

EEN GOD IS VELE DIEREN

BART VERSCHAFFEL

EEN GOD IS
VELE DIEREN

*Essays over het werk
van Jan Fabre (1988-2010)*

MEULENHOF | MANTEAU

© 2010 Meulenhoff | Manteau en Bart Verschaffel

Meulenhoff | Manteau

Mechelsesteenweg 203, B-2018 Antwerpen

www.manteau.be

Boekverzorging: Karakters, Gent

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden
verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand
of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij
elektronisch, mechanisch, door fotokopieën, opnamen of op welke
wijze ook, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van
de uitgever.

ISBN 978 90 8542 247 1

NUR 640

D/2010/0034/373

Inhoud

- 7 ... Voorwoord
- 9 ... Over De Natuur der Dingen?
- 13 ... *Souvenirs entomologiques*.
Herinneringen aan een Groot Insektenboek
- 18 ... Het betoverde kasteel Tivoli
- 20 ... Horchengehen
- 24 ... Leven en werken van Jan Fabre (1958-1991)
- 34 ... Een leegte, als een engel
- 40 ... 7 raadsels (een scenario)
- 44 ... In den beginne was de schrik
- 52 ... Nut en nadeel van het vlees
- 59 ... *Strangelove*
- 64 ... Kijkdozen en denkmodellen
- 69 ... Een god is vele dieren
- 71 ... Herkomst der teksten

Voorwoord

In dit boek zijn de teksten die ik over het werk van Jan Fabre heb geschreven in chronologische volgorde bijeengebracht. ‘Leven en werken van Jan Fabre (1958-1991)’ uit 1992 is de langste en meest algemene tekst, die het oeuvre als geheel en de positie van Fabres werk behandelt. De overige bijdragen zijn catalogusteksten die soms min, soms meer aanknopen bij specifieke tentoonstellingen en aspecten van zijn oeuvre. Vele van de inzichten en commentaren zijn gegroeid uit het werken aan de film *Dames en Heren, Jan Fabre*, die ik in 1991 samen met Jef Cornelis gemaakt heb voor de toenmalige BRTN.

De oudste tekst dateert van 1988, de jongste uit 2010. Twintig jaar is tamelijk lang. Mijn kijk op het werk heeft zich in die tijd zeker verdiept, maar is niet grondig veranderd. Het oeuvre van Fabre heeft zich in die tijd verbreed en ontwikkeld, maar vertoont – meen ik – geen breuken. De hier gebundelde teksten kunnen daarom – zeker na de lichte herwerking – gelezen worden als interpretaties van specifieke werken en aspecten binnen de ‘gelijktijdigheid’ van één samenhangend oeuvre.

In de werken van een kunstenaar onderscheid ik wat hij of zij ‘meebrengt’ van zijn of haar zeggingskracht. Waar de kunstenaar op werkt, waar het de kunstenaar ‘om te doen is’ of ‘waarover de kunstenaar het heeft’: dat is *de stof*, het ‘deeg’ waarmee zijn kunst gemaakt wordt. Het is deze stof die de kunst verbindt met de wereld – al is dat soms alleen de artistieke wereld, de kunstgeschiedenis of het eigen oeuvre. De zeggingskracht betreft in de eerste plaats de *formuleerkracht*: de manier waarop men een vorm vindt of kiest die gevoelig en precies – onverbeterbaar – stelt wat men wil zeggen of tonen. Dit gaat over de keuzen en het gebruik van de middelen en technieken, en over de situatie waarin en de manier waarop men zijn werk toont. Om kunst te maken moet men dus enerzijds iets ‘meebrengen’ en anderzijds een vorm vinden: er is deeg nodig, én men moet er iets van bakken. Er zijn kunstenaars met een heel

beperkte stof maar met een unieke, bewonderenswaardige formuleerkracht, en er zijn kunstenaars met materiaal groot als een universum die echter gebrekkig of zeer conventioneel formuleren. Kunstenaars voelen zich nu om allerlei redenen genoopt om zichzelf zeer te beperken – allicht vooral door de noodzaak om herkenbaar te zijn en een artistieke ‘eigenheid’ te ontwikkelen, of op een verwachte manier ‘radicaal’ te zijn. Daarbij limiteren ze zich zowel in de keuze van hun stof als in de keuze van hun idioom, tot op het punt dat er in hun werk soms nauwelijks iets gebeurt en er amper nog iets gezegd wordt. De drang om inhoudelijk ‘correct’ werk te maken (het behandelen van die onderwerpen waarover men het vandaag politiek en artistiek móét hebben) en om altijd ‘juist’ te zitten zonder zich te verspreken, leidt tot een bizar soort zelfcensuur en magerzucht.

De relevantie en de kracht van het werk van Fabre ligt in de durf en/of de naïviteit waarmee hij zijn ‘stof’ kiest. Hij gaat in tegen de ‘conceptualiserende’ en ascetische neigingen binnen de moderne en hedendaagse kunst, en beslist om ook voor zijn beeldend werk het meest inclusieve, rijkste medium te kiezen als platform en model om te spreken: het theater. Door de eerste beslissing kan hij vrij werken met de fantasie – met zijn eigen fantasie én het collectieve geheugen van de verbeelding. Via de tweede kan hij alle kunstmiddelen gebruiken en, vooral, met de kunst *spelen*. Dat laatste omvat: zaken uitproberen, ook al eens loopje nemen met de waarheid, niet alles even ernstig nemen, niet bang zijn van effect, en ook succes en applaus appreciëren. Het eerste houdt in dat Fabre veel dikwijls vergeten materiaal binnenhaalt dat anderen sowieso onbewerkt laten liggen, maar waarmee toch wel iets te doen valt. Het resultaat van de dubbele keuze is een verrijkte *onzuivere* vrije kunst, die niet altijd of niet helemaal waar wil zijn. Over deze kunst valt iets te zeggen.

Over De Natuur der Dingen?

Buiten, op de tuinmuur van de galerie, staat geschreven: *Hé, wat een plezierige zottigheid*. De woorden zijn van plexiglas, ze zijn licht en doorzichtig, breekbaar, hol, leeg. Woorden vervliegen, wat geschreven staat blijft? Hier blijft een vluchtige uitroep in de lucht hangen: *scripta volant, verba manent*. De woorden wegen niets, maar ze vervliegen niet. Ze kunnen niet uitgeveegd of weggewassen worden, want ze zijn van hard glas en niet van inkt. Die inkt ligt als verf boven op de woorden, en bicinkt is bijna waterbestendig. De kunstenaar die deze vette, plakkende inkt van een *bic* uitsmeert, krijgt – neem ik aan – vuile handen.

De woorden kijken door het raam naar binnen. De uilen uit Murano-glas kijken naar buiten, naar de spreuk en waken over de installatie. De vogels zijn zwijgzame eenzaten, blauwgevekt en leeg, hard en tegelijk breekbaar. Het water in de zeven kuipen, kleine schuiten op het droge, is doorzichtig, zoals de woorden en de glazen nachtdieren. In de kuipen staat het water van de stroom stil, het wateroppervlak is een doorschijnende plaat. Het water is aan wal gebracht, en op een 8 mm-filmpje is te zien hoe Fabre de plexiwoorden heeft meegenomen op een boottochtje en laat wegdrijven met de stroom. In de woorden en de uilen schijnt het licht door de inkt, in de kuipen schijnt de inkt door het water, en alles is blauw.

De elementen die deze installatie samenstellen, zitten onbehaaglijk dicht op elkaar. Doorgaans voeren associaties middelpuntvliedend weg, maar hier lukt het niet om buiten het beeld te komen. Het is een kortsluiting. Glas, water, water, glas. Inkt, water, water, inkt. Blauw, lucht, nacht, nacht, lucht, blauw. Bad, boot, boot, bad. Blauw, licht, lichtblauw. Blauwe woorden, woorden en uilen in en op het water, water in blauwe kuipen, blauwe kuipen op een rij aan de stroom. Leeg water, leeg glas, lege woorden, leeg blauw weerkaatsen elkaar eindeloos, zoals tegenover elkaar geplaatste spiegels, en scheppen een heldere, oneindige ruimte die tegelijk klein en benauwend is. Men kan

hier eindeloos ver kijken, maar zich nauwelijks bewegen.

De densiteit of dichtheid, de geslotenheid van het beeld blijkt al uit de moeilijkheid om de gepaste afstand te nemen die de kritische commentaar mogelijk maakt. Ofwel gaat men ver van het beeld af staan, kiest – willekeurig – een steunpunt, spreekt kritisch en beoordeelt wat men niet meer ziet. Ofwel tracht men vanuit de ervaring te vertrekken en blijft zo in het web van metaforen hangen. Het beeld zuigt de woorden op. Zelfs de lichte, wijze woorden in de tuin, die er zich buiten willen houden, kunnen geen afstand bewaren. De tekstballon is in het beeld getuimeld, de vrolijke boodschap verstart. De ‘plezierige zottigheid’ wordt niet meer gezegd, maar bekeken. Het is zeer twijfelachtig of er iets meegedeeld of bedoeld wordt, of de uitspraak ergens over gaat en dus waar of onwaar kan zijn, verstaan en misverstaan kan worden. Want wat of waar is hier de ‘zottigheid’? En wat is hier ‘plezierig’ of geestig, behalve misschien de woorden zelf en soms de titels van Fabres werken en theaterstukken?

Verder is er het blauw. Blauw licht is, zo leert de fysica, verstrooid licht: het is traag licht, niet sterk genoeg om probleemloos door de dampkring of het water heen te komen, licht dat afwijkt van de rechte weg en zich verspreidt. Het blauw is overal maar lijkt van nergens te komen, het heeft geen bron meer. Het geel of rood van de zon houdt richting en komt op ons af. Blauw staat stil, wijkt terug, het is ver, het opent op oneindig. Maar de oneindigheid van blauw licht of water, van de nacht en de ogen van dieren, van bicinkt, van woorden en kunst, is verraderlijk ondiep. ‘Water dat donkerblauw en doods kan zijn... van een gepolijste bleekheid... in zachte vlakken en lagen... en dan spiegel van niets’ (*‘eau qui sait être bleu sombre et mort... et d’une pâleur intense polie... puis en nappes et en plaques bien tendre... puis miroir mais de nulle chose’* – Paul Valéry). Het blauw is een lege spiegel, een scherm van verdwaald licht. *In werkelijkheid is de hemel zwart*. Maar ons lijkt het blauw wel diep, hier bij Fabre en in de mantels van

de Madonna, in de sponsen van Yves Klein, in het gewelf van Giotto's *Cappella degli Scrovegni*.

Naast het vrije verkeer tussen een beperkt aantal metaforen, naast de bedrieglijke diepte van het blauw is er de preciesheid van de vorm. De semantische geslotenheid en de blauwe oneindigheid worden, op formeel niveau, herhaald en verdubbeld. Een preciesheid die tegelijk gesloten en oneindig is steunt op het getal. De kuipen en de uilen zijn geteld zoals de dagen van de week, de kuipen in een rij gezet zoals cijfers en dansers. De uilen kijken naar de rij kuipen zoals naar de woorden in de tuin. Ze begrijpen ze niet en vragen zich terecht af of er wel iets te begrijpen valt. Het Griekse woord 'mathematisch' betekent oorspronkelijk: helder, inzichtelijk, bevattelijk. De *mathesis* behelst vooreerst de kennis van het eenvoudige en het vaste, van de eeuwige vormen en verhoudingen. De leer van de cijfers en figuren is de hoge en heilige wetenschap van de verborgen structuur van de wereld. Maar de moderne '*Entmythologisierung*' van de geometrie en mathematica heeft de band verbroken tussen de wereld en de geometrische basisfiguren en de getallen. De mathematische nauwkeurigheid, scherpte en duidelijkheid reveleren geen geheim meer. Ze betekenen hoogstens nog zichzelf. Maar ze houden vooralsnog hun oorsprong vast, ze behouden een zeldzame waardigheid, een aura. Die verschijnt niet meer wanneer de cijfers gedacht of gebruikt worden in de wetenschap en de techniek, maar wel nog wanneer ze *uitgebeeld* worden.

