

een voorstelling, die ze presenteren in een korte tijdspanne. Binnen die korte tijdspanne moet de fotograaf of videomaker de voorstelling analyseren, op film of op tape zetten en in een compacte vorm weergeven. Uiteindelijk is het dat compacte beeld van de voorstelling dat de wereld wordt ingestuurd en dat zich op het netvlies brandt. Hopelijk wekt dat beeld dan interesse voor de productie.

Een belangrijke kwaliteit voor een fotograaf of videomaker binnen het dansmilieu is het vermogen om te absorberen en vervolgens weer los te laten. Je dient de kracht te hebben om vaak zwaarmoedige inhouden te relativeren en te verwerken. Dosering is erg belangrijk, vooral op langere termijn. In bepaalde werksituaties verdiende ik voor enkele weken mijn brood binnen het theatermilieu, maar had ik nadien maanden nodig om te recuperen, zonder enige sociale steun (financieel of menselijk). Theatermakers en dansers hebben het leven al ingedikt tot een voorstelling. Mijn inspiratiebron is dan niet langer het leven zelf, maar het tot kunst ingedikte leven. Wanneer je dat allemaal absorbeert, analyseert en interpreteert, krijg je een indikking van een indikking. Wanneer ik mijn foto's of filmwerk opnieuw bekijk, komt een groot deel van dat beeldenarsenaal in mijn hoofd weer tot leven. Dat is bijzonder vermoeiend. Een dansfilm betekent zo'n enorme concentratie van energie en ideeën, er kan zo'n kracht uitgaan van beelden en woorden.

Wat me bezighoudt is de mentale, zintuiglijke en emotionele impact die een film heeft op de toeschouwer; die kan soms zo sterk zijn dat de film de bewegingen van de waarnemer beïnvloedt. Welke manipulatieve kracht heeft artificieel materiaal? De digitale film die ik gemaakt heb over Meg Stuart's dansproductie *ALIBI* is daar een goed voorbeeld van. De intensiteit en behoeften die voor Meg en haar artistieke medewerkers aan de basis lagen om bewegingsmateriaal te maken en te presenteren, heb ik – op vraag van de compagnie – vertaald in een videofilm die hun energie en ideeëngoed weer tot leven brengt.

### Individueel werk en groepswork

Ik wil heel graag goede foto's blijven maken - kwaliteitsfotografie vind ik erg belangrijk - maar daarnaast vind ik het ook belangrijk om met mensen samen te werken in groepsverband. De rijkdom aan beelden uit mijn fotografisch werk voor gezelschappen inspireren en motiveren me om – na een eer-

ste bescheiden poging jaren geleden (in Finland) - zelf een podiumproductie proberen te maken, samen met andere kunstenaars. Als fotograaf werk je heel individueel, zoals een schrijver of een beeldend kunstenaar, ook al werk je – zoals ik – regelmatig voor een groep. Het is niet voor niets dat mensen als Jan Lauwers en Jan Fabre al sinds jaar en dag theater en beeldend werk combineren. Het biedt hen een afwisseling tussen het groepsmatige en het individuele.

Met de groep waarmee we nu werken, zijn we gestart als een collectief, maar binnen het werkproces heeft zich toch al een soort taakverdeling afgetekend. 'Tonen' en 'creëren' zijn in de praktijk moeilijk te combineren, waardoor ik hoe langer hoe meer de 'registreur' word. Dat heeft misschien ook te maken met de manier waarop we gestart zijn. Ik was de initiatiefnemer en heb bepaalde mensen gevraagd om samen aan een productie te werken. De dansers vonden het prettig om eens met een niet-choreograaf te werken. Vanuit wat ik zie, formuleer ik voorstellen en breng ik een communicatie op gang. Voor mij is het wel heel intrigerend om deze nieuwe positie in te nemen. We werken ook met

taal. Beelden zijn universeel. Taal niet. De rijkdom van mijn fotografisch archief, dat een Europese reikwijdte heeft, speelt zeker mee in al wat ik doe, hoewel ik niet precies weet hoe. Beelden die het leven bevroren hadden, brengen we terug tot leven, maar het is nu ook niet zo dat foto's letterlijk ons vertrekpunt vormen. De beelden, bewegingen, composities zitten in mijn hoofd en beïnvloeden zo mijn werk.

