

JAN FABRE/TROUBLEYN
Glowing Icons

DESINGEL 11, 12 EN 13 MAART 98
Theater

JAN FABRE/TROUBLEYN
Glowing Icons

DESINGEL 11, 12 EN 13 MAART 98
Theater

Troubleyn vzw
artistieke leiding Jan Fabre
algemene leiding Barbara De Coninck
zakelijke leiding Maai Meukens
productieleiding Hendrik Tratsaert
externe communicatie Katrien Bruyneel
assistentie artistieke leiding
en dramaturgie Miet Martens
artistieke coördinatie Tijs Visser
technisch directeur André Schneider

duur van de voorstelling 1u45 zonder pauze
redactie programmaboekje deSingel
foto's programmaboekje SYB'LS-PICTURES
druk programmaboekje Tegendruk

Glowing Icons
regie Jan Fabre
assistentie & dramaturgie Miet Martens
originale muziek en klankband Charo Calvo

acteurs
Tiny Bertels Cleopatra, Janis Joplin
Renée Copraij Sneeuwwitje, Jackie Kennedy
Els Deceukelier Elizabeth I, Bonnie
Albert de Groot Einstein, Mister Spock
Antony Rizzi Neil Armstrong, Mae West
Elsemieke Scholte Dracula, Maria, Jeanne d'Arc
Sachiyo Takahashi Mme Butterfly, Petit Prince
Jan Van Hecke Charlie Chaplin, Andy Warhol, Napoleon
José Verheire Dali

teksten Jan Fabre en de acteurs
kostuums Lies Van Assche - Claudine Leliaert
pruiken - make-up Gerda Van Hoof
props Sven Van Kuijck
special effects Olivier de Laveleye
lichtontwerp Jan Fabre
assistentie lichtontwerp & techniek Harry Cole

geluid DEE
technisch directeur André Schneider
technici Vincent Simon, Nick Staelens, Kris Van Aert

taalcoach Frans Annick Zsupper
Engels Annabel François, Eline Robin
stagiair Marloeke van der Vlugt

productie Troubleyn vzw
coproductie deSingel (Antwerpen)
 Théâtre de la Ville (Parijs)
 Hebbel-Theater (Berlijn)
 Wereldexpo '98 Lissabon
 Kaaitheater (Brussel)

spreektaal Engels - Frans - Japans - Duits
met dank aan DEE Sound & Light Equipment, Städtische Bühnen Frankfurt, Miet De Rop bvba, Golfboutique

met de steun van de Vlaamse Gemeenschap
 de Nationale Loterij

Troubleyn/Jan Fabre is Cultureel Ambassadeur van Vlaanderen.



De schoonheid ligt steeds aan de oppervlakte - Jan Fabre

GLOWING ICONS

de magie van een koortsdroom

In de achtste eeuw van onze jaartelling ontspoon er zich een theologische discussie over het statuut van iconen. Was het beeld een heiligdom, een incarnatie van het goddelijke, of was de afbeelding slechts een hint, een doorverwijzing, die nooit zelf voorwerp van verering mocht worden? Dit theologisch dispuut lijkt nu definitief beslecht te zijn: Jan Fabres nieuwe iconen ontleen hun goddelijke kracht en glans louter aan zichzelf. Ze representeren niets anders dan hun eigen beeld. Mae West, Albert Einstein, Elisabeth 1, Andy Warhol en de anderen verwijzen nauwelijks nog naar een historische realiteit. De beeldengalerij wordt trouwens aangevuld met figuren als Sneeuwwitje, le Petit Prince of Mister Spock. Hun verschijning, hun manier van bewegen en spreken, hun verhalen, hun kostuum, dit alles schittert als louter schijnsel. En hoe schittert het! Deze nieuwe archetypen hypnotiseren, leggen beslag, zuigen je op. Ze dringen binnen, hun verlangen wordt de matrix voor ons verlangen.

Omgekeerd hebben de nieuwe mythologische helden en goden ons bloed nodig om te kunnen overleven. Ze kunnen maar gereanimeerd worden in zover er zielen zijn die er een spiegel in vinden. Ze zijn niets anders dan een glad, spiegeland oppervlak. De dragers van deze beelden zijn van geen tel. Zelfs de fysieke lichamen van de acteurs vervluchtigen in de gloeiende iconen. Er is alleen weerkaatsing en lucht. Soms wordt die leegte zonder diepte de iconen zelf te veel. Ze hunkeren naar vers bloed. De angst dat hun sterrenlicht uitdooft doet hen naar zuurstof snakken, naar

Onlangs was één of andere firma geïnteresseerd om mijn 'aura' te kopen. Mijn product moesten ze niet hebben. Ze bleven herhalen dat ze "mijn aura wilden". Ik heb nooit begrepen wat ze wilden. Maar ze waren bereid om er heel veel voor te betalen. Daarom maakte ik de

lucht die hun eigenliefde voedt. En soms zijn hun aura's opeens volledig verdampt en zie je alleen maar huilerige hummels of lichamen waar de erotische aantrekkingskracht volledig uit verdwenen is.

We kennen de nieuwe iconen van TV en film. Deze media hebben het beeld gehypostaseerd. Het scherm, de nieuwe iconostase herleidt alles tot het hyperreële, tot "simulacrum". In dit rijk heersen de wetten van het Es: het Es kent geen negatie, alles is er tijdsloos en er is een grote beweeglijkheid. Alle beelden kunnen er zonder hinderlijke tegenstrijdigheden naast elkaar bestaan. Ze eisen alle een totale heerschappij op zonder dat dit tot conflicten leidt. Door de beweeglijkheid kunnen ze elkaar in snel tempo afwisselen. Glowing Icons is dan ook een theaterstuk zonder botsingen of tragiek. Het heeft de magie van een koortsdroom waarin beelden onophoudelijk uit het niets of uit de oneindige ruimte verschijnen. Toch is er nauwelijks chaos (in tegenstelling tot Sweet Temptations, waar de chaos alles herschiep tot louter fysieke lichamelijkheid). En hoewel de dood voortdurend ter sprake komt, is ze niet reëel aanwezig. Iconen zijn onsterfelijk. De personages zijn eenzaam in hun sideraal bestaan, eeuwig cirkelend in een oneindig heelal. Het lijkt of ze nostalgisch naar de dood verlangen, want alleen de dood garandeert een echt leven.

De sterren schitteren, misschien nog meer doordat ze elkaars licht weerkaatsen dan door hun eigen vuur. Wie imitatie bedenking dat als iemand bereid was om zoveel voor mijn "iets" te betalen, ik moest proberen te vatten wat het was. Ik denk dat een "aura" iets is dat alleen iemand anders kan zien, en dat ze er maar zoveel van zien als ze zelf willen. Het wordt bepaald door de ogen van

teert wie? Alles wordt tot in het oneindige weerspiegeld. De allesoverheersende mimetische begeerte leidt volgens René Girard naar het dubbel. De dubbelganger, de tweeling, de volstrekt identieke verdubbeling: het is een weerkerend thema in het werk van Jan Fabre. Het dubbel trekt aan en stoot af. Het lijkt een monsterachtige bedreiging te verbergen. Het kanaliseert het onoverzichtelijk geweldadige dat de mimesis volgens Girard met zich meebrengt. In *Glowing Icons* lijken het sadisme en de pijn van bijvoorbeeld de clowns uit *Universal Copyrights 1 and 9* ver weg. En toch schuurt er iets. De iconen zijn inwisselbaar en zijn daarom in zekere zin dubbels van elkaar. De onbewuste gelijkshakeling hangt samen met de broeierige sfeer van insecten en reptielen. Maar het dubbel is in de eerste plaats aanwezig omdat *Glowing Icons* theater is. De iconen zijn bij uitstek mediafiguren. In *Glowing Icons* schitteren ze niet door het endogene licht van de TV maar door de acteurs die als projectiescherm fungeren. Acteur-personage: dit is het primordiale dubbel van het theater. De ontdebelling is hier altijd heel tastbaar aanwezig, meer dan in film bijvoorbeeld. Het is dit dubbel dat in het theater voor spanning, bedreiging, verwarring en verrassing kan zorgen.

In de achtste eeuw onttaarde de theologische discussie omtrent het statuut van iconen in iconoclasme, de vernieling van beelden en het kerkelijk en keizerlijk verbod nog beelden te maken. Uiteindelijk heeft de kerk er anders over beslist en heeft ze aan de beeldende kunst een nieuwe di-

de andere persoon. Je kan enkel een aura zien bij mensen die je niet goed of helemaal niet kent. Onlangs was ik op een diner met alle mensen van mijn bureau. De jochies op kantoor behandelen me gewoon, omdat ze mij kennen en me elke dag zien. Maar dan was er

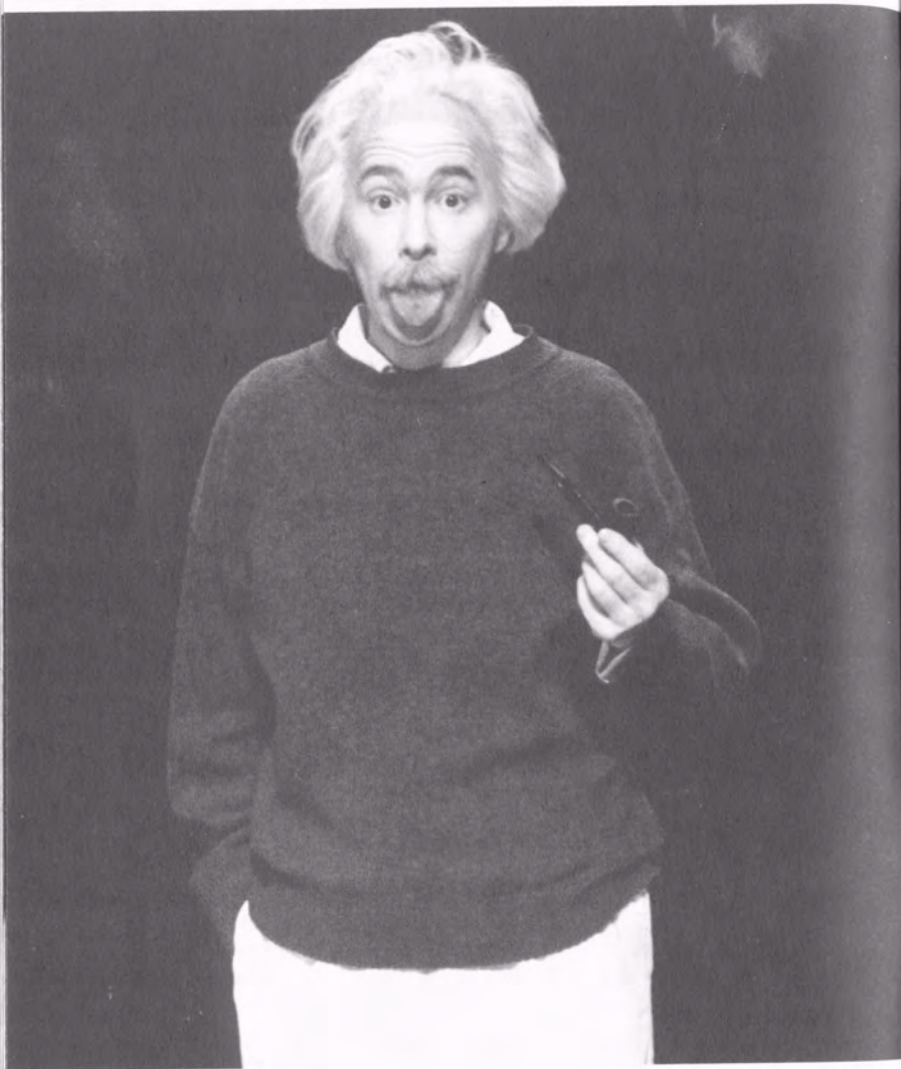
dactische legitimering gegeven. Volgens Gadamer leeft ons culturele bewustzijn en de lange geschiedenis van de westerse kunst van de vruchten van deze beslissing. Misschien is de huidige beeldcultuur met TV en video er nog steeds een uitloper van. Dan leven Fabres iconen eveneens van de opheffing van dit verbod. Of sluimert er in de beeldenmaker Jan Fabre toch ook een iconoclast?