De hoofdfiguur van deze installatie is een rij: een herhaling en een opeenvolging in gelijktijdigheid van hetzelfde. Deze rij is eindig en gesloten. Ze begint en stopt, de elementen zijn geteld, ze vormt een voltooid en in zichzelf besloten geheel. Maar deze rij die begint en stopt draagt toch, zoals elke gelukke installatie, een zeer specifieke oneindigheid mee: in de leegte *tussen* de elementen die de figuur vormen. De ruimtes tussen de cijfers of parallelle lijnen worden niet gedacht door de wiskundige: tussen 'één' en 'twee' valt er niets te *denken*. Maar die tussenruimtes beginnen te bestaan wanneer de figuren of reeksen

zichtbaar gemaakt worden. In die tussenruimtes is er *niets*, ze zijn absoluut leeg en onoverbrugbaar. Ze bestaan, maar zijn niet bepaald. Het is met de ruimte tussen de badkuipen zoals met de spatie tussen de hand van de Schepper van Michelangelo en de eerste mens Adam. Of zoals met de stilte voor, tijdens of na muziek: de koude, absolute leegte waar de klanken vandaan komen, die pas hoorbaar is wanneer de mensen hun mond houden en wachten, en net voor het applaus. De ijle, vreemde stilte die niet bij de dagelijkse tijd hoort en niet gemeten kan worden. Ook al staan de kuipen vlak naast elkaar, ze staan elk op zich, ze kunnen elkaar niet aanraken of op elkaar botsen. Want contact is een gebeurtenis in de wereld, de vrucht van bedoelingen of toeval, en getallen bestaan buiten de wereld. De kuipen, de dansers, de cijfers zijn niet door gebeurtenissen, maar door functies en noodzaak verbonden en gescheiden. Ze kennen geen tijd tenzij die van de herhaling. Die koude, abstracte leegte tussen de cijfers, de dansers of de kuipen, die door niets gevuld kan worden, verzelfstandigt het geheel en maakt het verschil tussen een ongenaakbaar beeld en een arrangement.

Een van Fabres vroege bictekeningen is getiteld: *A man without a myth is no man*. Maar men heeft al vroeg, lang voor het einde van de euclidische, wereldse geometrie, geleefd zonder mythen en met cijfers zonder betekenis en zonder magische kracht. Bijvoorbeeld de Romeinse dichter Lucretius die – volgens een onbetrouwbaar verhaal – gek werd door een liefdesdrank en later zelfmoord zou plegen. In zijn heldere momenten schreef hij een boek over het universum, dat oneindig is en daarom geen centrum heeft. Een beeld of een kunstwerk dat een universum wil zijn, of het universum wil samenvatten, betracht wat zelfs de kracht van de goden te boven gaat. Men kan luchtig leven, van eenvoudige wijsheden. ‘Want ik roep het hart der goden aan, die in vrede ongestoorde dagen kennen en sereen leven: wie kan de som maken van het onmetelijke, wie kan het ondoorgrondelijke een breidel aanleggen en mennen?’

Souvenirs entomologiques. Herinneringen aan een Groot Insektenboek

‘We zijn allen bannelingen, levend binnen de lijsten van een vreemd schilderij. Wie dit weet, leeft groot. De overigen zijn insecten.’

(*‘Noi tutti siamo esiliati, viventi entro le cornici di un strano quadro. Chi sa questo, vive da grande. Gli altri sono insetti.’*)

LEONARDO DA VINCI

In de embleemboeken van het eind van de zestiende eeuw verschijnt de lijmstokdrager. Hij vangt met zijn lijmstok een koekoek – een sul –, of in andere versies verschillende vogels en dwergnarren. Maar hij wordt zelf opgejaagd door *Mucken*, muggen en vliegen of – met een oud woord – ‘grillen’, die hij niet van zich af kan houden. De insecten verbeelden de bevingen die de lijmstokman onophoudelijk steken en plagen, en zijn geest verwarren. Ze wemelen en gonzen om zijn hoofd, ze laten zich niet door de vliegenmepper of door geweld verjagen. Maar met de vliegenvanger – en dus met list – wordt de zwerm weggelokt en vastgeplakt op kijkafstand. Op andere prenten geneest de narrendokter de dwaas door uit zijn hoofd een zwerm ‘grillen’ te laten ontsnappen. De zwerm zwaarmoedige, fantastische, dwaze gedachten verziekt het hoofd, zoals insecten onder de schors de boom ziek maken. *Gedachten zijn insecten, en men vangt ze op papier.*

Jan Fabre tekent, vervaardigt objecten en installaties, brengt performances en maakt theaterbeelden. Fabres ‘oeuvre’ is echter niet de verzameling van wat hij gemaakt en gedaan heeft. Het Verzameld Werk documenteert niet een geschiedenis. Het is zélf een compositie, een geheel dat áls geheel in elkaar gezet en getoond wordt. In elk werk en in elke tekening verschijnen alle andere, door een spel van parallellen, omkeringen, ontdub-

belingen, kleine verschuivingen of herhalingen. De werken staan zelfstandig opgesteld, op kleine afstand van elkaar, maar steeds naar elkaar gericht: ze spiegelen, elk op gebroken wijze, alle andere. Zo ook in de tentoonstelling met Fabres tekeningen in Museum Overholland in Amsterdam: de vroege insectentekeningen documenteren niet het begin van een artistieke ontwikkeling. Ze worden er samen met, en tegenover, nieuw werk getoond. Het vroege werk weerkaatst het nieuwe werk, en omgekeerd. Het vroege werk wordt met het nieuwe werk 'gevuld', en omgekeerd.

Fabres 'oeuvre' is geconstrueerd als een spiegelzaal: het opent illusoir op een ruim quasiuniversum en verdicht vakkundig tot enkele beklemmende beelden, die binnen een gesloten betekenisveld gedurig van vorm veranderen en telkens opnieuw in elkaar verglijden. Precies zoals de verhalen over de Griekse of Keltische goden en helden zich eindeloos en onoverzichtelijk vertakken en elkaar kruisen, in vele variaties bestaan die stuk voor stuk onvolledig en onbetrouwbaar zijn, elkaar tegenspreken en tegelijk alle andere vooronderstellen en oproepen, maar zich toch samen afspelen binnen één gesloten en zelfstandige mythische ruimte, die van onze wereld is losgemaakt.

'De spin die de wereld wilde veranderen' en andere spinnen, gepantserde kevers en harnassen, vliegen, vlinders, libellen, elfen, vleermuizen, gevallen engelen: in Fabres beeldwereld zijn de insectachtigen vanaf het begin nadrukkelijk aanwezig. Zoals de entomoloog flacons, glazen kokers, sardinedozen, glazen stolpen en bloempotten vult met aarde, zand, rottend hout en krenge, en als 'ervaringsdozen' gebruikt om de 'kleine levende machines' te observeren, zo toont en bewaart de kunstenaar de wereld en het leven: vastgekleefd op papier, in steriele glazen potten, in modeldozen of – uitvergroot – in de kijkdoo van de barokke theater-scène en de experimentele Bic-Art Room.

Er bestaan vele verhalen over de gedaantewisseling, over de wonderen van het instinct, over het leven der insecten. Er

zijn beelden en voorstellingen bekend van de lijmstokman en de narrendokter, van de menselijke geest als spinnenweb en van gedachten als hersenspinsels, van 'vanitasvliegen' op opengesneden vruchten, op schedels, op de hoofddoek van vrouwen, op de vlag van Lucifers leger of van insecten in en op tafelstillevens en bloemstukken. De verbindingen die Fabres beelden aangaan in het bad van de geschiedenis hebben niet de willekeurigheid van associaties, en ze pretenderen niet – zoals teruggevonden of gereconstrueerde bedoelingen of verwijzingen – 'echt' te zijn. Ze halen een laag van betekenissen terug die in onze verbeelding, ons zien, ons spreken verzonken ligt.

Insecten hebben geen beenderen, ze worden in vorm gehouden door hun buitenkant, en een aantal van hen wisselt van gedaante. Tekenen is toch niets dan metamorfose? De beweging van de hand wordt omgezet in een lijn, de lijn wordt een lintworm, de worm wordt soms achtergrond, soms een figuur, soms een letterteken. De lijnen vormen een web, het spinnenlijf verandert in een gloeilamp of een kogel. De kringen in de vleugels van de vlinder worden, met de tekening ondersteboven, de ogen van de uil. Libellen hebben glazige vleugels, ze dansen op het water; het zijn waterjuffers, dansende elfen, naakte meisjes. De larvale vormpjes in een reeks vroege tekeningen worden de uitgesneden en afgestripte witte stroken in de grote, bicblauwe vlakken. Lijnen zijn blauwe schaduwen zijn vleermuizen zijn vogels. Kevers eten bladeren, maar sommige bladeren wandelen als kevers en Fabre plakt de kevers op een monumentaal blad van ijl blauw.

En tegelijk houden insecten onveranderlijk hun vorm. Ze herhalen steeds hetzelfde leven, ze hebben geen geschiedenis en zien of kennen ons niet. Het zijn monsters en robotten, kleine afdrukken van de oertijd, in serie vervaardigde exemplaren. Ze leven in een tijd en een ruimte die we slechts van bovenaf kunnen bekijken, en niet in de menselijke wereld kunnen opnemen. De buitentijdelijkheid, de volledige verwisselbaarheid van de soortgenoten, de afgrondelijkheid van het kleine en de volstrekte onmogelijkheid om die wereld van

binnenuit te zien, maken het insect tot een vlak waarop wat voor ons tijdeloos is, als sprookje of als mythe moet verschijnen. Een tekening van vechtende kevers is nooit een portret. Er zijn geen personages, begaan met hun eigen lot; er is geen psychologie, geen intrige, geen anekdote. De wereld der insecten wordt, wanneer ze bekeken of getoond wordt – in het werk van Jan Fabre, in de tien boekdelen met *Souvenirs entomologiques* van Jean-Henri Fabre, de eertijds befaamde Franse insectenkenner – onmiddellijk het ‘théâtre de la vie’: een toonbeeld van het leven zelf. Geweld, liefde, dood, ontbinding, arbeid, orde, discipline, wreedheid, angst en schoonheid verschijnen bij de insecten onvermengd en elementair, in primitieve kracht, als zelfstandige grootheden. In de blik op deze wereld der insecten wordt de natuur vanzelf theater, en wordt het theater natuur.

