

Walter Verdin: beeld - muziek - theater

VAN GRASGROEN TOT CORBAN

Walter Verdin (°1953) is een artistieke duizendpoot. Overal en nergens thuis. Sinds 2000 wordt zijn vzw Corban structureel erkend onder de noemer Muziektheater. Zijn verhaal wordt gekenmerkt door een haat-liefde verhouding met het theater.

opgetekend door Marleen Baeten

Een duik in de geschiedenis

Ik was al geruime tijd actief in het theater vooraleer ik met video begon te werken. In de humaniora (Sint-Jan Berchmanscollege, Brussel) speelden we toneel met onze klas. We deden alles zelf. Ik acteerde en werkte mee aan het decor. Nadien heb ik – onder andere samen met mijn zus Mieke – meegewerkt aan twee toneelstukken in een regie van Herman van Eycken (nu bekend van o.a. *Achterland, L'Amour en suspense...*), die toen als jonge gast aan het RITCS studeerde. Hij had een theatergroep, met vrienden. We speelden bij de Jezuïeten op de Waversebaan in Heverlee en in 't Stuc. Voor *Een groot dood dier* (Bert Schierbeek) veranderden we elk weekend de zaalopstelling van 't Stuc, met een scène in het midden op de grond. Dat moet in 1977 of 1978 geweest zijn.

In die periode heb ik Hilde Wils leren kennen in de etsklas van de Academie van Leuven. Zij sleurde me mee naar de Werkgemeenschap in Brussel, een initiatief van het CBA (nu Vlaams Centrum voor Amateurskunsten). Ik zong toen ook en ik vond het prettig om daarnaast met acteertoestanden bezig te zijn. Ik heb er les gekregen van o.a. Luc de Smet, Luk de Koninck en André Vermaercke. Sigrid Vinks is er enkele dramaturgiecursussen komen geven. Hugo de Greef, Josse de Pauw en Luc Janssen (nu Studio

Brussel) hadden er les gegeven aan de vorige lichting, waar mijn zus Mieke deel van uitmaakte. In de Werkgemeenschap heb ik Guy Dermul leren kennen; zo is die bij Grasgroen terechtgekomen. Ook Luk van den Dries was een medestudent. Dat was dus allemaal rond 1980. Grasgroen werd opgericht door Marcel Ramakers en mezelf, twee studenten kunstgeschiedenis. Daarom waren er onmiddellijk ook andere collega's kunstgeschiedenis bij: onder andere mijn zus Mieke en Mieke Weyns. Guy Dermul en Hilde Wils zijn er wat later bij gekomen, en ook Marc Decock (nu AB) en Hilde Teuchies (nu Victoria e.a.) behoorden een tijdje tot de vaste kern.

Met een scheurgroep daarvan, Theater De Kreet, hebben we nog de musical *Adeline* gemaakt, die tijdens het Klapstukfestival opgevoerd werd en zwaar afgebroken werd door Wim van Gansbeke. Maar het publiek was zo enthousiast dat we extra voorstellingen hebben moeten organiseren. Theater De Kreet waren Hilde Wils, Guy Dermul, Gaby Gyssens, Nicole Boffin en ikzelf. Dat moet in 1981 geweest zijn. Verder heb ik ook nog samen met Mieke geacteerd in een regie van Myriam Thys voor Theater Vertikaal. Zij studeerde samen met onder andere Arne Sierens af aan het RITCS.

Binnen heel dat netwerk is er voor veel mensen een serieuze artistieke fond gelegd. De

meesten zijn nog altijd actief als kunstenaar, zelfs als dat doelbewust op kleine schaal is, zoals bij Hilde Wils met Het Bordes.

Grasgroen

Mijn eerste video heb ik met de kern van Grasgroen gemaakt voor de *Grasgroenoptocht* in Leuven (1978), dat was ter gelegenheid van Klapstuk, een initiatief van 't Stuc (Guido Minne) en het Festival van Vlaanderen - dus nog voordat het een dansfestival was. De video werd getoond in een kaaswinkel in de Diestsestraat. Ik kende niets van video. Johan van Heddegem (toen directeur van de Audiovisuele Dienst KU Leuven) heeft me een nacht opgesloten in de AV-Dienst en me vooraf uitgelegd wat ik met de knopjes kon doen. Dat videofilmpje hebben we dus gemaakt in de rand van een straattheatergebeuren, dat zich op zijn beurt situeerde in de rand van mijn ideeën op vlak van beeldende kunst en performance. Grasgroen noemden we geen theater; we noemden onszelf een 'animatiegroep'. Het was de periode van Parisiana, Radeis, de Gentse Feesten, Mallemunt met zijn straatanimaties. De *Grasgroenoptocht* was onze eerste activiteit. Het jaar nadien hebben we samen met Radeis in het kader van Klapstuk, de *Storingenweek* georganiseerd (1979). We voerden allerlei onaangekondigde 'storende' interventies uit op verschillende locaties in de stad. De single *Storingen* dateert van toen: het plaatje zelf fungeerde als inkomkaart voor het afsluitende feest in een tent naast 't Stuc.