Adri De Brabandere

die sympathieke vriend die iemand meegebracht had en die mij nog nooit ontmoet had, en deze kerel kon nauwelijks geloven dat hij met mij aan tafel zat! Alle anderen zagen mij, maar hij zag mijn 'aura'. Mensen die je op straat ziet, kunnen echt een aura hebben. Maar als



I fake it so real I'm beyond fake - Courtney Love



DE ICONOCLASTISCHE ICONISCHE MUZIEK VAN CHARO CALVO

1. De geluidscomposities die Charo Calvo maakt, vallen moeilijk te definiëren. Zij houdt niet van de term 'soundscape' omdat dat onmiddellijk een picturale perceptie oproept, een panorama. Terwijl bij haar alle geluiden in verband staan met beweging zoals een travelling bij het opnemen van beelden in de film, en niet zoals bij een foto die één statisch beeld weergeeft. Haar muziek gaat over constante transformatie. Zij is niet zuiver elektronisch, noch abstract. Zij noemt haar muziek aards en natuurlijk. De geluiden bij haar komen eventueel wel van instrumenten, maar die gemanipuleerd zijn, soms door slechts één menselijke beweging, een aanraking. Het louter instrumentale gebruikt volgens haar niet alle ruimtelijke mogelijkheden van het sonore in een compositie. Haar muziek appeleert aan het oor en niet zozeer aan het hoofd. Het hele lichaam wordt dit gewaar. Haar muziek leunt aan, maar valt er niet mee samen, omdat ze dat te puristisch vindt, bij een strekking die in de Franse hedendaagse muziek 'acousmatique' genoemd wordt. Zij wil vrijer zijn, niet gebonden zijn aan regels, open staan voor de poëtische dimensie van geluiden. Zij onderscheidt in haar muziek drie aspecten:

- 1 het spectrum (de frequenties) of het melodisch profiel
- 2 het morfo-dynamisch aspect: nagegaan wordt hoe het geluid steeds in de tijd evolueert
- 3 de iconische inhoud d.i. het mentale beeld dat het geluid oproept.

ze hun mond open doen, is de aura verdwenen. 'Aura' zal er zijn tot je je mond open doet. / De meest beroemde mensen zijn diegenen die hun naam op winkels hebben staan. De mensen met hele grote winkels die hun naam dragen, zijn diegenen waarop ik echt jaloers ben.

2. Feedback/Echo/Narcissus. Feedback in de muziek doet denken aan het verhaal van Narcissus. Die keek aldoor naar zijn eigen spiegelbeeld in het water, tevergeefs op zoek naar zijn geliefde Echo. Dit verlangen naar het totale samenvallen met haar was zo sterk dat het zijn dood betekende, niet als een negatieve, maar als een positieve ruimte waar een nieuw subject zich openbaart. Bij feedback wordt elektrisch geluid geproduceerd door de micro vlakbij een luidspreker te houden. Feedback provoceert echo. Micro en luidspreker voeden elkaar wederzijds in een gesloten cirkel. Dit verschijnsel kent ook een eindpunt want zowel micro's als luidsprekers gaan hierdoor stuk. Calvo's materiaal bestaat precies uit het experimenteren met deze mogelijkheden tot aan hun grenspunt: tot waar kan je gaan alvorens het materiaal zichzelf vernietigt en de geluidspereceptie ophoudt?

3. Iconen hebben een sterk ego. De fascinatie die zij op anderen uitoefenen, vindt men terug in de vibraties voortgebracht door sonore lichamen, te vergelijken met de geluidsprikkels van een luidspreker die stenen doen trillen. De samenwerking met Jan Fabre verliep als volgt. Eerst heeft zij de muziek in de studio opgenomen. Zij selecteert de geluiden, die vrijwel altijd voortgebracht worden door beweging, in de eerste plaats volgens hun energieën. In de geluidsband die zij voor 'Glowing Icons' maakte, zijn de natuurlijke geluiden afkomstig van insecten, de menselijke stem, een cello en machines. De overige zijn elektronisch

Zoals Marshall Field. / Maar het is niet zo belangrijk om beroemd te zijn. Als ik niet beroemd was geweest, zou ik niet zijn neergeschoten omdat ik Andy Warhol ben. Misschien zou ik neergeschoten zijn omdat ik in het leger was. Of misschien zou ik een dikke schoolleraar ge-

van oorsprong. Vervolgens toog zij ermee naar het repetitie-lokaal. Daar gebruikte Jan Fabre de muziek naar eigen goed-dunken, aangepast aan de kleur van elke scène. Daardoor geeft hij volgens haar een bijkomende dimensie aan haar muziek. Omgekeerd vindt zij dat haar muziek het aura, de artificialiteit rond de iconen nog versterkt, precies omwille van zijn 'iconisch karakter'.

Haar verwantschap met het theaterwerk van Jan Fabre ligt in de keuze voor vormen en beweging, in het zeer plastisch en esthetisch spel van beelden en kleuren. Zij gaat op dezelfde manier om met geluiden, die vaak voortkomen uit beweging en vervolgens vormen in de ruimte aannemen. Ook Fabres theatraal omspringen met de tijd, het rekken van de tijd, fascineert haar. Zij beschouwt zijn werk geenszins als repetitief, er is immers voortdurend verandering van kleur, van temperatuur, van perceptie. Zijn stukken zetten haar aan tot denken, wellicht omdat men een wakkere en alerte geest voelt die voortdurend nieuwe vragen oproept.

weest zijn. Wie kan het weten? Een goede reden om wél beroemd te zijn, is nochtans dat je bij het lezen van alle belangrijke tijdschriften iedereen in de verhalen kent. Pagina na pagina, allemaal mensen die je ontmoet hebt. Ik ben dol op dit soort leeservaring en dat is de beste

I have always been a star in the 3rd person - Mae West

Het is de ander, Borges, wie de dingen overkomen. Ik loop door Buenos Aires en sta, misschien wel al werktuiglijk, stil om te kijken naar de boog van een vestibule en naar de tochtdeur; over Borges krijg ik nieuws via de post en ik zie zijn naam staan bij een college van professoren of in een biografisch lexicon. (...) Langzaam maar zeker zal ik alles aan hem afstaan (...). - J.L. Borges in de tekst 'Borges en ik'

NAMEN ALS GEZICHTEN

Essay over de faam

In zijn boek 'Les stars' vergelijkt Edgar Morin de obsessieve interesse van de fan voor de roddels omtrent zijn filmidool, die hij alle nieuwsgierig verslindt, met kannibalistische en totemistische rituelen: "(...) de trouwe gelovige wil altijd zijn god opeten. Vanaf de kannibalistische maaltijden waarbij men de voorouder opeet en de totemistische maaltijden waarbij men het heilig dier opeet, tot en met de religieuze communies en eucharisties, is elke god gemaakt om opgegeten, dit wil zeggen, geïncorporeerd, geassimileerd te worden. De eerste assimilatie is door de kennis. De *fan* wil alles weten, dit wil zeggen het volledige beeld van het idool bezitten, manipuleren en mentaal verteren. De kennis is hier een middel tot magische toeëigening. Zij is er niet op gericht een analytisch of synthetisch weten van de ster te vormen, maar om in roddels, geruchten en indiscreties te bijten en heerlijk in te slikken. Vandaar de enorme hoeveelheid *roddels* uit Hollywood en elders. Deze roddels zijn geen nevenprodukten, maar het voedzame plankton van het *star system*. De filmjournalisten interesseren zich meer voor de vedettes dan voor de films en meer voor de kletspraatjes over de vedettes dan voor de vedettes. Ze krijgen lucht van een gerucht, detecteren en ontvoeren het, en zo nodig vinden ze er een uit. De informatie en roddels dienen niet alleen om het reële leven in mythe te veranderen en de mythe in realiteit, zij moeten alles onthullen en opofferen aan een onverzadigbare nieuwsgierigheid".

Men kan bijgevolg op twee verschillende manieren spreken over iemands "naam". Er is enerzijds de naam die iemand

reden om beroemd te zijn. / Ik vraag me af wie zich de eigenaar kan noemen van het nieuws. Het komt me altijd voor dat als jouw naam in het nieuws verschijnt, dat het nieuws dan jou zou moeten betalen. Want het is jouw nieuws en ze nemen het en verkopen het alsof het

bij zijn geboorte heeft gekregen, of waarmee hij op een bepaald ogenblik verkozen heeft door het leven te gaan (een pseudoniem). Anderzijds is er de naam die iemand in de loop van zijn leven krijgt toegedicht (de faam, de reputatie).

De aura die iemands eigenaam kan hebben, de fascinatie bijvoorbeeld die eigennamen van beroemde filmsterren en cineasten kunnen uitoefenen, heeft veel te maken met de naam, de faam, de reputatie die deze personen wordt toegedicht. Het is in die zin dat wij kunnen stellen dat aura een andere naam is voor het eerder beschreven fenomeen van de betekenisconsolidatie van eigennamen. De benadering van de betekenisconsolidatie van eigennamen als een vorm van auratisering van eigennamen voegt echter aan deze beschrijving een klemtoon op het essentieel *precair* karakter van elke vorm van consolidatie toe. Niets is immers zo onzeker, zo ongewis als faam. Het Latijnse woord "aura" heeft dan ook connotaties als: de wispelturigheid van de faam, de onberekenbaarheid van de volksgunst (*aura populi*). "Aura" heeft in het Latijn ook de betekenis van vrouwelijke bekoring. Glans en gevaar. Net zoals de efficaciteit en de vernietiging van de aura, kan men ook het gevaar en de glans van de vrouwelijke bekoring niet in een eenvoudige tegenstelling vatten. De bekoring van een vrouw situeert zich niet vóór elk gevaar, maar *in* het gevaar zelf. Haar glans krijgt zij van het gevaar waarmee gespeeld wordt. (...)

