

Jan Fabre . Troubleyn

Quando l'uomo principale è una donna

vr 11, za 12, di 15, wo 16, do 17, vr 18 februari 2005

de voorstelling duurt **55 minuten, zonder pauze**
redactie programmaboekje **Karliën Meganck, Katelijne Bax**



gelieve uw GSM uit te schakelen

Jan Fabre . Troubleyn

Quando l'uomo principale è una donna

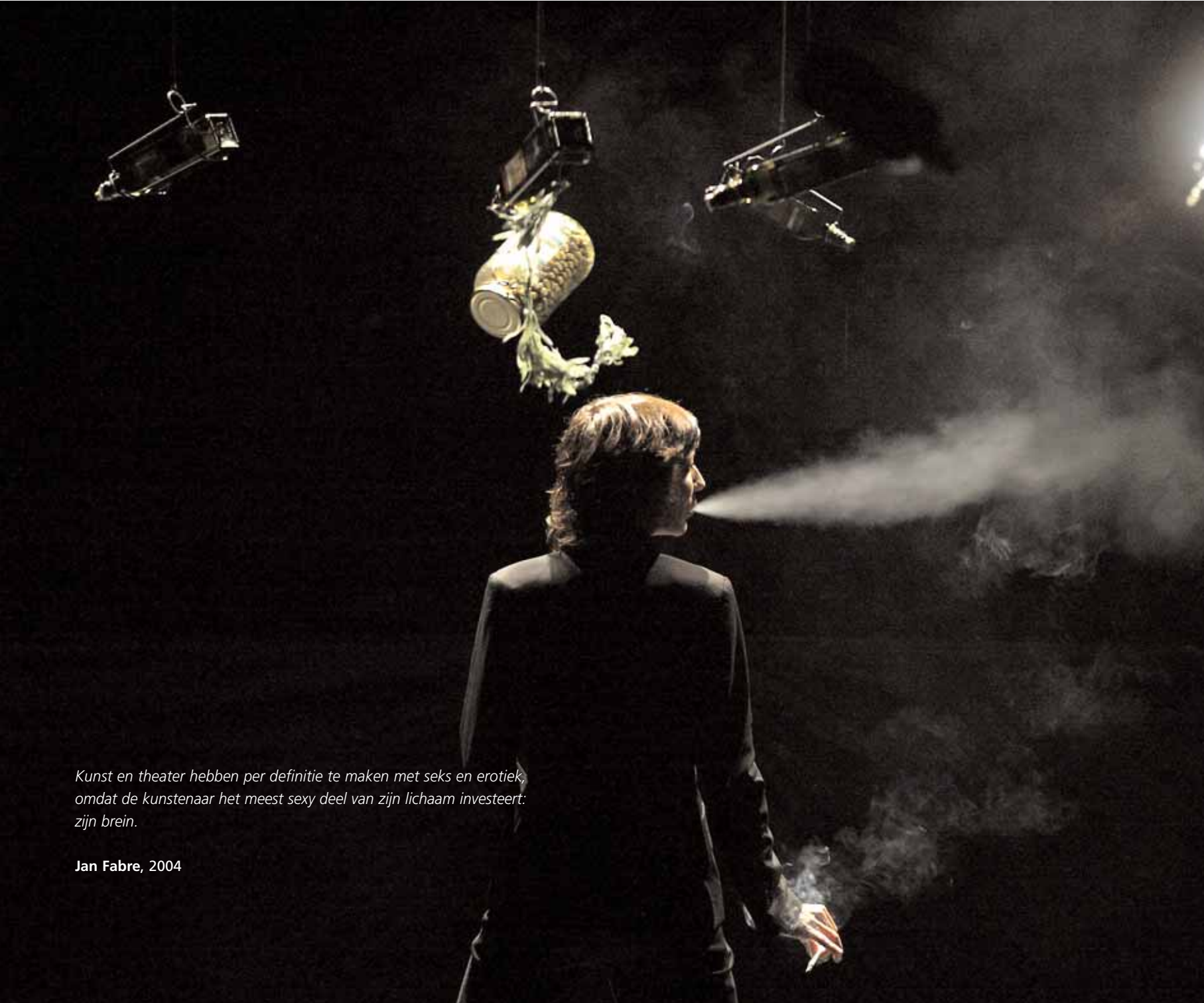
choreografie, scenografie	Jan Fabre
dans	Lisbeth Gruwez
dramaturgie	Miet Martens
soundscape	Maarten Van Cauwenberghe
licht	Jan Fabre, Pieter Troch
kostuums	Daphne Kitschen
technische coördinatie	Geert Vanderauwera, Pieter Troch
tour manager	Mark Geurden
coproductie	deSingel, Théâtre de la Ville (Parijs)
met de steun van	Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá

Foyer deSingel

enkel open bij avondvoorstellingen in Rode en/of Blauwe Zaal
open vanaf 18.40 uur
kleine koude of warme gerechten te bestellen vóór 19.20 uur
broodjes tot net vóór aanvang van de voorstellingen en tijdens pauzes

Hotel Corinthia (Desguinlei 94, achterzijde torengedouw ING)

- Restaurant HUGO's at Corinthia
open van 18.30 tot 22.30 uur
- Gozo-bar
open van 10 uur tot 1 uur, uitgebreide snacks tot 23 uur
deSingelaanbod: tweede drankje gratis bij afgifte van uw
toegangsticket van deSingel voor diezelfde dag



*Kunst en theater hebben per definitie te maken met seks en erotiek,
omdat de kunstenaar het meest sexy deel van zijn lichaam investeert:
zijn brein.*

Jan Fabre, 2004

Corpus Jan Fabre

Over het genderperspectief

Veel van Fabres meest recente werk is een soort ode aan de kracht en de beweeglijkheid van de vrouw. In zijn obsessies met de transformaties van het lichaam, neemt het vrouwelijk lichaam een bijzondere plaats in. (...) In de titel van de danssolo 'Quando l'uomo principale è una donna' (2003) wordt het genderperspectief nog sterker centraal geplaatst. De vrouw die zich aan ons voorstelt is ook een man. Ze speelt alle clichés uit van het mannelijke in de houding, het kijken, het hanige, het willen overbluffen met het etaleren van allerlei kunstjes. Twee ijzeren ballen moeten de mannelijkheid symboliseren. Maar vanaf het eerste moment sluipt ook de genderonzekerheid in de voorstelling binnen. Haar mannelijkheid is niet meer dan een pose. Haar beheersing van de mannelijke codes wordt voortdurend teniet gedaan door mislukking. De rammelende twee ijzeren ballen in de broek verplaatsen zich naar de liesstreek, waar ze tussen de vingers van de danseres veranderen in eierstokken. Die anatomische transformatie van man naar vrouw is de opmaat voor een veel complexer en gelaagder spel met identiteiten. Haar voorkomen is drager van vele gestalten. Een heel spectrum van mogelijke zijnsvormen ontvouwt zich. Tussen het mannelijke en het vrouwelijke dient zich een grote ruimte aan van allerlei overgangsvormen. Spannend is precies wanneer het lichaam zijn eigen geslachtelijkheid verbergt achter dat van de andere sekse. Het benige, pezige, lange lijf van de danseres schuift op naar een tussensekse, en krijgt meer en meer androgynе trekken. Dit gaat niet gepaard met

Yves Klein, geboren in Nice in 1928, was gedurende zijn hele leven vastbesloten om een toegang te vinden tot een 'spirituele' picturale ruimte. Dit bracht hem uiteindelijk tot live performances. Voor Klein waren schilderijen als "een venster van



een neutralisering van de sekse, deze androgynie maximaliseert juist de mogelijkheden van de dubbele geslachtelijkheid. De danseres kan tegelijk man en vrouw zijn en alles daartussen. Ze speelt het verleidingsspel van beide seksen en verkent de tussenruimtes. Die verwarring verleent het lichaam een hoge mate van ongrijpbaarheid en geheimzinnigheid. Alsof het zich voortdurend onttrekt aan elke vorm van fixering. Dat plooiën, rekken, trekken tussen de seksen zorgt voor een zeer sterke erotisering van de voorstelling. Als een hand die blind een lichaam aftast en voortdurend onbekend terrein tussen de vingers voelt. Huid die zich hult in stilzwijgen. Ben ik een man? Ben ik een vrouw?

