

Universiteit Gent

Faculteit Letteren en Wijsbegeerte

Vakgroep Kunst-, Muziek- en Theaterwetenschappen

Optie: Theaterwetenschap

Academiejaar 2006-2007

**HEDENDAAGSE INTERPRETATIE
VAN HET BEGRIP AURA**

CASESTUDY: WIM VANDEKEYBUS

Scriptie voor het verkrijgen van de graad van

Licentiaat in de Kunstwetenschappen

aan

de Universiteit Gent

neergelegd door An Maria Seurinck

Promotor: Prof. Dr. Christel stalpaert

Co-promotor: Drs. Frederik Le Roy

Voorwoord

Deze scriptie is mede tot stand gekomen dankzij de begeleiding van mijn promotor, Prof. Dr. Christel Stalpaert. Ik wil haar bedanken voor de inspiratie die ze leverde om tot een boeiend en mooi afgebakend onderwerp te komen. De opmerkingen die ze formuleerde bij mijn scriptie, waren richtingaanwijzers op mijn weg om deze scriptie tot een goed einde te brengen.

Mijn dank gaat verder uit naar mijn co-promotor Drs. Frederik Le Roy om zijn kennis over Walter Benjamin met mij te delen. Zijn kritische bevindingen hebben me er onder meer toe geleid meer aandacht te besteden aan de structurering van deze scriptie.

Graag wil ik ook mijn ouders Freddy en Ludwine en mijn broer Jan bedanken voor hun oprechte bekommernis tijdens mijn studies.

Ten slotte bedank ik mijn vriend Roeland voor zijn liefde en steun.

Deze scriptie was voor mij een boeiende uitdaging. Ik hoop dat de lezers na het doornemen van dit wetenschappelijke werk tot de vaststelling zullen komen dat het ook voor hen een interessante, leerrijke ervaring geweest is.

INLEIDING	8
1 THEORETISCHE VERKENNING	13
1.1 WALTER BENJAMIN EN DE AURA	13
1.1.1 <i>Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit</i>	13
1.1.2 <i>Kleine Geschichte der Photographie</i>	19
1.1.3 <i>Über einige Motive bei Baudelaire</i>	22
1.2 HEDENDAAGSE LITERATUUR MET BETREKKING TOT HET BEGRIP AURA	26
1.2.1 <i>De context van Walter Benjamin</i>	26
1.2.1.1 De tijdsgeest	26
1.2.1.2 De filosofische context	28
1.2.2 <i>Algemene beschouwingen over de aura</i>	29
1.2.3 <i>Aura en temporaliteit</i>	33
1.2.4 <i>Aura, ervaring en tactiele waarneming</i>	34
1.2.5 <i>Het optisch-onbewuste</i>	35
1.2.6 <i>De aura is niet verdwenen</i>	37
1.2.7 <i>Aura, echtheid en uniciteit</i>	40
1.2.8 <i>Aura en het menselijke</i>	41
1.2.9 <i>Het verwijnen van aura als positieve bevrijding</i>	43
1.2.10 <i>Melancholie</i>	45
1.3 DE INVULLING VAN HET BEGRIP AURA VANDAAG	47
1.4 PROBLEEMSTELLING: DE MOGELIJKHEID OF ONMOGELIJKHEID OM DANS/AURA VAST TE LEGGEN OP VIDEO 53	
2 CASESTUDY: WIM VANDEKEYBUS	55
2.1 VERANTWOORDING KEUZE CASESTUDY'S.....	55
2.2 DE INVLOED VAN DE INTEGRATIE VAN FILM IN DE VOORSTELLING <i>IMMER DAS SELBE GELOGEN</i> , GEKOPPELD AAN HET FENOMEEN AURA	57
2.3 LA MENTIRA.....	62
2.3.1 <i>De présence van Carlo Verano in relatie tot de aura</i>	62
2.3.2 <i>De tijd als duur in relatie tot de ervaring van de aura</i>	64
2.3.3 <i>De camera in functie van lichaamsenergie</i>	67
2.3.4 <i>De montage: Erlebnis of Erfahrung?</i>	72
2.3.5 <i>Het lichamelijke spreken en de zuivere sonore situatie</i>	76
2.4 DE LIVE VOORSTELLING <i>BLUSH</i> IN DE CONTEXT VAN DE AURA	78
2.4.1 <i>De decentralisatie van de narratie</i>	78
2.4.2 <i>De hier-en-nu ervaring van de dansvoorstelling</i>	79
2.4.3 <i>Functies van de filmprojectie in de voorstelling Blush en de gevolgen hiervan met betrekking tot de aura</i>	81
2.4.4 <i>De confrontatie van lichamen met het projectiescherm</i>	84
2.5 DE FILM <i>BLUSH</i> GETOETST OP ZIJN AURATISCHE WAARDE.....	87

2.5.1	<i>De decentralisatie van de narratie</i>	87
2.5.2	<i>Lichamelijke intensiteit en aura in film</i>	88
2.5.3	<i>Affectiebeelden</i>	90
2.5.4	<i>De vertraging van het beeld</i>	97
2.5.5	<i>Ruimtelijkheid</i>	103
2.5.6	<i>De dansende camera: de overdracht van beweging(s)(energie) via montage, camerabeweging en camerastandpunt</i>	104
2.5.7	<i>Muziek</i>	107
2.5.8	<i>De zintuiglijke tekst als auratisch medium</i>	108
BESLUIT: HEDENDAAGSE INTERPRETATIE VAN HET BEGRIP AURA		111
3	BIBLIOGRAFIE	120
3.1	ALGEMENE WERKEN	120
3.2	WALTER BENJAMIN	120
3.2.1	<i>Primaire literatuur</i>	120
3.2.2	<i>Secundaire literatuur</i>	121
3.3	GILLES DELEUZE	124
3.4	WIM VANDEKEYBUS (VTI).....	125
3.4.1	<i>Algemeen</i>	125
3.4.2	<i>Immer das Selbe gelogen / La Mentira</i>	126
3.4.3	<i>Blush</i>	127
3.4.4	<i>What the body does not remember</i>	129
3.4.5	<i>Les porteuses de mauvaises nouvelles</i>	129
3.4.6	<i>The Weight of a hand</i>	130
3.4.7	<i>Roseland</i>	130
3.4.8	<i>Her body doesn't fit her soul</i>	131
3.4.9	<i>Mountains made of barking</i>	131
3.4.10	<i>Alle Grössen decken sich zu</i>	133
3.4.11	<i>Bereft of a blissful union</i>	133
3.4.12	<i>7 for a Secret never to be told</i>	134
3.4.13	<i>In Spite of Wishing and Wanting</i>	135
3.4.14	<i>Inasmuch as Life is borrowed</i>	136
3.4.15	<i>Scratching the Inner Fields</i>	137
3.4.16	<i>Sonic Boom</i>	138
3.4.17	<i>Puur</i>	138
3.5	WALTER VERDIN (VTI)	138
3.6	NIEUWE MEDIA / DANSVIDEO	139
3.7	ANDERE	140
4	BIJLAGEN	141
4.1	CREDITS.....	141

4.1.1	<i>Immer das Selbe gelogen (1991)</i>	141
4.1.2	<i>La Mentira (1992)</i>	141
4.1.3	<i>Blush (performance) (2002)</i>	143
4.1.4	<i>Blush (film) (2005)</i>	144
4.2	HET OEUVRE VAN WIM VANDEKEYBUS / ULTIMA VEZ IN HET LICHT VAN HET GEBRUIK VAN MULTIMEDIA.....	145
4.3	AFBEELDINGEN.....	150
4.4	DVD'S.....	153

Inleiding

Wim Vandekeybus regisseert en choreografeert samen met zijn gezelschap Ultima Vez al twintig jaar lang dansvoorstellingen. Vandekeybus is echter niet enkel gepassioneerd door theater en dans, maar ook door fotografie en film. Via de projectie van zelfgeproduceerde kortfilms integreert hij het medium film dan ook vaak in zijn voorstellingen. Daarenboven creëert hij videoadaptaties op basis van de voorstellingen. Deze films hebben niet enkel tot doel het efemere medium danstheater te conserveren, maar willen vooral een autonoom kunstwerk bieden. Bijgevolg wordt geen pure registratie van de voorstellingen gemaakt, maar wordt het materiaal ingrijpend bewerkt. Vanuit mijn fascinatie voor danstheater enerzijds en film anderzijds heb ik deze twee elementen samengebald in het onderwerp van mijn scriptie.

De vermenging tussen danstheater en film in het werk van Vandekeybus opent volgens mij boeiende perspectieven met betrekking tot het begrip aura. De Duitse cultuurfilosoof Walter Benjamin hanteerde deze term om hetgeen dat bij de technische reproductie in verval treedt, te benoemen. Het meervoudige bestaan van een kunstwerk doet de aura van het origineel volgens Benjamin verkwijnen. Deze theorie relateert hij niet enkel aan beeldhouwkunst en fotografie, maar ook aan theater en film.

De tijdgeest van Benjamin is uiteraard een andere dan diegene waar we nu in leven. De context waarin het begrip aura van Benjamin ontstaan is, is die van een maatschappij die geconfronteerd werd met de moderniteit.

Het begrip aura wordt vaak gekoppeld aan onderzoek met betrekking tot films of Virtual Reality. De aura wordt vreemd genoeg zelden in verband gebracht met multimediaal danstheater en dansfilms. Nochtans biedt het onderzoek op het vlak van lichamelijke veel mogelijkheden met betrekking tot deze problematiek. Wegens deze lacune neem ik in deze scriptie graag de uitdaging aan om rond deze materie een onderzoek te voeren.

Doorheen deze scriptie zal ik het complexe begrip aura trachten te doorgronden. Het door Benjamin beschreven verval van de aura in de film zal vervolgens getoetst worden aan het werk van Vandekeybus. De uiteindelijke bedoeling van deze scriptie is het

formuleren van een hedendaagse interpretatie van het begrip aura aan de hand van twee casestudy's, geselecteerd uit het werk van Wim Vandekeybus.

Benjamin definieert de aura als een eenmalige verschijning van een verte, hoe nabij zij ook is. Hierbij wordt meteen duidelijk dat de aura moeilijk te begrijpen is. Precies de onzichtbaarheid en ongrijpbaarheid van het fenomeen en de term spreekt mij aan. Om vat te krijgen op het vage karakter van het begrip, bestaat het eerste deel van deze scriptie uit een theoretische verkenning hieromtrent. Deze uitgebreide literatuurstudie vangt aan met de bespreking van drie essays van Benjamin met betrekking tot de aura. Hoewel *Kleine Geschichte der Photographie* chronologisch eerst komt, begin ik de studie met de beschrijving van *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. In dit essay wordt het verval van de aura namelijk vooral beschreven in de context van de film. Dit is voor het onderzoek naar aura in de films van Ultima Vez logischerwijs meer relevant dan de twee andere essays. De keuze om niet enkel het kunstwerkessay, maar ook *Kleine Geschichte der Photographie* en *Über einige Motive bei Baudelaire* te bespreken, heeft een aantal redenen. Het werk van Benjamin over fotografie biedt een uitgebreidere uitwerking van de stelling dat de aura nog aanwezig is in de vroege portretfotografie. In *Über einige Motive bei Baudelaire* wordt niet enkel het werk van Charles Baudelaire besproken, maar wordt ook ingegaan op het effect van fotografie en film. Vooral de uiteenzetting over de schokervaring bij film is hierbij van belang. De bespreking van de drie bovengenoemde essays toont bovendien de veranderlijkheid en de wendbaarheid in de houding van Benjamin tegenover de aura aan.

Ik heb getracht een helder overzicht te maken, waardoor de indeling bij momenten wat strak kan overkomen. De keuze om primaire en secundaire literatuur in een apart onderdeel te behandelen is echter gegrond. De inhoud van de essays is vaak complex en tegenstrijdig. Daarom is het zinvol om de oorspronkelijke visie van Benjamin in een apart onderdeel overzichtelijk te maken. Door te beginnen met een pure herlezing van de drie belangrijkste essays met betrekking tot de aura kan een meer algemeen beeld gevormd worden van Benjamins gedachtegoed. Ik heb er ook voor gekozen om de citaten van Benjamin telkens in het Duits te noteren, omdat de nuances die hij in zijn woorden legt, uiterst belangrijk zijn. Uiteraard komen er in het tweede deel behoorlijk wat verwijzingen naar de oorspronkelijke bronnen.

Na het onder de loep nemen van het werk van Benjamin zelf, maak ik in een tweede hoofdstuk een status quaestionis op van de publicaties met betrekking tot de aura. Zowel publicaties in boekvorm als artikels uit wetenschappelijke tijdschriften worden hierbij gebruikt. Uit de selectie van het bronnenmateriaal blijkt dat de studie van de aura vakoverschrijdend is. Zowel theaterwetenschappers, communicatiewetenschappers, filosofen als filologen reflecteren over het fenomeen aura. Bijgevolg kan vastgesteld worden dat over dit onderwerp een bibliotheek vol is geschreven. Het is onmogelijk om hierover werkelijk alles te lezen en daarom heb ik een uitgebreide selectie gemaakt van het bronnenmateriaal dat voorhanden is. Bij de verwerking van deze bronnen ben ik op zoek gegaan naar thematische verdelingen om de auraproblematiek te structureren en te begrijpen. Bepaalde auteurs zullen dus bij verschillende thema's aan bod komen, omdat hun teksten vaak niet beperkt blijven tot één specifiek aspect van de aura. De grondige bestudering van secundair bronmateriaal heeft tot doel inzicht te krijgen in de uitgebreide problematiek van de aura. Hoewel de invloed van Karl Marx, Bertolt Brecht, Theodor Adorno en Gershom Scholem op Benjamin een interessant onderwerp kan zijn voor onderzoek, ga ik er in deze scriptie niet op in. Aan het begin van het tweede hoofdstuk schets ik echter wel kort de niet te verwaarlozen context en tijdsgeest waarin de werken van Benjamin ontstaan zijn.

In het derde hoofdstuk van de theoretische verkenning wordt een antwoord gezocht op de vraag hoe de houding van hedendaagse auteurs is tegenover de aura vandaag. De bruikbaarheid en de toepasbaarheid van het begrip zullen hierbij aan bod komen.

Na het eerste deel, de theoretische verkenning, tracht ik de theorie te koppelen aan de casestudy in het tweede deel. Niet alle aspecten uit het eerste deel zullen hierbij even sterk naar voren komen. Desalniettemin zijn deze aspecten van belang om de complexiteit en de gelaagdheid van de aura weer te geven.

Voor de keuze van de casestudy's heb ik mij verdiept in het oeuvre van Wim Vandekeybus. Aan de hand van krantenartikels en videomateriaal is mijn keuze uiteindelijk uitgegaan naar enerzijds de voorstelling *Immer das Selbe gelogen* (1991) en de videoadaptatie *La Mentira* (1992), anderzijds naar de voorstelling *Blush* (2002) en de gelijknamige adaptatie *Blush* (2005).

Ik wil in deze casestudy's graag een antwoord formuleren op de vraag welke impact filmbeelden in een dansvoorstelling kunnen hebben. De voorstellingen waarin de live aanwezigheid van de acteur geflankeerd wordt door filmprojecties, doen uiteraard vragen oprijzen met betrekking tot de aura. Wat is de status van het lichaam in de multimediale omgeving? Is de film inderdaad een toonbeeld van het verval van de aura? Wat is de uiteindelijke rol van de projectie in de voorstelling? Het hand in hand gaan van het authentieke lichaam en de reproductie zal het onderwerp van analyse vormen.

Bovenal rijzen echter vragen op omtrent de problematiek van de aura in de filmadaptaties die gebaseerd zijn op de voorstellingen. Wanneer een zuivere captatie gemaakt wordt, verliest de voorstelling zijn kracht. De functie valt dan enkel samen met het conserveren van gegevens. De dansfilms van Vandekeybus zijn daarentegen als autonoom kunstwerk bedoeld. De adaptatie van de dans in film levert nieuwe mogelijkheden. Dans is de lichamelijke kunst bij uitstek. Bijgevolg is de uitdaging om de choreografie op video 'vast te leggen' een nog grotere uitdaging. Via de esthetiek van deze dansfilms tracht men toch de energie van de voorstelling over te brengen.

In de casestudy's rond de films *La Mentira* en *Blush* zal ik opnieuw een antwoord trachten te formuleren op een aantal vragen met betrekking tot de aura. Zijn er (filmtechnische) mogelijkheden om de aura van de danser te transponeren naar het medium film? Is de aura van de danser in de dansfilms, zoals Benjamin stelt, inderdaad verdwenen? Mijn onderzoek zal zich voornamelijk concentreren rond de problematiek van het lichaam van de danser in ruimte en tijd. Deze aspecten zijn namelijk essentieel voor de aura, die door Benjamin een vreemd weefsel in tijd en ruimte wordt genoemd.

Het is niet mijn bedoeling een bewijsvoering te leveren dat de films van Vandekeybus op het auratische gericht zijn. De nadruk zal liggen op de mogelijkheden die er al dan niet zijn om de aura van de danser in film over te brengen. Uiteraard is het onderzoek naar de aura maar een van de vele mogelijke invalshoeken om dansfilms te bestuderen. De aura is bijgevolg ook niet te begrijpen als de ultieme essentie van het kunstwerk. Toch is de problematiek rond het weergeven van de intensiteit van het lichaam in film belangrijk en wordt ze misschien te vaak over het hoofd gezien.

Bij de analyses van de voorstellingen en films heb ik ervoor gekozen telkens de meest interessante voorbeelden of scènes te bespreken die mijn stelling ondersteunen. Niet elke scène wordt opgediept, om de eenvoudige reden dat het blijven herhalen van dezelfde

elementen niets nieuws bijbrengt. De besproken elementen van de geselecteerde scènes kunnen dus zeker ook van toepassing zijn op andere scènes.

De theoretische verkenning uit het eerste deel van deze scriptie zal een leidraad zijn bij de casestudy's rond het werk van Wim Vandekeybus en Ultima Vez. Naast de theorie van Benjamin met betrekking tot de aura zal ik mijn analyses stofferen met de theorie van Hans-Thies Lehmann en Gilles Deleuze.

De beschouwingen van Hans-Thies Lehmann met betrekking tot de postdramatische theateresthetiek zullen mijn bevindingen een theoretische voedingsbodem verlenen. Hans-Thies Lehmann gebruikt in zijn boek *Postdramatisches Theater* (1999) de term aura nog steeds om de specifieke lichamelijke en présence van de acteur aan te duiden. In het postdramatische theater is de tekst niet langer het centrale element, waardoor het lichaam zich ten volle kan manifesteren. Het losbreken van het theater uit het linguïstische paradigma is van belang bij het denken over aura. De aura is immers sterk gelieerd aan het lichamelijke van de danser.

Daarnaast levert de filosoof Gilles Deleuze met zijn begrip 'intensiteit' een boeiende insteek bij het onderzoek naar de aura in het werk van Vandekeybus. Bovendien kan de theorie uit zijn 'cinemaboeken' zinvol zijn bij het bestuderen van de dansfilms.

De bijlagen omvatten ten eerste de credits van de voorstellingen en films die in deze scriptie worden besproken. Om het de lezer gemakkelijker te maken om de naam van de dansers aan het beeld ervan te kunnen koppelen, heb ik bovendien een aantal 'identificatiefoto's' bijgevoegd. Verder heb ik een overzicht van het oeuvre van Wim Vandekeybus in relatie tot het gebruik van nieuwe media opgesteld. Ten slotte heb ik het bijhorende audiovisuele materiaal op vier dvd's voorzien. De films worden bij voorkeur afgespeeld met computerprogramma's als bijvoorbeeld Power DVD of AVS DVD Player. AVS is gratis en snel te downloaden via de website <http://www.download.com>.

1 THEORETISCHE VERKENNING

1.1 Walter Benjamin en de aura

In dit eerste deel worden drie voor mijn onderzoek relevante essays van Walter Benjamin besproken. Ten eerste zal ik *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* behandelen, ten tweede *Kleine Geschichte der Photographie* en ten derde *Über einige Motive bei Baudelaire*. Het kunstwerkessay komt chronologisch na het essay over fotografie, maar toch zal ik dit als eerste aan bod laten komen. De vraagstelling van deze scriptie situeert zich immers voornamelijk rond het medium film. Bovendien is het kunstwerkessay het meest bekende en bijgevolg het meest besproken essay.

1.1.1 Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit

In het essay *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1935-1936) geeft Walter Benjamin een omschrijving van de aura van natuurvoorwerpen. Uit deze definitie – als we dit al een definitie kunnen noemen – blijkt dat aura een moeilijk te vatten fenomeen is.

Diese letztere definieren wir als einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag. An einem Sommernachmittag ruhend einem Gebirgszug am Horizont oder einem Zweig folgen, der seinen Schatten auf den Ruhenden wirft – das heißt die Aura dieser Berge, dieses Zweiges atmen.¹

Hoewel de aura zeer vaag omschreven wordt, bevat deze passage desalniettemin de elementen tijd en ruimte die ik in de verdere bespreking en analyse nog zal hanteren. In de niet onbelangrijke zevende voetnoot van de *Zweite Fassung* van het kunstwerkessay geeft Benjamin aan dat hij de tijd-ruimtelijke waarneming als een essentieel element van de aura beschouwt. Verder wijst hij op de ongenaakbaarheid van de verte: “Ferne

¹ BENJAMIN, W., *Gesammelte Schriften*, I. 2, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, (1974), 1978, p. 479. Er zijn twee bijna identieke versies van het kunstwerkessay. De citaten in deze scriptie verwijzen naar de tweede versie.

ist das Gegenteil von Nähe. Das *wesentlich* Ferne ist das Unnahbare. In der Tat ist Unnahbarkeit eine Hauptqualität des Kultbildes².