Blaise Pascal heeft geschreven over de onvoorstelbaarheid van het universum en over ‘*la disproportion de l’homme*’ – de mateloosheid van de mens. ‘De zichtbare wereld is slechts een nauwelijks waarneembaar stukje in de wijde schoot van de natuur. Geen gedachte kan dit vatten. We kunnen onze concepten wel uitvergroten tot voorbij wat we ons ruimtelijk kunnen voorstellen, maar zo brengen we slechts “atomen” voort, ten koste van de realiteit der dingen.’ (*‘Tout le monde visible n’est qu’un trait imperceptible dans l’ample sein de la nature. Nulle idée n’en approche, nous avons beau enfler nos conceptions au-delà des espaces imaginables, nous n’enfantons que des atomes au prix de la réalité des choses.’*) De oneindige blauwe vlakken en wanden, de geblauwde objecten en theaterruimtes van Fabre stellen het universum niet voor, ze brengen niets in kaart, ze hebben geen ‘schaal’. Het blauwe vlak is immens groot, het is een hemel. Het vlak wordt dikke blauwe mist wanneer herkenbare figuren – in de frottages een deur of een vogel – doorschemeren. Voor de kever die over het blad trekt is het blauw oneindig, maar zijn weidse hemel is voor de kijker een afgrond. Wanneer de monochromen leeg blijven, beelden ze

de pure, oneindige ruimte af die aan niemand toebehoort en waarin al wat wij zijn en wat ons aangaat, waarin ons universum – ‘*ce petit cachot*’ of het kooitje of de weckpot waarin de mens is opgesloten – samen met alle andere werelden verloren ligt. ‘Want wat is de mens in de natuur? Niets tegenover het oneindige, een geheel tegenover het niets, een midden tussen niets en alles, oneindig ver verwijderd van het vatten van de uitersten; voor de mens liggen het doel van de dingen en hun principes verborgen in een ondoordringbaar geheim.’ (*‘Car enfin qu’est-ce que l’homme dans la nature? Un néant à l’égard de l’infini, un tout à l’égard du néant, un milieu entre rien et tout, infiniment éloigné de comprendre les extrêmes; la fin des choses et leurs principes sont pour lui invinciblement cachés dans un secret impénétrable.’*)

Het betoverde kasteel Tivoli

Jan Fabre heeft een kasteeltje bij Mechelen getransformeerd in een blauw sprookje. De muren van de schoorsteenpijpen en het noodklokje op het dak tot de monumentale vazen op het terras zijn behangen met blauwgebeit behangpapier. De raamkozijnen en het ijzerwerk zijn bepoteld met de donkerblauwe inkt. Gewoonlijk blijft het park van het kasteel Tivoli bijna-verlaten, ook op zondag, maar lokt nu een massa wandelaars. De ervaren kunsttoeristen, die vestimentair en door de wijze waarop ze lopen, rondkijken en praten duidelijk herkenbaar zijn, gaan hulpeloos en enigszins verbluft ten onder. Ze kunnen er niets méér doen dan wat iedereen er doet. Er valt niets bijzonders te begrijpen, men kan er alleen kijken naar een onwezenlijk, zacht stralend, blauw kasteel en naar zijn spiegeling in een donkere vijver. Het intense, essentiële sprookjesblauw van de hemel en van de zee op kindertekeningen straalt van de gevel en het dak, tussen water en lucht. Het blauw van de vensters is zwart, bijna dreigend, spiegelt de bomen van het park en neemt het donker van het water op. Ze openen niet maar sluiten en verbergen. Alleen het glas van de boograampjes van de daklantaarn, waar men dwars doorheen kan kijken, is niet beschilderd: de lantaarn wordt zo een klein helder huisje – een versie van *Maison de J.F.* – waarin een beetje hemel gevat wordt.

Het Tivoli-project is niet het zoveelste Buitenkunst-project dat, door een extramuseale omgeving te kiezen, de kunstenaars en de bezoekers een thema opgeeft en werken op een gemakkelijke manier oplaadt. Fabre plaatst niet een werk in de natuur als in een omgeving of als in een context; hij plaatst ook geen tekens die naar de omgeving verwijzen en de natuur als ‘werk’ presenteren. Het bicblauw transformeert het kasteel en het park als geheel door de latente theatraliteit van de plek zichtbaar te maken. Een van de

basisbeelden van Fabres oeuvre – de blauwe, lege scène, de betoverde ruimte die verschijnt wanneer het doek opgaat en voor de handeling begint – wordt er *vanzelfsprekend*, zowel voor de modale Mechelaar als voor wie vrijelijk kunstzinnig kan associëren (Magritte! *La voix du sang* en *L'empire des lumières*! Degouve de Nuncques! Poussin...) De brede, diepe corridor van gazon en vijver tot aan het licht verheven paleisje, omzoomd met hoge bomen, wordt nu echt de theaterzaal die ze altijd al was. De paar kringen van tuinstoelen midden in het gazon wenden zich allemaal naar de scène, kijken en wachten. De bevroren, vrijlde baroktheatraliteit, die de grondstof vormt van Fabres blauwe poëzie, verschijnt ditmaal als een volmaakte enscenering van de eerste zin, de eerste regieaanwijzing van zovele zeventiende-eeuwse balletten en opera's: 'De scène toont het betoverde kasteel van...' (*Le théâtre représente le palais enchantée de...*)

Horchengehen

‘Voor het oor is het niets onbevattelijk’
 (‘*Le rien est immense aux oreilles*’)

PAUL VALÉRY

Lang geleden ging men, om geheimen te horen, om middernacht of bij dageraad buiten zitten, op het dak van het huis of bij een kruispunt. Wanneer mensen geacht worden te slapen, alvorens de dag en het werk en het gebabbel beginnen, fluisteren de geesten. Wie stilzit, zwijgt, scherp luistert, kan in de vreemde geluiden horen wat gezegd wordt en niet voor de mensen bestemd is. Het *horchengehen* is een variant van dit ‘*utiseta*’ of het buitenzitten. ’s Nachts of bij de metten legt men dan zijn oor te luisteren aan de muren of de vensters van het huis, en wie scherp luistert kan horen wat het komende jaar zal brengen aan liefde en ziekte, aan leven en dood.

De vroege ochtend, de stilte en het zwijgen zijn eveneens verbonden in de figuur van Harpocrates. De god van het zwijgen is afkomstig uit Egypte als Horos, de god van de dageraad, zoon van de zonnegod Osiris. Horos is de god van het eerste licht, en hij wordt voorgesteld als een kind of een knaap, als een begin. In de laatantieke tijd is Horos vergriekst tot Harpocrates en is de god van de dageraad, mogelijk door misduiding, de god van de stilte geworden: het kind werd voorgesteld met een vinger in de mond, maar legt nu de vinger op de lippen en vraagt om stilte. Soms is het naakt, soms draagt het een wolvenhuid, bezaaid met ogen en oren. Zijn attributen zijn een brandende, lichtende fakkel, de papaver van de slaap en de droom, en een pijlenkoker; in zijn haar draagt het godenkind de slang, het symbool en de hiëroglief van het koningschap, op het hoofd

een wijsheidsteken met maansikkel; zijn dieren zijn de uil, het symbool van de nacht en de stilte, waarmee het door het wijsheidsteken is verbonden, en de haan, het dier van de dageraad.

‘Het zwijgen bestaat primitief en tegelijk vanzelfsprekend zoals de andere oerfenomenen, zoals de liefde, de trouw, de dood, en zoals het leven zelf. Het bestaat voor al deze fenomenen, want in elk daarvan is er zwijgen. Het zwijgen is eerstgeboren. Hij omwikkelt de andere oerfenomenen, de liefde, de trouw, de dood, en in elk daarvan is er meer zwijgen dan uiting. Er is in de liefde, de dood, de trouw, méér zwijgen als er liefde, trouw of dood verschijnt. (...) In het zwijgen staat de mens opnieuw voor het oerbegin, kan alles opnieuw van voren af aan beginnen, kan alles opnieuw geschapen worden.’ (*Das Schweigen ist urtümlich und zugleich selbstverständlich da wie die andern Urphänomene, wie die Liebe, wie die Treue, wie der Tod, wie das Leben selbst. Es ist schon vor diesen allen dagewesen, und in ihnen allen ist Schweigen darin. Aber das Schweigen ist das Erstgeborene der Urphänomene. Es umhüllt die anderen Urphänomene, die Liebe, die Treue, den Tod, und es ist mehr Schweigen in ihnen als Äusserung, es ist in der Liebe, in der Tod, in der Treue, im Tod mehr Schweigen, als Liebe, Treue und Tod überhaupt sichtbar werden. (...) Im Schweigen steht der Mensch also wieder vor dem Uranfänglichen, alles kann noch einmal von vorne anfangen, alles kann wieder neu geschaffen werden.* – Max Picard).

‘Er is een moment waarop, zo zou men zeggen, de nacht zich aan het licht toont, net zoals de geest bij het ontwaken zijn dromen toont aan de eerste helderheid.’ (*Il y a un instant où l'on dirait que la nuit se fait voire à la lumière, comme l'esprit au réveil fait voire (...) les rêves, à la première lucidité.*) De dageraad, het moment waarop de vroege dag nog zwaar is van de nacht, en het ontwaken, het moment van het weifelen na de slaap en voor men ‘ik’ zegt en opnieuw in zijn leven stapt, vormen een dubbelthema in het werk van Paul Valéry. De volstreekte roerloosheid, het niets na de dromen en na de

vergetelheid van de slaap, en vóór het moment waarop, als het ware bij beslissing, de zaken van de dag beginnen en men zijn lichaam en zijn leven opneemt waar het de avond tevoren is neergelegd, vindt zijn parallel in de nacht en de stilte waarop de eerste kleurdingen en de eerste geluiden worden gezet. Op dit moment, ‘triomf van de suspens – van leegte en stilte’ (*‘triomphe du suspens – de vide et silence’*), wanneer de dag begint ‘met een licht donkerder dan de nacht’ (*‘par une lumière plus obscure que toute nuit’*), ‘alvorens alles klaar is voor het leven en de dag – voor de georganiseerde illusie’ (*‘avant que tout soit prêt pour la vie et la journée – avant l’illusion arrangée’*), lijkt alles ‘onwerkelijk’. Het werkelijke, het lawaai kondigt zich aan, ‘het gejaag en de drukte zullen beginnen. De spieren en de machines dringen het land van het werkelijke binnen’ (*‘l’agitation et l’animation vont naître. Les muscles, les machines vont envahir le pays de l’être’*), maar op dit moment, even nog, lijkt ‘le réel’ te aarzelen, en laat plaats aan wat aan de wereld voorafgaat. De eerste dingen en de eerste geluiden staan nog niet op zichzelf of voor zichzelf. In de eerste geluiden hoort men niet dit of dat specifieke geluid, maar iets, een geluid, dat de stilte breekt. Bij het eerste licht ziet men niet dit of dat welbepaalde ding, deze of gene kleur, maar ziet men, voor-eerst, iets – licht, dingen, kleuren. ‘Eerst is er iets, daarna bestaan de dingen’ (*‘Il y a d’abord quelque chose; puis, des choses’*). Bij de dageraad is de wereld nog niet ‘gewoon’, nog vreemd, omdat men, als bij de Schepping, het *begin* van de dingen ziet. (*‘C’est exactement comme dans la Genèse.’*)

Bij dageraad is men als een god bij de wereld: ‘De dageraad en ik... dit vreemde gevoel van vreemd, van een vreemdeling te zijn, en toch iets te zijn – alles en niets – unieke substantie en accident tegelijk. Ik vooronderstel dan een soortgelijke Ander, ergens, met hetzelfde bestaansaanvoelen – een noodzakelijk wezen ongetwijfeld, en niets dan een mogelijkheid. Wij misprijzen wezenlijk al wat in dit moment niet van tel is.’ (*‘Aube et moi... ce sentiment étrange*

d'être étrange, étranger, et cependant d'être quelque chose – Tout et rien – Substance unique et accident. Je suppose alors un Autre au même état quelque part, avec le même sentiment d'être – Etre nécessaire sans doute – et rien que possible. Nous avons un mépris essentiel de tout ce qui ne compte pas devant cette heure.')