Theater- en dansvideo's

Tijdens mijn burgerdienst op de AV-Dienst (1980-1981) begon ik het toneel van de Germanisten op te nemen op aanvraag van professor Rik van Gorp. Ik herinner me bijvoorbeeld een middeleeuws Mariaspel in een regie van Fons Goris. Deze theatervoorstellingen betekenden een heropleving van het universiteitstoneel dat was opgericht door Joos Florquin, maar sinds zijn dood in 1978 was ontbonden. In die tijd werd het theater als onderzoeksveld verder uitgebouwd binnen de sectie Theaterwetenschap. Op hun vraag ben ik regelmatig opnames gaan maken, bijvoorbeeld een *Woyzeck* in het NTG. Maar het echte begin voor mij was *Cymbeline* in een regie van Jan Decorte: de eindejaarsproductie van het Conservatorium in Brussel, met onder andere Viviane de Muynck, Peter Rouffaer, Willy Thomas, Mieke Verdin en Dirk van Dyck. Op een zondagnamiddag heb ik naar Jan Decorte



Louvain-les-Bains GRASGROEN (1980) FOTO WALTER VERDIN (in wijzerzin, vanaf linksboven: Myriam van Haute, Marina Olbrechts, Hilde D'Hooghe, Reinhilde Weyns, Anne van Schoor, Marleen de Clercq, Carine Janssens, Frie Depraetere, Hilde Wils, Cecile Houben)

gebeld om hem te vragen of ik er geen registratie van mocht maken. Hij vond dat geen slecht idee en ik heb het meteen aan Johan van Heddegem voorgelegd. De AV-Dienst kon echter alleen opnames maken in opdracht van de universiteit. Johan contacteerde professor Van Gorp en die heeft dan de officiële aanvraag voor de opname van *Cymbeline* ingediend. De interesses vielen gelukkig samen; een echt probleem stelde zich dus niet. Nadien heb ik nog veel opnames van theatervoorstellingen gemaakt, meestal in opdracht van de KU Leuven en van Luk van den Dries, die toen aan de VU Brussel werkte. Een andere belangrijke opdrachtgever was het VTC (Vlaams Theater Circuit en voorloper van het Vlaams Theaterinstituut). Na mijn burgerdienst ben ik op de AV-Dienst 'blijven hangen'. Ik werkte er freelance en buiten de uren was ik er met mijn eigen artistieke projecten bezig.

VTC-directeur Guido Minne was heel erg gewonnen voor videoregistraties van theater- en dansvoorstellingen. Hij nam Koen

van Daele in dienst om zich daarmee bezig te houden. Het is daar trouwens dat Koen van Daele en Frie Depraetere (nu directeur van ARGOS, centrum voor audiovisuele kunsten) elkaar hebben leren kennen. In zekere zin is ARGOS ontstaan uit het VTC. In het VTI was er een 'Audiovisuele Werkgroep', met o.a. Johan van Heddegem, Koen van Daele, Guido Minne, Annie Declerck en ik. Ik herinner me dat Carlos Tindemans (toen voorzitter van het VTC) heel intelligente teksten over dit onderwerp schreef. Uit dat nadenken over theater en video is ARGOS dus ontstaan. Eén van de eerste video's waarmee ARGOS een internationale distributie startte, was trouwens *Pas de Danse* (1989): een compilatie van vijf korte video's waarin telkens een choreograaf samenwerkte met een videomaker. Mijn samenwerking met Anne Teresa de Keersmaeker voor dit project (*Monoloog van Fumiyo Ikeda...*) lag tevens aan de basis van de video *Ottone, Ottone!* 1991 (ATDK: long shot! / WV: close up!).

Door al die registraties – en ook wel door

het feit dat Johan van Heddegem stilaan in de beheerraden van theater- en dansgezelschappen is gaan zetelen – werd de interesse van het Kaaitheter, Rosas en andere dansgroepen voor video-opnames gewekt. Of was het omgekeerd? De AV-Dienst was namelijk een gedroomde partner om registraties (en later 'echte' dansfilms) productieel mogelijk te maken.