Dit vreemde weefsel in ruimte en tijd, de aura, treedt volgens Benjamin bij de technische reproductie in verval. Hij stelt dat “(...) was im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks verkümmert, das ist seine Aura³. De woordkeuze in deze zin – en in het volledige essay – is belangrijk. Benjamin spreekt bijvoorbeeld niet over het tijdperk van de reproductie, maar van de reproduceerbaarheid. Het woord reproduceerbaarheid bevat meer mogelijkheid dan ‘reproductie’. De technische reproductietechnieken waarvan in dit essay vooral sprake, namelijk fotografie en film, verschillen van andere reproductieprocédés in de zin dat ze ook een eigen plaats veroverden als autonome kunstvorm. Verder vind ik het niet onbelangrijk dat Benjamin hier aanbrengt dat de aura “verkümmert”. *Van Dale Handwoordenboek Duits-Nederlands* geeft als vertalingen van ‘verkümmern’ de woorden “verkommeren, verschrompelen, verkwijnen, achteruitgaan, bederven⁴. Het gebruik van het woord ‘verkümmert’ levert dus een niet te verwaarlozen nuanceverschil, waardoor dit niet louter kan vertaald worden door ‘verdwijnen’. Het woord ‘verdwijnen’ duidt immers een plots gebeuren aan, terwijl ‘verkwijnen’ of ‘achteruitgaan’ eerder een geleidelijk proces suggereert. Bij het reflecteren over de aura mag dus niet uitgegaan worden van de abrupte verdwijning ervan.

De aura is volgens Walter Benjamin aan het hier en nu gebonden. Het hier en nu koppelt hij aan de ‘echtheid’ van het kunstwerk, die niet reproduceerbaar blijkt te zijn. Van een middeleeuws handschrift is er bijvoorbeeld maar één exemplaar echt, een kopie ervan kan via onderzoeksmethoden onderscheiden worden als ‘onecht’.

Naast de eenmaligheid en de echtheid van het authentieke kunstwerk is ook de samenhang met de traditie van belang. Oorspronkelijk was het kunstwerk namelijk nauw verbonden met het ritueel. Het gereproduceerde wordt echter losgekoppeld van de

² BENJAMIN, W. (1978a), o.c., p. 480.

³ BENJAMIN, W. (1978a), o.c., p. 477.

⁴ STOKS, F., FLAISCHLEN, K., *Van Dale Handwoordenboek Duits – Nederlands*, Antwerpen, Van Dale Lexicografie, (1988), 1997, p. 729.

traditie waarin het ingebed is. Het losmaken van het gereproduceerde uit het bereik van de traditie brengt een schok voort in de traditie.

Bij de reproductie van een kunstwerk komt dus een einde aan dit unieke, in de traditie ingebedde bestaan van het kunstwerk. Door het meervoudige bestaan kan het kunstwerk op de plaats worden gebracht waar de beschouwer zich bevindt. De reproductie kan dus in verschillende situaties terechtkomen, die voor het origineel onmogelijk bereikbaar zijn. Het beluisteren van een koorwerk en het bekijken van een kathedraal in de huiskamer zijn hier voorbeelden van. Het feit dat het kunstwerk op verschillende plaatsen kan worden gebracht, maakt de kunst democratischer. Om deze reden kan de reproductie beschouwd worden als de veruitwendiging van het verlangen van de massa naar bezit. Naast dit verlangen naar bezit onder de vorm van reproducties, heeft de massa nog een andere behoefte. Deze behoefte omvat het verlangen naar nabijheid. Benjamin stelt immers dat

Die Dinge sich räumlich und menschlich “näherzubringen” ist ein genau so leidenschaftliches Anliegen der gegenwärtigen Massen wie es ihre Tendenz einer Überwindung des Einmaligen jeder Gegenwart durch die Aufnahme von deren Reproduktion ist“.⁵

Het verlangen van de massa naar bezit enerzijds en het verlangen naar nabijheid anderzijds is volgens Benjamin de maatschappelijke oorzaak voor het verval van de aura.

De reproductie heeft belangrijke gevolgen voor de houding (ten opzichte) van de acteur. Walter Benjamin maakt een interessante analyse van het verschil tussen de filmacteur en de toneelspeler, die verder uitgewerkt zal worden in de analyse van het werk van Wim Vandekeybus.

Definitiv wird die Kunstleistung des Bühnenschauspielers dem Publikum durch diesen selbst in eigener Person präsentiert; dagegen wird die Kunstleistung des Filmdarstellers dem Publikum durch eine Apparatur präsentiert.⁶

⁵ BENJAMIN, W. (1978a), o.c., p. 479.

⁶ BENJAMIN, W. (1978a), o.c., p. 487.

In *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* vermeldt Benjamin twee gevolgen bij het gebruik van apparatuur om de acteur te presenteren. Enerzijds bespreekt Benjamin de gevolgen voor het eindresultaat, dat een gefragmenteerd beeld geeft van de filmacteur. Anderzijds wordt ingegaan op de beleving van het acteren zelf.

Ten eerste haalt Benjamin aan dat de prestatie van de acteur aan een reeks optische tests wordt onderworpen. De cameraman hoeft de acteerprestatie niet als totaliteit te bewaren, maar kan bijvoorbeeld door middel van close-up het geheel versnipperen. Bovendien kan de filmacteur met behulp van camerabewegingen op een andere manier worden weergegeven dan de toneelspeler. Uiteindelijk knipt de montage de totaliteit nog eens in stukken.

Met behulp van een allegorie vergelijkt Benjamin vervolgens de verhouding tussen de cameraman en de schilder met die tussen een chirurg en een magiër.

Magier und Chirurg verhalten sich wie Maler und Kameramann. Der Maler beobachtet in seiner Arbeit eine natürliche Distanz zum Gegebenen, der Kameramann dagegen dringt tief ins Gewebe der Gegebenheit ein. Die Bilder, die beide davontragen, sind ungeheuer verschieden. Das des Malers ist ein totales, das des Kameramanns ein vielfältig zerstückeltes, dessen Teile sich nach einem neuen Gesetze zusammen finden.⁷

De cameraman dringt diep binnen in de gegeven werkelijkheid en de beelden die hij produceert, zijn gefragmenteerd. Dit alles leidt tot het verdiepen van de waarneming.

Es ist nur die Kehrseite dieses Sachverhalts, daß die Leistungen, die der Film vorführt, viel exakter und unter viel zahlreicheren Gesichtspunkten analysierbar sind, als die Leistungen, die auf dem Gemälde oder auf der Szene sich darstellen.⁸

De filmesthetiek kenmerkt zich onder andere door close-ups die de ruimte rekken en de vertraagde opname die beweging rekt. Op deze manier komt het optisch-onbewuste aan de oppervlakte. Over de verhouding tussen de aura en het optisch-onbewuste wordt dieper ingegaan in paragraaf 1.2.5 van deze scriptie.

⁷ BENJAMIN, W. (1978a), o.c., p. 496.

⁸ BENJAMIN, W. (1978a), o.c., p. 499.

Naast de bespreking van de gevolgen van de apparatuur voor het eindresultaat van de acteerprestatie, gaat Benjamin in op de houding van de filmacteur. De filmacteur krijgt niet de kans om zich aan het publiek aan te passen. Hij is er zich voortdurend van bewust dat hij slechts in laatste instantie te maken heeft met het publiek. Hij kan met andere woorden niet inspelen op de factoren die aan het hier en nu van de voorstelling zijn verbonden. “Das Publikum fühlt sich in den Darsteller nu rein, indem es sich in den Apparat einfühlt. Es übernimmt also dessen Haltung: es testet“.⁹ De filmacteur acteert niet langer voor een publiek, maar voor een apparaat, de camera. Bijgevolg wordt de filmacteur voor het eerst geconfronteerd met het verlies aan aura.

Benjamin citeert zelf ook een aantal andere denkers die bezig zijn met de problematiek van de vervreemding van de filmacteur van zijn eigen lichaam.

“Der filmdarsteller”, schreibt Pirandello, “fühlt sich wie im Exil. Exiliert nicht nur von der Bühne, sondern von seiner eigenen Person. Mit einem dunklen Unbehagen spürt er die unerklärliche Leere, die dadurch entsteht, daß sein Körper zur Ausfallserscheinung wird, daß er sich verflüchtigt und seiner Realität, seines Lebens, seiner Stimme und der Geräusche, die er verursacht, indem er sich rührt, beraubt wird, um sich in ein stummes Bild zu verwandeln, das einen Augenblick auf der Leinwand zittert und sodann in der Stille verschwindet ...“.¹⁰

Uit voorgaand citaat blijkt dat theateracteur Pirandello het lichaam van de filmacteur een leeg omhulsel vindt. Benjamin citeert ook Rudolf Arnheim, die de filmacteur vergelijkt met een rekwisiet, dat gekozen wordt om zijn typerende eigenschappen en ingezet wordt op de juiste plaats.

Volgens Benjamin reageert de filmindustrie op het verlies van aura waarmee de acteur geconfronteerd wordt met de intrede van de sterrencultus. De aura die rond de filmacteur buiten de studio wordt gecreëerd via kranten en tijdschriften, is echter wel van artificiële aard. Dit gegeven toont aan dat er volgens Benjamin toch nog een plaats is waar de aura zich in de reproductie kan manifesteren. Naast de artificiële aura van de filmacteur wordt in het kunstwerkessay verwezen naar de vroege portretfotografie als laatste plaats waar de aura ervaren kan worden.

⁹ BENJAMIN, W. (1978a), o.c., p. 488.

¹⁰ BENJAMIN, W. (1978a), o.c., p. 489.

De receptie van kunstwerken is ofwel gericht op de cultuswaarde, ofwel op de tentoonstellingswaarde. Bij de receptie van foto's ligt de nadruk al eerder op de tentoonstellingswaarde en wordt de cultuswaarde naar de achtergrond verbannen. Het menselijke gelaat in de vroege portretfotografie betekent nog een laatste verschansing voor de cultuswaarde, die zich niet zomaar laat doen.

*In der Photographie beginnt der Ausstellungswert den Kultwert auf der ganzen Linie zurückzudrängen. Dieser weicht aber nicht widerstandslos. Er bezieht eine letzte Verschanzung, und die ist das Menschenantlitz. Keineswegs zufällig steht das Portrait im Mittelpunkt der frühen Photographie.*¹¹

Op het moment dat het menselijke gelaat niet meer het onderwerp is van de fotografie, verschuift de focus uiteindelijk volledig naar de tentoonstellingswaarde.

De houding van Benjamin tegenover het verkwijnen van de aura is dubbelzinnig en gecompliceerd. Enerzijds kijkt hij met melancholie terug naar het verleden vóór het verval van de aura. Anderzijds lijkt hij ook de positieve eigenschappen van technische reproductiemiddelen als film en fotografie te ontdekken. Benjamin beschouwt het als een van de revolutionaire functies van de film dat de artistieke en wetenschappelijke bruikbaarheid identiek zijn.

Vooraf in de houding van de toeschouwer tegenover de filmkunst ziet de Duitse cultuurfilosoof een positieve evolutie. De individuele, op verzinking gerichte kunst maakt plaats voor de collectieve beleving van de film. De toeschouwer die door contemplatie verzinkt in het kunstwerk, schuift weg ten voordele van de toeschouwersmassa die door verstrooiing het kunstwerk in zich laat verzinken. Bij deze collectieve bioscoopervaring valt de kritische houding samen met de genietende houding. "Der Film drängt den Kultwert nicht nur dadurch zurück, daß er das Publikum in eine begutachtende Haltung bringt, sondern auch dadurch, daß die begutachtende Haltung im Kino Aufmerksamkeit nicht einschließt"¹².

De onmogelijkheid om contemplatief te verzinken treedt niet enkel op bij films. Het dadaïsme, de kunststroming met vertegenwoordigers als Hans Arp en August Stramm, zorgt voor verstrooiing als vorm van sociaal gedrag. De choquerende werking van deze

¹¹ BENJAMIN, W. (1978a), o.c., p. 485.

¹² BENJAMIN, W. (1978a), o.c., p. 505.

stroming, het openlijk aanstoot geven, zorgt volgens Benjamin voor een tactiele kwaliteit. Het sociale gedrag bij dadaïsme staat diametraal tegenover het asociale gedrag bij de contemplatieve houding bij burgerlijke kunst. Uiteindelijk heeft de film “die physische Chockwirkung, welche der Dadaismus gleichsam in der moralischen noch verpackt hielt, aus dieser Emballage befreit”¹³. Het dadaïsme levert een politisering van de esthetiek, terwijl het futurisme de esthetisering van de politiek voorstaat.

1.1.2 Kleine Geschichte der Photographie

Deze scriptie is vooral een onderzoek naar aura binnen film. Daarom werd het chronologisch latere en meest bekende essay *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* eerst besproken. Het kunstwerkessay is immers meer toegespitst op de film als reproductietechniek. Fotografie en film zijn twee verschillende media met elk hun eigen eigenschappen. Zo is een foto een stilstaand beeld, een snapshot, terwijl film beweging en bijgevolg meer ritme vertoont. Toch kan het esthetische essay *Kleine Geschichte der Photographie* (1931) van Walter Benjamin eveneens een interessante input leveren met betrekking tot de aura. Benjamin maakt in dit essay een interessante analyse van de auratische kracht van het subject in de foto. Bovendien wordt ook hier zijn dubbele verhouding tot de aura in reproducties aangetoond.

In het fotografie-essay wordt de aura op een bijna identieke manier omschreven als in het latere *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Walter Benjamin gebruikt de volgende formulering:

Was ist eigentlich Aura? Ein sonderbares Gespinst von Raum und Zeit: einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag. An einem Sommermittag ruhend einem Gebirgszug am Horizont oder einem Zweig folgen, der seinen Schatten auf den Betrachter wirft, bis der Augenblick oder die Stunde Teil an ihrer Erscheinung hat – das heißt die Aura dieser Berge, dieses Zweiges atmen.¹⁴

¹³ BENJAMIN, W. (1978a), o.c., p. 503.

¹⁴ BENJAMIN, W., *Gesammelte Schriften, I. 2*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, (1974), 1978, p. 378.

Deze definitie begint met een vraagstelling, wat dus verschillend is van de definitie in het Kunstwerkessay. De vermelding van het vreemde weefsel van ruimte en tijd wordt niet gemaakt in het eerder besproken essay. Dit is enigszins bizar, aangezien dit toch bijna de essentie van de aura aanduidt.

Walter Benjamin verduidelijkt zijn definitie van de aura van natuurlijke voorwerpen door de vergelijking naar het technische door te trekken. De beperking van de afstand bij het vervagen van de aura heeft te maken met het in close-up brengen van voorwerpen. Elke dag wordt de vraag naar de close-up van objecten en subjecten groter en dit veruiterlijkt zich door de aanwezigheid van foto's of, algemener gesteld, kopieën.

In het kunstwerkessay werd het menselijk gelaat in de vroege portretfotografie besproken als een laatste verschansing voor de aura. Vijf jaar eerder, in *Kleine Geschichte der Photographie*, besloot Benjamin al dat aura bij foto's nog ervaren kan worden: "(...) die exakteste Technik kann ihren Hervorbringungen einen magischen Wert geben, wie für uns ihn ein gemaltes Bild nie mehr besitzen kann".¹⁵ De beschouwer van de foto gaat steeds op zoek naar iets wat wijst op het hier en nu, op de toevalligheid van het moment waarop het subject op de gevoelige plaat is vastgelegd. Dit ene moment in het verleden kan herinnerd worden op het moment in de toekomst waarop de foto wordt bekeken. Deze gedachtegang bevestigt de aura als een unieke gebeurtenis in het hier en nu, die volgens Benjamin dus niet enkel aan een live gebeurtenis, maar ook aan de vroege portretfotografie vastkleeft.

Op het moment dat fotografie nog niet massaal verspreid is via kranten, die aanvankelijk nog een luxeproduct zijn, is het effect van de foto te danken aan het feit dat de foto nog los staat van de actualiteit. De daguerrotypie, een van de eerste fotografische procédés, werd ontwikkeld door Louis Jacques-Mandé Daguerre in 1839. De afwezigheid van een negatief zorgt voor het eenmalige karakter van dit proces. De daguerrotypie vergt een belichtingstijd van ongeveer een kwartier. Deze langdurige belichtingstijd bij het nemen van een foto draagt bij tot de specifieke houding van het gefotografeerde subject.

¹⁵ BENJAMIN, W. (1978b), o.c., p. 371.

Das Verfahren selbst veranlaßte die Modelle, nicht aus dem Augenblick heraus, sondern in ihn hinein zu leben; während der langen Dauer dieser Aufnahmen wuchsen sie gleichsam in das Bild hinein und traten so in den entschiedenen Kontrast der Erscheinungen auf einer Momentaufnahme (...).¹⁶

De persoon die poseert, krijgt dus nog de tijd om echt in de foto te dringen. Foto's hadden volgens Benjamin nog een permanent karakter in de beginperiode. Van snapshots en de snelle digitale fotografie was in deze periode uiteraard nog geen sprake.

Toch lijkt Benjamin geen heimwee te hebben naar de periode waarin er nog aura te bespeuren was in portretfotografie. De fotograaf Atget schuift Benjamin naar voren als de uiteindelijke aandrager van de "Befreiung" van het object van zijn aura. Zijn foto's "saugen die Aura aus der Wirklichkeit wie Wasser aus einem sinkenden Schiff".¹⁷ De "Befreiung" van het object lijkt in deze context dus eerder een positieve connotatie in zich te dragen.

Deze indruk van een positieve connotatie kan verder bevestigd worden door andere passages in het essay over fotografie. Walter Benjamin stelt dat foto's de ontsnapping aan het burgerlijke paradigma kunnen verwezenlijken. In de vroege periode van de fotografie hangt er nog een aura rond de personen die gefotografeerd worden.

Diese Bilder sind in Räumen entstanden, in denen jedem Kunden im Photographen vorab ein Techniker nach der neuesten Schule entgegnetrat, dem Photographen aber in jedem Kunden der Angehörige einer im Aufstieg befindlichen Klasse mit einer Aura, die bis in die Falten des Bürgerrocks oder der Lavallière sich eingenistet hatte.¹⁸

Deze vorm van aura heeft vooral te maken met het subject dat in een welbepaalde houding gepresenteerd wordt. Na 1880 begint volgens Benjamin evenwel de degeneratie van de "imperialistischen Bürgertums".¹⁹

In het laatste geval lijkt aura dus een eigenschap van het subject te zijn. Verder in het essay verwijst Benjamin naar de aura als een vorm van perceptie, een bepaalde ervaring.

¹⁶ BENJAMIN, W. (1978b), o.c., p. 373.

¹⁷ BENJAMIN, W. (1978b), o.c., p. 378.

¹⁸ BENJAMIN, W. (1978b), o.c., p. 376

¹⁹ BENJAMIN, W. (1978b), o.c., p. 377.

Die Entschälung des Gegenstands aus seiner Hülle, die Zertrümmerung der Aura ist ein Signatur einer Wahrnehmung, deren Sinn für alles Gleichartige auf der Welt so gewachsen ist, daß sie es mittels der Reproduktion auch dem Einmaligen abgewinnt.²⁰

De interessante vraag of de aura in de theorie van Benjamin een ervaring is of een eigenschap van het subject of object, wordt verder behandeld bij de bespreking van de secundaire bronnen.

1.1.3 Über einige Motive bei Baudelaire

De studie van Walter Benjamin getiteld *Über Einige Motive bei Baudelaire* handelt niet enkel over het werk van Charles Baudelaire (1821-1867). Het vindt immers aansluiting bij de reeds besproken werken in zijn beschrijving van het effect van fotografie en film.

Unter den unzähligen Gebärden des Schaltens, Einwerfens, Abdrückens usf. wurde das ‘Knipsen’ des Photographen besonders folgenreich. Ein Fingerdruck genügte, um ein Ereignis für eine unbegrenzte Zeit festzuhalten. Der Apparat erteilte dem Augenblick sozusagen einen posthumen Chock. (...) Es kam der Tag, da einem neuen und dringlichen Reizbedürfnis der Film entsprach. Im Film kommt die chockförmige Wahrnehmung als formales Prinzip zur Geltung.²¹

Uit dit citaat blijkt dat de schok een dubbele betekenislaag krijgt. Enerzijds stellen we vast dat het fototoestel, het “Apparat”, zelf een ‘postume schok’ geeft aan de werkelijkheid, aan het moment dat gefotografeerd wordt. Anderzijds lijkt de ervaring van de schok voor te komen als formeel principe bij films. Hierbij maakt Benjamin zijn stellingen duidelijk aan de hand van een aantal vergelijkingen. Hij legt bijvoorbeeld een verband tussen film en het industriële productieapparaat, waaruit de invloed van Karl Marx op Benjamin blijkt. “Was am Fließband der Rhythmus der Produktion bestimmt, liegt beim Film dem der Rezeption zugrunde”²².

²⁰ BENJAMIN, W. (1978b), o.c., p. 379.

²¹ BENJAMIN, W. (1978a), o.c., p. 630-631.

²² BENJAMIN, W. (1978a), o.c., p. 631.

De schokbeleving bij de receptie van film²³ komt in de studie over Baudelaire tevens aan bod in de context van de ervaring in het stedelijke weefsel. Hij vergelijkt de filmervaring met het bewegen door een drukke stad, waarbij het individu onderhevig wordt aan een aantal schokken. Verkeerssignaleringen sturen de ervaring van degene die zich door het stadsweefsel beweegt. Benjamin citeert in deze context Baudelaire om de schokervaring te illustreren. De man die zich in de menigte begeeft, is “ein Kaleidoskop, das mit Bewußtsein versehen ist”.²⁴ Zo komen de ervaring van de passant in het stedelijke weefsel, de arbeider in de fabriek en de toeschouwer in de bioscoop op één lijn te staan.

Van rechtstreeks belang voor mijn onderzoek is de behandeling van het fenomeen aura in de Baudelaire-studie. De eerste vermelding van de aura gebeurt in deze tekst in de context van de herinnering en het geheugen. De aura wordt in het interessante hoofdstuk 11 van *Über einige Motive bei Baudelaire* gekoppeld aan de notie van de ‘mémoire involontaire’ bij Marcel Proust. In het boek *À la recherche du temps perdu* verhaalt Proust over Marcel die bij het soppjen van een madeleinekoekje in de thee tal van oude herinneringen opnieuw ophaalt. De geur die hij op dat moment gewaarwerd, deed immers denken aan een moment in het verleden. Dit moment in het verleden werd niet bewust beleefd, het is pas na vele jaren dat deze ‘mémoire involontaire’ toevallig naar boven komt in zijn bewustzijn.