Wat is het 'Uur Blauw'? Het is, zoals bekend, de dageraad: een kleur, een stilte, een begin waarop men moet wachten, de wereld van de dieren die men roerloos, vanuit de schuilhut, moet bespieden. De mensen worden te laat wakker, wanneer het reeds licht geworden is en het goddelijke zich, met de woorden van Valéry, '*dans les affaires*' en in de zogenaamde dagelijkse realiteit verborgen heeft. Maar het Uur Blauw is vooral een houding: het zwijgen dat het luisteren voorbereidt, oplettendheid, eenzame concentratie. Voor Fabre is de 'blauwe' kant van zijn kunst een werk, een zuiverheid, een begin dat aan de wereld, de acteurs, het gepraat, het geld en alle andere waarheden van de dag voorafgaat. De wereld komt te laat, komt ná dit zwijgen, ná de kunst die, in het soort schoonheid waar Fabre voor kiest, op een kunstmatige wijze iets van dat zware zwijgen kan bewaren en, met eenvoudige middelen, de dag laat omkijken naar de ochtend.

'Het zwijgen zou wegzakken van zwaarte, het zou in zijn eigen donkerte wegzinken, weg de afgrond in, en veel met zich mee trekken van wat bij de klaarheid van de wereld hoort, wanneer niet ook de schoonheid bij het zwijgen was: de schoonheid maakt het zwijgen lossen, lichter, zodat het een deel wordt van de klaarte van de wereld.' ('*Das Schweigen würde zurücksinken vor Schwere, in seiner eigenen Dunkelheit versinken, abwärts, dem Abgrund zu, und vieles, was in die Helligkeit der Erde gehört, mit sich hinunterreißen, wenn die Schönheit nicht auch beim Schweigen wäre: die Schönheit macht das Schweigen locker, schwebend, so dass es auch ein Teil wird der Helligkeit der Erde.*' – Max Picard).

Leven en werken van Jan Fabre (1958-1991)

De gedachte dat het werk en het leven van een schrijver of kunstenaar in een hermeneutische cirkel draaien, en men het ene vanuit het andere begrijpelijk kan maken, is zijn vanzelfsprekendheid reeds lang kwijt. Het werk is niet de bewuste of onbewuste 'uitdrukking' van een persoonlijkheid. Een tekst of beeld begrijpen vooronderstelt niet dat men de lotgevallen, de dromen en de meningen van een schrijver of kunstenaar kent en in rekening brengt, en het goed begrip van het werk leert evenmin wie de 'mens-achter-het-werk' is. In het omgaan met en het begrijpen van kunst gaat het niet om de vent maar om het werk.

Maar toch. Wie leest of kijkt en wil begrijpen wordt niet zomaar met het werk alleen gelaten. Werken zijn gesigneerd en gedateerd, ze hangen aan elkaar vast en vormen reeksen of strengen, en dikwijls kan men die verzameling niet samen zien in een concept of een traditie of een stijlkeuze, maar slechts – zo lijkt het – als een uitdrukking van een geschiedenis, een sensibiliteit of een houding die – vanuit de aard der termen zelf – steeds aan *iemand* toegeschreven moeten worden. Dat houdt niet in dat het werk vanuit een tweede en afzonderlijk te onderzoeken plaats – een leven, de verborgen 'oorzaak' van het werk – verklaard moet worden, maar wel dat een *figuur* verschijnt wanneer men het verzamelde werk op een bepaalde wijze tegen het licht houdt. Wanneer men het werk van Duchamp, Dalí, Magritte of Beuys samen legt, verschijnt niet achter, maar mét en in het werk een Kunstenaar. Die figuur is niet de oorzaak van het werk, maar geeft een wijze aan om het werk samen te zien, te beschrijven en te begrijpen. De figuur van de Kunstenaar is een hologram dat niets verklaart – hij wordt door het werk opgewekt. Maar men kan niet het werk zien en beschrijven zonder (ook) de figuur te zien en te beschrijven.

Fabre is altijd op zijn hoede. Hij is in de kunst thuis als in een vijandig en onnatuurlijk milieu. Hij is de kunst van buitenaf binnengekomen en heeft een plaats veroverd. De Antwerpse Lange Beeldekensstraat, waar ooit Van Gogh woonde, wordt in 1977 en 1978 omgedoopt tot Jan Fabrestraat: de zeer jonge Fabre heeft vooreerst zichzelf tot Kunstenaar geslagen en zichzelf, door een reeks acties en schandaaltjes, als kunstenaar gepropageerd. Hij debuteert als 'performer', maar hij gebruikt het toentertijd – eind jaren zeventig in België – populaire genre van de actie en het evenement, dat de kunst wil verplaatsen en aan het leven wil teruggeven, *tégen de richting in*: hij gebruikt kunstvormen die men verbindt met wat antikunst of conceptuele kunst genoemd wordt om de traditionele 'plaats' van de kunst – het theater, later het museum en de opera – binnen te dringen. Fabre voert zichzelf op als (anti)kunstenaar: hij verbrandt het geld van de toeschouwers, speelt kansspelen waarbij de kunstenaar stevast wint, dirigeert critici en laat hen op bevel kritieken voorlezen. *After Art*. Maar aan het eind van zijn expliciet kunstkritische performances *buijt Fabre voor het applaus* van zijn welbespraakte en zeer geleerde Amerikaanse publiek, en toont zo dat de performance geen 'actie' of 'event' is, maar een theaterstuk dat wordt opgevoerd. De waarheden over en tegen de kunst die gezegd worden *op de scène*, verdubbelen het spel en storen het niet. Ook antikunst is kunst. En de performer is een Kunstenaar. Het nettoresultaat van de kunstkritische performances is het klassieke Kunstenaarschap. Het belang van de performances ligt dan ook niet zozeer in wat Fabre allemaal uitricht, maar in wat voor de ogen van het publiek gebeurt zonder dat iemand het merkt: een jongen die er niet thuishoort, sluipt van buitenaf de kunst binnen. En dat is wat voor Fabre op dat moment telt: Kunst of verzuipen. *Art kept me out of jail*. Fabre is op de kunst gesprongen als op een vlot. Hij weet en toont dat het kunstenaarschap altijd *geënceneerd* wordt, hij kent en volgt de grote voorbeelden op dat vlak (Ilad/Dalí, *master of publicity*). Maar het ensceneren van het kunstenaarschap en het verwerven van een plaats in

de galerie van klassieke kunstenaars (van ‘Wagner, 1876’ tot ‘Fabre, 1984’) is een overlevingsstrategie, en bittere ernst.

Kunst! Hoe is het mogelijk om in die valse diepte, in dat gemakkelijke applaus, in die eenvoudig op te wekken gevoelens en ontroering te geloven? Kunst werkt altijd. Zelfs wanneer men *De macht der theaterlijke dwaasheden* demonstreert, zelfs wanneer men openlijk verklaart dat kunst zottigheid is, zelfs wanneer men eerst ‘Er was eens...’ zegt en daarna Vlaamse kunstenaars het verhaal van de kleren van de keizer laat voorlezen. Binnen de krijtlijnen van de kunst verliezen de dingen vanzelf hun letterlijkheid. Lood wordt goud. Fabre maakt kunst van al wat men in het eigen leven vindt en op straat opraapt: eigennamen, straatnamen, inmaakpotten en sierstukken, kappersgerief, een liedje van Cat Stevens, prenten, persoonlijke herinneringen en elementaire gebaren als wrijven, wassen, knippen, aan- en uitkleden, staan, stappen, lopen, roken, slaan, aanraken, vechten, schreeuwen. Een kleine transformatie, het uitwissen van de oorsprong, soms de simpele verschuiving van de straat naar de scène volstaat om Kunst te maken. De kunstenaar is een kunstenmaker, een illusionist: het publiek ziet niet wat hij doet – wat inhoudt: ziet niet hóé hij het doet.

Fabre heeft nooit conceptuele kunst gemaakt. Hij heeft het mechanisme van de kunst en het behaaglijke bedrog begrepen en getoond, niet om het te demonteren of te ontmaskeren of te ironiseren, maar om zich te oriënteren, om zijn positie te bepalen, en zo binnen die traditionele kunst- en kunstenaarsopvatting zijn kunst te kunnen maken. Wat hij daarbinnen maakt en op de scène brengt is ontwikkeld uit een kleine verzameling van motieven en enkele eenvoudige waarheden, die hij van ‘buiten’ (van buiten de verburgerlijkte kunst en cultuur) meebrengt.

De eerste waarheid is het lichaam. Niet het onduidelijke, ambigue lichaam van de organen, de ingewanden en het gevoel, maar het lichaam van de spieren, van de inspanning en de concentratie, van de wil. Niet het lichaam dat ziek

wordt en doodgaat, maar het sportieve lichaam, dat vermoeid raakt en kan verliezen. In Fabres voorstellingen wordt een fier en duidelijk lichaam opgevoerd, dat zich niet meet met ziekte, vergankelijkheid of heftige gemoedsaandoeningen, maar met discipline, gevaar en risico. Het is het lichaam van een welbepaald gebied: de straat, een strijdgebied waar de verhoudingen gebaseerd zijn op pronk, confrontatie en trouw.

De scène is de plaats waar, per bepaling, niets (écht) gebeurt. Op scène wordt een lichaam vanzelf *een verschijning* en elke inspanning wordt omgezet in virtuositeit. Maar door het introduceren van discipline (zoals in de perfecte gelijktijdigheid en symmetrie bij het bewegen en dansen) en van gevaar (bijvoorbeeld geblinddoekt met messen zwaaien) wordt het *risico* in de voorstelling gebracht. Aan de beweging wordt zo een factor van het circus en de turnwedstrijd toegevoegd, waarbij het lichaam ophoudt een 'voorstelling' te zijn. In het gevaar dreigt het reële lichaam, en de vorm of het theaterbeeld wordt verstoord door wat er *wérkelijk bijna* gebeurt met dat lichaam. Op een plaats die aan acuut werkelijkheids- en relevantieverlies lijdt, wordt zo een indicatie van 'werkelijkheid' ingebracht.

De herhaling sorteert hetzelfde effect. Van een rij geüniformeerde jongens draagt ieder op hoofse wijze een meisje van achter in de scène naar voren, de meisjes lopen terug en men begint van voren af aan, tot de helden moe en naakt zijn. De lichamen zweten en vertragen, de ademhaling wordt lawaai, de bewegingen verliezen hun precisie en hun voorzichtigheid, de jongens worden lastdieren en de meisjes dood gewicht. Het lichaam kan de vorm niet meer dragen: het elementair-fysieke dat de vorm verstoort, verschijnt als het 'reële'. Hetzelfde realiteitseffect wordt bewerkt door de pijn: een meisje tracht, een kwartier lang, op de scène te klimmen en wordt telkens weer weggeduwd, tot ze opgewonden en vermoeid raakt, zwaar op de grond ploft en écht schreeuwt, en de kunstige, gespeelde pijn plaatsmaakt voor wat wel 'werkelijk' moet zijn. Een soortgelijk realiteitseffect wordt bewerkt door de afschuw –

door het opvoeren van levende kikkers, vogels of spinnen, die niet weten waar ze zijn, die geen toneel spelen en de lijn tussen podium en zaal niet zullen respecteren. Hetzelfde effect wordt bewerkt door de toeschouwer de 'reële tijd' op te dringen: een theaterstuk van drie tot acht uur duurt te lang om in één keer mee te maken. Met de noden van het eigen lichaam – verveling, honger, plassen, stijfheid – komt ook het werkelijke terug en verstoort de te simpele burgerlijke vervoering.

Realiteit op de scène – op de plaats van beelden en gelijkenissen van het Hogere en het Diepe, en van de sentimentaliteit – is echter onverdraaglijk. Vanzelfsprekend happen elke dag tienduizenden vissen op een kademuur stervend naar lucht, maar het is volstrekt onverdraaglijk dat tien vissen *op scène* wèrkelijk sterven en er op scène écht iets gebeurt. Fabre brengt zo terug wat uitgesloten wordt: iets van de fascinatie van de dodensprong, iets van de goedkope, ongecultiveerde glorie van het goedkope lichaam bezet de scène en breekt de vorm. Maar doordat het conflict tussen vorm en werkelijkheid wordt *opgevoerd*, wordt het conflict vanzelf ook 'kunst' en wordt het lichaam geheroïseerd. Het getroebleerde publiek kan de voorstelling niet als niet-kunst van de scène jagen. Het ziet gefascineerd toe hoe het theater 'gestoord' wordt doordat het balanceert, niet op de rand van de Betekenis zoals in het absurd theater, maar op de rand van het 'Echte'. Het kan ten hoogste zelf de zaal verlaten.