Beeldende kunst en muziek

Ik was niet alleen met theater bezig. Thuis was ik eigenlijk de man van de plastische kunsten. Ik had kunstgeschiedenis gestudeerd, ging naar Documenta in Kassel en kwam daar in aanraking met de nieuwe media. In 1976 was er al belangrijke videokunst te zien, o.a. van Rebecca Horn en al die Amerikanen van de jaren '60-'70. Ook de lichtinstallaties van Dan Flavin en de neonsculpturen van Bruce Nauman intrigeerden me. Ik wou toen mijn licentiaatsthesis maken over *Naakt dat de trap afloopt* van Shigeo Kubota. Dat is een installatie met vier monitoren in de vorm van een



Louvain-les-Bains GRASGROEN (1980) FOTO WALTER VERDIN (in wijzerzin, vanaf linksboven: Jan De Visscher, Kris Soret, Marc Decock, barman 't Stuc, Luc Roussel, Marcel Meeus, Dirk Seghers, Bruno Uytendove, Marcel Ramakers, Bert Bruggeman)

trap. Een vraagstelling over kunst, naar analogie met *Naakt dat de trap afloopt* van Marcel Duchamp. Ze stelde vijftien vragen over kunst, videokunst, de zin van kunst, de zin van het leven. De laatste vragen waren: 'Is er leven na de dood? Is er kunst na de dood?' Of zo iets. Door gebrek aan steun vanuit de afdeling kunstgeschiedenis heb ik die thesis nooit afgewerkt en heb ik mijn activiteiten van de theorie naar de praktijk verplaatst.

Ik was ook met muziek bezig. Op de AV-Dienst had men één van de eerste computer-gestuurde montagesets van België, in dezelfde periode (begin jaren '80) toen de *rhythmboxen* en de *sequencers* op de markt kwamen. Nu kon ik ritmes maken in beeld en geluid! Zo ben ik in 1983 - onmiddellijk na onze deelname met Pas de Deux aan het Songfestival, met het liedje *Rendez-vous - Videorhythmics* beginnen maken (productie EX-, Jeugd en Plastische Kunst, VUB Dienst Cultuur, 1984).

Video is voor mij nog steeds de perfecte combinatie van de twee dingen waar ik mee

bezig ben: plastische kunsten en muziek. En ik kan het bovendien laten zien op een podium. Zo zit het performance-element er ook bij, hoewel dat niet te vergelijken valt met optreden. Ik vind het trouwens echt spijtig dat ik niet meer als muzikant op het podium sta. Door te stoppen met Pas de Deux en te starten met *Videorhythmics*, is dat op de achtergrond geraakt. Musiceren - en daar een professionele context voor ontwikkelen - kan ik niet goed combineren met mijn andere, huidige activiteiten. In *DA PRJCT* (Corban, 2000) probeer ik opnieuw meer als performer te werken, maar het is toch eerder een concert met beelden, ook al omdat ik er met heel goede muzikanten werk, die elk hun eigen manier van optreden hebben.

Over *Erts* (Rosas, 1992) en de plaats die mijn videowerk daar in kreeg, was ik uiteindelijk heel tevreden. Ik heb het dan over de eerste versie, in de Hallen van Schaarbeek, waarvoor Jean-Luc Ducourt het licht verzorgde. Die versie van *Erts* zal voor mij een van de

beste voorstellingen van Rosas blijven: een organische, levende 'performance' in de echte zin van het woord. Jean-Luc en Anne Teresa hingen allebei aan de intercom en de dansers kwamen zo te weten wanneer ze de scène op moesten. We werkten er met een showcontroller: ik startte de video's door de toetsen van een synthesizerklavier in te drukken.

Mediakunst en theater

In 1993 ben ik gestopt met het maken van dansvideo's, om mijn eigen dingen te kunnen maken. *Videolepsia* maakte ik voor Antwerpen '93 (Johan van Heddegem was er verantwoordelijk voor de audiovisuele kunsten). Guy Cassiers vond het effect van de dia's, waar ik een draaiende *shutter* voor gezet had, heel tof en vroeg me om met hem *Angels in America* te maken voor het ro theater. Zo was ik al gauw weer vijf jaar lang bezig in het theater. Op het einde van die periode heb ik een dansvideocursus gegeven op vraag van de VideoTanzPreis (SK Stiftung Kultur),

waardoor mijn interesse voor dans weer wat opflakkerde. *Storm* (ro theater, Klapstuk, Corban, 1999) is daaruit voortgekomen, en *DA SSTM* (Corban, 2001) en nu ook *SAMPLE 2 BCN* (Corban, Mostra de la VideoDansa 2003) voor de opening van het tweejaarlijkse videodansfestival in Barcelona, waar ik in 1993 reeds een videomontagecursus gaf.