### Beeldlijn

Wanneer ik terugkijk op de voorbije tien jaar, dan komt het erop neer dat ik het leven probeer te vatten in een beeldlijn die afwisselend indikt en uitdijt, met of zonder undertitels. In wezen doe ik niets nieuws. Ik blijf foto's maken, tussen de films door. Ik blijf enthousiast samenwerken met anderen. Ik bevind me – jammer genoeg – nog vaak in de positie van de buitenstaander, degene die observeert en luistert en daar af en toe iets aan toevoegt. Ik blijf gefascineerd door taal- en cultuurverschillen. En ik stel me de vraag: wat neem ik mee van de rotzooi van de vorige generaties? Wat kan nog beter en wat hoeft niet meer?

Pieter T'Jonck

# Hoe vertaal je *ALIBI*?

MEG STUART'S *ALIBI* VAN MAARTEN VANDEN ABEELE

Het is mij zelden overkomen dat ik op een week tijd tweemaal een beschouwing wijdde aan een voorstelling omdat ik de stellige indruk had dat ik de eerste keer niet tot de kern van de zaak gekomen was. Bij de tweede keer wist ik wel zeker dat het hier om een voorstelling ging die nooit te herleiden zou zijn tot een benoembare 'kern'. *ALIBI* van Meg Stuart/Damaged Goods is een van die zeldzame voorstellingen waarvan je wel zeker weet dat ze iets wezenlijks te berde brengen, hoewel dat 'iets' maar niet los wil komen van de vorm waarin het verschijnt en zich dus ook niet laat benoemen. Niet dat er werkelijk buitenissige

middelen ingezet worden. Uiteraard is de theatermachine van Schauspielhaus Zürich behoorlijk indrukwekkend, maar ze verbergt haar geheimen niet. Je ziet heel goed de bouwstenen, je kan perfect reconstrueren hoe theatrale effecten opgebouwd worden.

De magie van deze voorstelling is echter dat ze al heel snel door de imaginaire barrière, de vierde wand van het theater breekt. Het eerste halfuur van de voorstelling werkt in zekere zin als een lichtshow of een eindeloze reeks video-clips. De theaterbeelden lijken los te komen van de concrete lichamen op de scène om als

een tumultueuze stroom van visuele, akoestische en zelfs tactiele indrukken rechtstreeks op je zenuwstelsel in te werken. Dat lukt niet in het minst door de doordringende muziek van Paul Lemp. Het allesoverheersende klanktapijt verbindt de meest disparate beelden met elkaar als was het de gewoonste zaak van de wereld. Van even groot belang is het bijzondere kijkstandpunt waarin de toeschouwer gedruimd wordt. Gezeten op een lange tribune, met je neus vlak op het gebeuren, kan je letterlijk geen afstand nemen, geen overzicht houden van wat zich op scène afspeelt. Je kan niet 'scherp stellen'. Zo moet je al snel de dingen, in al hun ongerijmdheid en baldadigheid, over je heen laten rollen. Analyseren en interpreteren komt hier nauwelijks aan te pas, zozeer word je in beslag genomen door het volgen en herkennen van de beelden die in een onmogelijk tempo op je afgevuurd worden.

Pas na dat eerste halfuur koelt de voorstelling af. De beelden uit het eerste deel keren nu terug in een trager tempo. Je gaat personages herkennen die zich losmaken uit de muur van beelden (Rudi Laermans merkte eerder in *A Prior nr. 6* al over Meg Stuarts werk op dat het een bijzondere 'beeldmatigheid' heeft, alsof je eerder naar een scherm dan naar een driedimensionaal gebeuren kijkt. Als dat ergens het geval is, dan wel in *ALIBI*). Het is wellicht geen toeval dat de voorstelling haar inspiratie in belangrijke mate haalt uit Magnum-foto's van massamanifestaties zoals sportwedstrijden. De verdubbeling van de voorstelling in een 'hete' aanloop en een 'koel' vervolg is niet ongelijk aan een bekend vervreemdingseffect dat je bij een massagebeuren kan ondergaan. Op een moment zit je in het heetst van de strijd, leef je als het ware mee op de energie van wat zich rondom je afspeelt alsof je wilens nillens deel uitmaakt van een groot lichaam. Maar in een volgend moment kan het gebeuren dat klank en zelfs beeld even lijken weg te vallen. De actie, die je even tevoren nog als een verlengstuk van je lichaam voor kwam, speelt zich plots 'elders' af, alsof je teruggeworpen wordt in een andere ruimte van waaruit je de gebeurtenissen niet meer beleeft, maar enkel onbegrijpend, misschien zelfs verbijsterd registreert. Het tweede deel van de voorstelling speelt expliciet met dat soort van 'ontwerkelijk' of verwijdering.

