



Time is on my side. Over Jan Fabres *Nachtboek 1985-1991*

Kim Gorus

*(De toekomst zal het bewijzen,
de tijd is aan mijn kant.)*
20 december 1991

Jan Fabres *Nachtboek 1985-1991* (2014) is het tweede gepubliceerde deel uit een chronologische reeks van vier boeken die in hun geheel bijna dertig jaar (1978-2005) uit het leven van de kunstenaar omspannen. De nachtelijke dagboeken vormen een weergave van korte gedachten, verlangens, onzekerheden en ambities van de van slaap verstoken kunstenaar. De nacht doet dienst als 'tabeeloze ruimte' waarin vrijuit getekend, gedacht, gedroomd kan worden. Met een enorme regelmaat, vrijwel dagelijks, schrijft Fabre zijn ideeën neer. *Nachtboek 1985-1991* gaat voort op hetzelfde elan van Fabres eerst verschenen *Nachtboek 1978-1984*. We krijgen het beeld voorgeschoteld van een spelende, bezeten man die voortdurend de grenzen opzoekt van de artistieke creatie en het eigen lichaam. Het tweede deel, dat start met de opvoering van *De macht der theaterlijke dwaasheden*, toont Fabres internationale doorbraak als theatermaker.

Dansen met de polsen

Het theater, zo leert *Nachtboek 1978-1984* ons, is aanvankelijk een koele minnaar van Fabre. Hij start als decorbouwer voor Paul Koeck en werkt daarna samen met het Nieuw Vlaams Theater van Will Beckers, volgens Fabre op dat moment het 'enige theater in Vlaanderen dat artistieke risico's neemt'.

Al snel loopt hij tegen de grenzen aan van de theaterhuizen die veeleer op bestelling lijken te werken: 'Het probleem in België is dat er geen koppige theaterkunstenaars bestaan

die uit noodzaak creëren. Er zijn alleen beschikbare regisseurs die in te huren zijn.'

Ook de acteurs zijn gespeend van verbeelding en passie. Het liefst zou hij ze vervangen door dieren of door kopieën van zichzelf: 'Ik zou willen dat ik mezelf kon vermenigvuldigen. Dan zou ik in de lichamen van de acteurs kruipen. Hun lichamen dragen als een kostuum.'

Nachtboek 1985-1991 start met de repetities voor een voorstelling van *De macht der theaterlijke dwaasheden*, het stuk waarmee Fabre zich al in 1984 internationaal op de kaart zette als choreograaf en theatermaker. De meer dan vier uur durende opvoering met veertien performers en een operazanger is, in de woorden van Fabre, in essentie 'een evocatie van het martelaarschap'. Ze vormt met haar intense, fysieke rituelen en de esthetisering van geweld een radicale kritiek op het heersende theater en de blauwdruk voor Fabres latere werk. De voorstelling was ook van cruciaal belang voor de ontwikkeling van danser en choreograaf Wim Vandekeybus, die zijn debuutrol speelde als een van de naakte keizers en nadien het dansgezelschap Ultima Vez oprichtte. De carrière van Fabre nam na de twee jaar durende tournee van *De macht der theaterlijke dwaasheden* een vlucht. Nieuwe stukken volgen elkaar in snel tempo op: *Das Glas im Kopf wird vom Glas (de danssecties)* (1987, eerste deel van de Helena Troubleyn-trilogie), *Prometheus Landschaft* (1988), *Der Palast um vier Uhr morgens...* A.G. (1989), *Die Reinkarnation Gottes* (1989), *The Sound of One Hand Clapping* (1990) en *Sweet Temptations* (1991). Tussen de voorstellingen door werkt Fabre aan zijn bic-tekeningen,

die een orgelpunt bereiken in het volledig blauwgebicte Tivoli-kasteel in Mechelen. Dat tekenen beschouwt hij overigens als een verlengstuk van zijn dansperformances: tekenen is 'dansen met [de] polsen'. Zijn tekeningen, kijkdozen, denkmodellen en sculpturen reizen net als zijn voorstellingen de hele wereld rond: van de door Jan Hoet gecureerde tentoonstelling 'Irony by Vision' in Tokio tot aan de Biënnale van São Paulo.