Wenn man die Vorstellungen, die, in der mémoire involontaire beheimatet, sich um einen Gegenstand der Anschauung zu gruppieren streben, dessen Aura nennt, so entspricht die Aura am Gegenstand einer Anschauung eben der Erfahrung, die sich an einem Gegenstand des Gebrauchs als Übung absetzt.²⁵

Benjamin stelt hier als het ware dat de aura samenhangt met een beeld dat onbewust gecreëerd wordt en zo terecht komt in de ‘mémoire involontaire’. De camera daarentegen zorgt volgens Benjamin voor de ‘mémoire volontaire’. Het verleden, het

²³ Zoals besproken in het hoofdstuk over Das Kunstwerk im Zeitalter seinem technischen Reproduzierbarkeit.

²⁴ BENJAMIN, W. (1978a), o.c., p. 630. Benjamin citeert dit uit BAUDELAIRE, C., *Oeuvres. Texte établi et annoté par Yves-Gérard Le Dantec*, Paris, (Bibliothèque de la Pleiade), II, S., 1931/1932, p. 333.

²⁵ BENJAMIN, W. (1978a), o.c., p. 644.

geheugen wordt op een bewuste manier vastgelegd. De captatie van gebeurtenissen beperkt de verbeelding voor de toekomstige toeschouwer. Elk opgenomen moment beperkt de levendige, fantasierijke herinnering van degene die zich dat bewuste moment herinnert.

Deze reflectie van Benjamin doet denken aan een passage in *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen reproduzierbarkeit*. Daar stelt hij dat de camera het optisch-onbewuste naar boven kan brengen, net zoals in de psycho-analyse het psychisch-onbewuste via gesprekken opnieuw onder de aandacht komt.

Overigens zijn de beelden in de ‘*mémoire involontaire*’ volgens Benjamin eenmalig, waarmee hij zelf opnieuw wijst op zijn Kunstwerkessay, waar hij aura omschrijft als een eenmalige verschijning van een verte.

De camera, die het menselijke lichaam vastlegt, heeft een afstandelijke blik en kijkt niet terug naar het kijkende subject. De mens daarentegen heeft een bepaald verwachtingspatroon dat gericht is op kijken en bekeken worden.

Die Erfahrung der Aura beruht also auf der Übertragung einer in der menschlichen Gesellschaft geläufigen Reaktionsform auf das Verhältnis des Unbelebten oder der Natur zum Menschen. Der Angesehene oder angesehen sich Glaubende schlägt den Blick auf. Die Aura einer Erscheinung erfahren, heißt, sie mit dem Vermögen beehren, den Blick aufzuschlagen.²⁶

Het kijken in de grootstad functioneert op dezelfde manier als de afstandelijke blik van de camera. De ogen van mensen in de grootstad hebben het vermogen verloren om te zien. “Es handelt sich darum, daß die Erwartung, die dem Blick des Menschen entgegendrängt, leer ausgeht”²⁷. De verwachtingspatronen van de kijker zijn dus verschillend. “Der sicherende Blick enträt der träumerischen Verlorenheit an die Ferne. Er kann dahin kommen, etwas wie Lust an ihrer Entwürdigung zu empfinden”²⁸. In de dichtbundel *Fleurs du mal* komt deze mechaniek impliciet aan bod. De liefde in de stad is er een van het laatste gezicht en niet van het eerste gezicht. Een voorbeeld hiervan is

²⁶ BENJAMIN, W. (1978a), o.c., p. 646-647.

²⁷ BENJAMIN, W. (1978a), o.c., p. 648.

²⁸ BENJAMIN, W. (1978a), o.c., p. 650.

het gedicht *A une passante* van de hand van Baudelaire. Door zijn behandeling van bepaalde thema's stapt hij af van de lyrische poëzie en wordt de aura ook aan de kant geschoven.

Passend bij de literatuur van Baudelaire gaat Benjamin in dit essay zelf ook de melancholische toer op. Uit zijn manier van denken en schrijven blijkt een treurnis ten opzichte van de moderne evoluties.²⁹ “Die Daguerrotypie hatte für Baudelaire etwas Aufwühlendes und Erschreckends; “überraschend und grausam” nennt er ihren Reiz”³⁰. Verder nuanceert Baudelaire deze stelling met de verklaring dat fotografie wel dingen mag vastleggen, zolang ze maar plaats laat voor de verbeelding.

²⁹ In hoofdstuk 1.2.1 van deze scriptie wordt dieper ingegaan op de context van Benjamin.

³⁰ BENJAMIN, W. (1978a), o.c., p. 644.

1.2 Hedendaagse literatuur met betrekking tot het begrip aura

Christopher P. Long merkt in zijn tekst *Art's Fateful Hour: Benjamin, Heidegger, Art and Politics* op dat het begrip aura zelf omgeven is door aura.³¹ Het begrip aura is enorm vaag en de zogenaamde definitie is ontzettend onduidelijk en voor interpretatie vatbaar. De onbereikbaarheid om het begrip op een heldere manier te vatten zorgt voor iets wat we inderdaad aura zouden kunnen noemen.

In dit onderdeel zal ik proberen vat te krijgen op de vaagheid van het begrip aura aan de hand van secundaire literatuur. Na een beknopte uiteenzetting over de tijdsgeest en de filosofische context van Walter Benjamin, zal ik algemene beschouwingen over de aura behandelen. Daarna zal ik een aantal specifieke aspecten van de aura uitdiepen die van belang kunnen zijn bij het onderzoek naar aura in het werk van choreograaf Wim Vandekeybus en zijn dansgezelschap Ultima Vez.

1.2.1 De context van Walter Benjamin

1.2.1.1 De tijdsgeest

De aangereikte primaire literatuur kan onmogelijk los van de tijdsgeest van Walter Benjamin gezien worden. Eva Geulen wijst erop dat Benjamin vaak gebruik maakt van een vocabularium dat aan oorlog valt te linken. Zo spreekt Benjamin bijvoorbeeld over het over de hele linie terugdringen van de aura. Een ander voorbeeld is de melding dat de portretfotografie een laatste verschansing is voor de cultuswaarde. Bovendien komt in het nawoord van de tweede versie van het Kunstwerkessay het futurisme aan bod, dat in verband gebracht wordt met de esthetisering van de politiek van het fascistische regime. De context waarin het werk van Benjamin tot stand kwam, is er dus een van toenemend geweld en oorlog.³²

³¹ LONG, C. P., "Art's Fateful Hour: Benjamin, Heidegger, Art and Politics", in: *New German Critique*, nr. 83,(2001), p. 92.

³² GEULEN, E., "Zeit zur Darstellung: Walter Benjamins Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", in: *MLN*, jg. 107, nr. 3, (1992), p. 603-604.

De voorbeelden die door Benjamin aangehaald worden in *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, komen volgens Marcus Bullock vooral uit reactionaire hoek. Hierbij is de periode waarin het essay geschreven is, zeker bepalend.

This was not written in 1920 or 1925, but in 1935. The German film industry was in the increasingly adept hands of Josef Goebbels' ministry of propaganda, France had produced a masterpiece of reactionary mythopoeic aesthetics in Abel Gance's *Napoleon*, and Hollywood was developing an analgesic consumerproduct to draw a veil of dreams around the reality of Depression.³³

Hoewel velen gewezen hebben op het conservatieve karakter van Benjamins geschriften, erkent ondermeer Frank Vande Veire het revolutionaire karakter.³⁴ Sowieso houdt het werk van Benjamin een bepaalde positionering in tegenover de moderniteit. Het begrip aura is daar volgens Lieven De Caeter een duidelijk voorbeeld van. De reden voor de keuze van Walter Benjamin voor het begrip aura is volgens De Caeter te vinden in de hybriditeit van de term. Het woord is multi-inzetbaar omdat het niet tot de traditionele begrippen behoort. Door het gebruik van een ambigu begrip kan zijn al even ambigue verhouding tot de moderniteit verwoord worden. "In die zin is het aurabegrip een poging om de status van het ding in de moderniteit te bepalen"³⁵, poneert De Caeter.

Bij besprekingen over Benjamin legt men meestal de nadruk op de relatie tussen het lichaam en de technologische reproductie. Serena Dawn Hashimoto vindt dat er evenzeer gefocust kan worden op de gewijzigde verhouding tussen het lichaam en technologie in het algemeen. Dit beargumenteert ze door de context waarin het Kunstwerkessay ontstaan is, te vermelden. Via een citaat van Siegfried Zielinski toont ze aan dat film niet als een geïsoleerd fenomeen gezien mag worden, maar dat het kadert in een grotere context waarbij de relatie tussen het lichaam en technologie

³³ BULLOCK, M., "The Rose of Babylon: Walter Benjamin, Film Theory, and the Technology of Memory", in: *MLN*, jg. 103, nr. 5, (1988), p. 1100.

³⁴ VANDE VEIRE, F., "Walter Benjamin – Reddend nihilisme", in: VANDE VEIRE, F., *Als in een donkere spiegel: de kunst in de moderne filosofie*, Amsterdam, Sun, 2002, p. 182.

³⁵ DE CAETER, L., *De dwerg in de schaakautomaat: Benjamins verborgen leer*, Nijmegen, Uitgeverij Sun, 1999, p. 287.

gewijzigd is. Er wordt in het citaat onder andere gewezen op het verband tussen een fotocamera en een machinegeweer. Met deze redenering wil Hashimoto Benjamin uiteraard niet in een militaristische hoek duwen. Het tegendeel blijkt wanneer ze Benjamin antimilitaristisch noemt; zijn verzet tegen het fascisme interpreteert ze tevens zo.³⁶

Deze invalshoek kan gelinkt worden aan het boek *The Accident of Art* van Paul Virilio. In dit boek maakt Virilio het gedurfde statement dat beeldende kunst er in tegenstelling tot de performing arts niet in slaagt om zich een comfortabele plaats te geven in de 21^e-eeuwse context. Het trauma van Wereldoorlog I heeft het karakter van de hedendaagse kunst volgens Virilio sterk veranderd. Kubisten als bijvoorbeeld Braque en Picasso beschouwt hij als “victims of the deconstruction of World War I”.³⁷

1.2.1.2 De filosofische context

Benjamin behoorde tot de Frankfurter Schule en het Institut für Sozialforschung. Deze stroming stond ervoor bekend dat ze cultuur of kunst als spiegel voor de maatschappij beschouwden. Kunst en maatschappij worden er in een verstrengeling behandeld. Dit dringt ook sterk door in *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, waarin Benjamin veel geloof hecht aan de politieke kracht van kunst. Kurt Vanhoutte hecht veel belang aan de dichte verhouding tussen mens en technologie. “Het blijft de grote verdienste van de auteur dat hij de destijds opgang makende media beschouwde als een *modus vivendi*”³⁸.

Het gedachtegoed dat Benjamin erop nahield was niet steeds volledig in overeenstemming met dat van de andere leden van het Institut für Sozialforschung. Zijn filosofie was geïnspireerd door theologische en materialistische impulsen. Vooral

³⁶ DAWN HASHIMOTO, S., “Technology, Corporeal Permeability, Ideology”, in: *Communication Theory*, jg. 15, nr. 1, p. 12-13.

³⁷ LOTRINGER, S., VIRILIO, P., *The Accident of Art*, New York, Semiotext(e), 2005, p. 14.

³⁸ VANHOUTTE, K., “Ongegronde lichamen en blauwe bloemen in het land van theater en techniek (Walter Benjamins Kunstwerk-essay en het vraagstuk van de aura)”, in: CALLENS, J., GEERTS, R., VAN DEN DRIES, L., VAN KERKHOVEN, M., (eds.), *Peilingen: Teksten over Proza, Poëzie en Podiumkunsten*, Brussel, VUBPress, 1999, p. 38.

Adorno en Scholem hadden het moeilijk met zijn “clearly undialectic usage of Marxian categories”³⁹. Zijn vriendschapsband met Bertold Brecht speelde een rol voor zijn marxistische inspiratie.

Benjamin houdt er een specifieke schrijfstijl op na die zich op een vreemde manier verhoudt tot andere teksten. Hij schrijft eerder op een literaire manier dan puur filosofisch en neemt ook afstand van het traditionele filosofische jargon. Benjamin bedient zich graag van allegorieën om zijn ideeën uit te drukken. Dit maakt het vaak moeilijk om de specifieke inhoud of betekenis te achterhalen. Hannah Arendt vermeldt ook dat “what profoundly fascinated Benjamin from the beginning was never an idea, it was always a phenomenon”⁴⁰. Zijn beschrijving van de aura is daar een duidelijk voorbeeld van.

1.2.2 Algemene beschouwingen over de aura

Dit deel is een eerste, meer diepgaande verkenning van het begrip aura. Hierbij ga ik eerst in op de belangrijke historische paradox van de aura. Daarna worden bedenkingen geformuleerd in verband met de vraag waartoe de aura behoort. Vervolgens wordt een korte ordening gemaakt van de redenen van het verval van de aura. Ten slotte komt de negatieve of positieve evaluatie van het verkwijnen van de aura door Benjamin aan bod.

Wanneer het fenomeen aura op historisch vlak wordt bestudeerd, blijkt het een paradox in zich te dragen. Marleen Stoessel heeft dit belangrijke principe bij de bestudering van de aura wellicht als eerste grondig uitgesproken. De stelling houdt in dat de aura pas ontstaat bij het verval ervan. Voor het tijdperk van de technische reproduceerbaarheid sprak men met andere woorden nog niet over een fenomeen als aura. Het is pas bij de reproductie dat een verdwijning optrad van iets wat moeilijk te benoemen is. Op deze manier ontstond de aura pas door de afwezigheid ervan in het gereproduceerde kunstwerk. Het volgende citaat van Eva Geulen illustreert dit:

³⁹ ARENDT, H., “Introduction: Walter Benjamin: 1892-1840”, in: BENJAMIN, W., *Illuminations: with an introduction by Hannah Arendt*, London, Fontana Press, 1992, p. 20.

⁴⁰ ARENDT, H., o.c., p. 18.

Daß ein Begriff wie Aura nämlich überhaupt denkbar wurde, ist Zeichen davon, daß Kunst keine Aura mehr hat. Aber daß und wie Benjamin die Geschichte der Kunst im Aspekt ihrer Aura beschreibt, verleiht dem Begriff performative Qualitäten⁴¹.

Stoessel benoemt dit op haar beurt met de terminologie ‘de dialectiek van de vervalssituatie’.

Die scheinbare terminologische Unentschiedenheit Benjamins im Begriff der ‘Erfahrung’ manifestiert somit nur die Dialektik der Verfallssituation selbst: die *Genese der Aura im Augenblick ihres Verfalls*.⁴²

De genese van de aura wordt door Stoessel in twee onderdelen verdeeld. Enerzijds betreft het de wording van aura in de ervaring, anderzijds gaat het ook over het ontstaan van het begrip aura.

Marleen Stoessel heeft er in haar belangrijke boek *Aura: das vergessene Menschliche* verder op gewezen dat Benjamin het nooit over het verlies [Verlust] heeft.⁴³ De aura is bij technische reproductie in verval; het wordt een ruïne, maar verdwijnt niet. Nochtans wordt dit vaak zo opgevat in de literatuur. Reden hiervoor is wellicht de slechte vertaling door Harry Zohn van het woord “Zertrümmerung” door “destroy”.

Naast de problematiek dat de aura pas waargenomen wordt als het in verval is, heerst er ook onduidelijkheid over waartoe de aura eigenlijk behoort. Is de aura verbonden aan het subject of object of is het eerder een ervaring?

In de kleine geschiedenis van de fotografie lijkt Benjamin de aura aan het bourgeoissubject te verbinden. In het Kunstwerkessay is de aura schijnbaar aan een kunstobject gekoppeld. Vaak wordt aangegeven dat de aura niet bij het object of subject hoort dat het onderwerp is van het kunstwerk, maar dat het eerder een ervaring is die de toeschouwer van dit kunstwerk gewaarwordt.⁴⁴ Het essay over Baudelaire brengt aan dat de aura met de schrijver of met zijn poëzie te maken zou hebben.

⁴¹ GEULEN, E., o.c., p. 599-600.

⁴² STOESSEL, M., *Aura: das vergessene Menschliche*, München, Wien, Carl Hanser Verlag, 1983, p. 36.

⁴³ STOESSEL, M., o.c., p. 36.

⁴⁴ Wanneer gefocust wordt op de ervaring van de aura bij de toeschouwer dient zich een probleem aan. Dirk Baecker stelt zich terecht de vraag of het de technische reproductie is die de voorwaarde verandert voor de perceptie of of het de verandering in perceptie is die het bestaan van technische reproductie

Christopher P. Long beschouwt de aura aanvankelijk als de eigenschap van een object, maar besluit uiteindelijk dat de aura enkel in een samenspel tussen subject en object verschijnt.⁴⁵

Willem van Reijen stelt vast dat velen ervan overtuigd zijn dat de aura te maken heeft met een bepaalde kwaliteit van de ervaring bij de toeschouwer. Hij schrijft dat “we cannot conceive ‘aura’ without synaesthetic experience”⁴⁶.

De houding van David S. Ferris sluit aan bij de visie dat de aura een vorm van ervaring is. “The aura is not at all an attribute of the work of art; rather, it is a way of experiencing a work of art; the aura exists as perception, not as art”⁴⁷. Hij beargumenteert dit aan de hand van het citaat van Karl Kraus, dat Benjamin hanteert in *Über Einige Motive bei Baudelaire*: “Je näher man ein Wort ansieht, desto ferner sieht es zurück”⁴⁸.

Samuel Weber maakt bij de aura als ervaring een onderscheid in het soort ervaring in de verschillende teksten van Walter Benjamin. Bij het gedicht *À une passante* van Baudelaire betreft het volgens Weber eerder een ervaring van verlangen dan dat het een ervaring is van een uniek kunstwerk, zoals in het Kunstwerkessay.⁴⁹

Boris Groys voegt een nieuw element toe aan dit debat, namelijk dat Benjamin een perfecte reproductie veronderstelt, waarbij origineel en kopie dus volledig gelijk zijn aan elkaar.

Op deze manier begeeft de aura zich niet op het niveau van het materiële, maar op het psychische niveau. Boris Groys heeft het in zijn boek *Topologie der Kunst* over een

aanmoedigt. (bron: BAECKER, D., “The Unique Appearance of Distance”, in: GUMBRECHT, H.U., MARRINAN, M., (eds.), *Mapping Benjamin: the Work of Art in the Digital Age*, Stanford, California, Stanford University Press, 2003, p. 12.). Hier ga ik in deze scriptie niet verder op in, gezien dit uitgebreid cultuurhistorisch onderzoek zou vergen.

⁴⁵ LONG, C. P., “Art’s Fateful Hour: Benjamin, Heidegger, Art and Politics”, in: *New German Critique*, nr. 83, (2001), p. 92.

⁴⁶ VAN REIJEN, W., “Breathing the Aura – The Holy, the Sober Breath”, in: *Theory, Culture and Society*, jg. 18, nr. 6, (2001), p. 44.

⁴⁷ FERRIS, D. S., “Aura, Resistance, and the Event of History”, in: FERRIS, D. S., (ed.), *Walter Benjamin: Theoretical Questions*, Stanford, California, Stanford University Press, 1996, p. 21.

⁴⁸ BENJAMIN, W. (1978a), o.c., p. 647n.

⁴⁹ WEBER, S., “Mass Mediauras; or, Art, Aura and Media in the Work of Walter Benjamin”, in: FERRIS, D. S., (ed.), *Walter Benjamin: Theoretical Questions*, Stanford, California, Stanford University Press, 1996, p. 44.

“seelischer Unterschied”⁵⁰: “Nicht die Seele des Kunstwerks befindet sich in seinem Körper, sondern der Körper des Kunstwerks befindet sich in der Aura, in der Seele”⁵¹. Volgens deze theorie zou de aura dus niet aanwezig zijn in het lichaam van het kunstwerk, maar zou het een element zijn van buitenaf. Boris Groys verklaart verder dat het dus de “Topologie des Kontextes” en niet de “materielle Veränderung des Werks” is die de status van het kunstwerk bepaalt⁵². Met “Topologie des Kontextes” wijst hij hier op een museale of theatrale context.

Nu verschillende visies aan bod zijn gekomen met betrekking tot de vraagstelling waartoe de aura behoort, kan gezocht worden naar de redenen van het verval ervan. Rainer Rochlitz heeft in zijn boek *The Disenchantment of Art* de redenen voor het verkwijnen overzichtelijk trachten te maken. Hij benoemt drie uiteenlopende oorzaken:

(...) *aesthetic* authenticity, which is opposed to artifice; *ethics* (or politics), the questioning of privilege and of the exclusive character of the aura; and, finally, *anthropology*, a metamorphosis of perception, moving in the direction of a primacy of the *cognitive* attitude, which Benjamin notes here without making a value judgement.⁵³

Vooraf de esthetische en de antropologische piste zullen belangrijk zijn voor de bestudering van de films en theaterstukken van Wim Vandekeybus. Het ethische element is voor dat onderdeel minder belangrijk, maar mag voor de hedendaagse interpretatie van de aura ook niet uit het oog verloren worden. De choreograaf maakt namelijk geen politiek werk. Het vraagstuk naar het al dan niet democratische gehalte van film zou bovendien uitgebreid publieks- en maatschappijgericht onderzoek vergen. De houding van Walter Benjamin tegenover het verval van de aura is doorheen zijn teksten afwisselend positief en negatief. Andrew Benjamin verwijt – net als vele anderen – in zijn essay *The Decline of Art: Benjamin’s Aura* dat het begrip aura gebrek aan consistentie vertoont. Aanvankelijk lijkt het verval van aura immers enkel negatief opgevat te worden, tot Benjamin ook positieve eigenschappen aan dit verlies toekent. In

⁵⁰ GROYS, B., *Topologie der Kunst*, München, Wien, Carl Hanser Verlag, 2003, p. 35.