Het complement van de straat, van het domein van duidelijke wetten en regels maar zonder omgangsvormen of zonder 'cultuur', is het gesloten huis. Het Antwerpse rijhuis, de jongenskamer, de weckpot ofte *wetspot*: een doos, een te kleine, gesloten en gewelddadige ruimte waarin levens te dicht op elkaar zitten, nauwelijks gescheiden door muren. De posities zijn er elementair – vader, moeder, zoon, zus – en de onderlinge verhoudingen worden bepaald door deze nauwelijks gepersonaliseerde, nauwelijks met gevoel beklede posities. Fabres theaterwerk handelt, direct en indirect, over

deze elementaire, naakte verhoudingen waarin levens gevangen zitten. Ook zijn beeldend werk wordt ontwikkeld uit dit gevoel van beklemming en van verlangen naar vrijheid, wat altijd eerst een bevrijd-zijn, een ontsnapt-zijn inhoudt.

Het centrale motief van Fabres werk is de gesloten ruimte of de doos. Fabre heeft een beroepsopleiding gevolgd als etalagist en decorateur en tegelijk les gevolgd aan de Antwerpse Academie voor Schone Kunsten. In de opleiding werd geoefend met het opstellen en belichten van objecten en poppen in een kleine, gesloten ruimte, en daar heeft Fabre geleerd schaalmodellen te maken. Op een dag is hij zijn eigen lichaam als materiaal gaan gebruiken, 'en zo is het begonnen'. De modeldoos, die aan de zijwand of – in *Ilad of the Bic-Art* – aan de bovenkant openblijft, is een kamer is een etalage is een laboratorium is een podium. De lichamen die in deze dozen geplaatst worden, zijn gevangen in een blik die van buitenaf of van bovenaf komt, die met de lichamen experimenteert en de beelden in elkaar zet. Voor Fabre is het theater een observatie- en experimenteerruimte; de acteurs zijn materiaal.

Het huis, de kamer, de scène is een doos waarin lichamen en levens gevangen zitten als insecten in een pot. Zoals de insectenkundige – Jean-Henri Fabre, de verre verwant en vriend waarop Fabre zich beroept – flacons, glazen kokers, sardinedozen, glazen stolpen en bloempotten vult met aarde, zand, rottend hout en krengen, en als 'ervaringsdozen' of 'experimenteerdozen' gebruikt om de '*petites machines vivantes*' te observeren, zo stopt Fabre zichzelf en de wereld in weckpotten, in etalages, in dozen, in *wets*-kamers en in de kijkdoos die het theater is. De insecten delen het leven van de mens niet, ze hebben geen weet van de menselijke wereld. De insectenkundige (of het kind, dat dicht bij de grond leeft) kijkt met een pijnlijk objectieve, intrinsiek wrede blik naar beestjes die in hun wereld gevangen zitten als in een doos.

De figuur van de kunstenaar is geleidelijk aan uit het werk van Fabre verdwenen. Hij regisseert en verschijnt nu, samen met een professionele organisatie die het werk bijhoudt, plant

en beheert, net náást het werk. Ook het direct bezetten en bruuskeren van de kunst- en theaterscene door het inzetten van het 'fysieke' als de laatste en enige waarheid, heeft gaandeweg plaatsgemaakt voor het ontwikkelen van beeldend werk en een theater- en operaproductie die als noemer de 'blauwe poëzie' hebben.

Fabre tekent niet met potloden en schildert niet met penselen. Hij heeft altijd de prozaïsche, proletarische bic gebruikt om te denken en te schrijven, om krabbels te maken, om te tekenen en om zich door het overschrijven en kleuren van prentkaarten en foto's de kunstgeschiedenis toe te eigenen. Maar geleidelijk aan gaat het hem niet zozeer om het instrument of de handeling van het kribbelen, maar om de blauwzwarte kleur van de bicinkt. Die kleur bindt een aantal elementen die tot dan toe los in het werk aanwezig waren en fungeert als *een plaatsbepaling*: de kleur is een tijdruimte en een houding waar Fabres poëzie vertrekt: het Uur Blauw. Fabre gaat – zoals de insectenkundige – 's ochtends vroeg wandelen en waakt bij het moment tussen nacht en ochtend, net voor zonsopgang, bij het voorwereldlijke moment waarop de dieren zwijgen, het windstil is en alles een ogenblik lang in de houding van het 'wachten' verstart. Hij wrikt die barst in de tijd open en vangt de beelden die eruit ontsnappen.

Fabres 'blauwe' tekeningen zijn alle theatraal. Niet in de zin dat ze verzelfstandigde decorstukken zouden zijn en slechts oneigenlijk als beeldende kunst beschouwd kunnen worden. De blauwe wanden en tekeningen zijn geen toevoegsel aan de theaterstukken: ze gaan aan de stukken vooraf. Ze scheppen de ruimte waarbinnen de beelden bestaan. Het zijn fragmenten van de oorspronkelijke voorburgerlijke theatraliteit.

Theater is de plaats van het perfecte, van het vorstelijke zien. Theater is perspectief. Theater maken is vooreerst niet iets opvoeren, maar een zaal ontwerpen: een gezichtspunt vastleggen en een ruimte definiëren. De theatrale ruimte

wordt geconstrueerd vanuit één punt – de blik van de vorst, de koningsloge. Het vaste voorwerp van het vorstelijke zien, n meteen de vaste achtergrond van de barokke theaterscène, is eerst het perspectivistische stadsgezicht en later, wanneer het hof zich van de stad heeft afgezonderd en zich in het paleis heeft teruggetrokken, het perspectivistische paleisinterieur. Het vaste voorwerp van het plechtige, koninklijke kijken is dus de *diepte*. Fabre heeft met zijn doeken in wijkend, oneindig blauw de vergeten, vaste definitie van de klassieke theatraliteit teruggebracht en heeft de vergeten grondlaag van de profane, westerse theatraliteit heruitgevonden of gereconstrueerd.

Fabre bouwt consequent zijn theaterbeelden en voorstellingen op vanuit het midden. Ze worden vanuit de koningsloge geconstrueerd en beheerst. De beelden en personages zijn in de ban van een blik. Ze zijn leeg: ze hebben geen zelfstandigheid en geen binnenkant. De personages hebben geen psychologie en geen geschiedenis. Ze zijn niet verward in een intrige of dialogisch spel dat voert naar een ontknoping die, met terugwerkende kracht, duidelijkheid schept. Fabres personages, plaatsen en attributen (ridders, slangen en roofvogels, vleermuizen, drie naakte vrouwen, tweelingen, water, vuur, drinkbekers, de stilte, de nacht en de sterren, relictten uit het oude Egypte, betoverde blauwe kastelen...) horen tot de vaste ingrediënten van de laatmiddeleeuwse en barokke fantastiek. Ze verbergen geen diepe waarheden en hebben geen boodschap. De spelers handelen niet maar stellen gebaren die ze zelf niet begrijpen, zwijgen terwijl ze spreken, gaan op in betekenisloze vormen: verdubbeling, rij, symmetrie, getal, betekenisloze precisie. Men zegt niet: 'honderdvijftig vrouwen gingen', maar: 'driemaal vijftig vrouwen gingen'. De figuren zijn gevangen in de tover (het woud, het eiland, het kasteel, de muziek, de blauwe nacht...) en wat in de ban is van de tover, is gevangen in een wereld die immens en oneindig is, en tegelijk beklemd en gesloten.

In deze ijsgekoelde baroktheatraliteit is de diepte vanzelfsprekend vals, plezierige zottigheid, theater. Fabres 'blauwe'

kunst en theater zijn niet gemaakt voor het publiek dat naar het theater komt voor een portie ontroering, hevige gevoelens, oneindigheid en Geloof in de Mens. Het gaat niet om ethische idealen of hoge waarden, om roes of sentimentaliteit. Geen Waarheid. De diepte is sowieso geconstrueerd en artificieel. Er is geen oneindigheid, de feeërie is een effect: *'Le merveilleux dépend des machines.'* Het gaat in deze blauwe beelden niet om het sacrale, maar om het plechtige en het voorname. Het gaat niet om esoterische mysteries, maar om koude raadsels, die maar bestaan zolang men – zoals Lancelot bij de stoet van de Graal – niet naar de betekenis ervan vraagt.

Fabre heeft zelf de burgerlijke misvatting bestreden van de kunst als pseudoreligie, heilsmiddel en opening op het Oneindige door na de opera *Das Glas im Kopf wird vom Glas*, waarin de 'blauwe poëzie' uitmondt in een zee van blauwe beelden, onmiddellijk de omkering ervan te ensceneren. *Sweet Temptations* is een nachtspeel. De scène is donker, de koning is afwezig. Zijn plaats is, op het vluchtpunt tegenover de koningsloge, ingenomen door de narrenkoning: een personage met een uilenmasker dat van achter zijn drumstel de nacht regisseert. De scène is eerst leeg en wordt vanuit de coulissen bezet door de clichés van de nacht, de lichtzinnigheid en het groteske: soapopera, oversekste schooljuffrouwen, cabaretdanseresjes, fantasmes uit de doktersroman. Ze overspoelen en verkrachten twee machteloze inwoners van de verheven wereld: twee machteloze denkers die, à la Steven Hawking, in de oneindigheid schouwen en zich buigen over de vraag of de uil – de Eerste Bewoner van de Blauwe Kant – wel een vogel is. Terwijl ze hierover mediteren, grijnst het uilenmasker naar de zaal. Vanzelfsprekend is kunst carnaval! De uil is een masker! Maar aan het slot kijkt de geleerde naar de lucht en zegt: 'Het wordt dag.' En de gespeelde hel van de nacht verdwijnt weer in de coulissen om plaats te maken voor de blauwe betovering van de ochtend. Dus: kunst is fantastisch, maar

niets is 'waar'. De kunst is, zoals de opera in Saint-Evremonds *Lettre sur les opéras*, 'une sottise magnifique, mais toujours une sottise'.

Fabres werk deelt de moderne twijfel aan de kunst niet. De reflex om van de twijfel kunst te maken, eigen aan de gecultiveerde en verburgerlijkte kunst en kunstenaars, is afwezig. Fabre loopt om de gehele twintigste-eeuwse avant-gardekunst heen en maakt kunst die in zekere zin niet bij de tijd past. Ze is niet ironisch, niet dubbelzinnig, niet subversief, niet wanhopig, niet modern. Maar daaruit wint ze haar belang. Zijn bestorming van het theater, die hem op minder dan tien jaar tijd de opera-scène heeft opgeleverd, is voor het theater belangrijk omdat hij getoond heeft dat men de klassieke plaats van het theater volledig kan accepteren en versterken, en tegelijk geheel kan leegruimen en vernieuwen. Zijn theater en beeldend werk bieden daarbij een klassieke, volstrekt niet-ironische meditatie op de schoonheid die soms bijna onverdraaglijk is voor wie de twintigste eeuw heeft opgezogen: naakte vrouwen, ochtendblauw, stilte, mysterieuze dieren, harnassen, sterren, kastelen... Hoe is het mogelijk dat deze naïeve, conventionele kunst geen kitsch oplevert? *Fabres kunst dateert van voor de kitsch*, van voor de sentimentaliteit, van voor het romantische geloof dat het 'voelen' inzicht en verlossing moet opleveren, en dus van voor de burgerlijke tijd. Hij maakt oude kunst. In de actualiteit van kunst die volstrekt niet modern is, kan blijken hoezeer het idee zelf van de moderniteit een burgerlijke categorie is, waarvoor er wellicht alternatieven te bedenken zijn.