In 1991, het laatste jaar van dit *Nachtboek*, start Fabre met de voorbereidingen van *Zij was en zij is, zelfs*, het solodebuut van Els Deceukelier, Fabres toenmalige muze. Het werk refereert aan *Le grand verre* of *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* van Marcel Duchamp. De befaamde *machine célibataire* van Duchamp bestaat uit twee van elkaar gescheiden delen. Het domein van de bruid, bovenaan de installatie, is ontoegankelijk voor het domein van de smachtende, mas-turberende mannen onderaan. In *Zij was en zij is, zelfs* neemt Els Deceukelier plaats op het podium in een imposante bruidsjurk, als een 'witte weduwe'. Haar wit kleed vormt het canvas waarop het publiek zijn fantasieën telkens opnieuw kan projecteren. Fabre noemt de voorstelling in zijn aantekeningen zijn 'poëtisch, erotisch en lichamelijk antwoord op mijnheer Duchamps meesterwerk'. De voorstelling, die het eerste deel vormt van een diptiek rond het werk van Duchamp, bestendigt de sterke positie van Fabre in de internationale theater- en performanscene.

Handel in ontroerend goed

In en tussen zijn performances en voorstellingen voert Fabre een nooit aflatend gevecht tegen middelmatigheid, tegen het kleinburgerlijke, tegen het maatschappelijk aanvaardbare. In denkbeeldige performances laat hij zijn kunstwerken letterlijk inslaan als een bom in het hart van de maatschappij:

Ik steel een Belgisch militair vliegtuig, vlieg ermee naar Moskou, land in het midden van het Rode Plein, daar plant ik de Jan Fabrevlag. (Klein detail, niet zo onbelangrijk: ik ben geen piloot.)

Bij het bekijken van *La bohème* in een regie van Harry Kupfer in de Komische Oper in Oost-Berlijn droomt hij ervan een 'kapitalistische terrorist' te zijn 'die een brandbom onder de voorstelling' legt. 'Denken is straatvechten', stelt Fabre immers. En ook het theater wordt pas interessant als zowel podium als publiek in brand staan. Na een voorstelling in de Londense Royal Albert Hall waarbij toeschouwers beginnen roken, schelden en met zitjes naar de bühne gooien, bevindt Fabre zich in 'de roes van een meeslepende thriller'. 'Theater', zo schrijft hij neer in de nacht van 7 april 1989, 'is een handel in ontroerend goed.'

Het schouwspel van de realiteit wint het dan ook telkens van de kunst en het theater: de taferelen in café Le Coq in de Brusselse Auguste Ortsstraat vindt hij eindeloos interessanter dan de voorstelling van Maatschappij Discordia in het Kaaitheater. De live beelden van Operation Desert Storm tijdens de Golfoorlog in Irak overstijgen een theateropvoering: 'Het is razend spannend om heel de nacht het Theatre of War te volgen op CNN. (Drama op leven of dood, welke regisseur zou niet jaloers zijn?)' Het waarschijnlijke, het ongecontroleerde staat steevast boven het gekunstelde: 'Alle echte schoonheid is onhandig', stelt hij in een van de vele oneliners die zijn nachtboek rijk is. En in de zomer van datzelfde jaar: 'De kunst moet het lichaam heroveren. Zonder lichaam geen kunst.' Het liefst van al zou hij nog regisseren (choreograferen) met zijn tanden. Theater moet doorspekt zijn van tranen, zweet, urine, bloed, sperma. Performers die alleen spreken met hun stem zijn zielloos, leeg.

Nachtboek toont ook hoezeer leven en werk verbonden zijn bij Fabre. Els Deceukelier was naast actrice en muze ook de geliefde van de kunstenaar. Het 'blauwe uur' – het uur waarop de nachtdieren al zijn gaan slapen en de dagdieren nog niet wakker zijn – figureert niet alleen als decor in tal van zijn werken, het is ook werkelijk het uur waarop de kunstenaar werkt:

[H]et Uur Blauw is een geschikte plek om me af te zonderen van de wereld en mijn innerlijke tijd de macht te geven.

Leven en theater vormen een onafscheidelijk geheel: 'De theaterpraxis stopt nooit. Het gaat door, dag en nacht.' Kunstenaar zijn 'betekent tot het uiterste gaan', voortdurend het onbekende opzoeken. Geluk en (be)rust(ing) zijn slechts de valkuilen van onze consumptiemaatschappij: '[G]elukkig zijn is in onze maatschappij synoniem geworden voor produceren en consumeren.' Als een 'kunstzinnige dictator' drijft hij zijn dansers – 'krijgers van de schoonheid' – tot het uiterste, tot ze 'huilen van paniek en vermoeidheid'. In het ongetemde, extreme karakter van Fabres performances ontstaat 'het theater van de passionele razernij'. Alleen mensen die met dezelfde gedrevenheid in het leven staan kunnen op zijn sympathie rekenen: curator Jan Hoet, schrijver Stefan Hertmans, cultuurfilosoof Bart Verschaffel, choreograaf Marc Vanrunxt.

