15, 16, 17, 18 september 2011
International Theatre Festival, Moskou	19, 20 oktober 2011
Rotterdamse Stadschouwburg (<i>Première Nederland</i>)	24 november 2011
Vooruit, Gent	15, 16, 20 december 2011
Espoon City Theatre, Espoon	11, 12, 13, 14 april 2012
deSingel, Antwerpen	23, 24, 25 mei 2012

SPEELDATA 2012 -2013

de Warande, Turnhout	22 september 2012
La Rose des Vents (<i>Première Frankrijk</i>)	
Scène nationale Lille Métropole, Villeneuve d'Ascq	16, 17, 18, 19 oktober 2012
De Werf, Aalst	9 november 2012
Cultuurcentrum Brugge, MaZ	8 januari 2013
Dubbelspel, STUK, 30CC/Schouwburg, Leuven	9 januari 2013

[Klik hier voor de recente speeldata](#)

THEATERWERK – JAN LAUWERS & NEEDCOMPANY

1979 – 1986 Epigonentheater ZLV

- 1987 Need to Know**
première: 24 maart, Mickery, Amsterdam
- 1989 ça va**
première: 18 maart, Theater am Turm, Frankfurt
- 1990 Julius Caesar**
première: 31 mei, Rotterdamse Schouwburg
- 1991 Invictos**
première: 18 mei, Centro Andaluz de Teatro, Sevilla
- 1992 Antonius und Kleopatra**
première: 14 februari, Theater am Turm, Frankfurt
- 1992 SCHADE/schade**
première: 21 oktober, Theater am Turm, Frankfurt
- 1993 Orfeo, opera van Walter Hus**
première: 23 mei, Bourschouwburg, Antwerpen
- 1994 The Snakesong Trilogy - Snakesong/Le Voyeur**
première: 24 maart, Theater am Turm, Frankfurt
- 1995 The Snakesong Trilogy - Snakesong/Le Pouvoir (Leda)**
première: 11 mei, Dance 95, München
- 1996 Needcompany's Macbeth**
première: 26 maart, Lunatheater, Brussel
- 1996 The Snakesong Trilogy - Snakesong/Le Désir**
première: 6 november, Kanonhallen, Kopenhagen
- 1997 Caligula, No beauty for me there, where human life is rare, part one**
première: 5 september, Documenta X, Kassel
- 1998 The Snakesong Trilogy, herwerkte versie met live muziek**
première: 16 april, Lunatheater, Brussel
- 1999 Morning Song, No beauty for me there, where human life is rare, part two**
première: 13 januari, Lunatheater, Brussel
- 2000 Needcompany's King Lear**
première: 11 januari, Lunatheater, Brussel
- 2000 DeaDDogsDon'tDance/DJamesDjoyceDeaD**
première: 12 mei, Das TAT, Frankfurt
- 2001 Ein Sturm**
première: 22 maart, Deutsches Schauspielhaus in Hamburg
- 2001 Kind**
première: 21 juni, Het Net, Brugge
- 2002 Images of Affection**
première: 28 februari, Stadsschouwburg Brugge
- 2003 No Comment**
première: 24 april, Kaaitheater Brussel

- 2004 De kamer van Isabella**
première: 9 juli, Cloître des Carmes, Festival d'Avignon
- 2006 Alles is ijdelheid**
première: 8 juli, Théâtre Municipal, Festival d'Avignon
- 2006 De Lobstershop**
première: 10 juli, Cloître des Célestins, Festival d'Avignon
- 2008 Het Hertenhuis**
première: 28 juli, perner-insel, hallein, salzburger festspiele
- 2008 Sad Face | Happy Face, een trilogie, drie verhalen over menselijkheid**
première: 1 augustus, perner-insel, hallein, salzburger festspiele
- 2011 De kunst der vermakelijkheid**
première: 5 maart, akademietheater (burgtheater), wenen
- 2012 Caligula**
première: 17 mei, kasino, (burgtheater), wenen
- 2012 Marketplaats 76**
première: 7 september, Ruhrtriennale, Bochum

[Klik hier voor een recent overzicht](#)