Ook in deze voorstelling wordt dat spelen met lagen van identiteit verteld op en met het lichaam. In alle differentiaties tussen de seksen krijgt het lichaam steeds een andere functie. Ledematen gaan anders bewegen, de torso versmalt of verbreedt, zelfs de ogen en de blik passen zich aan aan de nieuwe seksuele identiteit. Maar opnieuw is het vooral de huid waarop die inscriptie van de andere identiteit zich het meest duidelijk manifesteert. Anders dan in 'Etant Donnés' waar de huid uitdroogt, schilfert en afgetrokken wordt, krijgt de danseres in deze solo een nieuwe huidlaag. In het laatste, vrouwelijke, deel van de voorstelling gulpen tweëntwintig flessen olijfolie leeg over de scène en veranderen de ruimte tot een zwetende, plakkerige, glibberige huid. In het glijden en vallen op deze vloer, vermengt zich de huid van de danseres van langsom meer met het glimmend oppervlak tot ze helemaal doordrenkt is van de olijfolie. Van

kop tot teen baadt ze in de olie. De dikke vloeistof druipet van haar lijf. De danssolo van Lisbeth Gruwez mondt uit in een eindeloos glijden.

Vloeibaarheid is het centrale motto in 'Quando l'uomo principale è una donna'. Het is het meest belangrijke choreografische principe en accentueert zich via een continue versmelting, vervloeiing. Alles loopt voortdurend uit, elke beweging vertakt. Als een eindeloos meanderende stroom. Maar vloeibaarheid is ook een metaforische springplank voor een vrouwbeeld dat zich niet langer als organisme manifesteert, maar als tomeloze, alle kanten uitschietende energie. In dat beeld van een zich vertakkend netwerk, past ook het verhaal van de olijf. De voorstelling begint met het schenken van een aperitief. Maar er ontbreekt iets, de smaak is niet perfect. Pas aan het eind, als alle olie is leeggedrupt, alles vloeibaar is geworden, weet de danseres wat er mankeert aan haar Martini: een olijf in het glas. In een laatste truc tovert ze uit haar naakte lichaam een olijf te voorschijn. Nu kan ze drinken. De olijf is in dit verhaal deel geworden van een lichamelijk netwerk en dat vervloeit dan weer met een symbolisch netwerk waarin alle mogelijke associaties rond de olijfbloom, de pit, het vruchtvlees, de olie, zijn opgenomen. Een rizoom van knopen en vertakkingen.

Over het lichaam

Het lichaam is het ding van Jan Fabre. Al heel zijn oeuvre lang. Hij kijkt ernaar met de fascinatie van een kind dat hier en daar een speld steekt. Gewoon. Om te zien wat er

een gevangenis, waarbij de lijnen, contouren, vormen en compositie bepaald worden door de stangen". Monochrome schilderijen, die hij begon te maken vanaf 1955, bevrijdden hem van dergelijke beperkingen. Later, zei hij, herinnerde hij zich

de kleur blauw, "het blauw uit de hemel van Nice, dat aan het begin lag van mijn carrière als monochromist". Op een tentoonstelling in Milaan in januari 1957 toonde hij werk dat behoort tot zijn "blauwe periode". Meer dan een jaar had hij naar