Een leegte, als een engel

‘Ik ben geen engel en geen dier maar indien ik een engel was, zou ik hartgrondig een dier willen zijn – en omgekeerd.’
 (*‘Je ne suis ni ange ni bête, mais si j’étais un ange je voudrais profondément être une bête – Et réciproquement.’*)

PAUL VALÉRY

Fabre bedenkt personages en verzint hun aanzicht. Romanfiguren en theaterpersonages hebben een leven zoals de mensen. Ze komen ergens vandaan, hebben iets in de zin en wekken onze nieuwsgierigheid. Ze horen thuis in een verhaal of een drama. Maar in Fabres universum verschijnen ze alleen en stom, bijna zonder decor of rekwisieten en raadselachtig. Ze krijgen van Fabre slechts een titel of een naam mee: de engel, de imker, de meermin, de wachter, de vogelverschrikker... Waar komen ze dan vandaan, wat komen ze hier doen? En wat hebben ze met elkaar te maken? Deze cast van *dramatis personae* samen zien is als de rolverdeling lezen in een oud libretto, en vergeefs trachten uit die exotische namen en vreemde toneelmaskers een intrige of het begin van een verhaal af te leiden. Vergeefs, want het lukt natuurlijk niet. Of toch, eerst niet, en dan wel. Want bij nader toezien hebben de figuren die optreden in Fabres recente beeldend werk wél iets gemeen en hebben ze met elkaar te maken: het zijn alle ‘tussenwezens’.

Onder het grote vreemde mengsel dat de Wereld is, schuift elke cultuur een orde of een systeem van plaatsen en bedenkt vervolgens manieren om de dingen *op hun plaats* en zo uit elkaar te houden. De dingen en gebaren van de dag horen hier, de nacht en wat van de nacht is daar. De man daar, buiten, op straat, en de vrouw hier, binnen, bij het vuur. De mensen hier, en de dieren en de goden of de machines

daar; hier de levenden en daar de doden, enzovoort. In een ordelijke wereld, een wereld die door iemand gewild en gemaakt is en waarover dus gewaakt wordt, kent alles en iedereen zijn plaats. Behalve dan diegenen die van twee kanten weten, die te veel weten en soms heimelijk hun plaats verlaten. De beul, de slager of de kok die begint te moorden, de vrouw die om middernacht een dier of een heks wordt, de dode die niet wil rusten, of de wachter die in slaap valt bij zijn grens of poort of scheidslijn. Alles heeft zijn plaats behalve die wonderlijke wezens die zich ‘tussen’ die plaatsen ophouden, die overgaan van de ene wereld in de andere.

De tussenwezens zijn bemiddelaars of boodschappers. Ze bestaan in vele vormen, maar ze doen alle hetzelfde. Hermes, de engelen, de Messias. Het zijn vertrouwelingen die gezonden worden en heen en weer gaan tussen de mensen en de goden, tussen ondergronds en bovenaards, tussen zee en land, die de uitersten en de werelden tegelijk uit elkaar houden en verbinden. Omdat ze geen vaste plaats hebben en nergens thuishoren, kunnen deze tussenwezens zelf ook vrij van gedaante wisselen. Ze zijn nooit ergens helemaal en voor altijd, ze *verschijnen* steeds, alsof ze plots en voorlopig vanuit een ‘elders’ naar voren treden. De boodschappers hebben geen normaal lichaam, dragen geen zwaarte of een donkere massa vlees mee en werpen geen schaduw af. Zonder lichaam zijn ze ook zonder geslacht, zonder een gemis dat doet verlangen. Aan hun vrijheid en hun waardigheid ontleen ze bijzondere eigenschappen: de go-betweenen zijn gelukkig en licht, ze zweven en glimlachen.

Maar deze boodschappers spelen eveneens een gevaarlijk spel. Want wat wanneer de extremen die de boodschapper tegelijk moet scheiden en verbinden hem overweldigen, wanneer hoog en laag in elkaar stromen en zich monsterlijk mengen? Dan is de boodschapper zijn vrijheid kwijt en heeft niets meer te zeggen. Verstard halfweg, is hij een half-wezen geworden. Tegelijk een zot en een schrikbeeld, edel en belachelijk, god en dier, een engel met bokkenpoten. Een kleine stap – één keer vallen – volstaat om van een engel een sater te

maken, van een geest sterfelijk vlees en van een vrouw een vis, van Christus een dwaas, van Kafka's zwijgzame poortwachter een Vlaamse reus. De gevallen boodschapper is een monster, een vereniging van tegendelen zonder orde of maat, zonder model. Maar tegelijk is elk lelijk monster een waarheid, is elke gek en elke smokkelaar een wijze, en schuilt in elke duivel een engel.

Het monster is altijd belachelijk omdat het nooit is wat het wil zijn. Het is mismaakt. Waarom vinden we het monster niet gewoon grappig? Waarom is het afzichtelijk en jaagt het altijd ook schrik aan? (Lachen is altijd ook een manier om zich uit de voeten te maken). Omdat alles waarover die mythen en monsterlijke figuren gaan – hoog en laag, boven en beneden, het 'tussenbestaan' én het mengen – zich niet ergens elders in de wereld afspeelt, maar *hiér*, vanbinnen, in de ziel. De moeizame poging de dingen in de wereld wat uit elkaar te halen en een plaats te geven, de schrik voor de eigen onnatuurlijkheid en mismaaktheid, het verlangen in het eigen edele menselijke voorkomen te geloven, en de noodzaak om het simpele feit dat de mens *eigenlijk* een dier is als een geheim te verbergen. Inderdaad, met de goden en de dieren hebben we weinig te maken, en de engelen en de spoken en de heiland bezoeken ons en 'verschijnen' nu en dan. Maar onder de monsters zijn we *entre nous*. En wie wil er nu graag in de spiegel kijken? Ik niet.

De zwerm. In Midden-Amerika zijn er bijensoorten bekend zonder angel, die hun voedsel niet zoeken in bloemen. Ze voeden zich met en maken honing van lijfsvocht van dieren en ook van mensen: van zweet, slijm, tranen. Daarom gebeurt het soms dat ze met tientallen of honderden tegelijk op een lichaam en gezicht komen zitten, en in de neus kruipen, de oren, de ogen, de mond. Het helpt niets ze te verjagen of te slaan, integendeel: de geur van de dode bijen lokt steeds meer soortgenoten, tot het hele gezicht bedekt is en men niet meer kan horen of zien. Wat te doen? Kalm blijven, stilstaan, slapen, dromen? De levenden – zegt

Socrates in Paul Valéry's *Eupalinos* – zijn gemaakt 'd'une maison et d'une abeille': van een huis en een bij, van een lichaam en een ziel. Kan men van dieren een huis maken? Een hol? Een lijf? Een wereld? Maken dieren een huis? En waarom leven bijen niet elk voor zich, alleen, maar in zo'n zoemende, eensgezind biddende bol? Cocon: eierschaal, noot, oog, nest, centrum. Een wereldbol van bijen is een cocon binnenstebuiten.

De imker. Wie is de imker? Honing zoeken is, samen met het jagen, een van de eerste bezigheden. Reeds op rotstekeningen van zo'n achtduizend jaar oud in Spanje en Zuid-Afrika klimmen menselijke figuurtjes op ladders en in bomen om honing te verzamelen uit nesten (die soms heel goed lijken op Fabres 'cocon'). Maar de imker, die zelf bijen houdt, heet met een oud woord ook: bijenvader. Men zegt dat zijn dieren hem herkennen en zijn familieleden met rust laten. Men zegt dat men de bijen de dood van hun imker moet vertellen, dan zwermen ze weg. Een zwerm bijen heeft dus ergens in hun midden een koningin en verdraagt daarbuiten nog een 'vader'. Fabres imkers zijn goed herkenbaar uit een late tekening van Brueghel gestapt. Ze zijn als uit een haag geknipt. Ze dragen een ruimtepak, een wapenrusting of een pij. Het zijn ook robotten, monniken en brandweermannen. Al wie in deze wereld met een beschermepak rondloopt en ademt door een masker, wie hier komt om ons te reinigen en te ontsmetten, verklaart de aarde tot een vreemde en gevaarlijke planeet.

De vogelverschrikker. De vogelverschrikker hangt op zijn stok en wappert met niets. Met lege kleren. Hij is beroepshalve lelijk en moet schrik aanjagen. Maar natuurlijk is de vogelverschrikker ook een trieste figuur. Want de vogels vliegen weg en hij blijft voor altijd eenzaam aan de grond genageld staan, met uitgestrekte armen, gestraft of gekruisigd. Zie: de vogelverschrikker aan het kruis! De pop die de boer (en de kunstenaar) maakt om de vogels weg te jagen, is echter altijd gecreëerd naar iets wat hij vagelijk in zichzelf kan zien en zelf weg wil jagen. Want hoe zou iemand kunnen weten wat de vogels doet

schrikken? Neen, wie een vogelverschrikker maakt of spookje speelt stelt in de eerste plaats zichzelf te kijk.

Een engel/een meermin. De broze engelen van Fabre zijn niet geslachtloos: het zijn vrouwen met borsten en heupen. Engelen zoals een man zegt: 'mijn engel', of zoals sirenen. Maar ze hebben geen hoofd en geen gezicht: ze zijn niets meer dan een mantel van beenderen of een omhulsel. 'Er kwam een leegte in haar, die haar optilde als een engel' (*'Un vide se fit en elle, qui l'éleva comme un ange'* – Georges Bataille). In de verhalen raken de engelen bij de geboorte de lippen van de kinderen aan, zodat ze vergeten wat ze weten, geen taal meer spreken en niet meer kunnen vertellen waar ze vandaan komen. Ze klimmen de ladder van Jakob op en af, tot in de hemel. Men ziet ze zweven, geschilderd, op de muren van de kerken. *De muur van de stijgende engelen?* Fabres engelen hebben geen voeten en raken de aarde niet, zijn engelen klimmen niet maar zweven.

De vleesklomp. Het is niet zo eenvoudig om van een dood dier, wat toch een lijk is, voedsel te maken. Hoe vlees te eten zonder een lijk te vreten of zonder het dier te worden dat men eet? Overgangen worden ritueel geregeld, spijsregels vastgelegd, ceremoniemeesters gekozen: men moet het dier slachten, kop en staart en huid en haar en veel van de binnenkant weggooien, het dier in kleine stukjes hakken die geen vorm meer hebben en vervolgens braden, koken, op een bord schikken, zegenen. Maar het gebeurt soms, ook vandaag nog, dat het toekomstige voedsel op straat verschijnt in de vorm van de helft van een dood dier. Het dier dat geen lijk meer is en nog geen voedsel is geworden, hangt in de koelwagen aan een haak, 'halverwege'. Dan loopt op straat plots een man heen en weer naar zo'n wagen, een witte kap over het hoofd, met een half karkas op zijn schouder, met bloedvegen op zijn kiel. Vlees dat een hoop wordt zonder gezicht, zonder poten, zonder vorm: de vormloosheid van het vlees, de vleesklomp, de mensklomp. Van Joachim Beuckelaer en Rembrandt tot De Braekeleer en

Soutine. Engelen zweven, zonder houvast, maar vlees is dood gewicht en het trekt naar beneden.