⁵¹ GROYS, B., o.c., p. 35.

⁵² GROYS, B., o.c., p. 36.

⁵³ ROCHLITZ, R., *The Disenchantment of Art: The Philosophy of Walter Benjamin*, New York, The Guildford Press, 1996, p. 152.

zijn Kunstwerkessay legt hij de nadruk op de democratisering van de kunst en de vrijheid die met het verlies gepaard gaat. Deze vrijheid kan namelijk leiden tot de politisering van de kunst. In *Kleine Geschichte der Photographie* erkent hij het positieve in de bevrijding van kunst uit het burgerlijke juk. Op de ambivalente houding van Benjamin tegenover het verlies aan aura wordt in verdere hoofdstukken ingegaan. Nu wordt eerst gefocust op een aantal specifieke kenmerken of probleemstellingen die verbonden zijn met de aura.

1.2.3 Aura en temporaliteit

Walter Benjamin benoemt aura als een vreemd weefsel van tijd en ruimte. In zijn beschrijving van de ervaring van de aura van natuurvoorwerpen schemert het belang van het verloop van tijd door. Aura is in zijn visie tegengesteld aan de ervaring die de mens heeft in de stedelijke omgeving. De stadservaring is namelijk gebaseerd op snelheid en op het vluchtige. De mens heeft in de drukke moderne stad immers geen tijd om terug te kijken. De ervaring van een wandelaar in het stedelijke weefsel benoemt hij met het woord “Erlebnis”, die tegengesteld is aan de meer contemplatieve “Erfahrung”.⁵⁴

Een andere plaats waar de temporaliteit van de aura aan bod komt, is de beschrijving door Benjamin van de vroege portretfotografie. Het subject ‘groeide’ door de lange belichtingstijd in de foto. In het fotografie-essay maakt Benjamin een verbinding tussen het originele kunstwerk met “Dauer”. De reproductie associeert hij daarentegen met “Flüchtigkeit” en “Wiederholbarkeit”.⁵⁵ De aura kan bijgevolg gekoppeld worden met de tijd als duur.

Miriam Hansen hecht veel belang aan de temporaliteit van de aura, die een speciale verhouding heeft tot herinnering en geschiedenis. Mary Ann Doane spreekt over de “despatialization of subjectivity”, terwijl Hansen stelt dat de focus bij Benjamin eerder op de detemporalisatie ligt.⁵⁶

⁵⁴ BENJAMIN, W. (1978a), o.c., p. 630.

⁵⁵ BENJAMIN, W. (1978b), o.c., p. 379.

⁵⁶ HANSEN, M., “Benjamin, Cinema and Experience: ‘The Blue Flower in the Land of Technology’”, in: *New German Critique*, nr. 40, (1987), p. 189.

In relatie tot de temporaliteit van de aura is ook de tekst *The Decline of Art: Benjamin's Aura* van Andrew Benjamin van belang. Andrew Benjamin poneert dat het algemene concept van aura tijd is. Dit besluit hij uit de twee omschrijvingen die Walter Benjamin aan de aura geeft, zoals hierboven beknopt aangehaald. “The problem raised by the aura is not as Benjamin conceived it, namely in terms of the aura’s continued existence, but rather concerns the temporality proper to the aura itself”⁵⁷.

Volgens Sylviane Agacinski is de aura inderdaad een ervaring waarbij de tijd een belangrijke rol speelt. Hierbij stelt ze echter wel de houding van het subject centraal: “(...) the frame of mind for letting oneself be touched, for letting oneself be taken by the *aura*, requires a true idleness. The stroller cannot want to arrange time himself (...); rather, he must be available to time, *to let time pass* (...)”⁵⁸.

Hoewel temporaliteit een belangrijk aspect is met betrekking tot de aura, is dit door auteurs niet zo vaak besproken. Mijn bevindingen omtrent dit element van de aura zullen vooral toegepast worden in de casestudy’s rond het werk van Vandekeybus.

1.2.4 Aura, ervaring en tactiele waarneming

Richard Shiff interpreteert de aura als iets wat een lichamelijke, tactiele ervaring kan veroorzaken. Etymologisch is aura afkomstig van het Grieks, waarin aura staat voor een briesje, een luchtstroom die de omgeving doordringt.⁵⁹ Logischerwijs is de aura dus onzichtbaar, maar toch is Shiff ervan overtuigd dat het gevisualiseerd kan worden. De passage in het Kunstwerkessay waarin Benjamin aura als natuurlijk fenomeen naar voren schuift, roept bij Shiff het volgende op. “Such experience establishes unmediated

⁵⁷ BENJAMIN, A., “The Decline of Art: Benjamin’s aura”, in: *Oxford Art Journal*, jg. 9, nr. 2, (1986), p. 32.

⁵⁸ AGACINSKI, S., Time passing: modernity and nostalgia, New York, Columbia University Press, 2003, p. 55.

⁵⁹ Het woord ‘aura’ werd sinds de jaren 1840 ook gebruikt als een medische term om een verschijnsel aan te geven dat iemand gewaarwordt vooraleer getroffen te worden door een hart- of epilepsieaanval. In de schilderkunst verwijst aura vaak naar de gouden, kroonachtige vorm die rond het gelaat van heiligen wordt geschilderd. Verder wordt het woord aura gebruikt om de lichtende cirkel die het oog rond objecten als de zon of de maan ziet, aan te duiden. (bron: SCHLOSSMAN, B., “Images of the Aura: Some Motifs in French Modernism”, in: PETERSSON, D., STEINSKOG, E., (eds.), *Actualities of Aura*, Svanesund, Sweden, Nordic Summer University Press, 2005, p. 282.)

bodily contact; you breathe the object, like the air, in and out. This intimate experience is tactile”⁶⁰. Deze zin beschouw ik zelf als een van de meest rake lezingen van de aura. Bovendien zal de kerngedachte bepalend zijn voor mijn analyse van het werk van Wim Vandekeybus. Het ongemedieerde lichamelijke contact, de tactiele kracht van de aura is namelijk essentieel.

Het hoofdidee van het essay *Handling Shocks: On the Representation of Experience in Walter Benjamin's Analogies* is uiteindelijk dat aura eerder beschouwd moet worden als een tastbaar, lichamenlijk, handmatig gegeven dan als een visueel gegeven, dat dus gericht is op de ogen. Hoewel aura een lichamenlijk gegeven is kan het toch niet vastgenomen worden.

Handling itself produces aura, just as rubbing a surface lends it a shine; but only what is already auratic will attract and be handled. (...) Aura is the sign of an understanding human touch, of an investment of intimate experience. Yet such thoughtful handling does not *grasp* aura; rather, aura envelops and consumes both mental and physical activity in the way that the air envelops the breathing organism and history consumes all human endeavour.⁶¹

1.2.5 Het optisch-onbewuste

Benjamin opperde in het Kunstwerkessay dat film het optisch-onbewuste kan tonen. Film kan bijvoorbeeld via close-up zaken tonen die voorheen onmogelijk waren, waardoor de realiteit op een andere manier verschijnt. Jeffrey Pence wijst er in zijn artikel op dat een aantal filmtheoretici Benjamin enigszins volgen. André Bazin legde in zijn theorie de nadruk op technieken als close-up, locatiegeluid en lange shots, hetgeen de filmische realiteit in een ander daglicht plaatst. Verder volgt nog een boeiend citaat van de minder bekende Béla Balász: “We skim over the teeming substance of life. The camera has unconvered that cell-life”⁶².

⁶⁰ SHIFF, R., “Handling Shocks: On the Representation of Experience in Walter Benjamin’s Analogies” in: *Oxford Art Journal*, jg. 15, nr. 2, (1992), p. 93.

⁶¹ SHIFF, R., o.c., p. 93.

⁶² PENCE, J., o.c., p. 31.

Het optisch-onbewuste wordt niet louter filmtheoretisch bekeken, maar wordt ook gekoppeld aan psychoanalyse. Walter Benjamin wijst in zijn essay namelijk zelf op het verband tussen het optisch-onbewuste en het driftmatig-onbewuste.

Eduardo Cadava gaat in *Words of Light: Theses on the Photography of History* dieper in op deze problematiek. Zowel in fotografie als in psychoanalyse komt het volgens hem tot een overgang van het onbewuste niveau naar het bewuste niveau. Een van de basiskennmerken van de psychoanalytische theorie is de hypothese van onbewust verlopende psychische processen. In zijn vergelijking tussen Sigmund Freud en Walter Benjamin komt Cadava tot het besluit:

The emergence of an image, however – within either the psyche or photography – does not mean that the image is the transcription of the unconscious into the conscious. For both Benjamin and Freud, neither the unconscious nor the conscious can be thought independently of one another – there can be no passage between them without there already being relays or paths that would facilitate such a passage.⁶³

Om dit te verduidelijken stelt Eduardo Cadava dat in de theorie van Freud het onbewuste niet opgevat wordt als zomaar het onbewuste dat klaar is om naar het bewuste op te klimmen. Het onbewuste is echter een vreemd weefsel dat niet opgebouwd is uit bewuste ervaringen die verschoven zijn naar het onbewuste. Gebaseerd op Derrida's analyse over de relatie tussen het onbewuste en reproductietechnieken⁶⁴ bedenkt Cadava dat het onbewuste ons vertelt dat “we may never experience our experience directly, and that everything begins with reproduction”⁶⁵. Bijgevolg zou er geen psyche kunnen bestaan zonder fotografie of film. Dergelijke foto's of films zijn dus beelden van onszelf, van onze psyche en brengen onze ervaringen samen in de herinnering.

Willem van Reijen koppelt de aura op een andere manier dan Cadava aan de theorie van Freud. Van Reijen komt aanzetten met het element in Freuds theorie waarbij de

⁶³ CADAVA, E., “Words of Light: Theses on the Photography of History”, in: *Diacritics*, jg. 22, nr. 3 / 4, (1992), p. 106.

⁶⁴ Deze analyse had als titel “Freud and the Scene of Writing”.

⁶⁵ CADAVA, E., o.c., p. 106.

herinneringen de handelingen van een bepaalde persoon in het heden kunnen beïnvloeden, ook al is de persoon in kwestie zich daar niet van bewust. Dit vergelijkt hij met de betekenis van aura, die bij Benjamin ook maar verschijnt wanneer de aura aan het verdwijnen is.⁶⁶

1.2.6 De aura is niet verdwenen

Bij de reproductie van het authentieke kunstwerk treden de auratische kwaliteiten in verval. Charlie Bertsch wijst erop dat er niet enkel iets verkwijnt, maar dat er tevens iets nieuws ontstaat dat hij benoemt met het “simulacral aura”⁶⁷ of “anti-aura”⁶⁸. De aura is afhankelijk van het hier en nu van het kunstwerk en het element van aanwezigheid⁶⁹. Het simulacrum ontstaat door het omgekeerde, namelijk de afwezigheid van aura.

Het ‘simulacral aura’, zoals het benoemd wordt door Bertsch, kan naar mijn inzien worden vergeleken met de ‘rest’ bij Dieter Lesage. Lesage meent dat aura niet zomaar kan verdwijnen en dat er steeds een ‘rest’ moet blijven. Toch acht hij het volledige behoud van de aura ook niet mogelijk. Uiteindelijk kadert hij de dubbelzinnige houding van Benjamin betreffende het verval van de aura binnen de paradox van de aura zelf.

1. Als de aura alleen bestaat bij gratie van haar eigen vernietiging, zal de aura in elke poging om haar te vernietigen terugkeren.
2. Als men daarentegen de aura wil bewaren, moet men, aangezien de vernietiging van de aura constitutief is voor de aura, haar vernietiging organiseren.⁷⁰

⁶⁶ VAN REIJEN, W., o.c., p. 47.

⁶⁷ BERTSCH, C., “The Aura and its Simulacral Double: Reconsidering Walter Benjamin’s “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction””, in: *Critical Sense*, (fall 1996), p. 12.

⁶⁸ BERTSCH, C., o.c., p. 31.

⁶⁹ Bij het element van aanwezigheid kan verwezen worden naar het artikel BOLTER, J. B., MACINTYRE, B., GANDY, M., SCHWEITZER, P., “New Media and the Permanent Crisis of Aura”, in: *Convergence*, (2006), jg. 12, nr. 1. In dit artikel wordt veel belang gehecht aan het ‘being there’ in de context van Virtual Reality.

⁷⁰ LESAGE, D., “De Reproductie van de Aura: Voetnoten bij Walter Benjamin”, in: *Andere Sinema*, nr. 108, (1992) p. 25.

Lesage besluit dat “zowel de volledige vernietiging, als het volledige behoud van de aura onmogelijk zijn. De aura kan alleen bestaan als ‘rest’, maar verdwijnt nooit restloos”⁷¹.

Vanuit deze ‘algemene’ paradoxale houding van de aura verlegt Lesage in een volgende stap de focus naar de cinematografische situatie. De interesse om het echte kunstwerk te zien komt er pas op het moment dat men reproducties gewoon is. Lesage is van mening dat “auratisering een functie is van de reproduceerbaarheid van film” en beschouwt de sterrencultus daar als een essentieel onderdeel van.

Het summum van auratisering vindt hij terug in de wereld van de televisie. “Meer nog dan film leidt televisie tot een universele auratisering. We zullen op de duur allemaal wel eens op televisie gekomen zijn”⁷². De reality tv-cultuur waarin we ons vandaag bevinden is te beschouwen als een rechtstreekse voortzetting van hetgeen Benjamin schreef: “*Jeder heutige Mensch kann einen Anspruch vorbringen, gefilmt zu werden*”⁷³. Als iedereen uiteindelijk op televisie is verschenen, kan de aura volgens Lesage uiteindelijk toch in verval treden.

Als iedereen en alles een aura heeft gekregen, dan verliest de aura elke waarde en betekenis, dan devalueert de aura en is de emancipatie een feit. In dat geval zou er vooralsnog toch sprake kunnen zijn van een gelukkig ‘verval van de aura’⁷⁴.

Het artificiële karakter dat Benjamin verwerpt, wordt hier uiteindelijk over het hoofd gezien. Blijkbaar vindt Lesage dat het gecreëerde aura eveneens een plaats verdient. “Hoe meer iemands beeld verspreid is, gereproduceerd is, hoe groter (...) de aura wordt van een werkelijke ontmoeting. Aura is hier minder het tegendeel van de reproductie, dan wel het effect ervan”⁷⁵.

De artificiële ontwikkeling van aura hangt volgens Lesage samen met het subject. Jae-Ho Kang geeft een voorbeeld van een film waarin het auratische karakter op een andere

⁷¹ LESAGE, D., o.c., p. 25.

⁷² LESAGE, D., o.c., p. 28.

⁷³ BENJAMIN, W. (1978a), o.c., p. 493.

⁷⁴ LESAGE, D., o.c., p. 28.

⁷⁵ LESAGE, D., o.c., p. 25-26.

manier wordt ontwikkeld. In zijn bijdrage, die eveneens is verschenen in het boek *Actualities of Aura*, vermeldt hij onder andere de film *Triumph des Willens* (1934) van Leni Riefenstahl. In deze film wordt er vaak gebruik gemaakt van close-up. Walter Benjamin noemde het gebruik van deze vorm van cadrage een versnippering van het lichaam van de filmacteur. Toch blijkt Jae-Ho Kang deze versnippering in *Triumph des Willens* niet als anti-auratisch te ervaren. “Within a close-up shot the image remains distant and thereby aura is mechanically reproduced”⁷⁶.

De tekst *Mass Mediauras; or, Art, Aura, and Media in the Work of Walter Benjamin* van Samuel Weber toont aan dat aura in de huidige tijd opnieuw kan bestaan.

What is condemned in the Age of Technical Reproducibility is not aura as such, but the aura of art as a work of representation, a work that would have its fixed place, that would take its place in and as a world picture. What remains is the mediaura of an apparatus whose glance takes up everything and gives nothing back, except perhaps in the blinking of an eye.⁷⁷

Samuel Weber geeft aan dat de aura vandaag niet verdwenen is, maar wel onderhevig is aan een betekenisverschuiving. De aura van het kunstwerk als representatie heeft volgens hem aan belang ingeboet. Er rest nog een ‘schijnaura’ van het apparaat, dat er evenwel niet in slaagt om terug te kijken.

Bertsch en Lesage wezen al op het bestaan van een ‘simulacral aura’ of ‘restaura’. Zowel Lesage als Jae-Ho Kang bespraken de mogelijkheden van artificieel aura. Samuel Weber erkent het bestaan van de aura die onderhevig is aan een betekenisverschuiving. Carsten Strathausen is er op zijn beurt van overtuigd dat de aura sowieso nooit volledig kan verdwijnen. Als argument haalt hij aan dat aura nooit volledig aanwezig is geweest en dat het dus ook nooit helemaal kan verdwijnen. Met de ‘aanwezigheid’ van aura stuurt hij volgens mij aan op het element dat aura niet tastbaar en niet grijpbaar is. “The aura is but the name for a utopian longing that can be suppressed but not destroyed

⁷⁶ KANG, J-H., “The Phantasmagoria of the spectacle”, in: PETERSSON, D., STEINSKOG, E., (eds.), *Actualities of Aura*, Svanesund, Sweden, Nordic Summer University Press, 2005, p. 265.

⁷⁷ WEBER, S., o.c., p. 49.

unless it is actually fulfilled in real life”⁷⁸. Aura beweegt zich volgens Strathausen steeds tussen de polen afwezigheid en aanwezigheid.

1.2.7 Aura, echtheid en uniciteit

Bij de bespreking van de primaire literatuur vermeldde ik al dat de aura en het hier en nu verbonden zijn met ‘echtheid’. Eva Geulen trekt de redenering door dat als de aura pas ontstaat wanneer het verdwijnt, dat dan ook het geval is met de ‘echtheid’ van het kunstwerk. Ze schrijft “Echtheid ist ein nachträglicher Effekt. Am Anfang stand nicht das Original, sondern die Reproduktion, die den Begriff der Echtheit erst ermöglicht”⁷⁹. Pas met de reproductie ontstaat dus de notie ‘echtheid’.

Dieter Lesage bespreekt in zijn gedetailleerde artikel in het tijdschrift *Andere Sinema* eveneens de notie echtheid. Aanvankelijk, in de *Erste Fassung*⁸⁰, zou Benjamin het begrip echtheid in een sterkere oppositie tegenover de reproductie geplaatst hebben. Lesage beweert dat door het niet cursiveren van de woorden “der gesamte bereich”⁸¹ in de *Zweite Fassung* de zekerheid van Benjamin omtrent de fundamentele oppositie van echtheid en reproductie taande.

Naast de notie echtheid wordt ook het aspect eenmaligheid of uniciteit met de aura gelinkt. Yvonne Sherratt interpreteert uniciteit in termen van afstand, rekening houdend met de parameters tijd en ruimte. Ze maakt een opdeling van de esthetische theorie van Benjamin in drie fasen. De eerste fase was voor Benjamin het in het ritueel ingebedde kunstwerk. De tweede fase was het autonome kunstwerk, waarbij duidelijker wordt dat het kunstwerk een uniek gegeven is. In de derde fase, de tijd van technische reproduceerbaarheid, wordt de uniciteit en de aura aan het kunstwerk ontnomen.

⁷⁸ STRATHAUSEN, C., “Benjamin’s Aura and the Broken Heart of Modernity”, in: PATT, L., (ed.), *Benjamin’s Blind Spot: Walter Benjamin and the Premature Death of Aura & ICI Field Notes 5: The Manual of Lost Ideas*, Los Angeles, Institute of Cultural Inquiry, 2001, p. 6.

⁷⁹ GEULEN, E., o.c., p. 598.

⁸⁰ De eerste versie van het essay verschilt niet veel van de tweede versie. De meeste auteurs bespreken de tweede en finale versie van het essay. In deze scriptie wordt om deze reden ook telkens geciteerd uit de tweede versie.

⁸¹ De volledige zin in de *Zweite Fassung* van het Kunstwerkessay gaat als volgt: “Der gesamte Bereich der Echtheit entzieht sich der technischen – und natürlich nicht nur der technischen – Reproduzierbarkeit”, in BENJAMIN, W. (1978a), o.c., p. 476.

Aan het authentieke - maar wel al autonome - kunstwerk dat overgeleverd is doorheen de eeuwen hangt een gevoel vast van temporaliteit. De tijd die overbrugd is tussen het maken van het kunstwerk en het later aanschouwen, is voelbaar. “It was unique through its formation in the past: the past cannot be recaptured”⁸². Verder brengt Sherratt het gegeven aan dat men tevens de tijd gewaarwordt doordat men het kunstwerk slechts een beperkte tijd kan aanschouwen. Het is namelijk onmogelijk om bij het kunstwerk te blijven staan. De parameter ruimte is voor de periode van de technische reproductie aan hetzelfde lot onderhevig. Een uniek kunstwerk kan maar op één plaats zijn en het is ruimtelijk verwijderd van de toeschouwer in de zin dat hij of zij een bepaalde afstand moet afleggen om het te bezichtigen. “Auratic distance was temporal and spatial, but essentially, it was a distance of uniqueness”⁸³.

1.2.8 Aura en het menselijke

De passage in het Kunstwerkessay waarbij het menselijke gelaat als laatste verschansing voor de cultuswaarde genoemd wordt, is wellicht de diepste melancholische uitlating van Walter Benjamin. “Im Kult der Erinnerung an die fernem oder die abgestorbenen Lieben hat der Kultwert des Bildes die letzte Zuflucht. Im flüchtigen Ausdruck eines Menschengesichts winkt aus den frühen Photographien die Aura zum letzten Mal”⁸⁴.

Marleen Stoessel brengt in haar boek *Aura: das vergessene Menschliche* het belang van het menselijke naar voren. De aura wordt volgens haar precies zichtbaar doordat het menselijke erbij betrokken is.