gebeurt. Hij legt het open met de precisie van de chirurg die de huid afstroopt om bij de organen te kunnen. In dat open lichaam zal hij zijn transplantatiewerk uitvoeren. De lever van een varken. De staart van een aap. De vleugel van een engel. Het hoororgaan van een vleermuis. De angel van een wesp. Het open lichaam kent geen grenzen. Het spierweefsel nodigt uit tot langgerekte verbindingen. In de vetten kan je gaan liggen. De bloedbanen ontvoeren je in een jungle van dwaalwegen. Het maagzuur is een vlammenwerper. De vaginale sapp en een zoet glazuur dat smelt bij de minste aanraking. Fabre kent de geografie van het lichaam. Maar kan niet ophouden zich te verwonderen over de eindeloze reeks mogelijkheden en mutaties. Onder zijn handen wordt het lichaam een machine, een insect, een ding, een krijger. Elke gestalte is voorlopig en implodeert binnen de verval-tijd. Om als een feniks opnieuw te verrijzen in een andere gedaante. In de oven van zijn verbeelding laat Fabre smelten, stollen, verbranden, verdampen. Als gloeiend staal wil hij zijn acteurs hebben. Tot aan het kookpunt. Of koud als ijs. Tot waar de vorm overgaat in flikkering van witrood of gebroken spiegels van blauw. Tot daar waar je de geest raakt van de materie.

Dat zijn de vele lichamen van Fabre. Een energetisch woekerend weefsel. Een laboratorium van allerhande manipulaties. Een bank van implantaten. Het lichaam is voor Fabre een materie die zich laat bewerken. Die de dood in zich draagt, het toeval en het leven. Vooral het leven. Lust for life. Een lichaam dat zich verbindt met andere stoffen. Maar

dat ook weerstand biedt. Dat zich nooit laat temmen. Dat ondanks alle handtastelijkheden zijn glans behoudt. En zijn mysterie.

Fragmenten uit: **Luk Van den Dries**, Corpus Jan Fabre. Observaties van een creatieproces, Uitgeverij Imschoot, Gent, 2004, pp.32-38

de meest perfecte uitdrukking van blauw gezocht. (...) Het was in deze periode dat Klein schreef: "Mijn schilderijen zijn nu onzichtbaar". En zijn werk 'The Surfaces and Volumes of Invisible Pictorial Sensibility', tentoongesteld in Galerie Collet-

te Allendy, was precies dat: onzichtbaar. Het bestond uit een lege ruimte. In april 1958 stelde hij in Galerie Iris Clert een ander onzichtbaar werk tentoon, bekend als 'Le Vide'. Ditmaal werd een lege witte ruimte gecontrasteerd met zijn onver-





Gesprek met Jan Fabre

Luk Van den Dries: *Het valt me op dat je in 'Quando l'uomo principale è una donna' gekozen hebt voor een narratieve structuur met een begin, midden en einde. Aan de hand van de olijf in de aperitief wordt een verhaaltje verteld. Dat is nieuw in je werk.*

Jan Fabre: Dat is ook een bewuste keuze geweest. De olijf en de betekenis van olijfolie is verbonden met oude riten. De olijfboom is een beladen symbool. De olijfolie is het bloed van de aarde. Maar ik wou dat verbinden met iets dat iedereen kent: de olijf in het Martiniglas, uit elke James Bond film. Het is een associatie die door de danseres Lisbeth Gruwez werd aangebracht en die ik heb overgenomen omdat ze de voorstelling meteen dichterbij brengt. Het is puur anekdotisch, maar het geeft een soort herkenbaarheid. Ik moet namelijk opletten dat ik zelf niet afglijd in mijn eigen symbolenwereld die naar hermetisme neigt. Door mijn manier van leven mis ik vaak de connectie met het alledaagse. Mijn acteurs en dansers brengen me vaak terug in de wereld.

Is het daarom dat je altijd met nieuwe mensen werkt?

Ja, ze zorgen voor de hartklopping van de jeugd. Ze brengen in mijn theater de codes aan van de nieuwe generatie. Tegenover de diepte die ik opzoek in de wereld van de symbolen, de emblemen, de beelden, plaatsen zij de energie van het eigentijdse. Die spanning vind ik boeiend. Ik merk ook dat ik veel meer vragen stel dan vroeger. Ik wil weten welke muziek zij beluisteren, wat hen bezig houdt, hoe ze in het

gelijkbare blauw dat geschilderd was aan de buitenkant van de galerij en op het gewelf van de inkom. Volgens Klein was de lege ruimte binnen de witte muren van de galerij volgestouwd met een blauw gevoel. Terwijl het fysieke blauw aan

leven staan. Dat is anders dan vroeger: toen werkte ik met mensen van mijn eigen generatie.