PUBLICATIES IN BOEKVORM VAN EN OVER **JAN LAUWERS**

- LAUWERS, Jan, *Leda*, Bebuquin (Antwerpen) in coproductie met uitgeverij IF & TB, Amsterdam, 1995.
- VANDEN ABEELE, Maarten, *De luciditeit van het obscene*, Needcompany in samenwerking met Uitgeverij IF & TB, Brussel/Amsterdam, 1998.
- LAUWERS, Jan, *La chambre d'Isabella* gevolgd door *Le Bazar du Homard*, Actes Sud-papiers, Parijs, 2006.
- STALPAERT, Christel, BOUSSET, Sigrid, LE ROY, Frederik, (eds.), *No beauty for me there where human life is rare*. On Jan Lauwers' theatre work with Needcompany, Academia Press, IT & FB, Gent/Amsterdam, 2007.
- LAUWERS, Jan, *Restlessness*, Mercatorfonds, BOZAR Books & Needcompany, Brussel, 2007.
- LAUWERS, Jan, *Sad Face | Happy Face, Drei Geschichten über das Wesen des Menschen*, Fischer Taschenbuche Verlag (Frankfurt), 2008.
- LAUWERS, Jan, *La maison des cerfs*, Actes Sud-papiers, Parijs, 2009.
- LAUWERS, Jan, *KEBANG !*, Uitgeverij Van Halewyck, 2009
- FREEMAN, John, *The Greatest Shows on Earth. World Theater from Peter Brook to the Sydney Olympics*, Libri Publishing, Oxfordshire, 2011.

PRIJZEN

- Mobil Pegasus Preis, Internationales Sommertheater Festival Hamburg, *ça va*, voor beste internationale productie, 1989.
- Thersitesprijs, prijs van de Vlaamse theaterkritiek, 1998.
- Obie-Award in New York voor de voorstelling *Morning Song*, 1999.
- International Film Festival Venice 2002, *Kinematrix Prize* voor Digitaal Formaat, *Goldfish Game*, 2002.
- Grand Jury Honor for Best Ensemble Cast, Slamdance Filmfestival, *Goldfish Game*, 2004.
- « Le masque » voor de beste buitenlandse voorstelling, door « L'Académie québécoise du théâtre à Montréal » in Canada, *De kamer van Isabella*, 2005.
- Prijs voor de beste buitenlandse voorstelling van het "Syndicat professionnel de la critique de théâtre, de musique et de danse" in Frankrijk, *De kamer van Isabella*, 2005.
- Prijs van de Vlaamse Gemeenschap Cultuur 2006, categorie toneelliteratuur, voor de teksten *De kamer van Isabella* en *Ulrike*.
- Grand Prix – Golden Laurel Wreath Award for Best Performance / MESS Festival Sarajevo, voor *De kamer van Isabella*; 2009.
- 'Politika' prijs voor beste regie / BITEF Festival in Belgrado, voor *De kamer van Isabella* en *Het Hertenhuis*, 2010.
- Gouden Ereteken voor Verdienste aan de Republiek Oostenrijk, 2012

JAN LAUWERS (lange versie)

Jan Lauwers (Antwerpen, 1957) is een kunstenaar die zowat elk medium hanteert. De afgelopen twintig jaar werd hij vooral bekend met zijn baanbrekend theaterwerk met het gezelschap Needcompany, opgericht in Brussel in 1986. Sinds 2009 is Needcompany *artist-in-residence* in het Burgtheater (Wenen). Ondertussen bouwde hij aan een aanzienlijk oeuvre beeldend werk uit dat in 2007 werd tentoongesteld in BOZAR (Brussel). Hij werd bekroond met het 'Gouden Ereteken voor Verdienste aan de Republiek Oostenrijk' (2012).

Jan Lauwers studeerde schilderkunst aan de Kunstacademie van Gent. Eind 1979 verzamelde hij een aantal mensen rond zich in het *Epigonenensemble*. In 1981 werd deze groep omgevormd tot het collectief *Epigonentheater zlv* (zonder leiding van) dat het theaterlandschap verraste met een zestal theaterproducties. Hiermee schreef Lauwers zich in in de radicale vernieuwingsbeweging in Vlaanderen begin '80 en brak internationaal door. Het *Epigonentheater zlv* bracht concreet, direct en sterk visueel theater met muziek en taal als structurerende elementen. Voorstellingen waren *Reeds gewond en het is niet eens oorlog* (1981), *dE demonstratie* (1983), *Struiskogel* (1983), *Background of a Story* (1984) en *Incident* (1985). Jan Lauwers ontbond dit collectief in 1985 en richtte *Needcompany* op.

