

Waarom we met die nieuwe structuur willen beginnen? Omdat de Filmfabriek niet structureel gesubsidieerd is, belanden we nu in al die theaterproducties in feite tussen twee stoelen. Enerzijds zijn we een evenwaardige partner en hebben we – omwille van onze duidelijke uitgangssituatie – een stevige artistieke vinger in de pap. De beslissingen worden gemeenschappelijk genomen, waarbij elkeen de eindverantwoordelijkheid op zijn domein behoudt. Als de regisseur iets wil veranderen aan licht, decor of video, moet hij mij kunnen overtuigen en vice versa. Artistiek zijn we dus evenwaardige partners, maar economisch bevinden we ons in een even afhankelijke positie als de leverancier van het toiletpapier. Op lange termijn klopt dit niet. Indien we structureel gesubsidieerd zouden worden, zouden we een coproductie kunnen aangaan met het ro theater. Wanneer de structurele onderbouw weerspiegelt wat er artistiek gebeurt, zullen de artistieke discussies veel helderder zijn. Je bent dan in elk geval niet meer afhankelijk van de financiële stok achter de deur.

De tweede reden heeft te maken met onze voorliefde voor theater. Bram heeft *En toen 'k Heb moeten botse* (2000) geregisseerd. Ook ik heb vanaf het begin veel en graag in het theater gewerkt. We hebben geregeld producties gerealiseerd die zich tussen theater en multimedia-kunst bewegen, zoals *S*CKMYP* (2000) met Peter Verhelst en Eric Sleichim (Blindman). Dit soort producties interesseert ons het meest en willen we graag meer maken. In de plaats van iets eenduidiger te kiezen voor de audiovisuele kunsten, hebben we beslist om aan een soort *coming out* te doen en duidelijk te kiezen voor datgene waar we mee bezig zijn, namelijk iets tussen audiovisuele kunsten en theater: digitale theaterkunst. In 2003 zullen we twee of drie dergelijke projecten realiseren; we overwegen om op basis daarvan structurele subsidies aan te vragen bij het theater. We zijn immers al jarenlang actief in het theater - weliswaar als digitale kunstenaars - met zowel autonome als co-producties. We vragen eigenlijk gewoon dat onze situatie zou geregulariseerd worden. ■

Maarten vanden Abeele: het leven in een beeldlijn vatten

Maarten vanden Abeele noemt zich geen 'mediakunstenaar'; hij is gewoon multidisciplinair ingesteld. Etceteralezers kennen hem als fotograaf: sinds 1999 verzorgt hij het coverbeeld van *Etcetera* en hij legt nu al een tiental jaar lang het werk van internationaal vermaarde dans- en theatergroepen vast op foto en video. Hij engageert zich daarbij vaak en gedurende een lange tijd voor dezelfde gezelschappen, zoals Tanztheater Wuppertal (Pina Bausch), Needcompany (Jan Lauwers) en Damaged Goods (Meg Stuart). Onlangs stond hij in voor de fotografie en het camerawerk van *Goldfish Game*, de eerste langspeelfilm van Jan Lauwers, en maakte hij de clip *Fragments for Broadcast Use* en de digitale film *Meg Stuart's Alibi*. Hij was ook verantwoordelijk voor de set-fotografie voor *Anyway the Wind Blows*, de eerste langspeelfilm van Tom Barman.

Parallel aan de samenwerkingsverbanden met kunstenaars werkt hij als autonoom beeldend kunstenaar (fotografie – waaronder artiestenportretten die in het tijdschrift *Vogue Paris* verschijnen – en videofilms van eigen performances). In 2000 organiseerde het Museum van Hedendaagse Kunst (MuHKA, Antwerpen) een overzichtstentoonstelling met foto's en installaties, in 2001 volgden een tentoonstelling in het Folkwang Museum in Essen (Duitsland) en deelname aan de Biennale d'Art Contemporain van Lyon. Voor zijn beeldend werk wordt hij vertegenwoordigd door Zeno X Gallery (Antwerpen).

In 2002 richtte hij het collectief Oblong Productions op in Brussel. Binnenkort debuteert hij als regisseur en gaat hij aan het werk met enkele dansers-acteurs en een componist (Oblong Productions in samenwerking met Vooruit en Kaaitheater).