Storm blijf ik een interessante productie vinden omdat je zo goed van het podium kon aflezen wat 'dansen met technologie' is. De vijf danseressen hadden een verschillende achtergrond, wat ook wel spanningen creëerde. Uiteindelijk werk ik liever met één danseres, omdat dat meer mogelijkheden tot improvisatie en onderzoek biedt. Het werken aan zo'n productie betekent immers ook altijd samen werken aan het concept. Als je met twee bent, kan je doorgaan in je concept en tegelijk toch rekening houden met elkaar. Er is ook een gelijke verdeling van de verantwoordelijkheden: zij performt en ik zorg voor de rest. Dat is een wisselwerking: ik duw op een knopje dat een bepaald geluid geeft, waar zij weer op kan reageren. Er is een intense 'uitvoerende dialoog'. Het is improvisatie zoals in jazzmuziek. Je bepaalt enkele regels, bijvoorbeeld: 'Als jij daar een schaduw brengt, gebeurt er iets; met dat "iets" zal ik spelen, daarmee zal ik je verrassen.' Het kan een geluid van een vogeltje zijn of een vallende kop... maar uiteindelijk is het toch altijd de bedoeling om tot een soort trance te komen. In *DA SSTM* (2001), met Michel Yang, heeft het heel goed gewerkt. Ik ben benieuwd of het in de volgende productie met Sofia Asencio even goed zal werken.

Nieuwe technologieën in het theater zijn zo oud als de straat. Waarom wordt daar nu zoveel drukte over gemaakt? Gewoon omdat ze goedkoper en gebruiksvriendelijker zijn dan vroeger, waardoor ze plots binnen het bereik kwamen van het gesubsidieerde theater. Maar in Hollywood en bij Music Hall worden ze veel professioneler gebruikt dan in het gesubsidieerde theater, zij het dikwijls zonder inhoud. Bij vele videoprojecties in theatervoorstellingen denk ik: wat een amateurisme. Soms gaat het om louter technische kwesties, zoals de afregeling van de projector, maar ook over de inzet van het medium wordt veel beter nagedacht in het commerciële theater: wanneer gebruik je een frontprojectie en wanneer kies je beter voor een retroprojectie, hoeveel televisietoestellen gebruik je en waar plaats je ze? In het theater krijg ik soms de indruk dat het belangrijker is *dat* men nieuwe technologieën

gebruikt, dan *hoe* men ze gebruikt. Dat is spijtig, want over andere aspecten wordt er in het theater juist wél diep nagedacht.

Het theater als context

Ik ben op zoek gegaan naar een manier om structureel gesubsidieerd te worden. Net vóór ik in het ro theater begon, diende ik een aanvraag in bij het departement Muziek. Daar heeft men veel meer geld, maar er zijn ook meer kandidaten. Nadien heb ik het bij het Muziektheater geprobeerd, en dat is gelukt, zij het niet meteen. In de adviescommissie zijn er waarschijnlijk enkele mensen geweest die mijn werk al een tijd volgden en die gedacht hebben: 'We moeten Walter hier een kans geven, want ergens anders zal het niet lukken.'

Ik vind dat ik niet echt in de podiumkunsten thuishoor, en zeker niet tussen muziektheatergezelschappen die opera maken. Maar is het Vlaams Audiovisueel Fonds een beter alternatief? Ik vind het heel vreemd dat ik voor de dingen die ik doe – zoals een interactieve dansinstallatie met beeld en geluid – bij dezelfde instantie geld zou moeten aanvragen als Stijn Coninx. Wat die opdeling in disciplines betreft, vind ik dat mediakunstenaars, zoals ik, in een aparte discipline thuishoren. Of in een aparte discipline binnen de beeldende kunsten. Meestal worden onze projecten immers gegenereerd door een individuele kunstenaar. In de podiumkunsten is dat nu veranderd: je hebt er nog altijd het regisseurtheater, maar daarnaast heb je nu toch ook een aantal theatercollectieven. Hoewel, het regisseurtheater is nog altijd sterk aanwezig. Guy Cassiers en Ivo van Hove, die maken regisseurtheater, wat ze ook mogen beweren. Ze gaan als goede diplomaten om met hun acteurs, maar ze werken helemaal anders dan Maatschappij Discordia, Dito'Dito, Stan of de Roovers.