Maar los van die verschillen, vind ik het wel opmerkelijk dat je doorheen al die jaren graag met eenzelfde soort lichaam werkt, een soort atletische acteur, die de mogelijkheden van zijn lichaam voortdurend verder durft te exploreren.

Ik ben mijn carrière als kunstenaar gestart als performance-artiest. En af en toe doe ik ook nog een performance om terug naar de essentie te gaan van het kunstenaarslichaam. Performance-kunst is de kunst van het overschrijden van de grenzen tussen echt en onecht. Door de inbreng van de harde werkelijkheid van het lichaam, zoals bloed, excrementen, braaksel, pijn, verwondingen of reëel doodsgevaar. Elke gelukke performance slaagt erin om de afstand tussen werkelijkheid en representatie, leven en kunst af te schaffen. De gangbare kloof tussen werkelijkheid en de voorstelling van de werkelijkheid wordt momentaan opgeheven. En wat is er werkelijker dan een reëel lijdend lichaam? Deze ervaring geef ik in een reeks oefeningen tijdens het werkproces door aan de acteurs en de dansers. Daarom zou je kunnen spreken van de atleet van de emoties in een Artaudiaanse betekenis van het lichaam.

Maar het lichaam is voor mij nooit enkelvoudig. Het lichaam omvat vele vormen en mogelijkheden. Grosso modo onderscheid ik vier basistypes:

1. Het fysieke lichaam dat de macht van het lichaam toont via vermoeidheid en uitputting. Het onderzoek richt zich op de buitenkant van het lichaam en via het bloed, de tranen, het zweet onthult zich ook de binnenkant.
2. Het erotische lichaam: het lichaam als een kostuum en het kostuum als lichaam. Het is een machtig lichaam dat geen enkel teken van angst of paniek vertoont maar dat toch fysieke risico's neemt. De geharnaste ridders of de naakte

koningen zijn zulke erotische lichamen.

3. Het nachtelijk lichaam: het lichaam dat zich overgeeft aan het obscure en obscene feest van de nacht. Seks, drugs en rock & roll beheersen het feest vierend lichaam. Het is een lichaam dat in staat van dronkenschap functioneert.

4. Het spirituele lichaam. Het lichaam van de toekomst. Het lege lichaam. Het lichaam zonder organen en bloed. Het lichaam als een omhulsel van het niets. Spoken, mummies, engelen, vogelverschrikkers zijn mogelijke spirituele dragers. Het lichaam met een uitwendig skelet. Het lichaam dat doordrongen is van een onhedendaagse ernst en diepzinnigheid, verhevenheid en glorie.

Deze vier ideaaltypische lichamen verglijden soms in elkaar al naargelang de voorstelling. De lichamen van mijn krijgers van de schoonheid worden daardoor emblemen of allegorieën. Het lichaam onderzoeken is per definitie een politieke reactie. Het is een manifest dat anarchie van de liefde en respect voor het lichaam uitdraagt.

Mijn theater breekt met de actualiteit van de mode. Mijn theater heeft niet de bedoeling sociale of politieke conflicten op te lossen. Mijn theater spreekt over de geheime waarheden van de werkelijkheid van het lichaam.

Ik ben op een bepaalde manier dus heel ouderwets. Ik ben altijd op zoek naar een metamorfose, omdat die voor mij ook iets te maken heeft met die constructie. Het is me om de verandering te doen, letterlijk van cocon, pop naar vlinder. Ik ben op zoek naar mensen die ik mooi vind. Dat betekent dat ze een mooi lichaam hebben, een uitstraling, iets seksueel of iets erotisch, een sterke persoonlijkheid. En juist van die mensen verlang ik dat ze abnormaal worden. Dat ze hun lichaam deformeren, of metamorfoserend tot iets anders: een oude persoon, een vrouw, een dier, een vis, een monster. Ik geloof in de metamorfose, om steeds in de staat van verandering te zijn. Dat wordt vandaag nog moeilijk aan-