Damit wird die Darstellung des Menschen in der Fotografie beispielhaft für das Phänomen der Aura und ihren Verfall, da doch in ihr das *Menschliche* per se erscheint und umgekehrt sein Schwinden an sinnfälligsten wird.⁸⁵

⁸² SHERRATT, Y., “Aura: the aesthetic of redemption?”, in: *Philosophy and Social Criticism*, jg. 24, nr. 1, p. 26.

⁸³ SHERRATT, Y., o.c., p. 27.

⁸⁴ BENJAMIN, W. (1978a), o.c., p. 485.

⁸⁵ STOESSEL, M., o.c., p. 31.

Het menselijke vindt ze vooral terug in de blik, waarbij de inhoud van het Baudelaire-essay dus toepasselijk is.

In *Art's Fateful Hour* schrijft Christopher P. Long hieromtrent een belangrijke voetnoot. Hij poneert dat “So long as the human element is involved, however remotely, the aura is never fully destroyed”⁸⁶. Hierbij verwijst hij naar het Baudelaire-essay, waarin Benjamin de aura beschrijft als een verwachting dat iemand terugkijkt wanneer je hem of haar aankijkt. Ongeveer dezelfde inhoud is terug te vinden in het essay over fotografie. Atget neemt namelijk foto's waarbij de menselijke aanwezigheid minder noodzakelijk is of zelfs afwezig blijkt te zijn. De foto's van de verlaten straten in Parijs zijn van elke vorm van aura ontdaan. De stelling van Long zullen we bij de analyse van het theater- en filmwerk van Wim Vandekeybus in het achterhoofd houden.

De menselijke subjectiviteit wordt door Carl W. Haxthausen gezien als het bindende element tussen de drie primaire teksten van Walter Benjamin over de aura, zoals beschreven in Deel I. In het fotografie-essay is het de menselijke blik die vastgelegd wordt door de camera. In het Kunstwerkessay maakt Benjamin een vergelijking tussen de filmacteur en de theateracteur. In het essay over Baudelaire wordt de aura gekoppeld aan de blik van mensen én levenloze of natuurlijke objecten.⁸⁷

Op een ander spoor – maar toch thematisch gelieerd met het belang van het menselijke subject – zit een tekst van Serena Dawn Hashimoto. Ze behandelt in *Technology, Corporeal Permeability, Ideology* onder andere de verhouding tussen het observerende subject en de camera. Waar voorheen sprake was van een tweedeling tussen camera en kijker is er in het begin van de 20^e eeuw een samensmelting gekomen, die ze benoemt als “viewing-man”.

⁸⁶ LONG, C. P., o.c., p. 94.

⁸⁷ HAXTHAUSEN, C. W., “Reproduction / Repetition: Walter Benjamin / Carl Einstein”, in: *October*, jg. 107, (2004), p. 53.

Through identification with the camera and becoming viewing-man, the subject fundamentally alters his relationship to reality. It ceases to be one of interfacing disparate entities and becomes one of interpenetration.⁸⁸

1.2.9 Het verkwijnen van aura als positieve bevrijding

Om aan te tonen dat Benjamin het verlies van de aura niet (enkel) negatief beschouwt, maar (ook) positief, wijst men vaak op de volgende passage in *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. In dit citaat is het vooral van belang dat Benjamin het woord ‘Zertrümmerung’ hanteert.

Die Entschälung des Gegenstandes aus seiner Hülle, die Zertrümmerung der Aura, ist die Signatur einer Wahrnehmung, deren ‘Sinn für das Gleichartige in der Welt’ so gewachsen ist, daß sie es mittels der Reproduktion auch dem Einmaligen abgewinnt. (...) Die Ausrichtung der Realität auf die Massen und die Massen auf sie ist ein Vorgang von unbegrenzter Tragweite sowohl für das Denken wie für die Anschauung.⁸⁹

Christopher Long interpreteert deze passage als een bevrijding van de hiërarchische relatie van het object tegenover het subject. De autoriteit, de onafhankelijkheid van het object wordt bij de verdwijning van de aura aan banden gelegd, waardoor het subject een bevrijdende perceptie gewaarwordt.⁹⁰

De kern in het denken van Rodolphe Gasché sluit bij Christopher P. Long aan. Gasché betoogt dat “It is an entirely positive event for Benjamin – a liberating event, an event in which mankind becomes reborn – and Benjamin celebrates it without regret”⁹¹. Dit is wellicht de meest extreme stelling die beweert dat Benjamin het verval van aura zonder restricties verheerlijkt. Hij spreekt zelfs over de cathartische ervaring die dit verval zou kunnen teweegbrengen, waarbij van nostalgie en melancholie dus geen sprake is. Om

⁸⁸ DAWN HASHIMOTO, S., “Technology, Corporeal Permeability, Ideology”, in: *Communication Theory*, jg. 15, nr. 1, (2005), p. 14.

⁸⁹ BENJAMIN, W. (1978a), o.c., p. 479-480.

⁹⁰ LONG, C.P., o.c., p. 93.

⁹¹ GASCHÉ, R., “Objective Diversions: On Some Kantian Themes in Benjamin’s ‘The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction’”, in: BENJAMIN, A., OSBORNE, P., *Walter Benjamin’s Philosophy: Destruction and experience*, New York, Routledge, 1994, p. 185.

zijn mening kracht bij te zetten, verwijst Gasché hierbij naar een brief van Benjamin aan Werner Kraft op 28 oktober 1935 waarin hij noteert

As far as I am concerned, I try to direct my telescope through the bloody fog upon a mirage of the nineteenth century, which I seek to depict according to those features that it will show in a future state of the world liberated from magic.⁹²

In het verloop van het artikel gaat Gasché nog verder in zijn standpunt. Benjamin zou volgens hem zelfs het verval van het object in hedendaagse kunst niet betreuren. Verder meent hij dat de passage over aura in de portretfotografie van geliefden of doden niet melancholisch bedoeld is door Benjamin, maar dat de lezers dit zo opvatten. De reden dat Benjamin geen nostalgische gevoelens zou koesteren en de uniciteit van objecten en menselijke gezichten zou verwerpen, houdt volgens Gasché verband met het feit dat het menselijke gezicht eveneens een object is.

But is this not merely the honourable if not comfortable sentiment of a reader unaware of the fact that what Benjamin describes is a cult – the cult of remembering loved ones in pictures that have become the *objects* through which they look at us?⁹³

De aanwezigheid van het menselijke gelaat in films en fotografie vindt Benjamin volgens Gasché enkel positief omdat de aura ervan verloren gegaan is.

Het doel van Walter Benjamin is niet het behoud van de aura, redeneert Willem van Reijen in zijn essay *Breathing the Aura – The Holy, the Sober Breath*. Benjamin kijkt zelfs uit naar het verval van de aura, want

The uniqueness of the work of art and its unshakeable *hic et nunc* not only correspond to the conviction that social conditions are unchanging, that society is permanently paralysed, but they also relate to an immunization of our theoretical options, which are just as false, against criticism.⁹⁴

⁹² GASCHÉ, R., o.c., p. 203.

⁹³ GASCHÉ, R., o.c., p. 191.

⁹⁴ VAN REIJEN, W., “Breathing the Aura – The Holy, the Sober Breath”, in: *Theory, Culture & Society*, jg. 18, nr. 6, p. 45.

Hieruit valt af te leiden dat Van Reijen vooral belang hecht aan het revolutionaire karakter van het verkwijnen van de aura. De onbeweeglijkheid van het unieke kunstwerk waar hij het in bovenstaand citaat over heeft, verwijst volgens mij naar een concrete passage in het Kunstwerkessay. Daarin stelt Benjamin dat het gereproduceerde kunstwerk overal bereikbaar wordt. Een kathedraal op foto kan om het even waar en op om het even welk moment aanschouwd worden. Deze evolutie hangt samen met de democratisering van de kunst. Van Reijen zet het niet op papier in gelijke bewoordingen, maar zijn gedachtegang correspondeert hiermee. Het ontbreken van verandering in de sociale condities beschouwt Benjamin als een gebrek.

Lieven De Cauter op zijn beurt maakt een onderscheid tussen historisch aura en de aura van natuurvoorwerpen. De Cauter associeert het verval van historisch aura met een gevoel van bevrijding. De destructie van de aura die verbonden is aan natuurvoorwerpen brengt daarentegen een nostalgische toon teweeg bij Benjamin.⁹⁵ In het volgende onderdeel ga ik dieper in op de melancholische interpretatie van het verval van de aura.

1.2.10 Melancholie

In de auratheorie van Benjamin schuilt naast de revolutionaire kant van het verval ook een diepe treurnis. Deze treurnis komt er vanuit een nostalgische en melancholische gedachte ten opzichte van de periode vóór het ontstaan van de technische reproduceerbaarheid.

De treurnis die van het werk uitgaat, wordt enerzijds toegeschreven aan de tijd van Benjamin, waarin iedereen moest leren omgaan met de snelle veranderingen op technologisch vlak. De tijd van Benjamin was een periode die tevens een mentaliteitsverandering met zich meedroeg. Strathausen formuleert het melancholische aspect zeer poëtisch met de volgende woorden: “The aura is the broken heart of modernity, and its pulse resonates throughout Benjamin’s oeuvre”⁹⁶. Anderzijds is de droefenis een karaktereigenschap die eigen is aan Benjamin.

⁹⁵ DE CAUTER, L., o.c., p. 273.

⁹⁶ STRATHAUSEN, C., o.c., p. 2.

De treurnis die het werk van Walter Benjamin voor de huidige lezer meedraagt, heeft wellicht ook te maken met mythevorming rond de filosoof, die op een legendarische wijze stierf.⁹⁷

Rainer Rochlitz noemt *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* het extreemste nihilistische werk van Walter Benjamin.⁹⁸ Hij associeert het verval van aura met het einde van de kunst zoals geformuleerd door onder andere Arthur Danto, Georg Wilhelm Friedrich Hegel en Martin Heidegger.

Na 1936 nemen de gedachten van Benjamin volgens Rochlitz een bocht in de positieve richting. *Über einige Motive bei Baudelaire* is een voorbeeld van de zoektocht naar meer goede eigenschappen of evoluties door het verkwijnen van de aura.⁹⁹

Susan Sontag hecht veel belang aan het melancholische karakter van Walter Benjamin. In haar boek *Under the Sign of Saturn* noteert ze een uitspraak van Benjamin die dat illustreert. "I came into the world under the sign of Saturn – the star of the slowest revolution, the planet of detours and delays..."¹⁰⁰. In *Ursprung des Deutschen Trauerspiels* (1928) beschrijft hij de invloed van Saturnus in termen van traagheid, onbeslistheid en apathie.¹⁰¹ In een vroege tekst van Benjamin over zijn kindertijd zou hij zelf gewezen hebben op zijn eenzaamheid in de grootstad.

Niet enkel uitingen van Benjamin over zijn melancholie, maar ook die van anderen over Benjamin komen aan bod. Zo wijst Gerschom Scholem bijvoorbeeld op zijn diepe droevigheid.

⁹⁷ Door de politieke omstandigheden werd Walter Benjamin gedwongen om richting Amerika te vertrekken, om zich daar aan te sluiten bij een aantal andere leden van het Institut für Sozialforschung. Op 26 september 1940 vertrok Walter Benjamin met een paar andere vluchtelingen weg uit Parijs om de Spaanse grens op te zoeken, aangezien de regering onder Vichy collaboreerde met de Duitsers. Na een lange tocht bereikte Benjamin de Spaanse grens, nabij Port Bou. De Spaanse regering had net voor de aankomst van het groepje vluchtelingen de grens gesloten. In alle wanhoop heeft Benjamin naar verluidt zelfmoord gepleegd met vijftien morfinetabletten. (bron: JAY, M., *De dialektische verbeelding: een geschiedenis van de Frankfurter Schule en het Institut für Sozialforschung 1923-1950*, Baarn, Uitgeverij Ambo, (1973), 1977, p. 234-5).

⁹⁸ ROCHLITZ, R., o.c., p. 164.

⁹⁹ ROCHLITZ, R., o.c., p. 164.

¹⁰⁰ SONTAG, S., *Under the Sign of Saturn*, New York, Farrar, Straus and Girroux, 1980, p. 111.

¹⁰¹ SONTAG, S., o.c., p. 114.

1.3 De invulling van het begrip aura vandaag

Voor Rainer Rochlitz is de vaagheid van het concept aura een reden om het te verwerpen. Het binair-oppositioneel plaatsen van enerzijds theater en het hier en nu en anderzijds film is hierbij onhoudbaar. Rochlitz stoort er zich vooral aan dat Benjamin geen rekening houdt met het feit dat de camera gestuurd wordt door de menselijke blik van de cameraman. In *The Disenchantment of Art* wordt de afstandelijke blik van de camera dus in vraag gesteld.

But the camera is not independent of the human gaze, which, as in the theater, directs the actor; moreover, that gaze directs the camera, and thus, *that aura* does not disappear in film. In addition, whether at the theater or at the cinema, that aura is not constitutive of *art*.¹⁰²

Dit citaat illustreert de stelling dat de aura in film niet verkwijnt. Aura kan volgens Rochlitz evenzeer in theater in verval raken door een slechte acteerprestatie of een slecht stuk. Hier interpreteert hij de aura dus als iets wat niet enkel met de lichamelijkheid van de acteur, maar ook met zijn acteertalent of –vermogen te maken heeft.

Rochlitz stelt dat de aura zelfs niet per se eigen is aan niet-gereproduceerde kunst. Rochlitz geeft als reden “the “magic of presence” is not enough to confer on the work as a whole an auratic quality”¹⁰³. ‘Grote kunst’ van bekende schilders zoals Vincent Van Gogh en Francis Bacon draagt niet bij voorbaat een aura om zich. Een schilderij kan evenzeer een magische kracht uitstralen. Verder meent Rochlitz dat de aura dan ook niet het meest artistieke aspect is van het kunstwerk. De aura kan dus ook afhankelijk zijn van parameters als bijvoorbeeld tijdsgeest.

In *New Media and the Permanent Crisis of Aura* reflecteren de auteurs over de vraag of Benjamin het einde van de aura aankondigt. Ze besluiten dat hij dat niet doet en beschouwen het als “an ongoing crisis, in which the experience of aura is alternately called into question and reaffirmed”¹⁰⁴. Het artikel wil aantonen dat de spanning tussen

¹⁰² ROCHLITZ, R., o.c., p. 161.

¹⁰³ ROCHLITZ, R., o.c., p. 162.

¹⁰⁴ BOLTER, J. B., MACINTYRE, B., GANDY, M., e.a., “New Media and the Permanent Crisis of Aura”, in: *Convergence*, (2006), jg. 12, nr. 21, p. 26.

nabij en ver¹⁰⁵ steeds zal blijven bestaan. Dit heeft tot gevolg dat ook de aura oneindig zal blijven bestaan, zowel in de individuele als collectieve reactie op kunst. De aura wordt hier dus beschouwd als een perceptueel gegeven bij de toeschouwer en wordt onderworpen aan de strategie van Virtual Reality. Na deze expertise komen ze tot een herdefiniëring van de aura in de hedendaagse context.

Virtual Reality probeert erin te slagen om de gebruiker het gevoel te geven zelf aanwezig te zijn in een bepaalde situatie, terwijl hij dat fysiek niet is. De manier waarop de immersant zijn eventuele vooroordelen laat vallen en zich inleeft in de technologie heeft zijn weerslag op het gevoel van aanwezigheid. Dit doet onder andere denken aan het werk van het gezelschap CREW, waarbij de toeschouwer individueel wordt ondergedompeld aan de hand van onder meer omnidirectionele video.

De onderzoekers verwijzen naar het project BENOGO, waarin het de bedoeling was bekende ruimtes te recreëren, zodat de gebruiker het gevoel had aanwezig te zijn op de bewuste plaats. De gebruiker ervaart volgens Bolter en de andere schrijvers van het artikel een “mild sense of aura”, met name de herinnering aan de aura van de bestaande plaatsen of monumenten¹⁰⁶.

Het onderzoeksproject BENOGO wijst er volgens de schrijvers op dat het mogelijk is een gevoel van aanwezigheid te genereren, zonder daarom onverbiddelijk verbonden te zijn aan een auratische ervaring. Dit brengt hen in aanvaring met de theorie van Walter Benjamin. “For Benjamin, however, the feeling of being there is only half of the story: presence is inevitably connected to aura, because presence awakens the sense of distance and separation”¹⁰⁷. Benjamins aura is in deze toepassing tegengesteld aan de gewaarwordingen bij Virtual Reality.

Toch laten de onderzoekers de mogelijkheid tot het ervaren van de aura in het digitale tijdperk bestaan. Waar het er bij Virtual Reality op gericht is om de toeschouwer of gebruiker volledig onder te dompelen in een computergestuurde wereld, bestaat er bij

¹⁰⁵ De spanning tussen nabij en ver verwijst hier naar de ‘definitie’ van het aura als een eenmalige verschijning van een verte, hoe nabij die ook is.

¹⁰⁶ BOLTER, J. B., MACINTYRE, B., GANDY, M., e.a. , o.c. p. 30.

¹⁰⁷ BOLTER, J. B., MACINTYRE, B., GANDY, M., e.a., o.c., p. 30.

Mixed Reality nog een band met de realiteit. De digitale informatie wordt bij MR geïntegreerd in de fysieke omgeving van de gebruiker. Het virtuele en het fysieke gaan bijgevolg hand in hand. Paul Dourish benoemt deze situatie met de term ‘embodied interaction’. De unieke plaats bij de Mixed Reality-ervaring kan aura evoceren, terwijl bij Virtual Reality de omgeving van de gebruiker minder terzake doet.¹⁰⁸

Kunstenaars die werken met nieuwe media, gebruiken volgens Bolter, MacIntyre, Gandy en Schweitzer twee methodes bij het proces van “remediation”¹⁰⁹. Ten eerste maakt men gebruik van de strategie van transparantie, ten tweede van hypermediatie.

The strategy of transparency asks the viewer to forget the process of mediation and concentrate on the mediated content. Hypermediacy, on the other hand, emphasizes the mediated character of the experience. (...) The strategy of transparency aims to evoke aura in the viewer, while hypermediacy calls aura in question.¹¹⁰

De twee strategieën, transparantie en hypermediatie, zijn in een bepaalde wisselwerking beide actief in het medium film en televisie. Hoewel beide strategieën sterk uiteenlopend zijn, is er in beide gevallen een constante doordat ze zich elk op hun manier verhouden ten opzichte van de aura. In het digitale tijdperk is men volgens deze theorie nog steeds bezig met de mogelijkheid of met de angst van het verval van aura. In de tekst *New Media and the Permanent Crisis of Aura* gaat men ervan uit dat Benjamin de totale vernietiging van aura voor zich zag. Toch zijn de schrijvers ervan overtuigd dat vandaag het verlangen naar de auratische ervaring nog steeds leeft, ook al is het verlangen naar nabijheid, onder de vorm van bijvoorbeeld televisie, tevens aanwezig. Ze onderschrijven verder de stelling dat van de revolutionaire functie die Benjamin aanhaalde in de geschiedenis van de film, nooit echt sprake is geweest. Wel heeft film een desacraliserend effect gesorteerd. Het artikel besluit met een stand der dingen van de aura in het digitale tijdperk:

¹⁰⁸ BOLTER, J. B., MACINTYRE, B., GANDY, M., e.a., o.c., p. 23-24.

¹⁰⁹ Remediatie omvat de evolutie waarbij een ouder medium door een nieuw wordt vervangen. Benjamin geeft hier in *Kleine Geschiede der Photographie* een toepasselijk voorbeeld waarbij het nieuwe medium fotografie het oude medium schilderkunst verdringt of overtreft. Toch worden bepaalde elementen van het oude medium geïncorporeerd in het nieuwe.

¹¹⁰ BOLTER, J. B., MACINTYRE, B., GANDY, M., e.a., o.c., p. 32-33.

What seems to have disappeared is not the desire for auratic experience, but the claim of auratic art to being the only legitimate style. Digital technology increases the options for designers and allows the invocation of aura in new ways. Yet if the pursuit of aura is a stylistic decision, then the rejection of aura no longer appears to make any particular statement, which was Benjamin's ultimate hope.¹¹¹

Marcus Bullock maakt in zijn artikel een tweedeling in de houding van Benjamin tegenover film. Benjamin erkent in film een positieve mogelijkheid om revolutionair uit de hoek te komen. In het artikel *The Rose of Babylon: Walter Benjamin, Film Theory, and the Technology of Memory* stelt Bullock dat Benjamin in deze context eerder een idealistische dan een realistische houding aanneemt. Hij haalt de paradox aan dat Benjamin schrijft over iets wat in zijn tijd onbestaande was en hij bijgevolg nog niet gezien heeft. Bullock besluit zelf dat het revolutionaire, kritische bewustzijn waar Benjamin het over heeft, heden ten dage onhoudbaar blijkt te zijn. Hij is van mening dat de impact van de film op de geschiedenis uiteindelijk gerelativeerd moet worden.¹¹²

Het artikel *Technology, Corporeal Permeability, Ideology* van Serena Dawn Hashimoto werpt eveneens een licht op de huidige situatie met betrekking tot het revolutionaire karakter van film. De bevrijdende kracht die de technologie volgens de theorie van Benjamin kan leveren, is volgens Hashimoto nooit op een dergelijke manier geconcipieerd. Bovendien is er van de vooropgestelde marxistische klassenhervorming via de technische reproductietechniek geen sprake geweest.¹¹³

In 2005 verzamelden de redacteurs Dag Petersson en Erik Steinskog een reeks van 12 essays in het boek *Actualities of Aura*. In de tekst *Fabricating Aura: The Face in Film* legt Graeme Gilloch de nadruk op een volgens hem te vaak uit het oog verloren idee. Uit zijn betoog blijkt dat Benjamin de mogelijkheid tot een tegenhouden van het verval van de aura erkent, namelijk door een artificieel aura te creëren. De artificiële aura van de steracteur of -actrice is volgens Benjamin echter wel aan de kapitalistische, Amerikaanse filmindustrie verbonden. Hoewel Wim Vandekeybus niet werkt met typische steracteurs, is het toch van belang om te onderzoeken hoe artificieel aura bij

¹¹¹ BOLTER, J. B., MACINTYRE, B., GANDY, M., e.a., o.c., p. 36.