In de filmindustrie als virtuele vernietiging van de aura keert de aura terug in de auratisering van de star. De emancipato-

hun product is. Maar dan zeggen ze altijd dat ze jou helpen, en dat is ook waar, maar toch, als mensen hun nieuws niet aan het nieuws zouden geven, en als iedereen zijn nieuws voor zich zou houden, zou het nieuws geen nieuws hebben. Dus veronderstel ik dat we elkaar

risch-optimistische Benjamin had deze terugval graag bestempeld als een laatste georganiseerde stuip trekking van de Amerikaanse filmindustrie: "De film antwoordt op het ineenschrompelen van de aura met een kunstmatige opbouw van de 'personality' buiten de studio". Het is echter maar de vraag, niet alleen of de aura niet altijd terugkeert in elke poging om de aura te vernietigen, maar ook of de aura niet bij uitstek terugkeert binnen de reproductief-technologische constellatie. Men zou de cinematografische paradox van de aura als volgt kunnen articuleren. Men zou ertoe geneigd kunnen zijn om film eenzijdig te beschouwen als een vorm van *onttovering* van het echte. Film legt immers de realiteit vast op pellicule en die kan in principe een oneindig aantal keren gereproduceerd worden. Herhaling als ontluistering. Voor zover echter film juist de realiteit lijkt te kunnen vastleggen, lijkt film te zeggen: "ça a été", heeft film zelf weer het *betoverend* of magisch effect dat Roland Barthes in *La chambre claire* alleen de fotografie toedicht. Alles wat acteurs in films doen, hebben ze ook echt gedaan. Maar ze doen het als acteurs. Het publiek stelt zich daarom de vraag naar hun *werkelijke* emoties, hun leven "achter de schermen", zoals ze *echt* zijn. Ook hier weer parasiteert de aura van de filmster die we "in het echt zien", op onze vertrouwdheid met zijn "onechte", "gespeelde" verschijning in film. Het verlangen om iemand in het echt te zien, parasiteert wellicht volledig op een vertrouwdheid met zijn alomtegenwoordig beeld.

zouden moeten betalen. Maar ik ben er nog niet helemaal uit. / Het ergste, meest wrede artikel dat ik ooit las over mezelf, was het artikel in 'Time magazine' over de aanslag die op mij gepleegd werd. Het is mijn ervaring dat bijna alle interviews vooraf bepaald zijn. Ze weten

Hoe meer iemands beeld verspreid is, gereproduceerd is, hoe groter, zo zouden wij kunnen stellen, de aura wordt van een werkelijke ontmoeting. Aura is hier minder het tegendeel van de reproductie, dan wel het effect ervan. De ontmoeting met iemand waarvan het beeld niet vertrouwd is, heeft nauwelijks enig auratisch karakter. Tenzij wellicht wanneer het gaat om iemand die naam heeft, ook al is zijn gezicht niet bekend. De ontmoeting met mensen die "naam" hebben, met mensen die een "gezicht" zijn, heeft een zekere aura, omwille van de verspreiding, de circulatie, de veelvuldigheid, de alomtegenwoordigheid van hun namen en gezichten. *De aura van de aanwezigheid van "namen en gezichten" is een effect van hun verschijning als reproductie.* Wellicht geldt deze structuur niet alleen voor het "zien in het echt" van filmsterren of popidolen, maar al evenzeer voor het "zien in het echt" van produkten van de zogenaamde "hoge cultuur". De aangename koude rilling over de rug van de kunsttheoreticus die *Las Meninas* van Velasquez in het echt ziet, verschilt niet echt van de opwinding van de tiener die zijn popidool in levenden lijve ontmoet. De kick die het contact met het schilderij ons geeft, parasiteert ook hier op de vertrouwdheid met zijn reproducties. Schilderijen zijn minder cultusobjecten omdat hun vervaardiging gebaseerd zou zijn op een eenmalig procédé, dan wel omdat en voor zover ze "beroemd" zijn: door de verspreiding van hun beeld in boeken, op de kanten van boeken en tijdschriften, op posters, affiches en postkaarten, in TV-programma's ('Meesterwerken van de schilderkunst') en films, etc. Voor zover de

wat ze over je willen schrijven en ze weten wat ze over je denken nog voordat ze met jou gesproken hebben, dus zijn ze enkel op zoek naar nog wat woorden hier en details daar om dat wat ze al beslist hebben over jou te schrijven te stofferen. Als je een interview blindelings toe-



aura van beroemde schilderijen parasiteert op hun fotografische en filmische reproductie, is het niet zonder meer waar dat de reproductietechnieken de ineenstuiking van de aura tot gevolg hebben. Hun aura is er veeleer een effect van. De kick van het live concert, van het museum is de kick van het echte. Welke goede reden is er anders nog om een museum of een tentoonstelling te bezoeken indien men er zich een volledige en rijk geïllustreerde catalogus van kan laten toesturen, welke goede reden ook om een live concert van een groep bij te wonen als die het op cd toch veel beter doet? Het is echter pas in het tijdperk van de massareproductie dat het contact met het echte een bijzonder soort kick kan geven. Doordat dit contact echter door bodyguards, security guards en zaalwachters nauwkeurig in het oog gehouden wordt, blijft dit contact doorgaans slechts een visueel contact.

(...)

Er lijkt niet zonder meer sprake te kunnen zijn van een "verval van de aura". Integendeel: de aura is alomtegenwoordig. Meer nog dan film leidt televisie tot een universele auratisering. We zullen op de duur allemaal wel eens op televisie gekomen zijn. In *Songs for Drella* laten Lou Reed en John Cale Andy Warhol, kunstenaar *par excellence* van de reproductie, de bedenking maken: "Everybody is a star (...) There are stars out on the New York streets. We want to capture them on film". Warhols films zouden in dit opzicht als het avant-garde pendant kunnen beschouwd worden van de vandaag niet meer van het televisiescherm weg te krijgen kwissen en spelprogramma's, de interviews met de man

staat, kun je op geen enkele manier weten wat voor soort artikel de persoon waarmee je praat, zal schrijven. De vriendelijkste mensen kunnen de gemeenste artikels schrijven, en de mensen waarvan je denkt dat ze je haten, de grappigste, de aardigste. Het is moeilijker te

of de vrouw in de straat, etc. Als men al niet zelf ambieert om op televisie te komen - door zich bijvoorbeeld kandidaat te stellen voor een bepaald spelprogramma - krijgt men vroeg of laat toch wel eens, voor één of andere televisiecamera, een microfoon onder de neus geduwd om ergens zijn mening over te geven. Bij Benjamin heet het: *"Tegenwoordig kan iedereen er aanspraak op maken gefilmd te worden"*. Televisie lijkt in dit opzicht beeldgeworden democratie. Of beter: de democratie is de officiële "fournisseur" van televisiebeelden. Want het lijkt meer dan eens dat de televisie om beelden verlegen zit. Het democratisch principe dat "iedereen zijn mening moet te kennen kunnen geven" bezorgt de registratie van lukrake meningen - op straat, aan de uitgang van een supermarkt, etc. - die de dreigende beeldleegte moeten komen vullen een politieke legitimering. Zo zal iedereen ooit wel eens ergens zijn mening over gegeven hebben en, zij het misschien maar voor heel even een televisiebekendheid geworden zijn. Maar, zo zou men nu kunnen stellen, als iedereen en alles een aura heeft gekregen, dan verliest de aura elke waarde en betekenis, dan devalueert de aura en is de emancipatie een feit. In dat geval zou er vooralsnog toch sprake kunnen zijn van een gelukkig "verval van de aura". Zolang er echter mensen rondlopen waarvan de naam, het gezicht toch nog een aura lijken te hebben - omdat ze bijvoorbeeld, anders dan de man in de straat, elke avond op televisie komen -, staan we nog ver af van dat emancipatorische ideaal. Om in dit geval nog maar niet, zoals zovelen vandaag paradoxaal genoeg zo vaak voor de

voorspellen bij journalisten dan bij politici. Als iemand een heel gemeen artikel schrijft, leg ik me er altijd gewoon bij neer, want wie ben jij om te zeggen dat het niet waar is? Mensen zeiden vroeger dat ik de media 'belazerde' als ik één autobiografie aan één krant en een ande-

televisiecamera doen, te spreken over een "bedreiging van de democratie". Er gaat namelijk naar ons aanvoelen een nog nauwelijks gepercipieerde antidemocratische bedreiging uit van het verschijnsel dat bepaalde namen en gezichten alomtegenwoordig lijken, een verschijnsel dat op de meest frappante wijze door het Amerikaanse *star-system* geconsolideerd wordt. Het opmerkelijke aan sterren, zo merkt Edgar Morin op, is dat hun aura *niet* aangetast wordt door de alomtegenwoordigheid van hun beeld: "(...) de ster-handelswaar verslijt noch verkommert in de consumptie. De vermenigvuldiging van haar afbeeldingen, verre van haar te veranderen, verhogen haar waarde, maken haar nog begerenswaardiger. Anders gezegd, de ster blijft origineel, zeldzaam, uniek, op het ogenblik zelf dat ze wordt verdeeld". Dit gegeven kan een bedreiging voor de democratie worden genoemd omdat en voor zover sterren blijkbaar zonder het minste gevaar voor aantasting van hun democratische credibiliteit de media kunnen monopoliseren. De monopoliserende alomtegenwoordigheid van het beeld van sterren wordt doorgaans niet meteen ressentimentvol als ondemocratisch gepercipieerd, terwijl dat voor het beeld van politici wel enigszins anders lijkt te liggen. Men hoort mensen wel eens zeggen dat ze de politici beu gezien zijn. Merkwaardig is wel dat ze dan bereid lijken om bij democratische verkiezingen hun stem uit te brengen op personen die zo mogelijks nog vaker dan politici het beeldscherm vullen. Terwijl film- en televisiesterren onrustwekkend dicht blijken te staan bij het volk, moeten politici zich zorgen maken over de "kloof

re aan een andere krant gaf. Ik hield ervan om verschillende informatie aan verschillende bladen te geven omdat het was als een speurder inschakelen om te weten waar mensen hun informatie vandaan halen. Op die manier kon ik, als ik mensen ontmoette, altijd weten

tussen de burger en de politiek”.