de deur was gelaten, buiten op straat, zat het echte blauw binnen. Onder de driehonderd mensen die aanwezig waren, was Albert Camus, die het gastenboek ondertekende met "avec le vide, les pleins pouvoirs" (met de leegte, de vrije

hand). Artikelen over Kleins 'Blue Revolution' en 'Théâtre du vide' verschenen op vier pagina's in zijn 'Le Journal d'un seul jour, Dimanche' (27 november 1960), dat leek op de Parijse krant 'Le Dimanche'. Daarin stond een foto van Klein die in het



vaard. Acteurs leren om zo normaal mogelijk te doen en te spreken. Bij mij werkt dat niet. Bij mij gaat het meer om de artificialiteit van theater, de constructie van het beeld en de metamorfose van het lichaam. Het is mij dus ook om een heel ander soort denken over theater te doen, over wat een acteur is of over wat het betekent om op een scène te staan. Het betekent dat je jezelf zo verandert dat je jezelf ook kunt vergeten en opgaan in die wolk. Of op andere momenten moet je jezelf zo veranderen dat je dierlijk wordt.

Antwerpen, 8 juni 2004

Uit: **Luk van den Dries**, Corpus Jan Fabre. Observaties van een creatieproces, Uitgeverij Imschoot, Gent, 2004, pp. 272-274

niets sprong ('Leaping into the void'). Voor Klein was kunst een levensvisie, niet gewoon een schilder met een borstel in een atelier. Alles wat hij deed, was een protest tegen dat beperkte beeld van een kunstenaar. Hij argumenteerde dat als



Eerst is er niets, vervolgens een diep niets, dan een blauwe diepte.

Yves Klein, 1959

Het is nodig een constante fysieke vloeibaarheid te creëren en te recreëren om de gratie te ontvangen die leidt tot positieve creativiteit van de ruimte.

Yves Klein, 1961

Gesprek met Miet Martens, dramaturge

Luk Van den Dries: *Hoe ga je bij die solo's om met de intimiteit ervan? Voel je je bij producties zoals 'Quando l'uomo principale è una donna', waar je vaak alleen hebt voorgezeten, meer betrokken?*

Miet Martens: Quando l'uomo principale è una donna heb ik inderdaad van dichtbij gevolgd, het was de bedoeling dat ik Lisbeth op tournee zou vergezellen. Solowerk toeren kan zeer eenzaam zijn voor een performer en Lisbeth is iemand die om inhoudelijke en technische feedback vraagt, die haar werk wil zien veranderen, groeien en verbeteren.

Maar of ik mij meer betrokken voel bij het maken van solowerk? Omdat je slechts met een paar mensen samenwerkt is de communicatie soms directer, sneller, persoonlijker ook. Maar de basis van de solo is de dialoog tussen Jan en de performer. Het is een uitwisselen van ideeën, gedachten en ervaringen, samen een keuze maken van welk portret zij zullen tekenen. Wanneer Jan een monoloog schrijft, schrijft hij meestal met iemand in gedachte. Ik kom er meestal pas later bij, als de basistekst al is geschreven, wanneer de krijtlijnen al zijn uitgezet, wanneer de eerste schets al is gemaakt. Het is ook nodig dat iemand afstand houdt, probeert om objectief te kijken, want de solo's die Fabre maakt, zijn stuk voor stuk uiterst kwetsbaar omwille van hun intiem karakter, omdat Fabre er telkens in slaagt om zijn performer fysiek en mentaal uit te dagen in het werk. Dat geldt ook voor Lisbeth in deze solo. Lisbeth is opgeleid als klassieke danseres, zij heeft geleerd om haar lichaam te beheersen en haar bewegingen te controleren, te sturen. Maar zij kent

kleuren de echte bewoners van de ruimte zijn en de leegte blauw is, de kunstenaar dan even goed zijn onvermijdelijke palet, borstel en model in zijn atelier kan achterlaten. In deze context werd het model "de werkelijke atmosfeer van het