¹¹² BULLOCK, M., o.c., p. 1100-1112.

¹¹³ DAWN HASHIMOTO, S., o.c., p. 12.

Hollywoodacteurs opgebouwd wordt. Daar kunnen namelijk interessante elementen in naar voren komen die toegepast kunnen worden op het werk van Ultima Vez.

Naast de aandacht voor sterren in tijdschriften en tv-shows kan de aura opgewekt worden door bijvoorbeeld het gebruik van close-ups, specifieke make-up en de typisch hollywoodiaanse driepuntsbelichting.

Graeme Gilloch vermeldt in zijn besluit dat de artificiële aura de verwachtingen van cinema niet inlost. Ten eerste bespreekt hij het gebruik van close-ups. Film brengt via close-up de dingen die normaal gezien aan de toeschouwer voorbijgaan, tot het bewustzijn. Het optisch-onbewuste wordt met andere woorden opgeroepen. Het binnendringen van de camera in de realiteit, zoals een chirurg zich verhoudt tot zijn patiënt, brengt de objecten dicht. Hierdoor verandert de perceptie van het dagdagelijkse. Verrassend genoeg relateert Gilloch uiteindelijk de functie van de close-up. “Close up we are none the wiser – except for the salutary lesson that we will always remain at a distance no matter how close up the camera takes us”¹¹⁴.

Ten tweede is de afwezigheid van grote bewegingen in tijd en ruimte een manier om de aura artificieel te construeren. De stilstand van het beeld zorgt als het ware voor een vreemde waas rond de personages. Het gebrek aan beweging is naar de mening van Gilloch het tegendeel van de films die Benjamin voor ogen had, namelijk een vorm die de beweging in de grootstad suggereert.

Claus Krogholm Sand noteert dat bij het schrijven over het werk van Benjamin maar al te vaak wordt gefocust op het verval van de aura. Zelf stelt hij zich de vraag of het ontstaan van film niet tot een nieuwe vorm van aura heeft geleid. Iedereen is het erover eens dat de huidige film niet letterlijk aan de werkelijkheid refereert.

The film is created in editing. So what is present on the screen has no referent outside the film itself. What is represented is not what was present when shooting the film. What is present on the screen was absent when shooting. In a way, film is the presence of absence.¹¹⁵

¹¹⁴ GILLOCH, G., “Fabricating Aura: The Face in Film”, in: PETERSSON, D., STEINSKOG, E., (eds.), *Actualities of Aura*, Svanesund, Sweden, Nordic Summer University Press, 2005, p. 20.

¹¹⁵ KROGHOLM SAND, C., “Ruinous Aura: From Sunset Boulevard to Mulholland Drive”, in: PETERSSON, D., STEINSKOG, E., *Actualities of Aura*, Svanesund, Sweden, NSU Press, 2005, p. 106.

Bij de bespreking van de film *Mulholland Drive* (2001) van regisseur David Lynch brengt Korgholm Sand de aura in contact met het kristalbeeld van Gilles Deleuze. Het bekijken van *Mulholland Drive* is voor de toeschouwer niet enkel een intellectuele ervaring om het gefragmenteerde in elkaar te puzzelen; volgens de auteur betreft het hier ook een tactiele waarneming. De lichamelijke aanwezigheid van de acteurs wordt overgedragen. Toch stelt Korgholm Sand dat er een zeker hiaat blijft, want

(...) no matter how hard you try to focus, the image will stay blurred. The bodily presence will be experienced as an absent in the image and the presence of the image will be absent to the sensory-motor perception. What is perceived is the aura of being present to the past. This is what Deleuze has labeled as the crystal-image.¹¹⁶

Via de interpretatie van Krogholm Sand blijkt dat het denken van Benjamin met betrekking tot de aura op een nieuw spoor kan gezet worden. In mijn case-study's zal ik de theorie van Deleuze dan ook uitvoerig hanteren, maar eerst ga ik nog wat dieper in op de problematiek van de verhouding tussen aura, dans en dansvideo.

¹¹⁶ KROGHOLM SAND, C., o.c., p. 119.

1.4 Probleemstelling: de mogelijkheid of onmogelijkheid om dans/aura vast te leggen op video

Over het auratische karakter van de acteur bij theater en performance zijn veel publicaties verschenen. Op de specifieke problematiek die danstheater met zich meebrengt, wordt minder vaak gefocust. Een uitzondering is het essay *Introduction – Bodily Performance: On Aura and Reproducibility* van Bryan S. Turner.

In dit essay poneert Turner de stelling dat dans “resistant” is tegenover mechanische reproductie. Om deze reden kan de aura in de tijd van technische reproduceerbaarheid toch nog overleven.¹¹⁷ ‘Resistant’ betekent letterlijk ‘weerstand biedend’, wat dus zou betekenen dat het medium dans uit zichzelf een vorm van verzet biedt tegen de reproductie. Een argument waarom dans weerstand zou bieden tegenover reproductie, is dat dans oorspronkelijk ingebed was in een rituele samenleving om bepaalde overgangen in het leven aan te duiden.¹¹⁸ Voor Walter Benjamin is het precies het authentieke kunstwerk dat ingebed is in een ritualistische praktijk en scheurt de reproductie zich daaruit los. Als gevolg hiervan wordt de cultuswaarde verdrongen door de tentoonstellingswaarde.

Naast de verankering van dans in de rituele samenleving brengt Turner nog een tweede element naar voren waarom dans niet reproduceerbaar zou zijn. Hij betoogt dat de dansproductie niet oneindig kan herhaald worden in telkens nieuwe voorstellingen. Dansers blijven uiteraard niet eeuwig dansen, dus samen met hun dood of hun onvermogen om nog verder te dansen stopt de voorstelling. Wanneer men dan later een heropvoering van een voorstelling wil gaan maken of de voorstelling wil gaan analyseren, moet men zich baseren op bestaande bronnen. Verschillende notatiesystemen¹¹⁹ en videocaptaties verder stelt men nog steeds vast dat dans uiteindelijk een vluchtig medium blijft. Onverbloemd besluit Turner dat

¹¹⁷ TURNER, B. S., “Introduction – Bodily Performance: On Aura and Reproducibility”, in: *Body and Society*, jg. 11, nr. 4, p. 2-3.

¹¹⁸ UTRECHT, L., *Van Hofballet tot Postmoderne-dans*, Zutphen, De Walburg Pers, 1988, p. 36.

¹¹⁹ Voorbeelden van notatiesystemen zijn het notatiesysteem van Pierre Beauchamp ten tijde van Lodewijk XIV, Labanotatie (bron: UTRECHT, L., *Van Hofballet tot Postmoderne-dans*, Zutphen, De Walburg Pers, 1988, p. 85, p. 159.)

(...) the experience of a live performance cannot be captured by such mechanical means. (...) the aura of dance can never be fully subordinated to modern techniques of reproduction – film on the one hand and computerized choreography on the other. Walter Benjamin's aesthetics therefore finds its most compelling realization in the presence of the aura of a moving body.¹²⁰

Dit citaat toont aan dat Turner een groot belang hecht aan de live ervaring en de daarbij horende aura van het lichaam dat op scène beweegt. Film en computer slagen er volgens hem niet in om de aura volledig weer te geven. Door het gebruik van de notie volledigheid laat hij de mogelijkheid tot het gedeeltelijk oproepen van de aura open. Desalniettemin suggereert Turner met het werkwoord “subordinated” dat men dans maar beter niet reproduceert.

¹²⁰ TURNER, B. S., o.c., p. 6 en p. 15.

2 CASESTUDY: WIM VANDEKEYBUS

2.1 Verantwoording keuze casestudy's

Voor de analyse van het werk van Wim Vandekeybus in verhouding tot de aura zal ik focussen op twee voorstellingen en hun respectievelijke filmadaptaties.

Immer das Selbe gelogen (1991) is de eerste voorstelling waarin Ultima Vez filmprojecties inzet. In *Immer das Selbe gelogen* wordt gebruik gemaakt van filmbeelden die eerder gemaakt waren in Hamburg. Wim Vandekeybus had daar een toevallige ontmoeting met de oude Duitse variétéartiest Carlo Verano. Vandekeybus merkte Verano op en vroeg hem of hij wat beelden mocht maken met zijn super-8 camera. Carlo Verano stemde toe en begon te dansen en te zingen. Uit deze toevallige ontmoeting groeide een voorstelling en een intense vriendschap tot de dood van Carlo Verano. In 1992 maakte Wim Vandekeybus in samenwerking met Walter Verdin een filmadaptatie van de voorstelling. Deze film beperkt zich niet tot een zuivere registratie van de voorstelling, maar bestaat als autonoom kunstwerk.

De tweede voorstelling waar ik op focus, is *Blush* (2002). In deze voorstelling wordt de interactie tussen de dansers op scène en film verder doorgedreven. De performers springen in deze voorstelling namelijk doorheen het projectiescherm. Deze situatie biedt een nieuwe invalshoek op het fenomeen aura. Film en theater gaan in de voorstelling *Blush* letterlijk in elkaar op. Ook van deze voorstelling is een filmadaptatie gemaakt, onder dezelfde naam.

De keuze voor de casestudy's *Immer das Selbe gelogen / La Mentira* en *Blush* heeft drie noemenswaardige redenen. Ten eerste biedt de verschillende tijdsperiode in het werk van Vandekeybus een mogelijkheid om een bepaalde evolutie te schetsen. Ten tweede is het van belang dat in beide voorstellingen film werd gebruikt en van beide voorstellingen een videoadaptatie is gemaakt. Dit is immers niet bij alle voorstellingen van Ultima Vez het geval. Ten derde is de inbreng van film in de twee voorstellingen uiteenlopend. In *Immer* wordt gebruik gemaakt van eerder 'toevallige' filmbeelden, in *Blush* staat geen toeval aan de basis van de voorstelling. Het door het projectiescherm springen van de dansers werd in geen enkele andere voorstelling dan *Blush* toegepast. De speciale interactie tussen scène en film is een nieuw element, dat de herinterpretatie van de aura kan voeden.

Eenzijds zullen de voorstellingen onder de loep genomen worden in de analyse. Hierbij zal de nadruk vooral gelegd worden op de functie van het medium film in de voorstelling. De manier waarop de projecties worden ingezet, levert interessante perspectieven met betrekking tot de aura. Zowel het lichaam van de acteur als de filmbeelden komen in deze analyse aan bod.

Anderzijds zal op de filmadaptaties gefocust worden. Terwijl Benjamin film als anti-auratisch beschouwt, zal in dit deel een onderzoek gevoerd worden naar de mogelijkheden die film alsnog kan bieden met betrekking tot aura. Verschillende filmische middelen zullen hierbij aan bod komen. Gilles Deleuze zal voor dit geheel een insteek bieden inzake de intensiteit van het lichaam en de cinema van het tijdsbeeld.

2.2 De invloed van de integratie van film in de voorstelling *Immer das Selbe gelogen*, gekoppeld aan het fenomeen aura

In de voorstelling *Immer das Selbe gelogen* worden filmfragmenten ingelast met de oude man Carlo Verano in de hoofdrol. Via mijn analyse van deze voorstelling wil ik eerst de rol van de filmbeelden in de voorstelling toelichten. Vervolgens zal ik trachten aan te tonen dat de aura van de acteur niet enkel met aanwezigheid, maar ook met afwezigheid kan te maken hebben. Daarna zal ik aangeven dat de aura niet alleen op een ervaring berust, maar eveneens in een bepaald subject aanwezig kan zijn. Dit koppel ik ook aan de problematiek van de artificiële aura. Ten slotte focus ik op de indruk van eenmaligheid en de kwaliteit van de filmbeelden zelf.

Aangezien de filmfragmenten uit de voorstelling eveneens in de film *La Mentira* worden ingelast, zijn heel wat elementen ook van toepassing op de film. Om herhalingen te vermijden, zal ik deze aspecten slechts eenmalig belichten.

Het gebruik van filmfragmenten in een voorstelling heeft uiteraard een bepaalde functie. In *Immer das Selbe gelogen* is de hele voorstelling beïnvloed door de filmbeelden. De figuur van Carlo Verano lag aan de basis van het idee voor de voorstelling met de vergankelijkheid als thematiek. Het verleden en de gedachten van Verano inspireerden de dansers. In de voorstelling wordt de snelheid van de dansers op scène geconfronteerd met de film, waarin de dynamiek, maar ook het ouder worden van Carlo wordt getoond. De breekbaarheid van de dansers wordt aangescherpt door de nostalgisch aandoende film. De thematische en fysieke wisselwerking tussen podium en film zorgt ervoor dat de film niet tot een nietszeggend plat vlak wordt gereduceerd. De wederzijdse beïnvloeding van de twee theatrale elementen brengt ‘menschelijkheid’ in de filmbeelden van Carlo. De gevoelige beelden van Carlo brengen broosheid in de sterk fysieke dans op scène.

De voorstelling vangt aan met beelden van Carlo Verano, die gelijktijdig op vijf projectieschermen worden getoond (00:36 – 04:00). Deze filmpjes, die zonder muzikale begeleiding of klank getoond worden, zetten meteen de stemming voor de voorstelling. Op scène is het licht uit, terwijl Carlo Verano zijn tekst over Rosario, een onbekend persoon, voordraagt (05:24 – 06:15). De afwezigheid van een subject op scène prikkelt

het gehoor van de toeschouwer. Het verlangen naar een lichaam op scène wordt hier niet ingevuld.

Na een uur wordt een tweede reeks filmbeelden ingelast (01:03:07 – 01:07:12). Opnieuw is het hier Carlo Verano, de oude Duitse variétéartiest, die in beeld verschijnt. Hij wordt getoond in zijn vertrouwde biotoop, namelijk aan het water, in het havengebied. Close-ups en extreme close-ups van zijn gezicht wisselen hier af met beelden van op een zekere afstand. Hij wordt bijvoorbeeld in long shot getoond als hij op een bankje in de zon zit. Vrolijkheid en triestheid of melancholie worden in een mengelmoes gepresenteerd. De ‘dansbewegingen’ tonen de vitaliteit van de oude man aan. Andere shots, met bijvoorbeeld enkel een close-up van zijn gelaat, getuigen daarentegen vaak van droefnis. Carlo kleedt zich als een charmante stijlvolle heer en kleurt zijn grijze wenkbrauwen met het roet van een uitgebrand luciferstokje. Hoewel hij zich graag opdirkt, schemert de ouderdom, bijvoorbeeld in zijn grijze haren, toch door. Bovenal wordt de charismatische kracht van Carlo Verano voelbaar in de filmische impressies. De muziek die de filmbeelden begeleidt (vanaf 01:04:22), is een vrolijk deuntje met zang van Carlo.

Wanneer we de introductie van filmfragmenten in *Immer das Selbe gelogen* in de context van de aura bekijken, kunnen een aantal interessante aspecten opgemerkt worden. Zoals al gebleken is, wijst Benjamin op het belang van de aanwezigheid in het hier-en-nu. Het lichaam van de acteur lijkt onontbeerlijk voor de ervaring van de aura bij de toeschouwer. Aan de hand van de voorstelling *Immer das Selbe gelogen* wil ik deze algemene stelling toch enigszins in twijfel trekken. Het lijkt precies de lijfelijke afwezigheid van Carlo te zijn die de ervaring hier auratisch kan maken.

De filmbeelden van Carlo Verano aan het begin van de voorstelling worden niet van muziek voorzien. De acteurs maken op dit moment geen bewegingen en blijven bovendien muisstil. De bedenkingen of gevoelens die de toeschouwers bij dit beeld krijgen, kunnen wisselend zijn. De vraag kan gesteld worden of de oude man zich later in de voorstelling nog zal tonen. De toeschouwer kan zich bijvoorbeeld ook voorstellen dat de beelden oude opnames zijn van een man die misschien al lang gestorven is. Uiteindelijk zal blijken dat Carlo op geen enkel moment in levende lijve aanwezig is op scène. De stilte die de beelden omringt, wekt een bijzondere kracht op.

De hele voorstelling is doordrongen met de figuur van Carlo Verano: zowel de geluidsscore, de filmbeelden als de bewegingen zijn door hem geïnspireerd. Af en toe weerklinkt ook de stem van Carlo in liedjes of in fabelachtige teksten. De beelden ademen via de thematiek en de (kleur)kwaliteit¹²¹ nostalgie of melancholie uit; zijn stem getuigt van zijn lange levensloop. De onmogelijkheid van de toeschouwer om zijn figuur ergens ruimtelijk te plaatsen levert een speciale ervaring.

Datgene wat door het hoofd van Wim Vandekeybus ging toen hij Carlo Verano ontmoette in Hamburg, wordt overgebracht in de voorstelling. De charismatische persoonlijkheid van Carlo is present, zelfs via het platte scherm. De manier waarop deze beelden in de voorstelling worden geïncorporeerd, zit hier zeker voor iets tussen. De auratische ervaring via de aanwezigheid van de acteur op scène maakt hier volgens mij dus plaats voor aura via lichamelijke *afwezigheid*.

Zoals reeds besproken bij de algemene beschouwingen in hoofdstuk 1.2.2, zou de aura een soort ervaring zijn. De meeste theoretici breken het idee af dat de aura aan het subject verbonden is. Aan de hand van deze casestudy zou ik deze stelling toch willen relativeren. Een filmopname van een willekeurige, onbekende Duitse man in dezelfde opstelling en context zou wellicht een heel ander resultaat geven. De présence van de acteur en misschien zelfs – zoals Rainer Rochlitz het formuleert – de kwaliteit van een bepaalde acteerprestatie kan doorslaggevend zijn.

De figuur van Carlo Verano heeft altijd een bijzondere aantrekkingskracht uitgeoefend op Wim Vandekeybus. Met de voorstelling *Alle Grössen decken sich zu* uit 1995 brengt Vandekeybus nog een laatste ode aan zijn inmiddels gestorven vriend. Over deze voorstelling schreef Edward van Heer in *Knack* dat ze meer is dan een ode aan Verano. “Vandekeybus denkt dat ook mensen die Carlo niet persoonlijk hebben gekend, geboeid kunnen worden door zijn gedachten, door zijn taalgebruik, door zijn figuur kortom”¹²². Dit toont aan dat rond de figuur van Carlo toch iets speciaals hangt, wat de bewering dat de aura puur een ervaring is, toch enigszins in twijfel trekt.

¹²¹ Deze beelden werden gefilmd met een Super 8 camera, wat een specifieke beeldkwaliteit oplevert.

¹²² VAN HEER, E., “Een zonnebril staat beter: ‘Alle Grössen decken sich zu’ van Wim Vandekeybus: ode aan een vriend”, in: *Knack*, 17/05/1995.

Benjamin schreef in het kunstwerkessay dat de filmindustrie op het verval van de aura in film reageerde met de creatie van de sterrencultus. Deze sterrencultus beschouwde Benjamin echter als een artificiële constructie van de aura. Carlo Verano is een onbekende Duitser en is geen echte filmacteur. Hij is een gewone man, die in het verleden dan wel variétéschows heeft gedaan, maar daar uiteindelijk geen ‘sterrenstatus’ aan overgehouden heeft. Van aura via de artificiële sterrencultus kunnen we hier dus niet spreken.

Walter Benjamin schreef de fotografie in zijn essay *Kleine Geschichte der Photographie* een magische waarde toe, die onmogelijk te bereiken zou zijn via een schilderij. Het volgende citaat licht de rol van het toeval in verband met de magische waarde – de aura dus – toe:

Aller Kunstfertigkeit des Photographen und aller Planmäßigkeit in der Haltung seines Modells zum Trotz fühlt der Beschauer unwiderstehlich den Zwang, im solchem Bild das winzige Fünckchen Zufall, Hier und Jetzt, zu suchen, mit dem die Wirklichkeit den Bildcharakter gleichsam durchgesengt hat, die unscheinbare Stelle zu finden, in welcher, im Sosein jener längstvergangenen Minute das Künftige noch heut und so beredt nistet, daß wir, rückblickend, es entdecken können.¹²³

Hoewel Benjamin deze stelling met betrekking tot de fotografie poneerde, lijkt dit eveneens toepasbaar te zijn op film. De toeschouwer gaat volgens Benjamin op zoek naar het toeval, naar het hier-en-nu-moment in het verleden van de foto. Bij het in de toekomst opnieuw beschouwen van de foto zoekt de kijker naar een plek waar via het ‘moment’ het verleden opnieuw kan herontdekt worden. Deze ervaring is vergelijkbaar met hetgeen dat de toeschouwer voelt bij het kijken naar de filmbeelden van Carlo Verano. Hier speelt het toeval van het hier-en-nu-moment, dat een brug slaat met de toekomst, eveneens een sterke rol bij de waarneming van de beelden.

Eerder werd al besproken dat Eduardo Cadava meent dat de ervaring via de reproductie wordt opgebouwd. Hetgeen wij ons herinneren wordt volgens hem via films en foto’s gestuurd. Het onbewuste ontstaat volgens hem niet door bewuste ervaringen die opschuiven naar het onbewuste. De psyche wordt volgens hem opgebouwd door

¹²³ BENJAMIN, W. (1978b), o.c., p. 371.

fotografie en film.¹²⁴ Volgens deze theorie hebben de filmbeelden van Carlo Verano de herinneringen van Wim Vandekeybus opgebouwd. De toeschouwer gaat op zijn beurt in de beelden op zoek naar dit hier-en-nu-moment van hun ontmoeting.

In verband met de authenticiteit of eenmaligheid is het volgens mij van belang te weten dat de opnames van Carlo Verano gebaseerd zijn op toeval. De filmbeelden die in de voorstelling worden ingelast, zijn niet van vooraf bedacht en gepland. Zoals reeds vermeld zijn de beelden gemaakt bij een toevallige ontmoeting tussen Wim Vandekeybus en Carlo Verano. De choreograaf beschrijft dit moment als volgt:

Hij zat op een steiger in de haven. Ik was met een super-8 camera aan het filmen en opeens kwam hij in beeld. Hij merkte dat ik hem filmde, nam zijn hoed af, deed wat kleren voor me uit en begon voor me te dansen (...) Vanaf dat moment heb ik uren met hem gepraat en meters pelicule aan hem vershoten.¹²⁵

Dit citaat toont de kracht van het toeval aan. Het feit dat de opnames spontaan gebeurden, zonder doordachte encenering, geeft de beelden de indruk van een eenmalige gebeurtenis. Bovendien is Carlo Verano geen acteur, maar een gewone man, die niet acteert volgens bepaalde filmcodes. Het toeval van het hier-en-nu-moment spreekt uit deze beelden.