Eén manier om aan die kloof te remediëren lijkt, paradoxaal genoeg, erin te bestaan de kloof nog groter te maken. De terugtrekking is overigens een beproefde politieke strategie. In Don DeLillo's roman *Mao II* beslist Bill Gray, een befaamd Amerikaans auteur die in afzondering leeft en waarvan geen enkele foto bekend is, om zich toch te laten fotograferen. Een soortgelijke beslissing om althans gedeeltelijk in de openbaarheid te treden is, zo schrijft DeLillo, alleen schijnbaar tegengesteld aan de strategie van de politieke terugtrekking, waarvan hij Scott Martineau, de trouwe vriend van Bill Gray, een notoir voorbeeld laat evoceren aan het slot van diens reflecties over Bill Gray's beslissing: "Bill liet zich fotograferen niet omdat hij uit zijn schuilplaats wou komen, maar omdat hij zich nog dieper wou verbergen, hij wilde de termen van zijn teruggetrokkenheid herzien, hij had de crisis van de onthulling nodig om zichzelf een sterke reden te geven om zijn verschuiling te intensifiëren. Jaren geleden deden verhalen de ronde dat Bill dood was, Bill was in Manitoba, Bill leefde ergens onder een andere naam, Bill zou nooit meer ook maar één woord schrijven. Dit waren de oudste verhalen van de wereld en ze gingen niet zozeer over Bill, dan wel over de nood van mensen om mysteries en legendes te vormen. Nu was Bill zijn eigen cyclus van dood en wederopstanding aan het bedenken. Het deed Scott denken aan grote leiders die hun macht vernieuwen door uit het zicht te verdwijnen en dan een messiaanse terugkeer te ensceneren. Mao Zedong natuurlijk. Mao werd in de pers

welke kranten en tijdschriften ze lazen door middel van de dingen waarvan ze zeiden dat ik die gezegd zou hebben. Soms komen grappige stukken informatie jaren later bij je terug als een interviewer zegt, "Je hebt eens gezegd dat Lefrak City de mooiste plek in de wereld is",

dikwijls dood verklaard - dood of seniel of te ziek om een revolutie te leiden. Scott was onlangs een foto tegengekomen van Mao tijdens zijn beroemde negen-mijl zwemtocht op tweeënzeventigjarige leeftijd, die volgde op een lange verdwijning”.

Waar politici zich wel eens voor een tijdje aan de mediatische zichtbaarheid moeten zien te onttrekken om hun credibiliteit te heroveren, lijkt de aura van typische mediafiguren juist door hun frequente verschijning geconsolideerd te worden. Dit is alleen maar mogelijk omdat de politicus met zijn terugtrekking niets anders dan een subliem mediatisch spel speelt, ook al lijkt het dan dat hij zich aan het spel van de media onttrekt. De gedachte dat het huidig onrustwekkend succes van extreem-rechtse partijen bij democratische verkiezingen over geheel West-Europa, indien niet gestuit, minstens voor een stuk zou kunnen worden afgeremd door de politieke mobilisatie van mediabewuste schrijvers en filosofen, theatermakers en wielrenners, popsterren, filmsterren en televisie *personalities* beschouwen wij *niet* zonder meer als een geruststellende gedachte. Er ligt namelijk in deze vermeende redding een andere anti-democratische bedreiging op de loer: het vooruitzicht bestuurd te worden door diegenen waarvan de namen en de gezichten, de namen als gezichten, de media monopoliseren.

Dieter Lesage, *Namen als gezichten. Essay over faam*, Uitgeverij Peeters, Leuven, 1996, pp 173-175, 177-179, 182-186

en dan weet je dat ze gelezen hebben wat je ooit tegen 'Architectural Forum' hebt gezegd. Het juiste verhaal op de juiste plaats kan je daar voor maanden of zelfs jaren bekend maken. Ik woonde gedurende twaalf jaar naast een kruidenier van Gristedes, en elke dag ging ik er

De hersenen van Einstein

De hersenen van Einstein zijn een mythisch voorwerp: op paradoxale wijze leidt de grootste intelligentie tot een beeld van uiterst geperfectioneerde techniek, als de mens te groot is wordt hij gescheiden van zijn psychologie en in de wereld der robots geplaatst; het is bekend dat de supermensen in science-fiction verhalen altijd iets kunstmatigs hebben. Zo ook Einstein: men verwijst in het algemeen naar zijn hersenen, een uitgelezen orgaan, een museumstuk. Het komt misschien door zijn wiskundige specialisatie dat de supermens hier ontdaan is van elk magisch karakter; er is in hem geen duistere macht, geen mysterie dan de verfijnde machinerie: hij is een superieur, wonderbaarlijk, maar werkelijk en zelfs levend orgaan. Mythologisch gezien is Einstein materie, zijn kunnen leidt niet spontaan naar vergeestelijking, voor hem is de hulp van een onafhankelijke moraal, de herinnering aan het geweten van de wetenschapsmens onontbeerlijk. (Wetenschap zonder reuk heeft men wel gezegd.)

Einstein zelf heeft de legende enigszins gevoed door zijn hersenen af te staan na zijn dood, twee ziekenhuizen vechten er om als gold het een merkwaardig mechaniekje dat men eindelijk zal kunnen demonteren. Op een plaatje ziet men hem liggen, allerlei draden lopen naar zijn hoofd: men registreert de golven afkomstig uit de hersenen terwijl men hem vraagt 'aan de relativiteit te denken.' (Maar wat is dat eigenlijk precies, 'denken aan'.) Men wil ons ongetwijfeld voorschotelen dat de seismogrammen net zo heftig van lijnen zullen zijn als 'relativiteit' een moeilijk onderwerp is. Het denken zelf wordt zo

naar toe en zwierf er door de gangen om uit te kiezen wat ik wilde kopen - dat is een ritueel waar ik echt van geniet. Ik deed dit gedurende twaalf jaar. Op een namiddag publiceerde de 'New York Post' een kleurenfoto van Monique Van Vooren, Rudolf Nureyev en mij op de

voorgesteld als een energieke materie, het meetbare product van een complex soort electrisch apparaat, dat de hersensubstantie omzet in kracht. De mythologie van Einstein maakt van hem een genie dat zo weinig magisch is dat men over zijn denken spreekt als over een of ander functioneren, iets als het gemechaniseerd vervaardigen van worsten, het malen van koren, het stampen van erts: hij produceerde gedachten, zonder ophouden, net zoals een molen meel produceert, en de dood was in zijn geval vooral het tot stilstand komen van een gelokaliseerd functie: 'De machtigste hersenen hebben opgehouden te denken.'

Wat dit geniale raderwerk geacht werd voort te brengen waren vergelijkingen. Dankzij de mythologie van Einstein heeft de wereld met welbehagen het beeld hervonden van een geformuleerd weten. Paradoxaal genoeg groeide, naarmate het genie van de mens gematerialiseerd werd in zijn hersenen, het product van zijn ontdekking uit tot iets magisch, een reïncarnatie van het oude esoterische beeld van een wetenschap die geheel besloten ligt in enkele letters. Er is in de wereld slechts een geheim dat in een woord te vatten is, het heelal is een brandkast waarvan de mensheid de cijfercombinatie zoekt: Einstein heeft die bijna gevonden, dat is de mythe van Einstein; men vindt daarin alle gnostische thema's: de eenheid van de natuur, het ideaalbeeld van een fundamentele herleiding van de wereld, de ontsluitende macht van het woord, de eeuwenoude strijd tussen het geheim en het spreken, de gedachte dat het absolute weten slechts in een klap ontdekt kan worden als een

voorpagina, en toen ik de volgende keer de winkel binnenkwam, begonnen alle verkopers te roepen "Daar is hij!" en "Ik zel toch dat hij het was!". Ik wou er nooit meer naar toe gaan. En nadat mijn foto in 'Time' verschenen was, kon ik mijn hond een week niet meer uitla-

slot dat plotseling opengaat na duizend keer vruchteloos mor-
relen. De historische formule $E=mc^2$ realiseert door haar on-
verwachte eenvoud haast dat idee van de sleutel, simpel,
recht toe recht aan, bestaand uit een onvermengd metaal, de
sleutel die met een magisch gemak een deur opent waarop
men zich al eeuwen te pletter liep. De illustraties geven er goed
rekenschap van: gefotografeerd ziet men Einstein staan naast
een schoolbord vol zichtbaar ingewikkelde wiskundige sym-
bolen; op de tekeningen (dus in de legende) ziet men Einstein
eveneens met een krijtje in zijn hand, maar nu naast een bijna
leeg bord waarop hij zo-even, als bij toverslag, de magische
formule van de wereld geschreven heeft. Zo respecteert de
mythologie een taakverdeling: het eigenlijke onderzoek zet
een raderwerk in beweging dat zetelt in een materieel orgaan
dat slechts monsterachtig is door zijn cybernetische gecompli-
ceerdheid; het ontdekken daarentegen is van magische aard,
eenvoudig als een elementair deeltje, een basisstof, de steen
der wijzen van de alchimisten, het teerwater van Berkeley, de
zuurstof van Schelling.

Maar aangezien het leven voortgaat, het onderzoek welig tiert
en men ook God het zijne moet laten is een zeker eche van
Einstein noodzakelijk: Einstein is gestorven zonder dat hij de
'formule waarin het geheim van de wereld besloten lag' heeft
kunnen verifiëren, zegt men. Tenslotte heeft de wereld zijn ge-
heim toch niet prijsgegeven; nauwelijks beroerd heeft het ge-
heim zich weer versluisd, de cijfercombinatie was niet volle-
dig. Zo voldoet Einstein aan alle voorwaarden voor de mythe,

ten in het park omdat de mensen naar mij wezen. / Sommige men-
sen beweren dat je enkel onder de indruk bent van een beroemd ie-
mand als je die persoon al kent sinds je klein was of al een lange tijd
voordat je hem ontmoet. Ze beweren dat als je nog nooit over een

die niet geeft om tegenspraak, als maar een weldadig veilig-
heidsgevoel ontstaat: magiër en machine, nooit aflatende zoe-
ker en onbevredigd vinder die het beste en het ergste aan het
rollen brengt, hersenen en bewustzijn, verwerkelijkt Einstein
de meest strijdige dromen en verzoent op mythische wijze de
oneindige macht van de mens over de natuur met de fataliteit
van het religieuze dat hij nog niet van zich af kan schudden.