Ezelskop! Kwiet! Langoor! Iemand heeft me verteld over een jongeman die droomde dat zijn pasgeboren zoon een soldaat zou worden. Die vader zal krijgen waar hij niet om gevraagd heeft en verdient zo'n ezelskop. Of tenminste ezelsoren groot als kleine vleugels, misschien te klein om te vliegen maar toch groot genoeg om te klepperen en wind te maken, als een waarschuwing voor de anderen. Op houten spillebeentjes en korte voetjes. Maar wie draagt er nu vleugels op het hoofd? Hermes? Er is een mooie Hermes-buste van Khnopff. De nar draagt traditioneel een haan op zijn hoofd, die haan zie je nu nog aan de rode kam op zijn kap en zijn vleugels gaan na een tijd misschien ook wel op oren lijken. Maar zo'n ezelskop? Zie Füssli's *De droom van Titania*... En welk dier draagt er nu een harnas – insecten, die kleine geprogrammeerde vechtmachientjes, daargelaten? Er is zeker een mooie collectie van die wezens te zien bij Brueghel en bij Bosch. Een man met zo'n helm op zijn hoofd krijgt er een snuit en een bek. Een soldaat is natuurlijk ook zo'n tussenwezen, zoals de vroedvrouw en de beul. Bewaken is een van de oudste dingen die mensen doen. Maar hebben we Vlaamse wachters nodig? Wat valt er te bewaken? Kunst? Wachten op wie, op wat?

Zegt Clo-Clo (van Nero & Co) in het album *Het kasteel der zuchten*:

'Een nachtwacht zat des nachts te wachten
 Nooit had een nachtwacht zo'n verdriet
 Want, schoon hij wist dat hij moest wachten,
 Waarop hij wachtte wist hij niet.'

7 raadsels (een scenario)

Een
(trappen, hoeken)
(horen)

Mijn oren zitten aan de buitenkant, ik hoor van binnen. Oren buiten, maar ik zit binnen. In het begin, helemaal in het begin, zaten ze vol dik water. Dan heeft iemand ze volgestopt met was, om het zingen niet te horen. En later: tong-in-'t-oor, verdovend. Maar nu leef ik, vrij, met open oren – en ik hoor... Niets. Voor de oren is het Niets groot, immens, als de leegte voor de wereld! Denkt u dat wat lawaai mij doof zal maken? Hoorde ik nog nooit het luid gebrul van leeuwen? Hoorde ik de zee, door stormwind opgezweept, niet razen als een ever, witbeschuimd? Ik luister naar niemand, ik wil eerst horen wat ik zelf zeg. Wat buiten schande wekt, houd ik binnen – monsters. Wat daarbuiten niet gehoord mag worden houd ik hier, ik, beschaamd kind van een mens en een dier, in deze welgebouwde doolhof, met vakmanschap gemaakt, met wegen zoals in Phrygië de Meander stroomt – vooruit, kronkelend, terug, naar de eigen bron gekeerd, dan weer naar de vlakke zee – en dat alles zo door elkaar, dat de maker zelf er nauwelijks uit kon komen.

Twee
(ramen)
(zien)

Gaten in mijn hoofd, ogen, te veel gaten in mijn hoofd, te veel ogen in mijn kop. Ik wil er méér, een mantel van ogen, veel zoals van pauwenveren of van sterren, rondom rond, die slapen twee per twee. Of één maar, een tol, die door iedereen heen kijkt. Ogen worden in de kop geslagen. Boos oog, als van een gier – een lichtblauw oog met een waas erover. Dat zijn

kerels, ze slapen niet! Waarom niet? Omdat ze niet moe worden. En waarom niet? Omdat ze gek zijn. Worden gekken dan niet moe? Hoe zouden gekken moe kunnen worden? Ah, herder, ik ben een en al oog, kom bij me zitten op mijn rots, maar je verhalen en je muziek zullen mijn ogen in slaap wiegen, een na een, en het zal me mijn kop kosten.

Drie

(binnenplaats, wolken)

Ik wil het huis zien waar ik vandaan kom, maar hier zit ik, met water rondom rond, binnen zonder buiten. Maar ook al kan mijn koning heersen over de aarde en de zee sluiten, de lucht kent hij niet. De lucht! Ik moet pluimen zoeken, de kleinste eerst, en ze schikken naast elkaar, zoals bij de panfluit, en ook was heb ik nodig en verder nog een zoon, een kind dat hier vandaan wil! Ik zeg, als je te laag gaat, zal het water je vleugels zwaar maken, als je te hoog gaat, zul je branden! Alle werk richt zichzelf te gronde.

Vier

(muren)

Op het toneel, daar, voor ons, niets: een rand – en dan: een bek, een klein geblaas op het gezicht, alsof daar iemand is. Maar neen, alles is zo leeg, zo zwart en nat, daar en hier, in de kom van mijn ogen. Waarom waak je? Iemand moet waken, zeggen ze. Iemand moet aanwezig zijn. Ga weg, en sluit de poort!

Vijf

(deuren, stappen)

Prijs en spetter ons, liefje! – daar komt iets aan – wie ben je? vraag jij maar eerst? Wat heeft wortels die niemand ziet, wat is Hoger dan bomen, wat rijst op in 't verschiet, zonder hoger te komen?' Alef, Bes, Giml... Een Berg! goed – opeten of raden – dood of weg. Er zijn geheimen die zelfs voor een keizer geheim

moeten blijven. 'Zonder deksel, scharnieren of slot bevat dit doosje niettemin een gouden schat.' Raad maar! Hij moet ons drie keer laten raden, liefje, drie keer... Eieren! Meel, water. Ik wil de zorgeloze slaap van klei! Veeg die naam van zijn voorhoofd! Het is kwijt!

Zes

(muren, gewelven, echo)

(pijn)

'Heren, ik wens u allen gezondheid en wat meer beleefdheid toe. A propos, heren, dit is een hecht gebouwd huis. Ik mag wel zeggen, een bijzonder hecht en doortimmerd huis. Deze muren – gaat gij weg, heren? – deze muren zijn stevig gemetseld.' En bij die woorden sloeg ik, uit pure pocherij, met een stok, die ik in de hand hield, juist op dát gedeelte van het metselwerk... Nauwelijks was de echo van mijn slagen verstomd, of zij werd beantwoord door een stem uit een graf, door een kreet, eerst als het snikken van een kind, dan zwellend tot een luide en aanhoudende gil, een klaaglijke schreeuw, half afschuw en half triomf, zoals van verdoemden en van demonen, die juichen om hun verdoemenis...

Zeven

(spiegels, spiegelingen, schaduwen, water)

(pijn)

Wel wel, hoe raar is alles vandaag! En gisteren was alles nog zo helemaal normaal. Ben ik veranderd, in de nacht? Laat me denken: was ik bij het ontwaken wie ik voorheen was? Ik geloof dat ik me een beetje anders voelde. Maar wanneer ik niet meer dezelfde ben, wie ben ik dan nu? Ah, dat is een raadsel. Ik ben niet A, en niet B, geen mens, geen dier, want ik weet veel, en zij twee – niets. Wat kan ik me herinneren – wie ik ben? 'Hoenke poenke, twee paar kloenke, liggen slaan, tien dompen is gedaan. Hoenke poenke, twee paar kloenke...'

Vanwaar komen die stemmen? Nu komen ze naar me toe, dichters en dichters bij, roder en roder, en vuriger, en ze verdwijnen een voor een in mijn hoofd. Luister! Komt de morgen nog niet? Ik kan mezelf niet nader verklaren, wanneer ik mezelf niet ben, mijnheer!

In den beginne was de schrik

Jan Fabre werkt zowel in het theater als binnen de beeldende kunst, en dat heeft aanleiding gegeven tot allerlei vergelijkingen en kritieken. De kritische vraag is doorgaans of Fabre ‘eigenlijk’ een theatermaker is met een afgeleide activiteit in de beeldende kunst, dan wel een beeldend kunstenaar die via de omweg van de performance in het theater is beland. Men gaat er daarbij terecht van uit dat theater en beeldende kunst verschillende zaken zijn, maar vooronderstelt zonder redenen dat een kunstenaar niet in beide disciplines écht goed kan zijn, en de kritiek dus moet uitmaken waar het belang van het werk nu eigenlijk ligt. Interessanter is echter te verstaan hoe een kunstenaar die niet de beide disciplines synthetiseert tot een ‘gesamtkunst’, maar ze naast elkaar beoefent, deze dubbelheid gebruikt.

De beeldend kunstenaar breekt door in het theaterwerk via het gebruik van het statische beeld en van het tafereel. In Fabres theater komen de verschillende elementen van de voorstelling – acteur, beweging, stem, tekst, intrige, speelruimte, licht – samen in een *visuele* synthese waarbij formele organisatie (aswerking en symmetrie, verdubbeling en herhaling...) en het effectgebruik (licht, kostuums...) de betekenis van de handeling overspelen. De voorstelling bestaat dikwijls uit het traag opbouwen of het plots en wonderbaarlijk neerzetten van een perfect beeld of visueel toppunt, dat dan snel weer afgebroken wordt. Op bijna elk moment kan de theaterhandeling bevroren worden tot een zelfstandig beeld. Dit verklaart waarom foto's van Fabres dans- en theatervoorstellingen zo sterk zijn en dikwijls een voorstelling bijna zonder verlies kunnen samenvatten. Men kan deze aanduiding van het belang van het beeld voor Fabres oeuvre zeker verfijnen. Ik zal in deze tekst echter vooral ingaan op de manier waarop theatrale categorieën het beeldend werk bepalen.

Ik concentreer me daarvoor op de duidelijkste instantie hiervan: het zelfportret.

Het zelfportret is een oud en belangrijk genre binnen de westerse kunst en het westerse kunstenaarsbegrip. Het bijzondere karakter van het zelfportret hangt historisch samen met de bijzondere omstandigheid dat de kunstenaar hier helemaal voor zichzelf werkt, precies in een beeldgenre waarbij normaal de opdrachtgever zelf ook het model is en alles bepaalt. Het zelfportret is het eerste 'autonome beeld'. De traditie van het zelfportret toont hoe dit nevengegenre de basisvooronderstellingen van het portret, waar de leken in geloven, systematisch ondergraaft. De eerste vooronderstelling van het portretbeeld is immers dat het gezicht een *waarheid* is: meestal geven kleding, houding of attributen wel een aanduiding van de 'sociale identiteit' van het model, maar toch moet in het portret voornamelijk of uitsluitend het gezicht vertellen 'wie iemand is'. De tweede vooronderstelling is dat het portretbeeld zo treffend gelijkend kan zijn dat het beeld bijna de substantie van een persoon kan vatten en de persoon lijkt te vertegenwoordigen: 'hij is het helemaal', 'het lijkt wel alsof hij hier is, straks begint hij te spreken!' De portretschilder, die heel goed weet dat beelden in elkaar geknutseld worden met list en handigheid, kan echter moeilijk geloven in iets wat hij zelf verzint – hij heeft daarvoor als excuus het geloof van de anderen nodig. Wanneer de kunstenaar uitzonderlijk zélf op de plaats van het model terechtkomt, voelt hij zich daarom ogenblikkelijk zeer onbehaaglijk, hij tracht zich van zijn beeld los te maken en gaat 'metagedrag' vertonen... Het zelfportret wordt dan gebruikt om het over zichzelf-als-kunstenaar te hebben, of over de kwestie van het portret en de kunst in het algemeen – vanaf Poussin bijvoorbeeld. Maar ook en vooral wordt de waarheid van het menselijke voorkomen ondergraven door van het gezicht een masker te maken, en van het model een pose en een kostuum. Dürer en Rembrandt openen de traditie van het artistieke zelfportret als allegorie, als *een reflexief genre*, waar niet het gezicht maar de pose en het masker de waarheid zeggen. Het

zelfportret is de plaats waar iemand *zichzelf opvoert als kunstenaar*: het zelfportret is een eenmanstheatertje. De barokke gedachte dat de wereld een schouwtoneel is en de mens zijn rol speelt vindt zo – náást het theater, in de beeldende kunst – zijn vroegste en meest gecondenseerde uitbeelding.