¹²⁴ CADAVA, E., "Words of Light: Theses on the Photography of History", in: *Diacritics*, jg. 22, nr.. 3/4, (1992), p. 106.

¹²⁵ DE JONGE, S., "Het moment waarop ik een ei kook is me heilig", in: *Humo*, 22/01/1992.

2.3 La Mentira

Van de voorstelling *Immer das Selbe gelogen* werd een videoadaptatie gemaakt onder de naam *La Mentira*. Hiervoor werkte Vandekeybus intens samen met videokunstenaar Walter Verdin, die eerder al de film *Roseland* voor Ultima Vez had gemaakt.

Een citaat toont de mogelijkheden aan die Walter Verdin in de dansvideo ziet, die volgens hem in de dans zelf niet denkbaar zijn:

Video is recorded, edited, electronically processed, copied, broadcast, inserted, turned on, turned off, wound forward, passed on, transmitted, installed, transcoded, interfaced, linked, erased, lost, worn out, dubbed, frozen, wound back, slowed, fast forwarded, keyed, wiped, faded, cut, subtitled, overexposed, oversaturated, ejected... Dance isn't.¹²⁶

Een aantal van deze filmische eigenschappen van videodans zal ik doorheen deze scriptie koppelen aan de eventuele mogelijkheid om aura in film weer te geven.

2.3.1 De présence van Carlo Verano in relatie tot de aura

De filmbeelden die in *Immer das Selbe gelogen* getoond worden, worden eveneens in *La Mentira* gemonteerd. Bij de aanvang van de film is geen enkele acteur of danser aanwezig in beeld, maar Carlo Verano is wel hoorbaar. De kijker wil te weten komen wie de oude man is die achter de mysterieuze tekst schuilgaat. In de tekst vraagt hij zich veelvuldig af waar Rosario gebleven is. Zeven jaar al huilt het hart van Carlo voor een zekere Rosario, maar zij hoorde dit niet. Zoals reeds beargumenteerd in de voorgaande analyse van *Immer*, blijkt ook hier de aanwezigheid een bepalend element te zijn voor de ervaring van de aura. De oude man wordt hier niet enkel visueel waargenomen, maar speelt ook auditief een belangrijke rol.

De charismatische persoonlijkheid van de oude man heeft een auratiserende kracht. Dit werd eveneens besproken in het kader van de analyse van de filmbeelden die in de voorstelling worden getoond. Toch wil ik hier nog even wijzen op de manier waarop de beelden van Carlo aan het begin van de film worden geïntegreerd. De eerste maal dat Carlo in de film te zien is, verschijnt hij in een onderbelichte waas. Vooral door de duizelingwekkende beeldenwisseling die eraan voorafgaat, lijkt dit beeld zeer snel

¹²⁶ TEE, E., "Roseland: de zwaarte van een beeld", in: *Andere Sinema*, nr. 102, (1992), p. 17.

voorbij. De tweede verschijning van Carlo toont hem tussen een opeenvolging van dansfrasen in, terwijl hij aan tafel zit te eten (01:59 – 02:11). Zijn aanwezigheid in beeld brengt op dat moment een vorm van rust tussen de snel in beeld gebrachte dansbewegingen. Het af en toe inlassen van een beeld van Carlo zorgt bij het begin voor een zekere spanning. Het beeld aan tafel houdt lang aan in vergelijking met de snelle shots van de dansbewegingen in deze scène. De figuur van Carlo dringt dus geleidelijk aan door in de voorstelling. Dit aspect valt te verbinden met de lange belichtingstijd bij de vroege fotografie, waardoor het subject dezelfde pose moet aanhouden om vastgelegd te worden op de gevoelige plaat.

Das Verfahren selbst veranlaßte die Modelle, nicht aus dem Augenblick heraus, sondern in ihn hinein zu leben; während der langen Dauer dieser Aufnahmen wuchsen sie gleichsam in das Bild hinein und traten so in den entschiedesten Kontrast der Erscheinungen auf einer Momentaufnahme (...).¹²⁷

Anders dan de huidige snelle digitale fotografie was de fotografie in de beginperiode nog een langzaam proces. Vanaf het moment dat de foto's snapshots worden, brengt het apparaat volgens Benjamin een postume schok aan de werkelijkheid. In tegenstelling tot de vluchtige fotografie van vandaag kan film nu wel nog een plaats zijn waarin het subject tot leven kan komen. In deze film krijgt Carlo Verano nog de tijd om zijn aura te laten groeien in de lange shots. Walter Verdin, regisseur en monteur van *La Mentira* staat ervoor bekend veel belang te hechten aan het menselijke (gelaat). "(...) wie in korte tijd het complete werk van Verdin bekijkt (...) merkt al vlug zijn niet aflatende aandacht voor de menselijke aanwezigheid in het elektronische beeld en in het bijzonder voor die van het menselijke gelaat"¹²⁸.

Een eerste voorbeeld is dus de zonet besproken beginscène, waarin Carlo rustig aan tafel zit en een zin mompelt. Op het einde van de film komt er een scène waarin dit gegeven nog veel duidelijker is (45:38 – 47:57). Carlo neemt in dit fragment alle tijd om een gedicht op te zeggen. Deze scène wordt in één shot opgenomen en zonder camerabeweging, waardoor zijn aura dus in het beeld kan groeien. Deze filmtechniek werd in het theoretische deel onder meer door Graeme Gilloch erkend als middel om

¹²⁷ BENJAMIN, W. (1978b), o.c., p. 373.

¹²⁸ ASSELBERGHS, H., "Videowerk van Walter Verdin: samenwerken met mens en apparatuur", in: *Etcetera*, jg. 9, nr. 36, p. 36.

aura te construeren. Het gebrek van beweging in film is volgens Gilloch het tegendeel van de films die vooruitrazen als de beweging in een grootstad.¹²⁹ In het volgende hoofdstuk ga ik nog verder in op de presentatie van de tijd als duur.

2.3.2 De tijd als duur in relatie tot de ervaring van de aura

De ervaring van de aura is sterk verbonden met het aspect tijd. Walter Benjamin benoemt aura als een vreemd weefsel van tijd en ruimte. Uit zijn beschrijving van de ervaring van de aura van natuurvoorwerpen blijkt ook het belang van het verloop van tijd. Aura is in zijn visie ook tegengesteld aan de ervaring die de mens heeft in de stedelijke omgeving. De stadservaring is namelijk gebaseerd op snelheid en op het vluchtige. De blik in de stad heeft geen tijd om terug te kijken.

Deleuze beschouwt de sequentie-opname als een middel om los te komen uit de verbinding met het actiebeeld. De lang aanhoudende opname met beperkte camerabewegingen zorgt voor continuïteit, waardoor bijvoorbeeld affectiebeelden kunnen ontstaan. Anderzijds levert de verbinding met het tijdsbeeld nieuwe mogelijkheden.

Hoewel de shots in de scène die zo meteen besproken zal worden, niet enorm lang zijn en de beelden dus relatief snel na elkaar gemonteerd worden, wordt de tijd als werkelijk ervaren. Het koken van een ei wordt niet in enkele seconden getoond, maar de kijker ervaart de tijd als duur. Vandekeybus hecht zelf veel belang aan de mogelijkheden die de tijd in video biedt.

De tijd van video bijvoorbeeld is totaal anders dan die van de realiteit op het podium, dat weet iedereen. 't Is daarom dat je geen schrik moet hebben om er mee te spelen. (...) Ik heb daar geen enkele moeilijkheid mee om de dans aan te passen aan het nieuwe medium.¹³⁰

In *La Mentira* wordt de ervaring van het tijdsverloop sterk voelbaar in de scène waarin Carlo Verano een ei kookt (03:06 – 06:36). Het wachten tot het water de kooktemperatuur bereikt heeft, wordt als lang ervaren. Vaak heerst er een zekere onrust en is de controle op het al dan niet koken constant. Wim Vandekeybus beschrijft het

¹²⁹ GILLOCH, G., o.c., p. 20.

¹³⁰ CARLIER, V., *Moderne dans: een kunstvorm op het podium en/of op video en film*, Brussel, Vrije Universiteit Brussel, 1991, p. 46 (bijlage).

koken van een ei als volgt: “In een wereld waarin alles en iedereen zo *speedy* wordt, is het belangrijk om eens vol aandacht een ei te koken. Daar de tijd voor te nemen. Het moment waarop ik een ei kook is me heilig, vol waarde”¹³¹. Dit citaat toont precies aan hoe de tijdservaring bij het koken wordt geïntegreerd in de film. Het woord ‘speedy’ in het citaat van Vandekeybus doet denken aan de stedelijke beleving (Erlebnis), terwijl het koken van een ei eerder aanleunt bij de ervaring (Erfahrung).

Het voelbare verloop van de tijd bij het koken van een ei botst in de montage met de snelle bewegingen van de dansers. De dansbewegingen worden in deze sequentie steeds heftiger. De zogenaamde traagheid wordt geassocieerd met Carlo Verano, terwijl de snelheid correspondeert met de bewegingen van de dansers. Toch zit er ook een zekere onrust in de manier waarop Carlo in beeld wordt gebracht. Vooral bij het ongeduldig worden van het lange wachten zijn de beelden veel schokkender. Op het moment dat het water kookt, maakt de camera dezelfde schokkende beweging als het opborrelende water.

De beleving van Carlo getuigt van veelvuldige herhalingen. Keer na keer beschrijft hij wat de essentiële ingrediënten zijn voor het koken van een ei, namelijk een potje met water, eieren en een timer. Bovendien legt hij veelvuldig de wijze uit waarop een ei gekookt moet worden. Bij het ‘sprudeln’ van het water moeten de eieren worden toegevoegd en wordt de timer ingesteld. Ook de tijdsduur van het koken, namelijk vijf minuten voor een zachtgekookt ei, wordt veelvuldig herhaald. De volle aandacht voor het koken van het ei, waar Vandekeybus het in zijn citaat over heeft, is hier in *La Mentira* dus zeker aanwezig. De herhaling in dit fragment van *La Mentira* kan gekoppeld worden aan de herhaling als intensieve differentie. Deleuze maakt in *Différence et répétition* een onderscheid tussen de mimetische herhaling die gericht is op de zuivere nabootsing enerzijds en de intensieve herhaling die gekenmerkt wordt door dynamiek.¹³² In plaats van de reproductieve herhaling wordt in deze film een productieve herhaling ontwikkeld. In de herhaling wordt immers telkens een nieuwe betekenis toegevoegd aan het gegeven.

¹³¹ DE JONGE, S., “Het moment waarop ik een ei kook is me heilig”, in: *Humo*, 22/01/1992.

¹³² STALPAERT, C., *De ‘Belgische vrouwelijke filmtaal’ in haar discursieve en visuele praktijk: een Deleuziaans geïnspireerd onderzoek naar een pluriforme reconfiguratie van het linguïstische en het fallogocentrische paradigma*, Gent, Universiteit Gent, (onuitgegeven proefschrift), 2002, p. 196.

Zoals ik daarnet al heb vermeld, wordt de tijdsduur van het koken telkens opnieuw herhaald. De tijd verschijnt hier als Chronos, namelijk door de aanwezigheid van de timer. Bovendien wordt met het toevoegen van de eieren aan het water een bakken uitgezet waardoor de tijd enigszins overzichtelijk wordt. Hoewel de tijd bij het koken van een ei in principe overzichtelijk gemaakt zou kunnen worden, door bijvoorbeeld tussentijden te melden, is dit hier niet het geval. Hoewel de klok, in de vorm van een timer, aanwezig is en er ankerpunten zijn zoals het begin en het einde van het koken van de eieren, kan er toch niet gesteld worden dat de tijd zich hier zuiver als Chronos manifesteert. Het vermelden van de tijd is hier niet bedoeld als een middel om de tijdsstroom echt overzichtelijk te maken, maar om de duur ervan te benadrukken.

Zoals reeds aangetoond wordt het tijdsverloop onder meer door de herhalingen voelbaar, waardoor de tijd zich ook als Aion manifesteert. De tijd wordt in deze scène vanuit het innerlijke aan het oppervlak gebracht. De onrust bij het wachten voedt de ervaring van de tijdsduur. Carlo Verano is ongeduldig en dit wordt nog opgedreven door de snelle bewegingen van de dansers. Hoe dichter het water bij het kookpunt nadert, hoe heftiger de dansers zich bewegen. Ze springen en vallen krachtig en rollen als een wervelwind over de grond. De afwisseling in het beeld tussen Verano en de dansers levert een boeiende impuls. Op deze manier worden de gevoelens van ongeduld overgedragen op de kijker van de film. Daarnaast speelt de diagonale kadrering van Verano een belangrijke parameter om de gevoelstijd over te brengen. De lichamelijke uitdrukking wordt gecommuniceerd via de keuze voor close-ups, medium close-ups en medium shots. De onrust bij het wachten wordt tevens gepresenteerd door het schokkende filmen vanop de schouder. Het lichaam van Carlo wordt niet steeds volledig getoond. Hij verschijnt verschillende keren slechts op de rand van het filmkader of bijvoorbeeld enkel met zijn romp.

Wanneer we de analyse van de beschreven scène hernemen in functie van de aura, komt het tot een enigszins paradoxale vaststelling. Bij het begin van dit hoofdstuk werd het contrast tussen enerzijds de ervaring van de aura en anderzijds de stedelijke ervaring beschreven in Benjamins teksten. Laatstgenoemde is gericht op snelheid, op vluchtigheid en maakt het terug kijken onmogelijk. Uit het fragment is gebleken dat de opeenvolging van beelden aan een behoorlijk hoge snelheid gebeurt. Toch presenteert de tijd zich hier uiteindelijk als duur, waardoor de innerlijke beleving van de acteurs voelbaar wordt. Tegenover de 'speedy' Erlebnis staat hier de Erfahrung van het koken

van een ei. Niet enkel Carlo maakt van het koken van het ei een tijdservaring. De dansers dragen via de snelheid van hun bewegingen bij tot het opwekken van ongeduld. De montage en de camerabewegingen versterken deze gevoelens. Hoewel de behoorlijke snelheid van de montage eerder doet denken aan de stedelijke ervaring, kan de mogelijkheid tot de beleving van aura hier niet uitgesloten worden. De beleving van de tijdsduur, het voelbaar worden van het verloop in de tijd is hier een essentieel gegeven.

In de zonet besproken scène wordt de tijd voelbaar door de veelvuldige herhalingen. De overeenstemming tussen de werkelijke tijd en de filmische tijd bij het koken van eieren versterken de ervaring van de tijd. In een volgende scène (34:54-35:50) zal ik het belang van het ontbreken van enige montage in de context van de aura behandelen. De sequentie begint met een travelling shot, dat het gebladerte in een bos aftast, op zoek naar een menselijke gestalte. Plots komt Lenka Flory in het beeld gewandeld. De camera blijft haar volgen en zoomt bijna onopvallend lichtjes in en uit. Dit subtiel in- en uitzoomen doet overigens denken aan de lange belichtingstijd bij de vroege portretfotografie, waarbij het geportretteerde subject tijdens het poseren eveneens lichte verschuivingen maakte. Lenka Flory, Grace Bellel en Lieve Meeussen worden in een soort droombeeld getoond. Ze schuiven een voor een voor de camera en het beeld wordt onverknipt getoond. Door deze sequentie-opname ontstaat een tijdsbeeld dat door het bewegingsbeeld kan breken.

2.3.3 De camera in functie van lichaamsenergie

Zoals eerder aangetoond, is aura te linken aan het lichamelijke en de energie van het lichaam. Hans-Thies Lehmann wijst in zijn boek *Postdramatisches Theater* op het belang van het lichaam in het theater. Het lichaam wordt in het postdramatisch theater niet ingezet om een letterlijke betekenis vanuit een bepaalde logica over te dragen op de toeschouwer. De aanwezigheid van de danser of danseres en de energie die hij of zij uitstraalt staan centraal. Deze specifieke energie benoemt ook Lehmann, in navolging van Walter Benjamin, met het begrip aura.

Allen Mühen zum Trotz, das Ausdruckspotential des Körpers in eine Logik, Grammatik, Rhetorik zu bannen, bleibt die Aura körperlicher Präsenz der Punkt des Theaters, an dem

immer wieder das Schwinden, das ‘Fading’ allen Bedeutens zugunsten einer sinnfernen Faszination, einer schauspielerischen ‘Präsenz’, des Charismas oder der ‘Ausstrahlung’ eintritt.¹³³

De dansstijl van Ultima Vez wordt als sterk fysiek beschouwd en is gericht op de overdracht van energetische impulsen. Het lichaam vol adrenaline beweegt volgens een directe danstaal. Via zijn vader, een dierenarts, kwam Vandekeybus op jonge leeftijd in contact met het dierlijke. De bijna dierlijke kracht en de energie in de bewegingen van de dansers op scène worden vaak met dit biografische aspect verbonden. Vooral in de beginperiode van Ultima Vez speelt de pure lichamelijke en energie een grote rol. “De eerste voorstellingen vertellen geen ander verhaal dan dat van het lichaam, zijn energie, zijn risico’s en zijn humor”¹³⁴. Het woord is dus niet hiërarchisch geordend ten opzichte van het lichaam.

Het vallende lichaam levert in het werk van Vandekeybus een krachtig beeld. De val op scène speelt in op de tactiele waarneming van de toeschouwers. De overdracht van de energie die de val op scène teweegbrengt naar een tweedimensionaal filmscherm is dus geen eenvoudige opdracht. In de film *La Mentira* wordt de val dan ook op een specifieke manier weergegeven, waardoor er een sterke nadruk op komt te liggen. Door de keuze voor bepaalde cameraposities en –bewegingen wordt de val onverbloemd getoond.

Vandekeybus stelt dat de voorstellingen in de video *Roseland* nog doorschemeren. In een interview met Vera Carlier vermeldde hij de inzet van de val.

Het is onmogelijk dat de voorstelling totaal anders is en er niks mee te maken heeft. We zitten in de video niet te spelen, of je ziet ook niet niks, je hoort het geluid van de mensen die vallen. Er zit een soort echtheid en realiteit in de video, dat is duidelijk.¹³⁵

De ‘echtheid’ van de val in *Roseland* is volgens mij eveneens terug te vinden in *La Mentira*.

¹³³ LEHMANN, H., *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 2de druk, (1999), 2001, p. 162-163.

¹³⁴ JANS, E., *Kritisch Theater Lexicon*, Brussel, Vlaams Theater Instituut, 1997, p. 24.

¹³⁵ CARLIER, V., o.c., p. 48 (bijlage).

In *La Mentira* keert vaak het beeld terug waarin een danser rechtop staat terwijl hij een andere danser horizontaal in zijn armen vastklemt. Op een gegeven ogenblik opent de rechtop staande danser zijn armen, waarop de danser(es) in horizontale positie zonder meer naar beneden valt. Een voorbeeld hiervan is een scène met Simone Sandroni, die de danseressen Grace Bellel, Lenka Flory en Lieve Meeussen een voor een in zijn armen draagt, om ze daarna naast elkaar zonder scrupules op de grond te laten vallen (18:57-19:39). Later in de film komt dezelfde beweging terug, wanneer Lieve en Grace hetzelfde doen met Octavio Iturbe en Simone Sandroni (37:24 – 37-29). Belangrijk hierbij is dat de camera het lichaam van de vallende dansers volgt met een tiltbeweging¹³⁶. De camera volgt de val, waardoor het beeld en bijgevolg de blik van de toeschouwer als het ware ook valt. De laatstgenoemde scène bestaat uit een herhaling van beelden van telkens dezelfde beweging. Na de eerste val in een dor landschap volgt dezelfde beweging in een bar. De danseressen lopen vervolgens weg van de neergevallen mannen, die inmiddels weer in het landschap gesitueerd zijn. Na een volgend beeld met dezelfde val op een podium, lopen de danseressen verder weg in de reeds getoonde naturomgeving. De voortdurende herhaling van dezelfde bewegingen via de montage zorgt ervoor dat de beweging intenser wordt. De herhaling is hier immers een productieve herhaling. Het vallen van de ene danser uit de armen van de andere is in een flits voorbij. Door de montage van steeds opnieuw dezelfde beweging, telkens op een andere plaats, wordt het duidelijker in beeld gebracht. Het ontsnapt dus niet aan het oog van de kijker, dat de mogelijkheid krijgt om stil te staan bij de beweging die in tijd gerekt is. Benjamin stelt dat het optisch-onbewuste in de vertraging naar boven komt.

Een passage waarin de val van de camera nog duidelijker is, is de scène waarbij Lieve Meeussen, Grace Bellel en Lenka Flory zich in een dor landschap in Spanje bevinden (22:15 – 26:25). Uit hun bewegingen en de plaatsing in dit verlaten landschap spreekt bijna primitieve vrouwelijke energie. Het vorige beeld was dat van een oude man die de cameralens afdekte, waardoor de scène dus vanuit het niets vertrekt. De opeenvolging van bewegingen begint met een shot van het kleedje van Grace, die vlakbij de camera ligt. Na deze overgang lijkt de danseres uit de lens van de camera te rollen. Vervolgens

¹³⁶ Bij een tiltbeweging wordt de camera niet verplaatst, maar wordt de camerakop over een verticale as bewogen.

rollen Lieve en Lenka ook weg van de camera. Na een totaalbeeld wordt een medium shot getoond van Lenka die ronddraait met aansluitend Lieve die verder eenzelfde cirkelende beweging maakt. De afwisseling van het totaalbeeld met medium shots werkt meteen al desoriënterend. Vervolgens wordt een beeld van een achterover vallende Grace getoond. Ze is nog niet op de grond terecht gekomen, of Lieve valt al voorover, bijna tegelijk met Lenka die eveneens voorwaarts valt. De herhaling van de val werkt hier zeker versterkend. De snelle opeenstapeling van indrukken komt overeen met de theatrale ervaring. Sterker nog, de snelle herhaling van een gelijkaardige beweging werkt in een filmische opeenvolging versterkend. De beelden van de danseressen zijn dus in geen geval “(...) ein stummes Bild (...) das einen Augenblick auf der Leinwand zittert und sodann in der Stille verschwindet”¹³⁷.