Roland Barthes, *De hersenen van Einstein*, in *Mythologieën*,
uitgeverij De Arbeiderspers, Amsterdam, 1975, pp. 116-118

individu gehoord hebt en je ontmoet hem, en nadien komt lemand
je vertellen dat je juist de rijkste, beroemdste persoon van, bijvoor-
beeld, Duitsland ontmoet hebt, je niet zo onder de indruk zou zijn van
de ontmoeting omdat je er zelf nooit tijd aan besteed hebt om te

IN DE HERHALING TOONT ZICH DE MEESTER

De 'Danse Macabre' van Jan Fabre

'Een dubbele idioot met clowneske streken': deze typering van de podiumkunstenaar Jan Fabre legt de auteur met dezelfde naam in de mond van de protagonist van zijn monoloog *De keizer van het verlies* (1994). Het is alvast een zeldzame uiting van zachte zelfspot in Fabres geschriften en interviews. Wie dit leest, wordt immers al snel getroffen door de ernst, en vooral ook door de vastberadenheid, waarmee Jan Fabre over zijn oeuvre praat. Fabre neemt zijn werk hoogst serieus en dat houdt voor alles in dat hij weet waar hij mee bezig is. In interviews vaak weerkerende poëtische uitdrukkingen als 'de krijgers van de schoonheid', een door Fabre erg geliefde omschrijving van zijn acteurs en dansers, kunnen maar moeilijk verhelen dat Jan Fabre de diverse podiumgenres op een afstandelijke en koele, analytische wijze benadert. Daarmee is niet meteen ook gezegd dat hij een conceptueel podiumkunstenaar is, wel dat hij er steeds naar streeft om de basiswetten van het theater, de dans of de opera aan het publiek te tonen, dus letterlijk te openbaren. Deze benadering maakt van hem in de ogen van niet weinig toeschouwers en critici inderdaad een artiest met 'clowneske streken', een kunstenaar die een kat-en-muis spelletje met zijn publiek speelt, het afwisselend provoceert en betovert, uitdaagt en verleidt.

Ook over Fabres kwaliteiten als choreograaf lopen de meningen sterk uiteen. De *Danssecties*, zijn eerste avondvullende choreografie, werd tijdens de première te Kassel in juni 1987 op boos boe-geroep én enthousiast applaus

bedenken hoe beroemd die persoon wel is. Ik voel integendeel juist het tegenovergestelde: ik ben niet onder de indruk van al die dwaze mensen waarvan iedereen denkt dat ze beroemd zijn, omdat ik het gevoel heb dat je hen het gemakkelijkste ontmoet. Ik ben het meest

onthaald. Toen dezelfde voorstelling enkele maanden later in de Brusselse Muntscouwburg stond, reageerden de aanwezige toeschouwers niet minder verdeeld. Naar aanleiding van deze opvoering schreef de danscritica Claire Diez in *La Libre Belgique* van 8 oktober 1987: 'Voyage jusqu'au bout de l'ennui: Jan Fabre, l'enfant terrible du théâtre flamand, nous administre deux heures de beau formalisme académique. Mortel!'. Was deze dansvoorstelling echter niet juist zo dodelijk omdat ze op een overduidelijke wijze de meest elementaire waarheden van het klassieke ballet aanschouwelijk maakte? In de *Danssecties* stierf, om redenen die hierna nog verder worden verhelderd, de schoonheid van het ballet een stille dood... Strikt genomen kan men de *Danssecties* geen choreografisch werk noemen. Het stuk was immers bedoeld als voorstudie op het eerste deel van Fabres operatrilogie (muziek: E. Knapik), *Das Glas im Kopf wird vom Glas*, dat in maart 1990 in de Vlaamse Opera te Antwerpen in première ging. Ook twee andere van de vier choreografieën die Jan Fabre tot op heden maakte, *Da un'altra faccia del tempo* (1993) en het in opdracht van het Nederlandse ballet gecreëerde *Quando la terra si rimette in movimento* (1994), zijn nauw verbonden met de operatrilogie *The minds of Helena Troubleyn*. Het tweede deel daarvan, *Silent Screams, Difficult Dreams*, werd ondertussen in 1992 vertoond; op het slotdeel van de cyclus blijft het voorlopig wachten.

onder de indruk als ik iemand ontmoet waarvan ik nooit gedacht had dat ik die zou ontmoeten - dat ik nooit gedroomd had dat ik er ooit mee zou praten. Mensen als Kate Smith, Lassie, de moeder van Paloma Picasso, Nixon, Mammie Eisenhower, Tab Hunter, Charlie

Verhouden tot traditie

Op vraag van William Forsythe, artistiek leider van het gerenommeerde Ballett Frankfurt, presenteerde Jan Fabre in december 1990 *The Sound of one Hand Clapping*. Het is vanuit puristisch oogpunt zijn enige zelfstandige choreografie tot op heden, zij het dat ook dit werk naar de operatrilogie verwijst. Zoveel purisme is echter om minstens drie redenen volstrekt misplaatst. Allereerst dient men te beseffen dat tussen theater, opera en ballet gedurende lange tijd meerdere dwarsverbindingen bestonden. In de 17de-eeuwse *comédies-ballets* en hun opvolger, het *opéra-ballet*, moesten choreografische *entr'actes* een tekst lichamenlijk kracht bijzetten, dan wel voor aangename verpozing zorgen. Als Fabre z'n choreografisch werk op een operatrilogie afstemt, actualiseert hij dus een oude traditie (en verduidelijkt hij impliciet meteen ook waarom de meeste operagezelschappen er een dansensemble op nahouden, ook al wordt dat gewoonlijk nooit meer tijdens operavoorstellingen ten tonele gevoerd).

In de tweede plaats vormen de met de operacyclus verbonden choreografieën elk op zich zelfstandige producties. Ook zonder enige voorkennis van het libretto of, meer algemeen, de operacontext, blijven ze transparant. Dat is niet in het minst zo vanwege de manifeste afwezigheid van een narratief kader, een bindende vertelling. In Fabres visie heeft dans immers primair te maken met de interactie tussen lichamen en hun bewegingen enerzijds en de scenische ruimte als een afgesloten kijkkast ander-

Chaplin. Toen ik klein was luisterde ik heel vaak naar The Singing Lady op de radio terwijl ik in bed lag te kleuren. In 1972 was ik op een feestje in New York en ik werd voorgesteld aan een vrouw en ze zeiden "Zij was vroeger The Singing Lady op de radio." Ik kon het niet

zijds. *What you see is what you see*: op enkele helder gearticuleerde symbolen na, valt er niet méér te zoeken achter de door de choreograaf Fabre geënceneerde *tableaux vivants*. Of zoals hij zelf ooit stelde in een interview: "De schoonheid ligt steeds aan de oppervlakte". In dit opzicht betoont Jan Fabre zich alweer een volleerde studax van de ballettraditie. Voor hem is dans niet primair een middel om Grote Gevoelens uit te beelden of het publiek op een aanschouwelijke manier een of andere stichtelijke waarheid omtrent 's mensen levenslot bij te brengen. In het spoor van klassiekers als Rameau of - dichter bij onze tijd - Balanchine, beschouwt Fabre de dans veeleer als een specifieke vorm van lichaamskunst, een welbepaalde, in een eeuwenoude traditie ingebedde wijze van omgang met het menselijk lichaam.

Tenslotte vertonen de choreografieën die Fabre tot op heden maakte, onderling ook een grote coherentie. Enerzijds ontwikkelde Fabre stap voor stap een eigen bewegingstaal, anderzijds was elk danswerk een niet mis te verstane poging tot deconstructie van de meest elementaire premissen van de ballettraditie. Fabre legt in zijn choreografisch oeuvre inderdaad de basiswaarheid bloot die deze traditie van meet af aan kenmerkte, en die in oudere traktaten over danskunst trouwens expliciet wordt verwoord. Met de analytische blik die hem eigen is, tovert hij ons in zijn choreografieën een universum voor waarin dans synoniem is met discipline, lichaamsbeheersing, zelfcontrole - en ook: met wilskracht en geestelijke

geloven. Ik kon nauwelijks geloven dat ik haar echt ontmoette, omdat ik nooit had kunnen denken dat ik haar ooit zou ontmoeten. Ik had gewoon aangenomen dat daar geen enkele kans toe bestond. Als je iemand ontmoet waarvan je nooit had kunnen denken dat je die zou



energie, met een nooit ophoudende queeste naar de totale bemeestering van spieren, botten, ja lijfelijkheid. Dans als zelfoverwinning, als zelfstrijd en -verovering; de harde fysieke training die iedere jeugdige ballerina dient te doorlopen, vormt in alle opzichten de hoeksteen van Fabres choreografieën. Maar laten we wat concreter worden; laten we de bepaald voorspoedige carrière van deze multidisciplinaire Vlaamse kunstenaar even van nabij bekijken, en vervolgens de meest opvallende grondtrekken van diens spraakmakende choreografieën kort in kaart brengen.

Geuten tekst

Jan Fabre werd in 1958 geboren, meer bepaald in de Seefhoek, een bekende Antwerpse volksbuurt. Zijn bescheiden sociale afkomst bestemde Fabre niet direct tot een succesvolle artistieke loopbaan voor. Hij volgde lessen aan de plaatselijke Koninklijke Academie voor Schone Kunsten en studeerde af aan het Stedelijk Instituut voor Sierkunsten. Aan het laatste kreeg Fabre een opleiding tot etalagist. Die zal zijn latere werk blijvend beïnvloeden. Voor de podiumkunstenaar Jan Fabre was en is de scène immers primair een toon- of expositieruimte, een toonkast of etalage van al dan niet hardop sprekende, of zingende, menselijke lichamen. En tussen scène en zaal bevindt zich in Fabres voorstellingen altijd een soms letterlijke (doorzichtig gaas, een grote tussenruimte), meestal figuurlijke afscheiding : Fabre neemt de zogeheten vierde

ontmoeten, word je verrast, je hebt er niet over kunnen fantasieren en je wordt niet teleurgesteld. / Sommige mensen brengen hun hele leven door met aan een bepaalde beroemde persoon te denken. Ze kiezen een beroemde persoon uit en gaan totaal op in hem of haar.

wand of lijst van het theater hoogst serieus. De toeschouwer verandert zo noodgedwongen in een voyeur, een verblinde of geërgerde kijker naar achter symbolisch glas geplaatste lichamen.