NEEDCOMPANY

Jan Lauwers *needs company*. Hij richtte Needcompany samen op met Grace Ellen Barkey. Zij zijn beiden verantwoordelijk voor de grotere producties van Needcompany. De groep performers die Jan Lauwers en Grace Ellen Barkey de voorbije jaren hebben verzameld is uniek in zijn veelzijdigheid. De *associated performing artists* zijn MaisonDahlBonnema (Hans Petter Dahl & Anna Sophia Bonnema), Lemm&Barkey (Lot Lemm & Grace Ellen Barkey), OHNO Cooperation (Maarten Seghers & Jan Lauwers) en het NC-ensemble met o.m. de onnavolgbare Viviane De Muynck. Zij maken hun eigen werk onder de vleugels van Needcompany.

Sinds de oprichting van Needcompany in 1986 zijn zowel de werking als de groep performers uitgesproken internationaal. Elke productie werd sindsdien in meerdere talen gespeeld. De eerste Needcompany-producties, *Need to Know* (1987) en *ça va* (1989) – waarvoor Needcompany de Mobil Pegasus Preis kreeg – waren nog sterk visueel, maar in volgende producties wonnen de verhaallijn en een centraal thema aan belang, hoewel de fragmentarische opbouw behouden bleef.

Jan Lauwers' opleiding als beeldend kunstenaar is bepalend voor zijn omgang met het medium theater en leidt tot een eigenzinnige, op velerlei manieren grensverleggende theatertaal, die het theater en haar betekenis onderzoekt. Eén van de belangrijkste kenmerken van deze taal is het transparante, 'denkende' acteren en de paradox tussen 'acteren' en 'performen'.

Deze specifieke schriftuur is eveneens terug te vinden in zijn Shakespeare-bewerkingen: *Julius Caesar* (1990), *Antonius und Kleopatra* (1992), *Needcompany's Macbeth* (1996), *Needcompany's King Lear* (2000) en *Ein Sturm* (2001, Deutsches Schauspielhaus Hamburg). Na de regie van *Invictos* (1991), de monoloog *SCHADE/Schade* (1992) en de opera *Orfeo* (1993), startte hij in 1994 de realisatie van een groot project waar hij voor het eerst volledig als auteur naar voor trad, *The Snakesong Trilogy: Snakesong/Le Voyeur* (1994), *Snakesong/Le Pouvoir* (1995) en *Snakesong/Le Désir* (1996). In 1998 bracht hij de herwerkte versie van de gehele Snakesong-trilogie op de planken.

In september 1997 werd hij gevraagd voor het theaterluik van Documenta X (Kassel). Hij creëerde er *Caligula* naar Camus, het eerste deel van de diptiek *No beauty for me there, where human life is rare*. Met *Morning*

Song (1999), het tweede deel van de diptiek *No beauty...*, wonnen Jan Lauwers en Needcompany een Obie-Award in New York. Op vraag van William Forsythe creëerde Jan Lauwers, in samenwerking met het Ballett Frankfurt de productie *DeaDDogsDon'tDance/DjamesDjoyceDeaD* (2000).

Images of Affection (2002) werd gecreëerd naar aanleiding van het 15-jarig bestaan van Needcompany. Onder de titel *No Comment* (2003) bracht Jan Lauwers drie monologen en een danssolo. Charles Mee, Josse De Pauw en Jan Lauwers schreven respectievelijk een tekst voor Carlotta Sagna (Salome), Grace Ellen Barkey (De teedrinkster) en Viviane De Muynck (Ulrike). Zes componisten: Rombout Willems, Doachim Mann, Walter Hus, Senjan Jansen, Hans Petter Dahl en Felix Seger schreven de muziekcompositie voor de danssolo van Tijen Lawton. De thema's uit de voorstelling zijn de thema's die Jan Lauwers al sinds het begin van zijn werk bij de Needcompany herformuleert en herdefinieert: geweld, liefde, erotiek en dood.

Een verzameling van enkele duizenden etnologische en archeologische objecten die Jan Lauwers' vader heeft nagelaten, was de aanzet om het verhaal te vertellen van Isabella Morandi in de voorstelling *De kamer van Isabella* (2004) (Festival d'Avignon). Negen performers onthullen samen het geheim van Isabella's kamer met als centrale figuur de monumentale actrice Viviane De Muynck. Deze voorstelling kreeg meerdere prijzen, waaronder de Prijs van de Vlaamse Gemeenschap Cultuur 2006 in de categorie toneelliteratuur.