De impact van de context op een artistiek werk is heel groot. Mijn projecten worden te vaak als podiumkunsten bestempeld, terwijl ik mezelf als een beeldend kunstenaar beschouw. Maar voor video bestaan er zo goed als geen kanalen. Ik pas niet goed in een theatercontext. Ik weet niet goed hoe ik met hen moet omgaan en vice versa. Dat gaat over grote en kleine dingen. Bijvoorbeeld: het huis waar ik een productie ga opbouwen vraagt me een technisch plan op te sturen. Terwijl ik juist naar de zaal moet gaan kijken om mijn opstelling aan te passen aan de zaal. Eigenlijk word ik door de theatercontext gedwongen me te orga-

niseren met een eigen hoofdtechnicus, die weet hoe theaters werken en die dat kan vertalen naar mijn werkmethode.

Nu we het toch over de impact van de context op je werk hebben: één van mijn grote kritieken op Guy Cassiers hangt daarmee samen, maar dat maakt waarschijnlijk ook juist zijn kracht uit. Als hij in het Kaaitheater werkt, maakt hij een Kaaitheaterstuk en als hij in het ro theater werkt, maakt hij een ro theaterstuk. In het NTG maakte hij een NTG-stuk, het oerslechte *De Amerikaanse Droom / Vanachter* (1996) dat iedereen altijd doelbewust vergeet. Guy laat de machine waarin hij terecht komt draaien en stuurt daar heel behoedzaam zijn werk via bochten in vooruit. Hij heeft heel goed door hoe de werkverhoudingen van een huis in elkaar zitten en slaagt erin om zijn ei te leggen zonder de mensen op hun tenen te trappen. Maar dat heeft natuurlijk zijn weerslag op het artistieke werk. Ik kan daar niet achter staan.

Dat is ook één van de dingen waarover we met elkaar in aanvaring gekomen zijn. Ik heb vijf producties gemaakt met Guy Cassiers. Voor *De pijl van de tijd* (Kaaitheater, 1994) was ik er tijdens de eerste maand altijd bij. We lazen de tekst, spraken en droomden erover. Toen men begon te repeteren, ben ik beelden beginnen verzamelen. Omwille van tijds- en geldgebrek kon ik onmogelijk de repetities volgen en daardoor verloor ik het contact met de voorstelling. Ik was niet zo gelukkig over het eindresultaat. De voorstelling werd omschreven als een dialoog tussen video en actrice, maar het was geen dialoog. De actrice stond centraal en soms kwam de video ertussen. Waarschijnlijk ben ik daarom nu met interactieve video bezig: laat die video ook eens spreken! En volgens het ritme van die video, niet altijd volgens het ritme van het acteurhart. De intro van *De pijl van de tijd* heb ik als een afgewerkt geheel aan Viviane de Muynck en Guy gepresenteerd. Hij is naderhand nog wat ingekort: van 11 naar 7 minuten. Ik vond dat niet nodig, maar waarschijnlijk was het te lang om er een theaterpubliek mee te overvallen als start van de voorstelling. Dat is een kwestie van mentaliteit. Ik vind het niet erg dat toeschouwers een halve minuut hun ogen dicht doen als het hen te lang duurt, maar blijkbaar denkt men daar in het theater anders over. Waar ik me het meest aan geërgerd heb, is dat er naar het einde toe zonnig een close-up van Viviane in moest komen. Video wordt zoveel gebruikt als billenkletser.

Een beeld van een actrice die recht in de camera kijkt. Ja, dat werkt altijd! Maar dan vooral symbolisch, verhalend, reflectief. Niet als beeld op zich.

Voor *HMA of Hiroshima mon amour* (Stichting Toneelschuur producties, Kunsten-FestivaldesArts, Holland Festival, 1996) heb ik eerst met Guy over de opstelling van de video gepraat en dan de video gemaakt, maar de afspraak was dat mijn medewerking daar ophield. De verdere uitwerking is volledig door de technici van de Toneelschuur en Ana Torfs, die meewerkte als kostuum- en decorontwerpster, gebeurd. Ik vond het uiteindelijke resultaat een veel te koude boel. Over *Angels in America* (ro theater, 1995) was ik niet onverdeeld positief, maar uiteindelijk is mijn aandeel – na een stevig gevecht met de lichtontwerper, om het beeld sterk genoeg te krijgen – toch tot zijn recht gekomen.

Over *Onder het melkwoud* (ro theater, 1997), de laatste regie van Guy voor hij directeur van het ro theater werd, was ik heel tevreden.

Daar heb ik van meet af aan gezegd: 'Guy, we moeten bij onze dromen blijven. We mogen ons niet laten doen door de techniek en de geplogenheden van het theater, en ook niet door de acteurs.' Guy had de neiging om op voorhand te zeggen: 'Dat willen de acteurs niet.' Ik verweet hem dat hij de acteurs als kinderen behandelde. Een acteur kan ook wel verstaan dat hij *naast* de spot moet gaan staan in plaats van *in* de spot, maar je moet hem uitleggen waarom. Over zulke dingen hebben we veel discussies gehad, en ik heb het gevoel dat juist door die discussies die voorstelling tot haar goede eindresultaat is gekomen.