Tuttefrut voor de ogen

Voor mensen die volgens Fabre de nodige *drive* ontberen, is hij bikkelaar, maar bij momenten ook ongemeen grappig. Zo suggereert hij dat Jan Debaut, in zijn ogen een al te *Vlaamse* curator, 'in een boomhut' in een Brits park mag gaan wonen waar 'alle Britse kunstnichten hun hond uitlaten'. Tijdens een saai dansauditie bij het Muziektheater in Amsterdam vraagt hij treiterig of de kandidaten de 'dansstijl Côte d'Or' kennen, waarna ze bevestigend ja knikken. De dansers van Anne Teresa de Keersmaecker noemt Fabre 'vegetarische kannibalen', gespeend van het dierlijke en het instinctieve. Wanneer hij het nog eens waagt om naar een Vlaamse theatervoorstelling te gaan kijken zullen zijn ogen 'weer maanden toekleven' door de afgrijselijke 'TUTTEFRUT VOOR DE OGEN'. Een dag later schrijft hij in zijn nachtboek:

Burgerlijke acteurs moeten er zijn. Er zijn en daar blijven. (Nee, ze proberen krampachtig hedendaags te zijn en verraden daardoor hun eigen waarachtigheid.)

Ook staat Fabre erg kritisch tegenover de Rijksacademie, waar hij in die periode docent is, en het zogenaamde Nederlandse 'kolderkunstsysteem', dat wil zeggen een overgedemocratiseerd en overgesubsidieerd systeem.

Studenten worden volgens hem te veel gemoedeleerd naar de smaak van de markt, volgens de nieuwste hypes:

De Rijksacademie wordt steeds meer een soort concentratiekamp waar middelmatige jonge kunstenaars fysiek gefolterd en mentaal verkracht worden.

Hedendaagse kunsttheorie vergelijkt hij met 'verplichte vakantie', met andere woorden geforceerd, opgelegd, overbodig. Om vernissages minder vervelend te maken suggereert hij om voortaan naast mensen ook dieren uit te nodigen, die zouden dan 'op de juiste manier' kunnen 'rondsnuffelen' en vervolgens 'hun favoriete werk markeren met hun pis'. Af en toe krijg je als lezer een pittige anekdote voorgeschoteld, zoals de keer dat hij – enkele dagen na een afstandelijke en professionele vergadering – een bekend kaderlid van de Vlaamse Opera tegenkomt in een seksclub, rondkruipend op handen en voeten in een lederen slip: 'Hij zei onmiddellijk: "Zeg maar Bobby."'

Dat Fabres bespiegelingen niet bepaald politiek correct zijn zal niemand verbazen. De samenwerking tussen Gerard Mortier en de Amerikaanse choreograaf Mark Morris, de opvolger van Maurice Béjart als artistiek leider van De Munt, noemt hij een 'degoutante vertoning van homocamp en janettenkitsch'. Bij dansaudities bedenkt Fabre niet zelden waar en wanneer hij de laatste nieuwe wulpse aanwinst zal kunnen verleiden. In Oost-Duitsland kan het 'kapitalistische varken' Fabre niet aarden. De geïnstitutionaliseerde kunstwereld vindt hij overgefinancierd en in veel gevallen slaapverwekkend. Bij het zien van een zoveelste slappe operavoorstelling die veel weg heeft van een 'levenloze [kermisattractie]', denkt hij:

De boel in de fik steken, dan pas zullen ze opera maken die leeft. Zonder geld zullen de honger en de nood zichtbaar worden.

Ook het gerenommeerde Centre Pompidou in Parijs krijgt weinig respijt. Het is niet meer dan een veredelde supermarkt die kunst versmacht en verkracht: 'Ze hadden die architect de kogel moeten geven.'