Tussen 1975 en 1980 schreef de jonge Fabre talrijke theaterstukken. De meeste daarvan vernietigde hij, enkele overleefden zijn persoonlijke twijfels en beleefden jaren later hun première. Uit deze tijd dateren onder meer de eerste versies van de in 1989 geënceneerde theatertrilogie *Het interview dat sterft...*, *Het paleis om vier uur 's morgens...*, *A.G.* en *De reïncarnatie van God*. Ook de teksten voor de monoloog *Zij was en zij is, zelfs* en de voorstelling *Sweet Temptations*, beide voor het eerst in 1991 op de planken gebracht, gaan op deze productieve periode terug. In gesprekken en interviews benadrukt Fabre steeds dat dit vroege werk in een hoog, koortsachtig tempo werd geschreven. De betreffende teksten bezitten dan ook een zeer specifiek ritme, een scherpe cadans; ze vallen verder op door hun relatief eenvoudige, nu eens erg directe, dan weer juist stroeve taal. In zekere zin verraden ze de sociale afkomst van de jonge schrijver: iemand die zich met groot gemak van volkse uitdrukkingen bedient, maar zich in het Algemeen Beschaafd Nederlands niet meteen thuisvoelt, wat tot een zekere plechtstatigheid leidt. De stukken die Fabre meer recent schreef, zoals *Vervalsing zoals ze is, onvervalst* (1992) en het al genoemde *De keizer van het verlies* (1994), ogen daarentegen bewerkter, 'geschaafder': de schrijftuur vertoont onmis-

Zij wijden bijna hun hele bewustzijn aan denken over die persoon die ze nooit, of misschien één keer, ontmoet hebben. Als je om het even welke beroemde persoon vraagt wat voor post hij krijgt, kom je te weten dat ze bijna allemaal minstens één persoon hebben die door

kenbare sporen van een verwoed zoeken naar passende woorden, en vooral naar geschikte beelden of metaforen. "Veel van mijn oude teksten zijn geschreven met een ongelofelijke drive, zonder te veel na te denken over wat een theatertekst is en hoe die dramaturgisch in elkaar zit", aldus Fabre zelf in een gesprek uit 1991. "Schrijven gebeurt nu doordachter. Ik heb meer problemen met schrijven dan vroeger. Vroeger kwam het er veel spontaner uit".

Wirwar van lijnen

In de jaren 1976 en 1977 zette Jan Fabre in zijn ouderlijke woonst en de onmiddellijke omgeving daarvan meerdere privéperformances op. Zo verving hij in de straat waar hij woonde het naambord 'Lange Beeldekensstraat' door het opschrift 'Jan Fabrestraat'. In 1980 bereikte hij met z'n eenmansoptredens een groter, zelfs internationaal publiek. Via een performance tijdens een symposium van kunstfilosofen aan de Universiteit Gent maakte hij kennis met de Amerikaan Curtis Carter, die hem nog hetzelfde jaar naar Milwaukee, U.S.A., haalde. In november 1980 presenteerde Fabre in het Antwerpse Ankerruith theater zijn eerste groepswerk, *Theater geschreven met een K is een Kater*. Daar balde hij de onderhand bekende elementen van de performancekunst - geweld en agressiviteit, naakt en seks - tot een krachtig statement samen. Ook deze voorstelling reisde op uitnodiging van Curtis Carter naar Milwaukee. Eén van de opvoeringen werd door

hen geobsedeerd is en die hen constant schrijft. Het lijkt zo vreemd dat iemand zijn hele leven constant aan jou zit te denken. Gekke mensen schrijven altijd naar mij. Ik denk altijd dat ik op één of andere adressenlijst van gekken sta. Ik maak me altijd zorgen dat als gekke

de plaatselijke politie vroegtijdig afgebroken wegens schending van de openbare zeden. Het was niet de laatste maal dat Fabre voor een klein schandaal zorgde.

De definitieve doorbraak kwam er voor Jan Fabre met *Het is theater zoals te verwachten en te voorzien was*. Deze acht uur durende voorstelling ging in oktober 1982 in aanwezigheid van een twintigtal mensen in Brussel in première; ze reisde vervolgens zowat de hele wereld rond, met groeiend succes. Fabre heeft het meermaals beklemtoond, en lang niet ten onrechte: hij werd sant in eigen land dankzij het buitenland, zijn werk kreeg in België pas aandacht nadat het daarbuiten reeds enigszins was gesacraerd. Het is dan ook geen toeval dat *De macht der theaterlijke dwaasheden* in juni 1984 in het kader van de Biënnale in het Goldoni Theater te Venetië haar première beleefde. Met dit vijf uur durende stuk haalde Fabre in 1985, in een organisatie van het prestigieuze ICA, de Londense Royal Albert Hall, gevuld met vijfduizend toeschouwers.

Ondertussen genoot Jan Fabre ook almaar meer faam als beeldend kunstenaar. Vooral zijn ballpointtekeningen en de wijze waarop hij grote oppervlakken met blauwe bic-inkt insmeerde, maakten indruk in het milieu van kunstkenners. In zijn choreografisch werk, en vooral in de operatrilogie, zal Fabre regelmatig terugrijpen naar de poëzie van 'het uur blauw'. Dansers en zangers werden er meer dan eens omsloten door drie grote wanden vol bic-inkt; ook hun kostuums waren vaak met bic-blauw ingekleurd.

mensen iets doen, ze hetzelfde een paar jaar later nog eens opnieuw gaan doen zonder zich zelfs te herinneren dat ze het al eens gedaan hebben - en dat ze zullen denken dat ze iets heel nieuws doen. Ik werd in 1968 neergeschoten, dat was dus de versie 1968. Maar dan

Dat resulteerde in vreemde, sprookjesachtige en feeërieke, ja fantasmagorische podiumbeelden. Of zoals Fabre zelf ooit stelde: "Het heeft iets van een hallucinatie, duizenden en duizenden lijnen die zich vermenigvuldigen en elkaar kruisen. En door de chemische materie van de bic ontstaan er massa's die elkaar aantrekken en afstoten zoals een magneet. De verschijningen zitten verweven in die massa's van lijnen. (...) Het is een droomzone, een veld van verwachtingen".

Fabre verbindt de poëzie van 'het uur blauw', tevens de titel van een serie bic-tekeningen, met het kortstondige ogenblik dat nacht van dag scheidt. In deze overgangstijd krijgt het uitspanseel een letterlijk hemelsblauwe kleur, en heerst in de dierenwereld een onwaarschijnlijke rust. Het is een moment van 'stilte in de storm', aldus Fabre, een ogenblik van samengebalde energie die zich niet ontleedt maar waarvan de kracht toch welhaast zintuiglijk voelbaar is.

Het gebruik van bic-blauw is de meest opvallende, zichtbaarste schakel tussen Fabres beeldend oeuvre en diens opera- en danswerk. Het eerste beïnvloedt het laatste evenwel ook op een meer fundamentele wijze. Fabres scenische prestaties verraden gedurig het oog van de beeldende kunstenaar, voor wie het podium minder een dramatische of narratieve ruimte is en - zoals gezegd - veeleer een hoogst specifieke kijkplaats afbakt. Daarbinnen creëert Fabre soms verstilde, soms kakofonische *tableaux vivants*, levendige schilderijen bevolkt met éch-

denk ik: Is iemand van plan om een 1970-remake te maken? Dat is dus een ander soort fan. / In de beginjaren van de film maakten fans een volledige ster tot idool - ze namen een ster en hielden van alles van die ster. Vandaag de dag zijn er verschillende fanniveaus. Fans



te mensen. Want of Fabre nu theater, opera of dans maakt, altijd bezit zijn podiumwerk een opvallende picturale kwaliteit. Die brengt het oeuvre in de ogen van menige commentator dicht in de buurt van dat van de bekende Amerikaanse theatermaker Robert Wilson. Of Fabre daadwerkelijk door diens enceneringen werd beïnvloed, mag hier in het midden blijven. Belangrijker is dat hij vanuit zijn preoccupaties als beeldend kunstenaar, deels ook vanuit zijn opleiding tot 'etalagist', de podiumruimte primair als toon- en kijkruimte definieert. Aldus verlevendigt hij de oorspronkelijke betekenis van het woord theater: 'theatron' is synoniem met kijken, toeschouwen, 'zien doen'.

Weg met de schone schijn

Met *De macht der theaterlijke dwaasheden* rondde Jan Fabre een eerste cyclus af. Die stond duidelijk in het teken van zijn verleden als performance-kunstenaar. Meer bepaald streefde Fabre ernaar om de 'theaterlijke dwaasheid', de voor het burgerlijke theater constitutieve *suspension of disbelief*, letterlijk te doorbreken met behulp van het basisgegeven van het performance-genre: het menselijk lichaam - of liever, het organisch-fysieke lijf. Hij gebruikte dat op een tegelijk eenvoudige en hoogst efficiënte wijze om de illusoire wereld van het theater te ontmaskeren als 'slechte schijn', als valse fictie, berustend op louter geloof (het publiek neemt het vertoonde voor waar aan) en doen-alsof of simulatie (de acteurs spelen een personage, maar pogen tegelijk het gefingeerde

van nu maken maar delen van de ster tot idool. Mensen kunnen nu een ster op een bepaald gebied tot idool maken en hem op een ander vlak vergeten. Een grote rockster kan miljoenen en miljoenen platen verkopen, maar als hij een slechte film maakt, en als het begint rond

karakter van hun spel meestal te verbergen door zo echt of doorleefd mogelijk te acteren).

Eenzijds bracht Fabre in zowel *Het is theater...* als *De macht...* heel wat scènes waarin eenzelfde handeling schijnbaar eindeloos werd herhaald. Acteurs kleedden zich voortdurend aan en uit, spraken ter plaatse trappend enkele zinnen uit, of droegen een medeacteur x aantal keren van achter de scène naar het proscenium. In deze en aanverwante *tableaux vivants* resulteerde de herhaling noodzakelijk in moeheid, afmatting, uitputting. Het reële lichaam van de spelers doorprikte het spel, en haalde zo de 'schone schijn' van de theatrale illusiemachine onderuit. De acteurs begonnen te hijgen, te puffen en te stotteren; hun lichamen ontkrachtten wat eerst nog een geësceneerde vorm, een mogelijks betoverende mise-en-scène leek. Anderzijds bouwde Fabre, daarin alweer nadrukkelijk getrouw aan de performance-traditie, in deze stukken meerdere gevaar- of risicosituaties in. Hoogst beklijvend was bijvoorbeeld de scène in *De macht der theaterlijke dwaasheden* waarin een geblinddoekte acteur al zingend zijn eveneens van een zwarte oogdoek voorziene tegenspeler, beide balancerend op de rand van het proscenium, met een groot slagersmes in de hand tegemoet liep. Vlak voor de ontmoeting maakte het mes voor de hals van de tweede acteur een zwiepende beweging. Het publiek hield de adem in, het was in de ban van het dreigende lichaamsgevaar. Hier heerste niet de uit het theater bekende Wet van de Fictie, die een stervenscène

te gaan dat hij slecht is, vergeet het dan maar. / Nieuwe categorieën mensen worden nu als sterren naar voor geschoven. Sportmensen maken van zichzelf grote nieuwe sterren. (Wat ik denk als ik iets als de Olympische Spelen bekijk, is "Wanneer zal iemand eens geen record

noodzakelijk tot een symbolische *mise à mort* reduceert (het overbekende neervallen), maar domineerde integendeel de mogelijkheid van een reële, authentieke dood.