De laatste voorstelling die ik samen met Guy gemaakt heb, *De Sleutel*, was tegelijkertijd zijn eerste productie als directeur van het ro theater. De samenwerking verliep moeilijk en ik vond het een slechte voorstelling. Deze productie was heel belangrijk voor zijn carrière en hij moest heel die ploeg bij elkaar houden. Ik ga recht door zee maar Guy probeert iedereen voortdurend gerust te stellen. Onder-

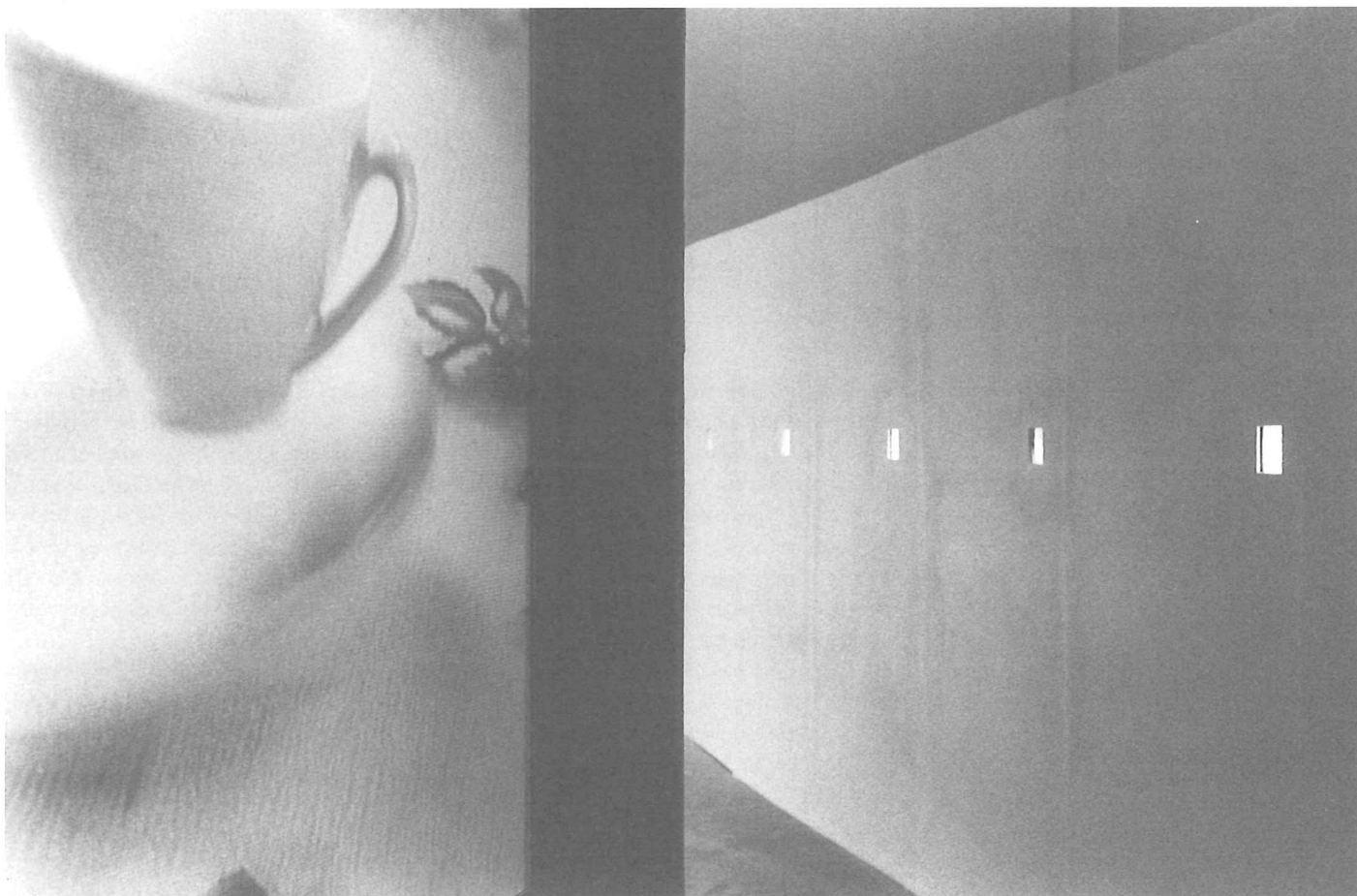
tussen werd ik tijdens het productieproces als artistiek medewerker aan de kant geschoven.