Op een aantal passages met een zeker entertainend gehalte na brengt Fabres *Nachtboek* echter weinig nieuws onder de zon. *Nachtboek* schuift het beeld naar voren van een sterk ik-gerichte kunstenaar: het centrum van de wereld lijkt de stad Antwerpen te zijn, het centrum van zijn kunst Jan Fabre. Hij fantaseert erover al zijn rollen zelf te vertolken en dupliceert zichzelf ook letterlijk in tal van kunstwerken. Kunst heeft voor Fabre in dat licht zelfs een therapeutisch kantje: 'Zijn mijn bloedtekeningen een soort drugs om morgen de realiteit opnieuw aan te kunnen?' Kunst lijkt te geselen en helen tegelijk: 'Kunst geneest. Kunst vergiftigt.' Tegelijk ligt de lat griezelig hoog: 'Ik wil zoals Jezus Christus de beste performancekunstenaar worden.' De spiegeling aan Christus is tekenend voor de narcistische reflecties waarvan dit nachtboek bol staat. Kunstcritici worden beschouwd als afvallige kunstenaars die te veel denken en te weinig voelen, maar er speelt wel een voortdurend hunkeren naar erkenning, naar bevestiging van diezelfde kunstwereld.

De tijd is aan mijn kant

Van nachtboeken verwacht een lezer dat ze een weergave zijn van wat het daglicht niet kan of mag zien. Tot op zekere hoogte klopt dat: in de nacht, de 'tabeloze ruimte', krabbelt de kunstenaar donkere gedachten neer over de dood, seks, angsten, excessen, twijfels. Tegelijkertijd bevestigt dat natuurlijk het beeld van Fabre als een figuur die zich ophoudt in de marge van de kunstwereld, in de schemerzone tussen dag en nacht, in het *blauwe uur*. Dat beeld past bovendien volledig binnen het romantische cliché van de kunstenaar als onaangepast genie en werkt in die zin eerder bevestigend dan ontregelend.

Het kunstenaarsdagboek kent een lange en rijke traditie die een veelheid aan inzichten en vormen heeft voortgebracht. Zowel Sol Lewitt als On Kawara (*I Got Up*, 1970) verzonden systematisch postkaarten om ideeën, schetsen en het verloop van de tijd te registreren. Felix Gonzalez Torres' chronologische *Bloodwork*-grafieken tonen het dalend aantal T-cellen van zijn stervende, aan aids lijdende partner. Gerard Richters encyclopedische *Atlas*

vormt, als nauwkeurig geordende verzameling van losse krantenknipsels, foto's en tekeningen, een uitgebreide cartografie van Richters denk- en werkwijze. Ook nachtboeken behoren tot deze traditie. Jim Shaw, bijvoorbeeld, hield jarenlang zogenaamde 'dream drawings' bij, tekeningen die zijn nachtelijke dromen weergaven en als inspiratie voor zijn werk fungeerden. Sinds de jaren 1980 grijpen bovendien steeds meer kunstenaars naar experimentele tekstvormen die het concept van een dagboek of autobiografie op het spel zetten. Denk maar aan het *Double Game* tussen Sophie Calle en Paul Austers roman *Leviathan*.

Fabres nachtboek zwelgt echter in de romantische gemeenplaatsen van de introspectie en de zoektocht naar waarheid (het 'waarachtige' en het 'authentieke') en voegt in die zin weinig toe aan het genre van kunstenaarsdagboeken, noch aan het oeuvre van Fabre zelf. Als cultuurhistorisch document heeft dit boek uiteraard een zekere waarde. *Nachtboek 1985-1991* biedt een inzage in het ontstaansproces van enkele iconische werken van Fabre. Reeds op 21 september 1986 tekent hij op in zijn nachtboek: 'Ik ben bloed (een vloeibaar lichaam ben ik)', tegelijkertijd terugblikkend op zijn bloedtekeningen in de soloperformance *My body, my blood, my landscape* (1978) en vooruitblikkend op het middeleeuws bloedspektakel *Je suis sang* uit 2001. Het schetst tevens een beeld van zijn samenwerkingen met internationale kunstenaars, componisten en choreografen als Henryk Górecki, Robert Mapplethorpe, Wim Mertens en William Forsythe, alsook van zijn artistieke voorbeelden en inspiratiebronnen, als The Wooster Group, Hermann Nitsch en Jeroen Bosch. Tijdens een zoveelste slapeloze nacht aan het einde van dit nachtboek, verzekert Fabre: '[D]e tijd is aan mijn kant.' De toekomst zal misschien het tegendeel bewijzen, maar voorlopig valt *Nachtboek 1985-1991* te licht uit als autonome publicatie.

Bibliografie

Jan Fabre, *Nachtboek 1985-1991*. De Bezige Bij, Amsterdam, 2014.