In elk geval kan je niet op je eerste indrukken of op klassieke interpretatieschema's voort-

gaan om te bevatten wat het tweede deel te zien geeft. Daarin tonen onder andere drie memorabele solo's ons menselijke figuren die als het ware door hun positie binnen het scènegebeuren op zeer korte tijd volledig van 'karakter' veranderen. In een project als *Highway 101* richtte Stuart in de *morphing*-scènes al de aandacht op het griezelige vermogen van het menselijk lichaam om door zeer kleine veranderingen een schijnbaar volledig andere 'persona' aan te nemen. Je wordt er attent gemaakt op het merkwaardige dubbellevens van het lichaam. Enerzijds is het een draager, de 'hardware' van onze menselijkheid, maar anderzijds is het ook een masker dat net die menselijkheid aan het gezicht onttrekt (of juist, verbergt dat er misschien niets beantwoordt aan het idee van menselijkheid). Dat er aan iemands voorkomen af te lezen valt wie hij/zij is wordt door het werken op het zuivere oppervlak van het lichaam plots twijfelachtig. Het andere lichaam kijkt ons aan, maar enkel om de betekenissen terug te kaatsen die wij eraan toedichten. Of het op zich een betekenis draagt, is onzeker. In *ALIBI* wordt acteren belangrijk. Daardoor verschuift de aandacht, maar niet het thema. In het acteren wordt duidelijk hoe relatief ook een begrip als 'psychologie' of 'psychologische herkenbaarheid' kan zijn onder druk van de omstandigheden, of, zoals hier, het medium, waarin iemand aanwezig wordt. De voorstelling suggereert zoiets alsof, door de alomtegenwoordigheid van terloopse beelden en opnames van zelfs de meest intieme momenten in het leven, het vertrouwen in onze fysieke presentie als beeld, als denkmodel voor een samenhangend subject, verdampt is. In de plaats komt een collageachtige, eerder toevallige ervaringsstructuur van wie of wat we zijn. Alternatieve mogelijkheden lossen elkaar af op een grondeloze, redeloze manier. Het is een ervaringsstructuur die haast psychotisch aandoet.

De eerste keer gebeurt dat in een monoloog van Davis Freeman, die 'opgedaan' is als een relaxte, goed geklede, weldenkende man. Achter dat vertrouwenwekkende beeld duikt echter een totaal ontaarde subjectiviteit op. In een aanvankelijk onschuldig praatje betoogt hij dat we ons allen wel eens schuldig maken aan een klein vergrijp. Gaandeweg verandert echter de toon. Van kleine fraude gaat het naar de verwaarlozing van een stervende vriend. Uiteindelijk verliest zijn schuldgevoel elke redelijke grond en voelt hij zich zelfs schuldig

over het hele wereldgebeuren. Achter het schuldgevoel duikt heimelijk een gefrustreerd almachtsgevoel op, alsof er tussen het grote en het kleine, binnen en buiten bij Freeman geen onderscheid meer bestaat. Een tweede, veel krassere scène is die waarin het niet meer een subject is dat meester lijkt te zijn van de actie, maar waarin een camera de echte actor is, die in één beweging de performers totaal verdingelijkt. Simone Aughterlony kan, als diegene die de camera stuurt, aanvankelijk nog de schijn ophouden dat zij de touwtjes in handen heeft. Ze laat een cameraman de andere acteurs een na een in het vizier nemen om hen als ordinaire koopwaar aan te prijzen. Dat verandert echter radicaal als ze zelf in het vizier komt. Plots wordt ze zelf functie van het apparaat. Ze eindigt er mee zichzelf te verkopen. Het is niet Aughterlony die het medium gebruikt om haar kijk op de anderen letterlijk in beeld te brengen, maar het medium dat bepaalt hoe ze over anderen en zichzelf kan denken. De eindscène tenslotte, van Thomas Wodianka, maakt misschien wel het meest duidelijk dat dit stuk draait rond het oplossen van de menselijke subjectiviteit in een maastroom van beelden en evenementen. Ze heeft zelfs iets van een catharsis, of toch een poëtische samenvatting van de toestand die *ALIBI* beschrijft. Thomas Wodianka schoffeert het publiek en zijn medespelers, maar houdt daar abrupt mee op om een tekst van de aan AIDS overleden Amerikaanse kunstenaar David Wojnarowicz te zeggen. Een tekst die spreekt over het oplossen van het individu in een totale, breekbare transparantie. Dat lijkt ook het eindstatement van de voorstelling, terwijl de performers als schokkerige hompen vlees een na een verdwijnen van de scène. *ALIBI* is een zondvloed van beelden over de zondvloed van beelden die onze hedendaagse conditie is. Het stuk neemt de maat van die toestand, zonder oordeel en zonder uitleg, zonder theater zoals te voorzien en te verwachten was.