Hoewel Fabre na *De macht der theaterlijke dwaasheden* de combinatie van performance en theater vaarwel zegde, nam hij niet meteen definitief afscheid van het genre waarin hij debuteerde. Performance-elementen duiken ook in Fabres meer recente choreografieën op. Zo is de voordiens danswerk fundamentele tegenstelling tussen lichamelijke orde en lijfelijke chaos, waarover zo dadelijk meer, duidelijk debet aan de traditie van de performancekunst. Op een directere manier refereerde Fabre daaraan in een indringende scène in *Da un'altra faccia del tempo*. Temidden alle bewegingsgeweld werden de bijna naakte Els Deceukelier en Marc Van Overmeir eerst met confituur ingesmeerd en vervolgens met uit kussens afkomstige veren bekleed. De twee fetisjacteurs van Fabre veranderden zo in vreemde vogels, onirische sneeuwpoppen. Deze scène maakte echter voor alles duidelijk dat ook de choreograaf Jan Fabre zich weinig gelegen laat aan strikte genre-indelingen en, zo hij dat nodig acht, zonder veel tekst of uitleg naar de 'oorsprong' van z'n podiumwerk terugkeert. Zoveel eigenzinnigheid bezorgt iemand welhaast noodzakelijk de artistieke geuzennaam van *enfant terrible...*

Dansdissecties

Hoewel de *Danssecties* Fabres eerste avondvullende cho-

breken?" Als iemand in 2.2 kan lopen, betekent dat dan dat iemand het daarna in 2.1 kan doen en 2.0 en 1.9 en zo verder tot ze het in 0.0 kunnen? Op welk punt zullen ze geen record meer kunnen breken? Zullen ze de tijd moeten veranderen of het record?) / Tegenwoordig

reografie was, werd de grondgedachte daarvan in feite al geanticipeerd in een markante scène uit *De macht der theaterlijke dwaasheden*. Gedurende meer dan een half uur herhaalde danseres Annamirl van der Pluym, de rug naar het publiek gekeerd, enkele eenvoudige balletbewegingen. Het waren bewegingen die ze tijdens haar opleiding tot ballerina erg verafschuwde omdat ze haar al gauw pijn bezorgden. En juist deze oefeningen liet Fabre haar ontelbare keren herhalen. Fabre een tiran? Het werd - en wordt - wel vaker gezegd; tijdens z'n beginjaren als podiumkunstenaar kreeg Fabre van journalisten en recensenten trouwens meer dan eens te horen dat hijzelf 'een kleine dictator', zijn kunst 'fascistisch' was. Nog afgezien van de manifeste nietszeggenheid van dit soort van kwalificaties, moet men vaststellen dat ze keer op keer de werkelijke inzet van Fabres werk negeerden. En die draaide - en draait ten dele nog steeds - rond het ontsluiten van de verborgen achterkanten, het insceneren van de *backstage* der diverse podiumkunsten op de *frontstage* van het theater. In de dansscène uit *De macht der theaterlijke dwaasheden* ging het meer bepaald om het publiek te tonen van de onmenselijk aandoende lichaamsdiscipline die het klassieke ballet haar beoefenaars oplegt. Niet de choreograaf Jan Fabre maar het balletgenre *in toto* is tiranniek maar dat wilden vele toeschouwers blijkbaar niet geweten, zelfs niet gezien hebben.

Dit deconstructieve motief werkte Fabre consequent verder uit in zijn eerste choreografie, de *Danssecties* (muziek:

bewondert men je zelfs nog als je een bedrieger bent. Je kan boeken schrijven, op TV verschijnen, interviews geven - je bent een grote beroemdheid en niemand kijkt op je neer omdat je een bedrieger bent. Je bent nog altijd een echte ster. Dit is omdat mensen meer dan ooit

H.N. Gorecki), een visueel onwaarschijnlijke reeks van dansdissecties, van 'uitkledingen-tot-op-het bot' van de ballettraditie. Dat werd al meteen pregnant zichtbaar in de openingsscènes. Nadat de danseressen de ridderharnassen hadden afgelegd waarin ze waren opgekomen, maakten ze blootsvoets zéér trage bewegingen met de benen - alsof ze heel langzaam verderschreden, met een het nulpunt benaderende snelheid. De armen hielden ze, naar beneden gericht, voor zich uit; de beide handen waren samengebonden met de linten van hun pointes of balletschoentjes. Duidelijker kon het haast niet: ballerina's zijn gekerkerden, ze worden in de ballettraditie en alle daarop geënte danstalen (men denke bijvoorbeeld aan Cunninghams modernistische choreografieën) onophoudelijk aan een ijzeren lichaamsdiscipline onderworpen. Tijdens het tweede deel van de *Danssecties* illustreerde Fabre op een niet minder symbolische wijze de resultaten van deze lichaamsdril. Gekleed in zwarte lingerie voerden de danseressen alweer erg eenvoudige, maar door de lange tijdsduur ook pijnlijke loopbewegingen op hun pointes uit. Op *spitsen* lopen werd synoniem met spitsroeden lopen...

De choreograaf Jan Fabre was noch is het enkel te doen om een lichtjes ironische kritiek op de ballettraditie en haar classicistische lichaamsvorm. De *Danssecties* waren, net als bijvoorbeeld de openingsscène, van *The Sound of one Hand Clapping*, ook een duidelijke inscenering van de onmogelijkheid van een perfecte lichaamsbeheersing,

op zoek zijn naar sterren. / Voor veel geld werken kan je zelfbeeld omverwerpen. Toen ik tekeningen van schoenen maakte voor tijdschriften, kreeg ik een bepaald bedrag voor elke schoen, dus kon ik mijn schoenen optellen om uit te rekenen hoeveel ik ging krijgen. Ik leefde



een totale zelfcontrole. E. Hvratin merkt in zijn boeiende studie over het podiumwerk van Jan Fabre, *Herhaling, waanzin, discipline* (1994), terecht op "dat Fabres wil om de acteurs-dansers te disciplineren niet is gegroeid uit de afkeer voor zij 'die niet gedisciplineerd zijn', maar uit het verlangen om met een volmaaktheid geconfronteerd te worden waarvan men bij voorbaat weet dat ze onbereikbaar is. De confrontatie van de materie (het lichaam) met het ideaal (de volmaakte onbeweeglijkheid) legt de lichamelijke afwijkingen ten opzichte van het ideaal bloot. (...) De ongehoorzaamheid van het lichaam is niet het gevolg van een bewuste beslissing van de danseres(sen) maar van een fysieke reactie op een bepaalde vorm die het lichaam zou moeten aannemen, op een toestand waarin het zich zou moeten bevinden".

Onder het keurslijf

Het openingsdeel van de *Danssecties* leerde inderdaad dat een menselijk lijf zich niet zonder meer in een keurslijf laat persen, zelfs niet na jaren van ascetische training. Het voor de danseressen tergend trage bewegen van de onderste ledematen werd na verloop van tijd letterlijk onhoudbaar. Hier begon een naar voren gestrekte voet lichtjes te trillen, ginds werd het beeld van perfectie bekrast door een eventjes verwrongen mond - dergelijke minieme details veruitwendigden de doorbraak van het levende lijf door het doodse ballet-keurslijf, en maakten zo de over-macht van het organisch-fysieke 'binnen-

van het aantal schoenentekeningen - als ik ze optelde wist ik hoeveel geld ik had. Modellen kunnen soms heel onbeleefd zijn. Omdat ze per uur betaald worden en hun achturedag inbrengen, denken ze als ze naar huis gaan nog altijd dat ze moeten betaald worden. Filmsterren

lichaam' op de macht van het door wilskracht en training getemde 'buitenlichaam' zichtbaar. De parallel met de strategie van de-fictionalisering die Fabre eerder in zijn eerste theatertrilogie had aangewend, ligt voor de hand. Wat de herhaling deed voor de theatrale pose, bewerkstelligde in de *Danssecties* de vertraging voor de dansante *posa*: in het eerste geval doorprikte het reële lichaam de acteerprestatie, in het tweede geval puncteerde het organische lijf de dansvorm.

In de openingsscène van *The Sound of one Hand Clapping* ging Fabre nog een stap verder in het tegen elkaar uitspeelen van lijf en (dans)lichaam, spontane lichaamsreacties en totale discipline, reële kwetsbaarheid en ideale volmaaktheid. Gedurende zo'n twintig minuten stonden de dansers ter plaatse; zeven à acht minuten lang heerste pure onbeweeglijkheid, vervolgens werden de armen heel langzaam op en neer bewogen. Deze toestand van quasi-rust werd enkel onderbroken door twee onverwachte pirouettes van één van de mannelijke dansers. Alweer bleek dat rust dodelijk is voor discipline. Zelfs de dansers van het Ballett Frankfurt, die nochtans tot de wereldtop behoren, konden het uit militaire parades overbekende 'ter plaatse, halt!' niet zonder minieme afwijkingen volhouden. De zojuist gemaakte zinspelingen op het verband tussen militaire drill en dansdiscipline zijn méér dan zomaar gratuite speculaties. R. zur Lippe heeft in zijn indringende studie *Naturbeherrschung am Menschen* (1974) op goede historische gronden aangetoond dat er in de Itali-

krijgen miljoenen dollars voor niets, dus als iemand hen vraagt om iets voor niets te doen, worden ze razend - ze denken dat als ze met iemand in de supermarkt gaan praten, ze vijftig dollar per uur moeten krijgen. Je moet dus altijd een product hebben dat niet enkel "jezelf" is.

aanse Renaissance een nauwe verwantschap bestond tussen de evolutie van de disciplineren van het lichaam binnen het militaire apparaat enerzijds en de reglementering van de danspose anderzijds. Het is in dit verband niet onbelangrijk dat tijdens het Quattrocento de danskunst in zekere zin synoniem was met de kunst van het stilstaan, van de *posata of posa*. "Het stilstaan werd in die tijd tot een wezenlijk bestanddeel van de beweging, tot een moment van de dans", zo schrijft zur Lippe. "*Posata of posa* betekent rust en houding, pose en pauze. In de eerste periode van Europese dansen die als choreografieën kunnen worden beschouwd,... vormt dit element het centrale ingrediënt". Of Jan Fabre in zijn choreografische lichaamsexperimenten deze ontstaanscontext van het klassieke ballet bewust viseerde, is ons onbekend. De verwantschap tussen zijn letterlijk stille deconstructie van de ballettraditie en de oorsprong daarvan in de Italiaanse *posa*-kunst, is in elk geval hoogst frappant.

