

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 acteurshart. 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 zonnodig een close-up van Viviane in moest komen. Video wordt zoveel gebruikt als billenkletser.