Stuart slaagt er op een wonderbaarlijke manier in om dat inzicht als het ware fysiek over te brengen. De voorstelling wordt haast nergens metaforisch, ze produceert geen beelden die staan voor de inzichten van de makers. Of toch bijna niet: de voorstelling is bijzonder kwetsbaar, want een scène als de laatste, waarin de dansers als lillende hompen vlees de scène verlaten, zit net op het randje van voorspelbare symboliek en zelfs pathetiek. Toch vermijdt ze die valkuil. Je

blijft als toeschouwer gevangen in een ongemakkelijke mengvorm van fascinatie en afstoting. Hoe dit lukt, is misschien enkel te verklaren door de manier waarop Stuart verschillende media tegen elkaar laat opbotsen. Het gelijktijdig gebruik van 'theater' en film, maar vooral de manier waarop die elkaar besmetten, zodat een levende acteur een filmbeeld lijkt en omgekeerd, saboteert op een vreemde manier je vermogen om op automatische piloot te lezen wat er te zien is. In de solo van Aughtlerlony is dat heel duidelijk. Haar gedrag als 'echte' actrice is overduidelijk enkel mogelijk omdat ze weet wat die camera doet, iets wat tevoren gedemonstreerd werd. Wat vaker gebeurt, is dat het samengaan van filmbeelden en live-actie een effect van mentale dissociatie veroorzaakt. Het lijkt meermaals alsof de acteurs gewoon niet bij zichzelf aanwezig zijn. Wanneer ze dat wel zijn, zoals in het geval van Freemans praatje, blijkt dat die tegenwoordigheid van geest schijn is, dat binnen de rationele, sympathieke spreker een ander wezen huist.

In opdracht van Damaged Goods maakte Maarten vanden Abeele een videofilm van *ALIBI*. Geen evidente onderneming. Hoe druk je in slechts één enkel medium uit wat in het oorspronkelijke werk blijkbaar alleen gezegd raakte in de wrijving en de grenserving tussen verschillende media? Om te beginnen: van een verfilming is eigenlijk geen sprake. Vanden Abeele negeert zowat elke conventie van de theaterverfilming. Op het eerste gezicht gebruikt hij zijn bronmateriaal enkel als grondstof voor een autonome compositie, waarin de vele mogelijke effecten of anti-effecten van de camera ten volle uitgebuit worden. De klankband is een compositie die weliswaar vrijelijk put uit wat de voorstelling zelf te bieden heeft, maar haast geen dialoog of muzikale compositie komt er bijvoorbeeld ongeschonden uit. De film lijkt zo het medium film zelf te celebreren, eerder dan ons een inzicht te verschaffen in de voorstelling. Slechts op één punt lijken voorstelling en film sterk op elkaar: ze zijn beide akoestisch even overdonderend. Toch is ook dát maar de halve waarheid, want de opname en de montage van de beelden zijn bijzonder chaotisch. Toch is het geen esthetiserende chaos, het is vaak gewoon chaos. Veel beeldsequenties zijn eigenaardig, zelfs onlogisch, zeker als je ze beoordeelt vanuit de premisse dat de film ons een zeker beeld van de voorstelling zou moeten verschaffen. Dat is allerminst het geval.