In 2006 creëerde Jan Lauwers twee voorstellingen voor het Festival van Avignon: *De Lobstershop*, gebaseerd op een nieuwe tekst van zijn hand, en *Alles is ijdelheid*, een monoloog door Viviane De Muynck, gebaseerd op het gelijknamige boek met spraakmakende mémoires van Claire Goll.

Salzburger Festspiele nodigt Jan Lauwers in de zomer van 2008 uit om een nieuwe voorstelling te maken, *Het Hertenhuis*. Deze nieuwe voorstelling vormt samen met *De kamer van Isabella* (2004) en *De Lobstershop* (2006) het laatste deel van de trilogie over menselijkheid: *Sad Face / Happy Face*. Deze trilogie werd voor het eerst integraal vertoond op de Salzburger Festspiele 2008.

Jan Lauwers schreef een nieuwe tekst *De kunst der vermakelijkheid* (2011) die in première ging in Wenen. De voorstelling toert momenteel met in de hoofdrol Dirk Roofthoof. *Caligula*, eveneens een samenwerking met het Burgtheater, zal voor het eerst vertoond worden in mei 2012.

Jan Lauwers werd geselecteerd door de Biënnale van Venetië voor de workshop of Dramatic Arts waarbij curator Alex Rigola een groep vooraanstaande theatermakers uitnodigde. Dit resulteerde in een 20 minuten durende voorstelling: *The Seven Sins* (2011).

De nieuwste tekst die Jan Lauwers schreef voor het Needcompany ensemble is *Marktplaats 76*. De voorstelling zal in première gaan tijdens de Ruhrtriënnale 2012.

PROJECTEN

In 1999 startte Jan Lauwers *Needlapb*: een eenmalige ruimte voor ideeën, kanttekeningen, schetsen, losse gedachten. Tijdens *Needlapb* kan men kennis maken met de beginfase van diverse projecten waar experiment tastend zijn weg zoekt naar de scène.

Just for Toulouse (Théâtre Garonne, 2006) was de eerste editie van een avond waarop de *associated performing artists* van Needcompany installaties en performances brachten. In BOZAR (2007) werd *Just for Brussels* gepresenteerd.

Deconstructions zijn opgebouwd door Jan Lauwers met afval van het museum. Deze museale installaties waren reeds te zien in BOZAR (Brussel) en in haus der kunst (München) in 2007. Hierin bracht het NC-ensemble een zes uur durende marathonperformance waarin de denkwereld van Jan Lauwers samenkwam. Dit resulteerde in *The House of Our Fathers*, die na de 16^e Internationale Schillertage in Mannheim ook in Museum M in Leuven geweest te zien was.

Samen met Maarten Seghers richtte hij OHNO COOPERATION op, die hun wederzijds artistiek engagement bestempelt. Tot op heden heeft zich dat geuit in het bekijken van, denken over en maken van muziek, beeldend werk en performances: *The Grenoble Tapes* (2006), *O.H.N.O.P.O.P.I.C.O.N.O.* (2006), *The OHNO Cooperation Conversation On The O.H.N.O.P.O.P.I.C.O.N.O. Ontology* (2007). Deze worden samen gebracht in *an OHNO cooperation evening* (2008). In 2009 nodigde OHNO COOPERATION als curator- en kunstenaarsduo verschillende kunstenaars uit voor *De Tragedie Van Het Applaus – Roubaix*. In CC Strombeek werd op vraag van Luk Lambrecht een variatie van *De Tragedie Van Het Applaus* gebracht, in confrontatie met werk van Jeff Wall. AIR Antwerpen nodigde OHNO COOPERATION uit om hun vijfde editie van OPEN AIR te curateren in augustus 2011. Ze stelden er kunstenaars van over de hele wereld voor.

