

tape vertoond wordt! Eigenlijk wil ik gewoon mijn ervaring achter de montagetafel aan mijn publiek geven. Daarom maak ik graag installaties: dan kan ik meereizen met mijn product en zeker zijn van de gunstige omstandigheden waarin het vertoond wordt. Ik heb wel geen zin om bij elke projectie op groot scherm van *Ottone, Ottone!* 1991 mee te gaan om de apparatuur ter plekke af te regelen; daarom hebben we plannen om de tape op pellicule over te schrijven."

Dialoog met techniek

Je speelt graag met de apparatuur en schept aandacht voor alle parameters - beeld, klank, kleur, beweging, ritme binnen en tussen de beelden - van het medium. Toch zijn over al die jaren zowat al je video's tot stand gekomen in de studio van de Audio Visuele Dienst van de Katholieke Universiteit Leuven, waar men niet over 'state of the art'-technologie beschikt.

W.V.: "Mijn ideeën ontstaan vaak in samenspraak met het apparaat; daartoe moet je die apparatuur heel goed onder de knie hebben. De montageapparatuur van de AV dienst behoort tot de beste die je kan vinden, de klank kan beter en we kunnen inderdaad niet over digitale effecten beschikken. Het probleem met high-tech apparatuur is dat je er geen toegang toe hebt, of beter: dat je je de toegang ertoe niet kan permitteren. Ik wil niet met een apparaat werken dat ik niet ken en om het apparaat te leren kennen moet je er uren mee werken. Wanneer je het niet kent, laat je je overbluffen door de techniekers die er aan staan. Wanneer ik toch met een monteur werk is hij wel blij dat ik als regisseur/monteur de tafelen, maar ik ben dan vaak te veeleisend omdat ik een stuk van mijn werk uit handen moet geven."

Gek dat je dat zegt: de choreografen moeten toch juist een sterk vertrouwen in jouw hebben, want met alle vertragen, versnellingen en inkleuringen 'vernieel' je eigenlijk de oorspronkelijke dansbewegingen.

W.V.: "Dat kan je alleen doen met mensen als Wim en Anne Teresa, omdat zij ook in het medium geïnteresseerd zijn en weten dat de dans eigenlijk 'niet' kan worden verfilmd. Wanneer ik een beweging vertraag gedurende twee minuten zijn ze niet zozeer verbaasd, maar vinden ze dat

even mooi als ik en vandaar gaan we dan verder. Zo gaat het meestal met creatief werk: je maakt iets, je kijkt of dat werkt en als dat het geval is, zet je een volgende stap. Die twee stappen samen genereren dan weer een derde stap. Dat proces is heel duidelijk in *Ottone*: het tweede deel is zo omdat het eerste deel zo is; dan heb ik dat eerste deel weer in functie van het voltooid tweede veranderd. Het werkproces zit in de video. Anne Teresa heeft me nog net verteld dat het werkproces van de video hetzelfde was als dat van de repetities van het stuk. Ik wil nog een stap verder gaan: voor het publiek geldt hetzelfde proces; de kijker vraagt zich af wat er gaande is en kan het maar niet aan elkaar rijgen, tot hij op het laatste een slag in het gezicht krijgt."

Je werk lijkt mij vanaf de 'verfilming' van de Mal Pelo choreografie aan emotionele kracht te winnen; met als voorlopig hoogtepunt de monoloog van Fumyo Ikeda en de herwerkte versie

daarvan aan het eind van Ottone, Ottone! 1991.

W.V.: "Misschien heeft het te maken met het feit dat ik met Anne Teresa gewerkt heb. Maar ook in de installaties probeer ik meer die kant op te gaan. Misschien gaat mijn werk alsmaar meer naar mensen toe. De bestaande monoloog van Fumyo vonden we niet passen achter de hele tape: die close-up leek ons voor dit opzet te dicht en te eng. Het hele einde had al een hele tijd gevoelsmatig in mijn hoofd en na lang werken zonder Anne Teresa - ik heb gevraagd om me te vertrouwen en te wachten tot het laatste stuk van de tape helemaal af was - heb ik het gevonden. Het gezicht van Fumyo moest als een soort gordijn (of afsluiting) tussen de toeschouwer en de *bühne* te komen staan. En dat idee bleek dan ook de beoogde emotionele impact te hebben."

Herman Asselberghs

Hus / Verdin
(1985)

Foto Auke
Bergsma