opgetekend door Marleen Baeten

Ten dienste van

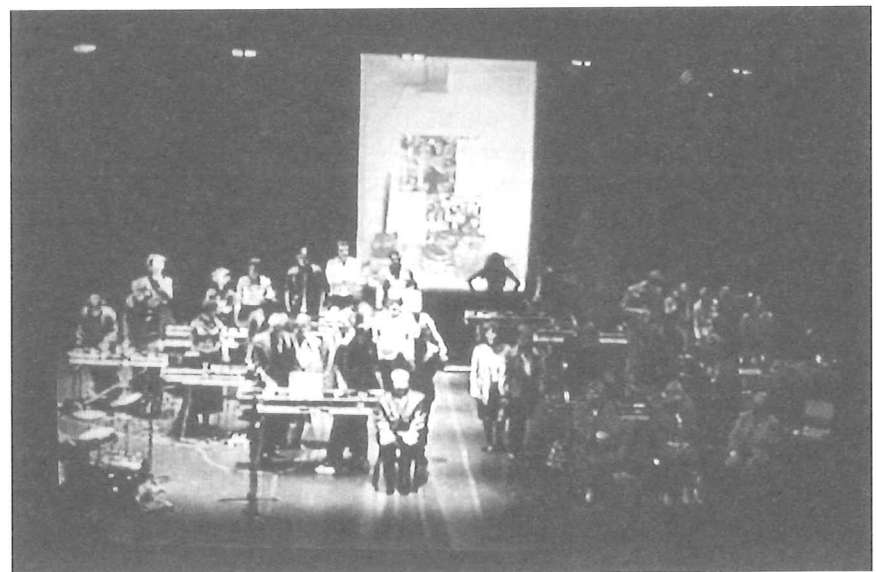
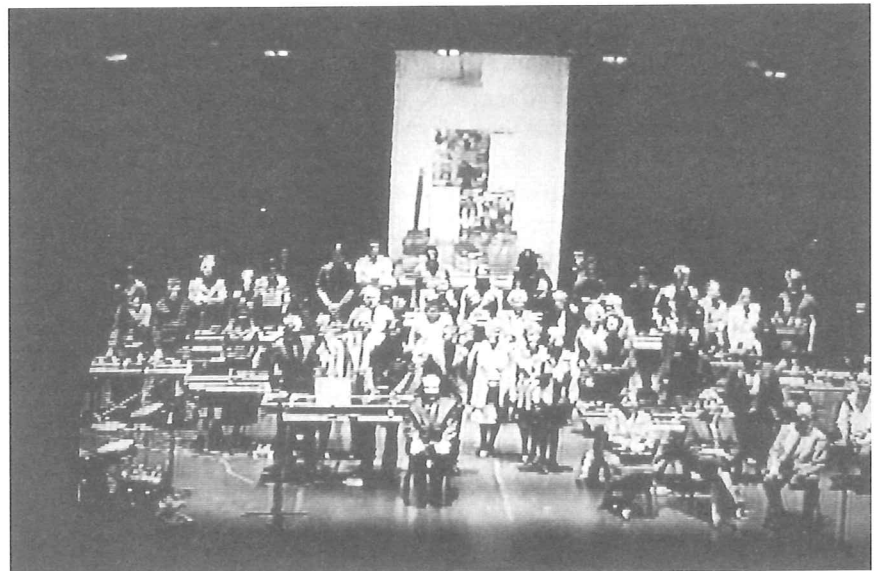
Binnen het dans- en theatermilieu staat mijn audiovisueel werk, en dan vooral de fotografie, ten dienste van het werk van iemand anders. Ik archiveer het, ik geef er een kijk op. Ik heb altijd mijn eigen interpretatie gegeven van wat ik zag. Ik wou mijn eigen kwaliteitsnormen hanteren, en uiteindelijk bleken die dikwijls ook waardevol te zijn voor de choreograaf of regisseur in kwestie.

In alles wat ik gedaan heb – fotografie, video, film - heb ik me even sterk geëngageerd. Maar hoe groot mijn artistieke input ook is, in de theaterwereld valt de output onder de noemer van de compagnie. De foto's betekenen vooral een meerwaarde voor de compagnie; mij geven ze geen enkele structurele vorm van erkenning als fotograaf. Hoe persoonlijk en artistiek wij ons ook engageren, wij zijn mensen die een beroep uitoefenen. Pas als ons werk gepercipieerd wordt als kunst, zal het ook gepresenteerd worden als kunst.

De context waarin multimediale kunst gepresenteerd wordt, bepaalt de perceptie ervan. Als dansfoto's gepresenteerd worden binnen de context van een publicatie of tentoonstelling over dans, dan verschuift de fotograaf naar de achtergrond. Wanneer diezelfde foto's gepresenteerd worden op een fotografietentoonstelling, dan treedt de fotograaf op de voorgrond en is de dans het onderwerp. Onze rol als fotograaf of videomaker binnen het theatermilieu, is louter functioneel. Ons werk wordt opgeslorpt door degene dankzij wie we de foto's hebben kunnen maken. Voor onze opdrachtgevers dragen we op de eerste plaats bij tot een goede huisstijl. Het moet er goed uitzien. Het moet overeenkomen met het beeld dat zij willen uitdragen van zichzelf. Daarnaast is het belangrijk dat het podiumwerk goed gedocumenteerd en op een kwalitatieve manier gearhiveerd wordt. Anderzijds is het ook zo dat foto's, films, video's de inspiratiebron bij uitstek zijn voor veel regisseurs en choreografen. Qua inspiratie is er dus een wisselwerking tussen de podiumkunstenaars en de mediakunstenaars.

Complexiteit en intensiteit

Een voorstelling vatten in beelden is een complexe bezigheid. Je moet veel verschillende niveaus proberen samen te brengen: het fysieke en emotionele aspect van de dansers, het mentale aspect van de creatie, het niveau van de voorstelling. Dansers en choreograaf, acteurs en regisseur, werken maandenlang aan



Performance in cc Strombeek-Bever MAARTEN VANDEN ABEELE (APRIL 2001) FOTO MAARTEN VANDEN ABEELE

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 ondertitels. 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