FILMPROJECTEN

Jan Lauwers heeft een aantal film- en videoprojecten op zijn naam staan, waaronder *From Alexandria* (1988), *Mangia* (1995), *Sampled Images* (2000), *C-Song* (2003), *C-Song Variations* (2007) en *The OHNO Cooperation Conversations on the O.H.N.O.P.O.P.I.C.O.N.O. Ontology* (2007). Tijdens de zomer van 2001 maakte Lauwers zijn eerste langspeelfilm *Goldfish Game* (2002). Het script werd samen geschreven Dick Crane. *Goldfish Game* is het verhaal van een kleine gemeenschap mensen die op een gewelddadige manier uit elkaar wordt gerukt. De film ging in première op het Film Festival van Venetië in de New Territories (Nuovi Territori) categorie. Het internetmagazine Kinematrix (Italië), riep *Goldfish Game* uit tot beste film binnen de categorie Formati Anomali. Uit het juryrapport: "Een vernieuwende regiestijl die de limieten van het digitale medium overtreft". *Goldfish Game* werd geselecteerd voor het filmfestival "International Human Rights Film And Video Festival Buenos Aires" in 2002, voor het filmfestival van Gent in 2002 en voor het Solothurn FilmFestival in Zwitserland in 2003. Tijdens het Slamdance Filmfestival (januari 2004) kreeg *Goldfish Game* de prijs voor beste ensemble, met name "Grand Jury Honor for Best Ensemble Cast".

In februari 2003 maakte Jan Lauwers een kortfilm zonder woorden over geweld, *C-Song*. Deze kortfilm werd vertoond voor een beperkt publiek in de *Needlapp* in het STUK (Leuven), in de Kaaitheaterstudio's (Brussel) en tijdens *Oorlog is geen Kunst* in de Vooruit in Gent. In april 2004 ging *C-Song* officieel in première op het kortfilmfestival Courtisane (2004) in Gent. De film werd vervolgens geselecteerd voor het Internationaal Kortfilmfestival Hamburg 2004 en was in juli 2004 te zien in de oude watertoren te Bredene in het kader van Grasduinen 2004, SMAK-aan-Zee.

C-Song Variations (2007), een kortfilm naar aanleiding van *De Lobstershop*, ging in april in avant-première in BOZAR (Brussel) en kende zijn première op het festival Temps d'Images in La Ferme du Buisson (Parijs) in oktober 2007. Deze kortfilm werd vervolgens vertoond in haus der kunst (2007) in München.

Voor het SPIELART Festival in München (2007) maakte hij samen met Maarten Seghers een video project: *The OHNO Cooperation Conversations on the O.H.N.O.P.O.P.I.C.O.N.O. Ontology*.

BEELDEND WERK

Op vraag van curator Luk Lambrecht nam Jan Lauwers deel aan de expositie *Grimbergen 2002*, samen met 8 andere kunstenaars (o.m. Thomas Schütte, Lili Dujourie, Job Koelewijn, Atelier Van Lieshout, Jan De Cock, Ann Veronica Janssens).

In het voorjaar van 2006 maakte zijn werk deel uit van de tentoonstelling DARK in het museum Boijmans van Beuningen te Rotterdam.

In 2007 bracht Jan Lauwers zijn eerste solotentoonstelling in het Brusselse BOZAR gecureerd door Jérôme Sans (voormalige directeur Palais de Tokyo, UCCA). Naar aanleiding van deze tentoonstelling maakte hij ook een eerste boek dat focust op zijn beeldend werk van 1996 tot 2006. Op de kunstbeurs Artbrussels (2007) werd hij uitgenodigd door BOZAR een site-gebonden werk te maken.

Jan Lauwers werd uitgenodigd om deel te nemen aan de keramische groepstentoonstelling *Down to Earth* (2009) in CC Strombeek door Luk Lambrecht, met werk van o.m. Ann Veronica Janssens, Heimo Zobernig, Atelier Van Lieshout (AVL), Lawrence Weiner, Kurt Ryslavy en Manfred Pernice.

In 2009 nodigde Jérôme Sans Jan Lauwers uit in het kader van *Curated by_vienna 09* om nieuw werk tentoon te stellen. *Curated by* bracht 18 Weense hedendaagse kunstgalerijen en internationale curatoren samen.

Champ d'Action en M HKA organiseerden in september 2011 de 8^e editie van Time Canvas, waar "Last Guitar Monster" van Jan Lauwers getoond werd.

Deconstructions zijn opgebouwd door Jan Lauwers met afval van het museum. Deze museale installaties waren reeds te zien in BOZAR (Brussel) en in haus der kunst (München) in 2007.