Vanden Abeele grijpt bijvoorbeeld extreem drastisch in op het basismateriaal van de voorstelling. Van een conventionele opname vanuit een punt is geen sprake meer. Dat ligt natuurlijk voor de hand: het resultaat zou wellicht niet veel meer opleveren dan een werkopname. Maar de camera wordt ook niet aangewend om iets te doen wat een toeschouwer niet kan, om aldus een filmische meerwaarde te leveren. Terwijl een klassieke verfilming van een theaterwerk vaak zo geconstrueerd wordt dat ze visuele aspecten van de voorstelling reveleert die voor de toeschouwer in de zaal onzichtbaar blijven, kijkt de camera hier niet scherper of van dichterbij dan de toeschouwer. In zekere zin kijkt de film zoals de toeschouwer. Net zoals je in de voorstelling nauwelijks scherp kan stellen op de gebeurtenissen omdat er een te grote nabijheid is tussen scène en toeschouwertribune ontbreekt ook hier een duidelijk beeld. Net zoals in de voorstelling het perspectief verdwijnt, is het in de film afwezig door de vluchtige, haast schokkende wijze waarop de camera het speelveld aftast. De blik van de camera blijft hangen aan details, zoals de basketbal die verloren ligt op een rek, of de cabine van waaruit de spelers zelf vaak naar het scènegebeuren kijken. Maar vaker nog schiet ze heen en weer over de scène, waardoor die oplost in een reeks kleurvlakken en -strepen, waarin je ternauwernood de spelers herkent. De camera struikelt zelfs over haar eigen benen. Vaak blijft het beeld helemaal onscherp. Een overzicht over het geheel van de scène is er nooit. Het is een eerste indicatie van het feit dat Vanden Abeele in zijn verfilming niet op zoek ging naar een weergave van een feitelijk verloop van de voorstelling, maar op een wijze analoog aan die van de voorstelling de zekerheid van de kijker wil ondergraven door zijn gefilmde spiegelbeeld onherkenbaar te vervormen.

Het hoeft weinig betoog dat de film door deze ongewone cameravoering en door het gebrek aan duidelijke standpunten (iets wat je zeker letterlijk, maar in zekere zin ook figuurlijk kan verstaan) niets verklaart of inzichtelijk maakt. Het is een schril contrast met de werkwijze die ten grondslag ligt aan verfilmingen van Rosas-materiaal zoals *Rosas danst Rosas* of *Achterland*. Daar vertelt de plaats van de camera ons alles over de manier waarop we de scène moeten interpreteren. De verfilming gaat al evenmin 'binnenin' het werk zitten, om als het ware vanuit de acteurs

zelf te filmen, iets wat bij de verfilming door Walter Verdin van Steve Paxton's *Goldberg Variations* verrassende resultaten opleverde. Ze doet daarentegen iets heel verrassends. Ze drukt de duur van de voorstelling samen tot zowat een half uur. De tegenstelling in de voorstelling tussen het eerste en het tweede deel verdwijnt zo volkomen. Van alle scènes in de voorstelling houdt Vanden Abeele vooral de drie reeds beschreven solo's in een min of meer herkenbare vorm over. Maar hij behandelt ze niet alsof ze *highlights* zijn, momenten waar we dichterbij de essentie van de voorstelling zouden komen dan andere. Integendeel, hij maakt de beelden kapot. De opname is heel onzuiver en grofkorrelig, haast alsof het om een kopie van een kopie gaat. Van Freeman, Aughtlerlony en Wodianka ontstaat een heel vlak, schematisch beeld dat erg ver afstaat van de finesse van hun oorspronkelijke acteerwerk. Nog sterker: de beelden zijn meestal volledig gedissocieerd van hun nochtans belangrijke teksten. En door die dissociatie worden de teksten ook haast onnavolgbaar. Wie de voorstelling niet gezien heeft, kan deze scènes ternauwernood reconstrueren. Ze lijken op te lossen in een beeld dat zich op zijn beurt verliest in zijn eigen middelen en eigen oppervlakkigheid.

Het eigenaardige bij dit alles is dat de verfilming toch op zowat dezelfde manier als de voorstelling blijft plakken aan je netvlies. In deze 'kapotte' film word je herinnerd aan wat je verlangt van een film: een scherm dat de oneindige verstrooiing van de wereld aan het gezicht onttrekt.