En juist die stelde hem in staat om, niet geïmponeerd door dansante kunststukjes, onder meer de basiswaarheden van het ballet te ensceneren. Het is de blik van de buitenstaander, van een man die de mensenwereld, de kunstwereld inclusief, nu eens geamuseerd, dan weer gelaten observeert - een man die in een gesprek met Jan Hoet ooit zei "Sociale insecten zijn we allemaal"...

Fabres dubbel gelede danstaal is ongetwijfeld erg minimalistisch, wat meerdere commentatoren reeds hardop heeft doen twijfelen aan Fabres capaciteiten als choreo-

Een actrice zou haar stukken en films moeten optellen en een model zou haar foto's moeten optellen en een schrijver zou zijn woorden moeten optellen en een kunstenaar zou zijn kunstwerken moeten optellen zodanig dat je altijd precies weet hoeveel je waard bent, en je niet

graaf. In Fabres danswerk staat tegenover het nulgraad-karakter van de getoonde bewegingen evenwel steeds de simultaneïteit, het gelijktijdig uitvoeren van een reeks bewegingen door één of meerdere groepen van dansers. Op die manier actualiseert hij het voor de klassieke dans-traditie kardinale gegeven van het *corps de ballet*. In de meest dansante gedeelten van Fabres choreografieën, zoals de rode scène in *Da un'altra faccia del tempo*, versmelten de dansers dan ook tot een hechte groep, een collectief lichaam. En alweer is ook hier het beeld van de militaire keurtroep nooit veraf. Moeten we de lyrisch klin-kende uitdrukking 'krijgers van de schoonheid', een formule die Fabre graag gebruikt ter omschrijving van z'n troupe, dan misschien toch hoogst letterlijk nemen?

De ruimte klieven

Het 'vergelijktijdigen' en collectiviseren van bewegingen gaat in Fabres choreografieën ook altijd samen met een zeer doordachte verdeling van de individuele lichamen over de podiumruimte. Dansers worden horizontaal in rijen opgesteld of nemen posities in die erg precies zijn gedefinieerd ten opzichte van de centrale middenas. In beide gevallen is choreograferen synoniem met het trekken van lijnen, het geometriseren van de scenische ruimte via een nauwkeurig berekende spreiding van de dansers-lichamen over het podium. En zo is de cirkel rond: Fabre laat zijn dansers strakke, lijn-achtige arm- en been- bewegingen maken, en tegelijkertijd brengt hij met behulp van

vastloopt in de gedachte dat jijzelf en je roem, en je aura, je product zijn.
Andy Warhol. Uit: Andy Warhol, 'THE Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again)', A Harvest Book, Harcourt Brace & Company, San Diego/New York/London, 1975, pp 77-86.(Fame)

hun lichamen symbolische maar overduidelijke lijnen op de podiumvloer aan. De scenische ruimte wordt zo dubbel doorkliefd, én door de lichaamsbewegingen, én door de dansposities en -passen.

Met zijn geometrische ballet, dat zowel van het individuele als het collectieve danslichaam een grote beheersing vergt, knoopt Jan Fabre alweer onmiddellijk bij de klassieke ballettraditie aan. Maat, symmetrie, perspectief: choreografie was eeuwenlang de kunst om het loutere zien in over-zien te veranderen middels de schepping van geometrisch geordende *tableaux vivants*. Jan Fabre heeft deze gedachte in elk van zijn choreografieën verlevendigd. Dat hij ze in één en dezelfde beweging ook nog gedurig deconstrueerde via de inlassing van een chaotische tussenscène, heeft allicht veel te maken met het lucide inzicht dat onze hectische tijd dergelijke hecht geconstrueerde scenische schilderijen eigenlijk niet langer verdraagt ...

Rudi Laermans, 'In de herhaling toont zich de meester. De 'Danse Macabre' van Jan Fabre', in Dans in Vlaanderen, Stichting Kunstboek, 1996, pp 168-189

OVER JAN FABRE

Jan Fabre werd geboren te Antwerpen in 1958. Hij volgde er een opleiding aan de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten en aan het Stedelijk Instituut voor Sierkunsten en Ambachten. In die periode, tussen 1976 en 1980, schreef Fabre zijn eerste theaterteksten. Op die jonge leeftijd hield Fabre ook zijn eerste exposities als beeldend kunstenaar en deed hij talrijke performances en acties in binnen- en buitenland. Vanaf 1980 begon hij te regisseren. In wat volgt wordt Fabres theaterwerk gesitueerd.

Theaterwerk

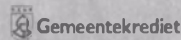
- 1980 Fabre debuteert op tweeëntwintigjarige leeftijd met het theaterstuk 'Theater geschreven met een K is een Kater'
- 1982 Hij wordt in het buitenland bekend met de acht uur lange voorstelling 'Het is theater zoals te verwachten en te voorzien was'.
- 1984 Het succes van zijn nieuwe productie, 'De Macht der Theatertelijke Dwaasheden' - gepresenteerd op de Biennale van Venetië in 1984, waar hij ook als beeldend kunstenaar zijn land vertegenwoordigt - bezorgt hem een grote internationale erkenning. Met zijn gezelschap maakt hij langdurig toumees door Europa, de Verenigde Staten, Japan en Australië.
- 1987 In het kader van de Documenta te Kassel presenteert Jan Fabre 'De Danssecties', een voorstudie op zijn operaproject. Met dit ballet wordt hij ook als choreograaf internationaal bekend als een vernieuwende kracht. Een grote toumee volgt.
- 1988 'Prometheus Landschaft' (naar Aeschylus), een eenmalig project in het Kunstlerhaus Bethanien in een door Fabre compleet blauw-bebichte ruimte.
- 1989 Jan Fabre maakt drie theatervoorstellingen gebaseerd op eigen teksten: 'Het interview dat sterft...', 'Het paleis om vier uur 's morgens...A.G.' en 'De reïncarnatie van God'
- 1990 Na drie jaar intensieve voorbereiding presenteert Fabre 'Das Glas im Kopf wird vom Glas', het eerste deel van zijn operatrilogie 'The Minds of Helena Troubleyn', in de Vlaamse opera te Antwerpen. De muziek werd in opdracht van Gerard Mortier geschreven door de Poolse componist Eugeniusz Knapik. In december creëert hij, op vraag van de choreograaf William Forsythe, een lange choreografie voor het prestigieuze Ballet Frankfurt, getiteld 'The Sound of one Hand Clapping'. Hij gebruikt muziek van Eugeniusz Knapik, Bernd Alois Zimmermann en The Doors.
- 1991 Creatie van de theatervoorstelling 'Sweet Temptations', gebaseerd op een eigen tekst. Een succesvolle toumee door Europa volgt. Na deze grote theaterproductie maakt Jan Fabre in de volgende jaren enkel soloproducties gebaseerd op eigen teksten voor zijn geliefkoosde acteurs: 'Zij was en zij is, zelfs' voor Els Deceukelier.
- 1992 'Wie spreekt mijn gedachte...' voor Marc van Overmeir en 'Vervalsing zoals ze is, onvervalst', opnieuw voor Deceukelier. Jan Fabre presenteert 'Silent Screams, Difficult Dreams', het

tweede deel van zijn operatrilogie. De wereldpremière vindt plaats, op uitnodiging van Jan Hoet, ter afsluiting van Documenta 9 te Kassel, waar Fabre ook als beeldend kunstenaar aanwezig is.

- 1993 Creatie van een derde ballet, getiteld 'Da un'altra faccia del tempo', gevolgd door grote toumees in Europa, Canada en Japan.
- 1995 Creatie van een vierde ballet, 'Quando la terra si rimette in movimento' een productie met Het Nationale Ballet, Amsterdam. 'Drie Solo's', een bewerking van bestaande danssolo's uit vroegere choreografieën op muziek van Eugeniusz Knapik gaat op het KunstenFESTIVALdesArts te Brussel in première. Later dat jaar gaat in deSingel 'Een doodnormale vrouw', een derde solo voor Els Deceukelier, in première.
- 1996 Creatie van 'De keizer van het verlies', een solovoorstelling vertolkt door Dirk Roofthoof.
- 1997 Creatie in deSingel van 'Glowing Icons', het laatste deel van Fabres 'trilogie van het lichaam'. Een vervolg op 'Sweet Temptations' en 'Universal Copyrights 1 and 9'. Creatie van de vier solo's 'De Vier Temperamenten': 'The very seat of honour' met Renée Copraij, 'Lichaampje, lichaampje aan de wand' met Wim Vandekeybus, 'The Pickwick Man' met Marc Vanrunxt en 'Ik ben jaloers op elke zee' met Annamirli Van der Pluijm.

Teksten

- 1989 'Het interview dat sterft...' e.a., Kaaitheater, Brussel
- 1991 'Een familietragedie...' e.a., Kaaitheater, Brussel
'Zij was en zij is, zelfs', Kaaitheater, Brussel
- 1992 'Wie spreekt mijn gedachte...', Kaaitheater, Brussel
'Vervalsing zoals ze is, onvervalst', Kaaitheater, Brussel
- 1993 'Sie war und sie ist, sogar', in: Theater Theater. Aktuelle Stücke 3, Fischer Verlag, Frankfurt am Main
- 1994 'Fälschung wie sie ist, unverfälscht', in: Theater Theater. Aktuelle Stücke 4, Fischer Verlag, Frankfurt am Main
'Elle était et elle est, même' e.a., L'Anche, Parijs
'De keizer van het verlies en andere theaterteksten', De Bezige Bij, Amsterdam
'Lei era ed è, Ache...' e.a., Costa & Nolan, Genova
- 1995 'Der Kaiser der Verluste', in: Theater Theater. Aktuelle Stücke 5, Fischer Verlag, Frankfurt am Main
'Een doodnormale vrouw en andere theaterteksten', De Bezige Bij, Amsterdam
- 1996 'Eine totnormale Frau', in: Theater Theater. Aktuelle Stücke 6, Fischer Verlag, Frankfurt am Main
- 1997 'Little body, body on the wall' / 'Körperchen, Körperchen, an der Wand', in: Ballet international/Tanz aktuell, 8/9



Gemeentekrediet

De Standaard

Informatie op uw niveau



Radio 1



Nationale Loterij



Knack



AGFA

deSingel wordt betaald door de Vlaamse Gemeenschap en geniet de steun van de Provincie Antwerpen

deSingel

BIJDETINGEN EN BESPREEKBUREAU

Desguinlei 25 · 2018 Antwerpen · tel. 03/248.28.28 · fax 03/248.28.00
openingsuren ma-vr 10-19 uur · za 16-19 uur

ADMINISTRATIE

Jan Van Rijswijcklaan 155 · 2018 Antwerpen · tel. 03/244.19.20 · fax 03/244.19.59 · info@desingel.be