The House of Our Fathers – een huis van 20m x 5m x 5m – is de basis van een nieuw groot project van Jan Lauwers. Een 'huis'-kunstwerk dat tijd, plaats en waarneming (het essentiële verschil tussen theater en beeldend kunst) onderzoekt. Dit huis wordt in de loop der jaren uitgebouwd tot een volledig autonoom kunstwerk waarin Jan Lauwers andere kunstenaars uitnodigt. Een eerste versie van dit huis was in de Kunsthalle (Mannheim) tijdens de Schillertage in 2011. Een tweede versie was te zien in Museum M in november 2011 (Leuven). Er wordt gewerkt naar een grote versie voor Hannover's Kunstfestspiele Herrenhausen in 2013.

Een korte versie van deze biografie is te vinden op www.needcompany.org

Klik hier voor de biografieën van de performers:

[Grace Ellen Barkey](#)

[Misha Downey](#)

[Julien Faure](#)

[Yumiko Funaya](#)

[Benoit Gob](#)

[Viviane De Muynck](#)

[Eléonore Valère](#)

[Inge Van Bruystegem](#)

DIRK ROOFTHOOF

Dirk Roofthoof werd geboren in 1959 in Antwerpen, waar hij ook zijn theateropleiding volgde en in 1981 afstudeerde. Hij werkt vanaf dan met befaamde toneelregisseurs, choreografen en musici zoals Jan Fabre, Jan Lauwers/Needcompany, Luk Perceval, Ivo van Hove, Theu Boermans, Jan Ritsema, Josse De Pauw, Peter

Vermeersch, Wim Vandekeybus, Ron Vawter (The Wooster Group), Rene Pollesch (Volksbühne, Berlin), Lotte van den Berg, Zita Swoon, the London Symphonietta, Schönberg Ensemble, Collegium Vocale, de jazzlegende Henry Threadgill (opening Salsburger Festspiele '98) en de operaregisseur Peter Sellars. Hij trad op over heel de wereld in het Nederlands, in het Frans, Spaans, Duits en Engels en won over de jaren heen verschillende film- en toneelprijzen, zowel in binnen- als buitenland.

Met Guy Cassiers maakte hij *Kaspar* (Peter Handke) en *Tristan* (Klaus Mann) begin 1980 en *Het liegen in ontbinding* in 1993. In *Het liegen in ontbinding* tekende Guy Cassiers voor de regie en Dirk Roofthoof voor het spel. Voor *Tristan* draaiden zij de rollen om. Voor de monoloog *Bezonken rood* (2004) werkten Guy Cassiers en Dirk Roofthoof opnieuw samen. Roofthoof speelde de hoofdrol in Guy Cassiers' *Mefisto for ever*. Een groot succes op het festival van Avignon 2007. In 2007 ontving hij de Louis d'Or voor zijn rol in *Mefisto for ever*. Louis d'Or is een jaarlijkse prijs uitgereikt door de Nederlandse schouwburgers voor de meest indrukwekkende acteursrol. In *House of the Sleeping Beauties* (2009), een opera gebaseerd op het boek van de Japanse auteur en Nobelprijswinnaar Yasunari Kawabata, geconcipeerd door Guy Cassiers en de componist Kris Defoort, speelde Roofthoof de rol van de oude heer Eguchi.

Dirk Roofthoof was vijf maal op zeven jaar tijd te gast op het Theaterfestival van Avignon. Buiten *Bezonken rood* en *Mefisto for ever* van Guy Cassiers, speelde hij er ook enkele stukken van Jan Fabre: *De Keizer van het Verlies*, *De Koning van het Plagiaat*, en *Je suis sang*. De eerste twee vormen samen met *De Bediende van de Schoonheid* (première maart 2010) een trilogie.

Dirk Roofthoof speelt ook in *Ruhe* (2008), geregisseerd door Josse De Pauw. Ruhe is een liedrecital dat brutaal onderbroken wordt door mensen die willen vertellen over hun vrijwillige dienstname bij de SS in 1940. Ruhe ging in première op het Kunstenfestivaldesarts 2006, was een groot succes in het Festival d'Automne in Parijs en was uitgenodigd in augustus 2008 door het Edinburgh festival.