De samenwerking met Theu Boermans in *Gilgamesh* (Burgtheater Wenen, 2002) is ook faliekant afgelopen. Helemaal in het begin word je erbij gehaald om mee te brainstormen. Ik ben een paar keer naar Amsterdam gereisd en heb mee de tekst doorploegd. Je legt daar een heleboel eieren. Je geeft een idee, maar de uiteindelijke uitwerking van dat idee maakt het idee kapot. Video wordt als gimmick gebruikt in plaats van het als een volwaardig medium in het spel in te kapselen. In Wenen heeft men na de première scènes geschraapt, waardoor er ook stukken video moesten wegvallen. Daarover heeft men mij niet eens geraadpleegd!

Buiten de lijntjes kleuren

Ik vind dat de individuele kunsten in het theater worden gerecupereerd of geciteerd. Ikzelf heb in elk geval nooit een evenwaardige positie gehad in het theater. De dingen die ik zelf maak, beschouw ik dan weer niet echt als

Videolepsia WALTER VERDIN (1993) FOTO DIRK LEUNIS





Storm WALTER VERDIN / RO THEATER I.S.M. KLAPSTUK 1999 FOTO HERMAN SORGELOOS

'theater'. Eén van de problemen met *Storm* was zelfs dat dat project te veel in een theatercontext werd geplaatst. De voorstelling begon met een half uur improvisatie, waarover vooraf enkele onderlinge afspraken gemaakt werden. Ik vind dat nog altijd het mooiste deel van die voorstelling. Mijn grootste gevecht was er één met de vorm: hoe er een voorstelling van maken? Met *X<Afrika* (1997) heb ik hetzelfde meegemaakt: repetities die fantastisch waren, maar op het moment dat je die improvisaties dan in één of andere vorm moet gieten om er een voorstelling van te maken, valt het tegen. Ik ben wel tevreden over de concertversie die we er twee jaar later van gemaakt hebben.

Bij *DA SSTM* heb ik door de opstelling van de publieksruimte geprobeerd om zoveel

mogelijk een theatercontext te vermijden. Bij de première was het nog niet helemaal gelukt – de opstelling bleef al bij al nog te frontaal –, maar de tweede dag hebben we de pratikabels van nadine/Plateau her en der over de ruimte verspreid, en dat was helemaal anders. Ik probeer de theatercodes dus te doorbreken om mensen te dwingen met andere ogen, met andere verwachtingen te kijken.

Ik pas me niet vlug aan de context aan. Ook toen ik muziek maakte, wou ik tijdens mijn concerten video's of een projectie op het podium brengen. Maar dat was toen ondoenbaar, want het hoorde niet tot de geplogenheden. Af en toe heb ik dat opgelost door zelf televisietoestellen mee te brengen, een stopcontact te vragen en een filmpje op te zetten.

Het ligt niet in mijn karakter om binnen een bepaalde taal te blijven en daarmee mijn verhaal te vertellen. In het theater wordt dat toch nog altijd verwacht. In de beeldende kunsten heb je wat meer vrijheid om buiten de lijntjes te kleuren; ook het publiek gaat er van uit dat het zich aan van alles kan verwachten. De schaduwzijde daarvan is dat er ook meer technisch en organisatorisch amateurisme is, maar uiteindelijk is dat een voordeel.

Indien ik gesubsidieerd zou worden binnen de beeldende kunsten, dan zou ik gemakkelijker terecht kunnen in een museale context. Maar dat betekent nog niet dat ik enkel installaties zou maken die doorlopend te bezoeken zijn. Ik hou van heel lange performances; ik hou ook van een 'gebeuren', met

een begin en een einde. Wat voor mij niet betekent dat iedereen hetzelfde begin en einde moet meemaken. Je moet het voorgaande niet gezien hebben om te kunnen 'volgen'.

Ik wil mijn projecten geen 'performances' noemen, want dat wordt fout geïnterpreteerd door de theater- en dansmensen. Daarom noem ik ze bijvoorbeeld een installatie, met een danseres. Ik heb de performance leren kennen in de jaren '60-70 in de beeldende kunsten, maar ook in het theater. The Living Theatre, dat is toch performance! In het theater wordt alles heel snel opnieuw uitgevonden, zonder het besef dat het er al geweest is. Dat is veel minder het geval in de beeldende kunsten. Het heeft waarschijnlijk te maken met het eenmalige aspect dat zo eigen is aan het theater. Ook in de beeldende kunst doet men nu dingen die ook al in de jaren '60 gedaan werden, maar daar is er toch iets meer 'geheugen' aanwezig, denk ik. Van Herman Nitsch bijvoorbeeld heb ik nooit een performance gezien, maar ik heb er een beeld van dankzij de video's en de voorwerpen in het museumkwartier in Wenen.