evenzeer het lichamelijke en mentale exces, het lossaan van verbeelding en fysiek, de transformatie. Ik denk daarbij bijvoorbeeld aan haar scène in 'As long as the world needs a warrior's soul' waarin haar solo met de repetitieve bekkenbewegingen ontstond uit improvisaties rond het thema lust en zij die lust probeert te beleven als man in het lichaam van een vrouw. Door haar in de olijfolie te plaatsen in 'Quando l'uomo principale è una donna' heeft Jan haar de controle over haar lichaam afgenomen, als zij zich niet overgeeft aan de olie, dan wordt ze in haar dansbewegingen geboycot. Het is een bezwering, een ritueel. Zij ondergaat en vecht terug, een strijd die zij iedere voorstelling opnieuw voert en wil voeren. De olie en Lisbeth blijven onbekerekenbaar.

In dit stuk staat het – letterlijk – verglijdende beeld van de vrouw centraal. Het vrouwelijke krijgt ook een steeds belangrijkere functie in het werk van Jan Fabre. Hoe ga je als vrouw om met de mannelijke ideeën over de vrouw van Fabre?

Je countert waar je het nodig vindt, je volgt als je akkoord gaat. De vrouwen in Jans werk zijn stuk voor stuk sterke persoonlijkheden, niemand zal een vrouwbeeld op scène zetten dat zij niet herkent, waar zij niet mee akkoord gaat. Jan wordt omringd door een aantal vrouwen die met plezier al te zelfingenomen mannelijkheid ondermijnen. De mannen bij Troubleyn zien regelmatig af. Gelukkig kan Jan daartegen en gunt hij ons dat plezier.

Voor mij gaat 'Quando l'uomo principale è una donna' over fysieke en mentale overgave, de sprong in het onbekende. Eén van de vertrekpunten was Yves Kleins werk, Leap into the void. Het genderelement vind ik hieraan ondergeschikt. Voor Lisbeth zich aan de olie overgeeft, neemt zij haar ballen uit de broek en rolt ze in de olie. Loslaten is een belangrijk aspect van overgave. Het genderelement zit wel in de

keuze van de olijfolie, de olijfboom is een symbool van vruchtbaarheid. In het lied 'volare' zingt zij: 'ik wrijf mijn handen en gezicht in met blauw voor de wind mij meeneemt in de oneindige lucht.' Omdat Jan niet met Yves Klein blauwe pigment wou werken zijn we gaan nadenken over een vervangende substantie. Olijfolie verwijst naar de landen rond de Middellandse zee, net als de blauwe kleur van Kleins werken. Je kunt er bodyprints mee maken, zoals in Kleins performances. Olijfolie heeft een rituele connotatie en wordt gebruikt bij zalvingceremonies in verscheidene religies. De Griekse Olympische sportlieden sportten naakt, hun lichaam volledig ingesmeerd met olijfolie, je herkent de olijftak dezer dagen in het logo van de Olymische Spelen. In de bijbel brengt de duif van Noach een olijftak in zijn snavel mee terug als teken van de herstellende vrede tussen God en de mens. Ook de link met de godin Athena was interessant, zij schiep de olijfboom tijdens een wedkamp met de zeegod Poseïdon om de heerschappij over Attica en Athena werd gekroond met een krans van olijfbladeren als krijgshaftige Godin, het beeld waarmee de dans in de olie wordt afgesloten, tevens een verwijzing naar Christus' doornenkroon.

Uit: **Luk van den Dries**, Corpus Jan Fabre. Observaties van een creatieproces, Uitgeverij Imschoot, Gent, 2004, pp.305-307

vlees". Klein kwam tot het besef dat hij niet moest schilderen vertrekkende van modellen, maar dat hij ook met hen kon schilderen. Dus maakte hij zijn atelier leeg, rolde naaktmodellen in zijn perfect blauwe verf en vroeg hen om hun licha-

*men doordrenkt met verf tegen de doeken te drukken. Klein: "Ze werden levende borstels ... " Uit: **RoseLee Goldberg**, Performance Art. From futurism to the present, Thames and Hudson, Londen, 1993, pp. 144-145 (vertaling Karlien Meganck)*