Als film- en Tv-acteur kennen we Dirk Roofthoof vooral als Pietje de Leugenaar uit *Terug naar Oosterdonk*, een TV-serie van Frank Van Passel. Of van *Het verdriet van België*, een Tv-serie van Claude Goretta naar de roman van Hugo Claus. Hij speelde in films met Dominique Deruddere (*Hombres Complicados* en *Hochzeitfeier*), Patrice Toyé (*Rosie*) en *Pleure pas, Germaine* van Alain de Halleux, een film waarvoor Roofthoof voor de tweede maal de Joseph Plateau-prijs voor Beste Acteur kreeg. Hij speelt in *Olivetti 82*, een film van Rudi Van Den Bossche, in *Somberman's Actie* (Remco Campert) van Casper Verbrugge, in *Anyway the wind blows*, een film van Tom Barman (dEUS) en in *De zaak Alzheimer* van Erik Van Looy.

Voor zijn rol in *Somberman's Actie* ontving hij de prijs voor Beste Acteur van het jaar in Italië (Pescara). Dirk Roofthoof is ook te zien in *De Storm* van Ben Sombogaart, de regisseur van *De Tweeling* dat een oscar nominatie ontving voor de beste buitenlandse film.

Ook werkt hij geregeld samen met beeldend kunstenaars zoals Thierry de Cordier, met wie hij o.a. een performance maakte voor de opening van de *Over The Edges*-tentoonstelling van Jan Hoet in Gent (2000). Hij was eveneens verantwoordelijk voor de auditieve aanbreng en voordracht van de poëzie voor de poëziefestivals van Watou, een internationale tentoonstelling van hedendaagse beeldende kunst, poëzie en architectuur in niet-museale locaties. Voor het Brugs evenement *Poëzie in dubbeltijd, een kleine ritselfende revolutie* (van 23 januari tot 23 mei 2010) gaat hij nog een stap verder. Hij benadert voor de eerste keer poëzie vanuit een beeldende invalshoek. Hij onderzoekt en interpreteert een tiental gedichten niet enkel via

voordracht en stem maar hij voegt er ook videobeelden aan toe. De gedichten inspireerden hem tot lichamelijke, intieme en persoonlijke beelden.

Dirk Roofthoof regisseerde zelf ook enkele theatervoorstellingen. *Emiel*, Roofthoof's adaptatie van Cocteau's *Le bel Indifférent*; *Enoch Arden*, een werk voor piano en stem gebaseerd op een meeslepend gedicht van Alfred Tennyson uit 1864 en voorzien van een fijnzinnige pianopartituur door Richard Strauss in 1897 en *Kwartet* van Heiner Müller en de hierboven vermeldde *Tristan*, waarin Guy Cassiers acteerde.

Hij was de auteur van drie theaterstukken: *Emiel*, *Beschrijving van een toestand* en *Alles Liebe*, geregisseerd door Luk Perceval.

Dirk Roofthoof regisseerde en speelde in muziektheaterstukken. Het blues concert *Brick Blues* gaat over de melancholie over wat je verlaten heeft of wat je zelf achterliet, denkende dat het gras groener is op de andere zijde. *Walcott songs* is een productie die Dirk Roofthoof samen met de jazz legende Henry Threadgill creëerde, gebaseerd op gedichten van Derek Walcott. De première was op de Salzburger Festspiele (1998) en het stuk werd o.a. gespeeld op het Blue Note Jazz Festival te Parijs.

In de herfst van 2010 creëerde Dirk Roofthoof samen met Kris Defoort, componist en jazz muzikant, *The Brodsky Concerts*, gebaseerd op teksten van Joseph Brodsky. *The Brodsky Concerts* toerde in België, Nederland, Frankrijk, Zwitserland, Tsjechië en Hongarije.

Dirk Roofthoof werkte met Jan Lauwers en Needcompany voor de producties *Julius Caesar* (1990), *Invictos* (1991), *Caligula* (1998) en *Needcompany's King Lear* (2000). In *De kunst der vermakelijkheid* (2011) vervangt hij Michael König voor de niet-Duitstalige tournee.

NEEDCOMPANY

Hooikaai 35
B-1000 Brussel
tel +32 2 218 40 75
fax +32 2 218 23 17
www.needcompany.org
info@needcompany.org

Artistieke leiding: Jan Lauwers

Zakelijke leiding: Yannick Roman / yannick@needcompany.org
Artistieke coördinatie: Elke Janssens / elke@needcompany.org
Dagelijkse leiding: Eva Blaute / eva@needcompany.org
Financieel directeur: Sarah Eyckerman / Sarah@needcompany.org
Productieleiding: Luc Galle / luc@needcompany.org
Tour management & communicatie : Laura Smolders / laura@needcompany.org