De Verenigde Staten van de podiumkunsten

Mijn groot discussiepunt met Peter Missotten betreft het subsidiëeringsmechanisme van de podiumkunsten als model voor de ondersteuning van de audiovisuele kunsten. Het is volgens mij een onmogelijke – en ook geen goede – zaak dat de filmsector zich zou gaan spiegelen aan de podiumkunstensector, met zijn structuren en cao's. Ik heb de podiumkunsten ooit 'het Amerika van de kunsten' genoemd. Nadien heeft Frank Theys er 'de Verenigde Staten van de podiumkunsten' van gemaakt, wat ik een mooi beeld vind. Amerika sijpelt op alle vlakken door in Europa, ook in de kunstensector. Zelfs de popmuziek gaat nu naar de theaterzalen! Ze gebruiken niet alleen die middelen, maar nemen ook de geplogenheden van het theater over. Daardoor veranderen ook de concerten en waarschijnlijk zelfs de muziek. Dat hoeft niet per se slecht te zijn, maar ik ben toch bang dat alles te gestroomlijnd wordt. In het beste (en het enig goede) geval is er een wisselwerking en veranderen de kunstvormen die het theater binnenkomen ook het theater.

Peter Missotten en de Filmfabriek: digitale theaterkunst

Lava Lounge (ro theater), *The Woman Who Walked into Doors* (de Munt, Het muziek Lod, ro theater), *De Wespenfabriek* (ro theater), *Faust* (Het Zuidelijk Toneel), *Slaapwakker* (Laika), *Anton* (Het muziek Lod), *The sands of time* (Het muziek Lod, de Munt, deSingel), *Saint Amour* (2002/2003)...Wie deze theaterproducties zag, kent een deel van het werk van mediakunstenaar Peter Missotten en het artiestencollectief de Filmfabriek. 'Ik heb goede ervaringen met theater', zo zegt hij, 'maar ik heb slechte ervaringen met de manier waarop er binnen het theater over video gesproken en geschreven wordt. En ik gruwel vaak van de naïeve manier waarop video de scène wordt opgesleurd.' We laten hem zelf aan het woord.

opgetekend door Marleen Baeten

Kunst van de aanwezigheid

Ik heb een heel grote affiniteit met theater. Ik ben begonnen als belichter bij *De cementen tuin* van Guy Cassiers (Stuc, 1984). Het theater was mijn eerste werkplek en het blijft nog altijd mijn eerste grote liefde. Als ik het vergelijk met de absolute chaos binnen de audiovisuele kunsten, dan is het voor mij het groene, idyllische grasland: een plek waar op een erg gedragen manier gewerkt wordt aan een artistiek product. Je merkt dat onder andere aan de gesprekken die er gevoerd worden. De inhoudelijke manier van praten in het theater is voor mij altijd een grote verademing.

De Filmfabriek is opgericht in 1994, in de nasleep van ons eerste grote project met het Ballett Frankfurt en William Forsythe, *The Mind Machine of Dr. Forsythe* (1993). Samen met Anne Quirynen hebben we er toen expliciet voor gekozen om uitsluitend aan culturele projecten te werken. Dat leek commerciële zelfmoord, maar door dat negen jaar consequent vol te houden hebben we enerzijds wat

naambekendheid verworven in de sector en anderzijds negen jaar lang aan razend interessante projecten kunnen werken. Een langspeelfilm met Ballett Frankfurt (*The Way of the Weed*, 1996), een horrorfilm naar een scenario van Paul Pourveur (*The Cutting*, 1999), de productie van de eerste langspeelfilm van Jan Lauwers (*Goldfish Game*, 2001), een interactieve taalcursus op cd-rom (*Bonte Was*, 2002), websites voor Needcompany, de volledige vormgeving van het ro theater en ga zo maar door. In de Filmfabriek werken we met heel verschillende media: film, video-installaties, theater, interactieve kunst, grafische vormgeving. In de praktijk vloeit dat nogal door elkaar. Daarom vind ik het voor mezelf belangrijk om een duidelijke visie te hebben op de onderlinge verhoudingen van die media.

Theater is een totaal andere kunstvorm dan film. Film is de kunst van de afwezigheid: de mensen die je grootse emoties bezorgen, zijn er niet. Je krijgt een soort fata morgana voor je neus geprojecteerd, dat zich totaal niets van de zaal