Van bij het begin is het zelfportret voor Fabre belangrijk: hij treedt vanaf de vroegste performances op als een acteur die de rol van kunstenaar speelt. In *Sea-Salt of the Fields* (1980) en *After Art* (1981) citeert en speelt Fabre ‘Mar-sel Du Champs’ en gebruikt daarbij onder meer Duchamps ‘zeephorens’ van de *Monte Carlo Bond* – de horentjes die ook opduiken op de bolhoed van het zelfportret *Will doctor Fabre cure you*. In *After Art* probeert Fabre ook de geste uit waarbij hij het overwinnings/vredesteken maakt én met hetzelfde gebaar zichzelf ezelsoren geeft – een pose die terugkomt in een levensgroot zelfportret. En in dezelfde jaren 1980-1981 speelt Fabre met de identificatie/omkering van de anti-Duchamp, Salvador Dalí, onder meer in een performance in Amsterdam. Daar heeft hij met bic kunstkaarten over de gehele geschiedenis van de schilderkunst bewerkt en portretteert hij zichzelf als de *ILAD van de Bic-ART*, compleet met een bicblauwe Dalí-snor. Dalí en Warhol zijn trouwens de twee kunstenaars die later, in Fabres theaterwerk, als *Glowing Icons* overleven, samen met Snowwhite, Sissi en Mr. Spock...

Elke kunstenaar vreest het moment waarop iemand met autoriteit en gezag zal zeggen: jij bent geen kunstenaar, je bent geen échte kunstenaar. Sedert de kunst geen ambacht meer is, sinds ze haar ‘natuurlijkheid’ kwijt is, weten we immers dat niemand zomaar als kunstenaar geboren wordt. En dit ten spijt van al het hardnekkig doorleven en bewust cultiveren van de romantische kunstenaarsmythe. De kunstenaars laten graag uitschijnen dat het kunstenaarschap een zaak is van predestinatie en noodlot, natuurlijk en onontkoombaar. Maar zichzelf en iedereen weten beter. Er is

altijd, ergens bij het begin, de willekeurige *beslissing* om van zichzelf een kunstenaar te maken, en het blijvende verlangen om die keuze door anderen bevestigd te horen. En er is de schrik dat de anderen het niet zullen geloven, en dat men zo zelf zal beginnen te twijfelen. De positie van kunstenaar en het samenvallen met die positie – de *identiteit* van kunstenaar – zijn nooit veilig en nooit definitief verworven. Het sterke besef van de basisconditie van structurele onechtheid in en usurpatie door het kunstenaarschap heeft zich mijns inziens geïnstalleerd als een van de drijfveren van Fabres werk.

Een van Fabres vroege tekeningen toont twee spinnetjes op een toneel: *Spinnentheater*. De ene spin roept het woord ‘angst’ en de andere ‘schrik’. Angst, zo leert de filosofie, is het gefascineerd terugdeinzen voor ‘niets’, voor een gevaar dat geen gezicht en geen naam heeft, en geen aanwijsbare bedreiging vormt waarvan men kan wegllopen. Men kan inderdaad niet wegvlugten van het besef dat de mens niet in de natuur *past*. Angst is dus een existentiële basisconditie waarin een eerste waarheid verschijnt die vervolgens door de zaken van de wereld en de dagelijksheid wordt bedekt. De dieren die – nemen we aan – naïef in de wereld staan, kennen geen angst. De dieren én de mensen kennen daarentegen wel schrik. Schrik is het geïntimideerd zijn door een benoembaar gevaar dat in de wereld opduikt en bedreigend is voor het zelfbehoud. Wie schrik heeft kan dus oppassen en voor zichzelf zorgen, bijvoorbeeld door te vluchten of voorzichtig te leven. Maar dikwijls zal de angst zich klein maken en verbergt ze zich in de schrik: angst en schrik zijn wel conceptueel te onderscheiden, maar in de beleving nooit helemaal te scheiden. En een van de mogelijke manieren om schrik en angst *in een gecontroleerde omgeving* op te wekken en te bemeesteren is een *gevaarlijk spel te spelen*. Zie *Art as a gamble* – de titel van een van Fabres performances uit 1981. Of zie hoe de kunstenaar *De macht der theaterlijke dwaasheden* zelf op het toneel zet: kijk, de kunstenaar heeft horentjes, hij heeft ezelsoren, hij is een nar. Maar toch is en blijft hij een kunstenaar...

Het is een lange traditie in de Vlaamse kunst vanaf Bosch en Brueghel: de twee beroepsgroepen die leven van het bedriegen van de lichtgelovigen zijn de goochelaars en tovenaars – de magiërs en de ‘artiesten’ dus – en de kwakzalvers en dokters. *Will doctor Fabre cure you?* De waan en het bedrog zitten steeds vast op de zintuigen, en de zotheid vult het hoofd via de in- en uitgangen van de zintuigen: oren, ogen, mond. Fabre interesseert zich in zijn hele oeuvre nauwelijks voor gezichten, maar het hoofd is wel een belangrijk thema: het hoofd is de doos gevuld met gedachten en voorstellingen, waarin iemand is opgesloten en met zichzelf en zijn wereld alleen is, en vanwaaruit hij via gaten in zijn hoofd communiceert met ‘buiten’. Om te bedriegen – dat is toch wat de kunst en het theater doen – moet men dus de zintuigen bedriegen. Wat moeten we dan denken wanneer net de kunstenaar belooft ons te genezen? De serie *Will doctor Fabre cure you* bestaat uit vier maal drie zelfportretten die elk gaan over de zintuigen. De reeksen van telkens drie identieke portretten tonen hoe de oren, ogen en mond/keel ziek en gezond kunnen zijn. Zo portretteert Fabre driemaal zijn bijna halfbloot lijf en plakt condoms op zijn oren, ogen en mond. Wel, hij heeft gelijk. Het is zeker zo dat de hormonen de ogen, de oren en de mond zot kunnen maken. Wat René Magritte gezegd heeft over het denken en schrijven – ‘wees u steeds bewust van het bestaan van uw roede’ (*‘avez toujours présente à l’esprit l’existence de votre verge’*) – geldt zeker voor het gebruik van de zintuigen waarmee we onze ‘realiteit’ maken. Maar kan een dokter ons hiervan genezen? We verstaan wel wat hij zegt en beseffen dat hij gelijk heeft, maar worden daar toch niet wijzer van. In de volgende serie portretteert Fabre zichzelf met een bijna driehoekig gezicht en een punthoofd: als een kobold of als een boom – een kerstboom. In de ogen, de oren en de mond is telkens een glasbloempje geprikt: bloemen, sterretjes, verbloemen, mooier maken, mooier dan het is...? Kunst is manipulatie. Op de volgende serie is Fabres gezicht bijna vierkant,

gedrongen en gesloten, en wordt zijn gezicht – oog, oor, keel – telkens opengesneden door een kleine disk met computergegevens. De laatste serie staat apart: op de drie Fabre-gezichten worden iedere keer twee bloedrode oren in was of kunststof op het gezicht geplakt, met een touwtje vastgebonden of met spijkers vastgenageld.

In de wereld van de beeldende kunst maakt de kunstenaar doorgaans zijn werken en zoekt hij daarna een gelegenheid en een plaats om tentoon te stellen. Theater daarentegen wordt niet tentoongesteld maar opgevoerd: het podium opent meteen de bijzondere tijdruimte van het ‘alsof’. De bepaling dat al wat op het podium gebeurt buiten de ‘wereld’ plaatsvindt, gaat vooraf aan de voorstelling. Fabre gebruikt deze theaterlogica – het spel, het bedrog, het ‘onechte’ – om te zeggen en te tonen wat (beeldende) kunst is. Maar zijn ‘ontmaskering’ is in feite zijn manier om de kunst – en de kunst die hij zelf wil maken – te beschermen tegen een veel gevaarlijkere ziekte die de beeldende kunst heeft aangetast. Fabre gelooft namelijk dat een kunstenaar kunst moet maken. Echte kunst. Hij meent (nog steeds) dat de kunstenaar een bijzonder mens is die mooie dingen maakt. Deze opvatting is naïef, omdat we ondertussen allen geleerd hebben dat iets ‘kunst’ is krachtens een institutionele context. Het zijn de veldposities, de machtswoorden en de sokkels – de instellingen zoals de musea – die van iets kunst maken, die in- en uitsluiten. De moderne en hedendaagse kunstenaar is slechts een speler in dit institutionele spel. Hij/zij is een kunstenaar wanneer hij/zij deelneemt aan het spel – en hoeft daarvoor helemaal geen kunstwerken te maken of zelfs maar in kunst te geloven. Men kan gemakkelijk aan de kunst twijfelen, haar bestaansrecht onzeggen en verklaren dat men geen kunst meer zal maken, en toch probleemloos kunstenaar blijven. Fabre daarentegen gelooft nog dat een kunstenaar kunst moet maken en dat het kunstenaarschap zich moet bewijzen in wat men creëert. En daarom verdraagt hij de twijfel aan de kunst niet en wil hij zelf uitdrukkelijk echte kunst vervaardigen. Dat geeft aan sommige van zijn beeldende werken iets overda-

digs, nadrukkelijks en ‘geladens’: alsof ook de beelden ‘opgevoerd’ worden. Deze openlijke theatraliteit, die zelf zegt dat ze ‘onecht’ is, kan echter niet meer ontmaskerd worden en neutraliseert daardoor de ironie en de slimmigheid die veel beeldende kunst bloedeloos en leeg maakt.

Kunst die zichzelf niet opvoert als iets bijzonders, die niet ingeënt is met kitsch, die niet wil liegen, is bijna noodzakelijk steriel – zoals elk iconoclasmie steriel is: zuiver maar leeg, en zuiver doordat het leeg is. Wie niet wil liegen, kan ook bijna niets meer zeggen. Fabre komt er openlijk voor uit dat de kunstenaar onbetrouwbaar is en dat de kunst liegt, en voert vervolgens de Grote Woorden van de westerse mythologie en kunst opnieuw op: het gaat in zijn werk over vuur, schoonheid, man en vrouw en seks, dier, naakt, geboorte en dood, de duivelse lach en de engel, bloed en sperma, stilte, hemelblauw... Zijn kunst behandelt onderwerpen die vooral overleven in uithoeken van de populaire en commerciële cultuur, maar die in de hedendaagse beeldende kunst slechts in minimale dosissen en via ingewikkelde citaat- en ontleeningstrategieën gezegd kunnen worden. Fabre spreekt echter bloedserieus en volstrekt zonder ironie. Daardoor staat zijn kunst met die thema’s en zijn theatraal-decoratieve strategieën in een bijzondere verhouding tot de populaire cultuur. Hij beoefent geen mediakritiek die de werking van het medium tematiseert en zo elke inhoud verwisselbaar en betrekkelijk maakt, en zelf altijd ontsnapt en het laatste woord heeft. In Fabres kunst worden de ‘grote thema’s’ tegelijk ernstig genomen én opgevoerd, zonder twijfel, met een soms irriterende positiviteit.

Art as a Gamble: verliezen wanneer men een spel wint en winnen terwijl men een spel verliest. Het gaat niet om het risico en niet om de kick. Het gaat om het spelen met de angst en de schrik *als tegenspelers*, en om de kunst als een *gevaarlijke plaats*: als een terrein waar men de schrik en de angst kan oproepen en confronteren binnen de perken van een speelveld, volgens regels. Zeker, het blijft allemaal een