Wanneer Lieve opnieuw rechtstaat en begint te bewegen, blijken haar bewegingen versnipperd te zijn. Het voor- en achteruit stappen komt gefragmenteerd in beeld, waardoor het beeld hier duizelt voor de ogen van de kijker. Tal van voorbeelden kunnen hier vermeld worden om dit aan te tonen. De danseressen komen na en door elkaar in beeld en worden vaak slechts met een deel van het lichaam in beeld gebracht. De bewegingen die normaal gezien deel uitmaken van een continuüm, worden hier afgebroken en opgevolgd door een beweging van een andere danseres. Er is met andere woorden sprake van de fragmentering zoals Benjamin die bespreekt. In deze scène gaat het er niet om de verhouding tussen de drie danseressen aan te tonen, maar lijkt het puur om de overdracht van energie te gaan. Vandekeybus hecht veel belang aan de energie die tussen de dansers ontstaat. Deze intensiteit kan volgens hem in geen geval overgebracht worden via een droge cameraregistratie:

Als je tijdens het danswerk voelt dat ‘het video wordt’ en je vergeet de affektie tussen mensen en het direkte contact met het materiaal zelf, zit je fout. Je mag geen droge registratie van het gebeuren maken. De montage moet zo uitgevoerd zijn, dat je het medium video kan vergeten.¹³⁸

Een boeiende sequentie waarbij dit duidelijk wordt, is diegene waarin Grace vooruit springt op het moment dat ze in medium long shot in beeld wordt gebracht. Vanaf het

¹³⁷ BENJAMIN, W. (1978a), o.c., p. 489.

¹³⁸ VERDUYKT, P., “Lichamelijke muziek: Wim Vandekeybus over ‘The Weight of a Hand’”, in: *De Morgen*, 26/11/1990.

moment dat ze op de grond belandt, houdt deze beeldgrootte op. Bij de val wordt ze in dichter in beeld gebracht. Opvallend is hier dat een miniem deeltje in deze overgang verwijderd is, waardoor de val versneld in beeld komt. Bovendien gaat de camera tegelijk met Grace mee achteruit, wanneer ze naar het beeld toe rolt. De camera volgt bijna constant de bewegingen van de danseressen, waardoor het erop lijkt dat de cameraman zelf meedanst. Dit leidt vaak tot sterk schokkende beelden. Het hevig meebewegen van de camera brengt de intensiteit van de dansfrases over op de kijker.

Wanneer Octavio komt aangewandeld met kleedjes om zijn armen gedrapeerd, valt de cameralens samen met zijn blik. De camera zoekt tastend de grond af en schokt door het wandelen. De camera wisselt hierna af tussen de blik op Octavio en de blik van Octavio op de danseressen. De lichamelijke energie en de aura van de dansers kan dus via het meedansen van de camera ervaren worden. Walter Benjamin beschouwde de camera als een afstandelijk mechanisme, waarin het menselijke volledig ontbrak. Het samenvallen in deze sequentie van de camera met de blik van een danser, ontkracht deze stelling van Benjamin enigszins. Hierbij onderschrijf ik ook de stelling van Rainer Rochlitz die ik heb besproken in het theoretische hoofdstuk. Net als Rochlitz ben ik immers van mening dat de camera gericht wordt via de menselijke blik.

Na de fysieke uitputtingsslag wentelen de danseressen zich voor eventjes op de grond in de zon. De opvallend trage beelden laten hier even de ruimte om het lichaam op zichzelf ten volle te ervaren, om daarna de snelheid weer op te drijven in een ten top gedreven duizelingwekkende ervaring. De montage gaat sneller en de bewegingen van de camera zijn hierbij nog extremer.

Een ander voorbeeld van het weergeven van lichamelijke dynamiek via het camerawerk en de montage is de dansscène die na de duizelingwekkende intro van de film volgt (02:12 – 03:05). In deze scène wordt voornamelijk vanuit vogelperspectief gefilmd, met als beeldgrootte medium long shot. De lichamen van de dansers worden telkens in een panbeweging gevolgd. Door de camera niet vast te zetten en niet frontaal te positioneren, ontstaat de mogelijkheid om het lichaam van de danser langer te ervaren. Via de camera, die de danser volgt, focust de kijker sterker op een bepaalde beweging. Daarnaast wordt in deze scène gebruik gemaakt van een ongebruikelijke camerapositie. De camera wordt bijna ter hoogte van de grond gehouden en brengt enkel de onderbenen en voeten van naast en door elkaar lopende dansers in beeld. De verplaatsing van de voeten wordt tevens met een panbeweging gevolgd. Deze plaatsing

van de camera is een rechtstreekse confrontatie met de snelheid waartegen bewogen wordt.

De snelheid van de dans wordt nog verder opgedreven door de snelheid van de montage. Beelden met verschillende camerahoeken, beeldgroottes en camerabewegingen volgen elkaar in een razendsnel tempo op. De montage zorgt ervoor dat het niet meer duidelijk is tot welk geheel een close-up van de benen van een danser behoort. Hier wordt de fragmentering van het lichaam van de danser ten top gedreven.

Benjamin stelt dat het versnipperen van het lichaam een oorzaak is voor het verval van de aura. In de film *La Mentira* blijkt dat bij de fragmentering van het lichaam het geheel echter niet verdwijnt. De verschillende cameraposities en de versnippering van de danser en maken dat de energie die uitgaat van de danser, overgedragen wordt in de film. De aura is sterk verbonden met het aspect lichamelijke energie. Deze energie wordt in film op andere manieren weergegeven, maar is desalniettemin aanwezig.

2.3.4 De montage: Erlebnis of Erfahrung?

In de voorgaande paragraaf werd de inzet van montage bij de overdracht van lichaamsenergie al even aangehaald. Nu gaan we verder in op de inbreng van de montage, die in *La Mentira* niet in functie staat van het zintuiglijk-motorieke schema dat ingebed is in een narratieve structuur. Bijgevolg is de montage niet gericht op de opeenvolging van oorzaak en gevolg, maar is het een irrationeel gegeven.

Gilles Deleuze stelt dat de moderne montage irrationeel is, in tegenstelling tot de klassieke montage. De cut (la coupure) is in de klassieke montage duidelijk afgelijnd. Het interval tussen twee beelden wordt opgevuld met een link, die de loop van actie en reactie verder zet. Deleuze benoemt vier klassieke cinemascholen: “la tendance organique de l'école américaine, la dialectique de l'école soviétique, la quantitative de l'école française d'avant guerre, l'intensive de l'école expressionniste allemande”¹³⁹. De montage is hierbij gericht op het formuleren van “le modèle du Vrai comme totalisation”¹⁴⁰. De montage staat hier in functie van een algemeen idee of geheel. Een voorbeeld hiervan is de methode van de ‘continuity editing’, de organische

¹³⁹ DELEUZE, G., *Cinéma 1 : L'Image-Mouvement*, Paris, Les Éditions du Minuit, 1983, p. 47.

¹⁴⁰ DELEUZE, G., *Cinéma 2: L'Image-Temps*, Paris, Les Éditions du Minuit, 1985, p. 362.

Amerikaanse tendens waarbij de montage zo onopvallend mogelijk gebeurt. De kijker wordt bij dit type montage meegesleurd in een sensomotorische aaneenschakeling van actie en reactie.

Het moderne interval behoort noch tot het beeld dat voorafgaat, noch tot het beeld dat volgt. Een gevolg hiervan is dat het volgende beeld nooit voorspelbaar is en het interval ook een autonome betekenis kan krijgen. Beelden volgen elkaar niet op in een logische associatie, maar laten ruimte vrij in het interval.¹⁴¹

De montage in *La Mentira* beantwoordt tot de orde van de irrationele montage, zoals Deleuze die beschreven heeft in zijn werk *L'image-temps*. De montage brengt de shots immers niet in een logische aaneenschakeling van actie en reactie. Tegen het einde van de film speelt zich een lange danssequentie af (37:24 – 45:13) op een zwarte dansvloer, zoals die ook in de voorstelling *Immer das Selbe gelogen* te zien is. Uit deze scène blijkt onder meer dat de cuts tussen twee beelden niet op logische momenten vallen. De bewegingen van dansers worden zelden helemaal getoond, maar worden afgebroken nog voor ze afgewerkt zijn. De cut valt bijvoorbeeld midden in de val en niet op het moment dat de danser op de grond neerkomt. Door deze irrationele vorm van montage bepaalt de beweging niet de tijd, maar bepaalt de tijd de beweging. Een beweging wordt in verschillende fases - die niet rechtstreeks aaneengeschakeld zijn - vanuit telkens nieuwe perspectieven getoond. Stukken uit de beweging vallen dus weg, waardoor de beweging de indruk van versnelling geeft. Niet alleen verschillende camerastandpunten volgen bij eenzelfde beweging elkaar op, ook de dansers worden onderling in een onlogische aaneenschakeling gekoppeld. Totaal onverwacht is bijvoorbeeld de sprong die aangezet wordt door Wim Vandekeybus en die door de val van Simone Sandroni in een andere setting gevolgd wordt (38:03). De cut valt dus onlogisch en wordt opgevolgd door een shot dat onvoorspelbaar is. Beelden op verschillende locaties, meer bepaald het podium, een bar en een dor landschap, wisselen voortdurend met elkaar af. De onvoorspelbaarheid in de opeenvolging van beelden stelt de chronologische narratie niet meer centraal. De tijd vloeit niet voort uit bepaalde handelingen, wat niet wil zeggen dat er geen bewegingen meer zijn. Het tijdsbeeld kan dus bijgevolg door het bewegingsbeeld breken. De representatie van een verhaal maakt plaats voor de zuivere presentatie van indrukken. Octavio Iturbe, een van de monteurs van *La Mentira* met een

¹⁴¹ DELEUZE, G. (1985), o.c., p. 359-365.

“muzikaal montagegevoel”¹⁴², houdt ervan om de energie van een voorstelling over te brengen in video. Hij deinst er in geen geval voor terug om daartoe scènes en bewegingen te verknippen.

Het prettigste aan die video's is om te proberen de energie die vrijkomt tijdens een voorstelling, op dat bandje te zetten. En als je daarvoor scènes uit hun oorspronkelijke kontekst moet halen, dan is dat zo.¹⁴³

Een ander voorbeeld waarin de montage opvallend werkt, is een scène waarin de toeschouwer via de specifieke montage ‘ondergedompeld’ wordt. Op een gegeven ogenblik werpt Octavio Iturbe een jas naar de camera, waardoor de lens wordt afgedekt. De kijker ervaart de verstrikking in een jas logischerwijs niet zelf, maar wordt geconfronteerd met het beeld van een danser die dit overkomt (21:51-22:13). Deze sequentie is niet ingebed in een narratieve structuur, maar is louter een weergave van zintuiglijke indrukken. De montage door Walter Verdin en Octavio Iturbe is op dit moment niet op een logische manier geordend. Binnen één beweging worden verschillende cuts gemaakt, waardoor de kijker zelf het gevoel krijgt dat hij verstrikt zit. De opeenstapeling van overrompelende beelden brengt de benarde situatie van de danser over op de kijker, die zelf wil losbreken uit deze positie. Het gevoel van verstrikking bij de waarnemer is hier niet te situeren op het niveau van het bewustzijn, maar op het niveau van het onbewuste.

De montage in *La Mentira* valt te koppelen aan de beschrijving die Walter Benjamin aan de begrippen *Erfahrung* en *Erlebnis* geeft. In *Über einige Motive bei Baudelaire* beschrijft Benjamin de schok als het vormgevende principe van de film. In de schokbelevens (Erlebnis) ontstaat de “Zertrümmerung”¹⁴⁴ van de aura (Erfahrung). Deze schokwerking in de film beantwoordt aan de stimuli die de stedelingen in het dagdagelijkse leven ervaren.¹⁴⁵ Benjamin koppelt hier verder de theorie van Freud aan, die stelt dat het bewustzijn een baken moet vormen tegen de stimuli die schokken kunnen veroorzaken.

¹⁴² WYNANTS, M., “Duo”, in: *Knack*, 14/09/1994.

¹⁴³ WYNANTS, M., o.c.

¹⁴⁴ BENJAMIN, W. (1978a), o.c., 653.

¹⁴⁵ BENJAMIN, W. (1978a), o.c., 630-631.

Je größer der Anteil des Chockmoments an den einzelnen Eindrücken ist, je unablässiger das Bewußtsein im Interesse des Reizschutzes auf dem Plan sein muß, je größer der Erfolg ist, mit dem es operiert, desto weniger gehen sie in die Erfahrung ein; desto eher erfüllen sie den Begriff des Erlebnisses.¹⁴⁶

Daar waar het bewustzijn de hoofdtoon voert, is er sprake van ‘Erlebnis’ of de vluchtige belevenis. De ‘Erfahrung’ situeert zich daarentegen eerder op het niveau van het onbewuste. Benjamin verbindt het medium film aan de ‘Erlebnis’, terwijl de ‘Erfahrung’ de basis voor de aura vormt. Volgens Proust functioneert daarom niet het bewuste, maar het onbewuste als een middel om herinneringssporen te creëren. Datgene wat onbewust beleefd wordt, kan zich volgens Proust vastzetten in de ‘*mémoire involontaire*’.¹⁴⁷

Benjamin beschrijft ook in het kunstwerkessay het effect van de beeldenwissels die een contemplatieve houding, die berust op persoonlijke associaties, niet meer toelaten. De schokwerking bespreekt Benjamin als volgt: “In der Tat wird der Assoziationsablauf dessen, der diese Bilder betrachtet, sofort durch ihre Veränderung unterbrochen”¹⁴⁸. De montage die Benjamin op dat moment voor ogen had, verschilt van hetgeen in *La Mentira* te zien is. Benjamin onderschreef namelijk de houding van Georges Duchamel met het volgende citaat: “Ich kann schon nicht mehr denken, was ich denken will. Die beweglichen Bilder haben sich an den Platz meiner Gedanken gesetzt”¹⁴⁹. Het is moeilijk om in te schatten welke film Benjamin in gedachten heeft als hij dergelijke dingen schrijft. Toch lijkt het erop dat Benjamin een vorm van rationele montage waarin geen ruimte vrij is in het interval bespreekt. Hij stelt immers dat er geen vrije associaties mogelijk zijn van de kant van de toeschouwer. De logische montage is inderdaad gericht op cognitieve herkenning en staat in functie van de narratie. In *La Mentira* is er daarentegen geen sprake van een personageconstructie. De teksten die worden ingezet, zijn niet gericht op het uitdiepen van psychologische verhoudingen. De narratie is niet

¹⁴⁶ BENJAMIN, W. (1978a), o.c., p. 615.

¹⁴⁷ BENJAMIN, W. (1978a), o.c., p. 612-613.

¹⁴⁸ BENJAMIN, W. (1978a), o.c., p. 503.

¹⁴⁹ BENJAMIN, W., idem.

het centrale systeem, waardoor plaats wordt gemaakt voor de zuiver lichamelijke presentatie. De kijker kan deze niet-eenduidige situatie zelf invullen of interpreteren. De irrationele montage in *La Mentira* is dus niet gericht op het verhalende aspect, maar laat ruimte voor de overdracht van puur zintuiglijke indrukken. De montage van beelden verloopt dan wel snel, toch heerst hier iets anders dan de schokwerking waar Benjamin over spreekt. Via de irrationele montage, die vooral bij het eerste voorbeeld in dit onderdeel van toepassing was, ontstaat de mogelijkheid om eigen interpretaties te geven aan de beelden, die niet overheerst worden door het linguïstische paradigma.

2.3.5 Het lichamelijke spreken en de zuivere sonore situatie

Bij de studie van een aantal secundaire bronnen over de aura is gebleken dat auteurs vaak een link leggen tussen de aura en het menselijke of het lichamelijke. Iets wordt auratisch genoemd wanneer het beeld in staat is om terug te kijken. In het postdramatische theater staat de taal niet meer centraal, maar is de lichamelijke intensiteit eveneens belangrijk. Precies het feit dat de tekst niet meer helemaal bovenaan de trap staat, is volgens mij een vluchtlijn om de aura van de danser in video gemakkelijker over te brengen naar de kijker.

Onder meer Marleen Stoessel focust vooral op het auratische van de menselijke blik. Christopher P. Long noemt het menselijke en het lichamelijke in het algemeen een belangrijke parameter met betrekking tot de aura. De manier waarop de tekst gezegd wordt, is volgens mij eveneens van uitgesproken belang. In *La Mentira* is de tekstzegging in een bepaalde scène bijzonder lichamenlijk (29:35 – 32:06). Twee mannelijke dansers liggen naast elkaar neer op de grond, terwijl een danseres op hen staat. In haar rechterhand houdt ze een microfoon vast, die ze afwisselend aan de mond van een van de dansers brengt. Hierdoor wordt de tekst die ze opzeggen versterkt, via de geluidsbox die ze in haar linkerhand vasthoudt. De ingetogen manier waarop deze scène gefilmd is, scherpt het gegeven aan. De camera maakt een uiterst trage travelling van rechts naar links, mee schuivend met het ritme van de dansers.

Het boeiende is dat de dansers zich tussen het gebladerte op de grond verschuiven, terwijl de danseres zich op hen bevindt. Deze zware lichamelijke inspanning maakt het voor hen moeilijk om de tekst op te zeggen. Toch blijven ze op een heel lichamelijke manier zinnen spuien. Het ademen wordt moeilijker naarmate ze langer over de grond schuiven, waardoor de tekst ook ‘doorleefd’ wordt. Niet wat ze zeggen, maar hoe het

gezegd wordt, is belangrijk. In het begin wachten ze elkaar nog af en zeggen ze om beurt een zinnetje, na verloop van tijd schemert de stem van de ene danser door terwijl de andere nog aan het spreken is. Door het opdrijven van de hoeveelheid tekst wordt de zeggingswijze nog intenser. In samenhang met de fysieke uitputting komt het dus tot een climax.

Nauw aansluitend bij de thematiek van het lichamelijke spreken is het aspect van de zuivere sonore situatie. Bij het begin van de voorstelling worden de mannelijke dansers in beeld gebracht (02:12 – 03:05). Ze springen, rollen, vallen en hangen vast aan omgekeerde stoelen. De danseressen zijn in deze scène niet zichtbaar. De geluiden die ze produceren zijn echter wel hoorbaar. Het geluid zou kunnen beschreven worden als een vorm van ritmisch hijgen. Het luide happen naar adem blijft lang aanhouden en wordt ook onder andere stemmen gemonteerd. Ze wekken de indruk van een zware fysieke inspanning. Deze geluiden zijn autonoom ten opzichte van de beelden. Vooral de link met de beelden van Carlo die een ei kookt, levert een bijzondere ervaring. Het koken van een ei wordt geconfronteerd met sterk lichamelijke indrukken.

2.4 De live voorstelling *Blush* in de context van de aura

2.4.1 De decentralisatie van de narratie

De verhaallijn in *Blush* is gebaseerd op de mythe van Orpheus en Eurydice, een bekend Latijns liefdesverhaal van Ovidius. De lyrische zanger Orpheus en de nimf Eurydice zijn gelukkig samen tot opeens Eurydice sterft door de beet van een adder. Eurydice komt in de onderwereld terecht. Aangezien Orpheus zijn geliefde danig mist, gaat hij haar in deze duistere onderwereld opzoeken. Hades en Persephone, heersers over de doden, staan Orpheus toe dat hij Eurydice meeneemt, op voorwaarde dat hij tijdens de tocht niet omkijkt, tot ze het zonlicht bereikt hebben. Orpheus kan niet aan de verleiding weerstaan en Eurydice gaat voor eeuwig terug naar de onderwereld.

In *Blush* wordt gebruik gemaakt van een bestaande mythe, maar deze wordt niet letterlijk weergegeven. *Blush* gaat ook verder dan een zuivere bewerking van de mythe. Het verhaal is aanwezig, maar staat in geen geval centraal. Hans-Thies Lehmann heeft deze decentralisatie van het verhaal in theatervoorstellingen uitvoerig besproken in zijn boek *Postdramatisches Theater*. Met de term ‘postdramatisch’ duidt hij aan dat de tekst slechts één element is in een voorstelling, die naast andere elementen zoals licht, decor, muziek en de gestiek van de acteurs. “In postdramatischen Theaterformen wird der Text, der (und wenn er) in Szene gesetzt wird, nurmehr als gleichberechtigter Bestandteil eines gestischen, musikalischen, visuellen usw. Gesamtzusammenhangs begriffen”¹⁵⁰. In het postdramatische theater gaat men dus voorbij aan de zuivere declamatie en illustratie van het geschreven drama en kan het lichaam zich ten volle manifesteren.

Blush is naast het postdramatisch insceneren van een verhaal ook een poging om via lichamelijke een bepaalde gevoeligheid over te brengen op de toeschouwers. De thematiek omvat liefde en zijn gevolgen, het verlangen en de dood. Het onderwerp zit evenzeer vervat in de bewegingen als in de tekst. Bij Vandekeybus gebeurt een beweging immers nooit zomaar. Deze niet-hiërarchische ordening binnen de verschillende theatrale middelen is typisch voor de postdramatische esthetiek.

¹⁵⁰ LEHMANN, H., o.c., p. 73.

Verschillende tekensystemen bestaan naast en door elkaar op een evenwaardig niveau. Hans-Thies Lehmann benoemt dit met de term ‘simultaneïteit’:

Was hier im Rahmen des einen Mediums Malerei geschieht, findet man in vielfältiger Weise in der postdramatischen Theaterpraxis: verschiedenartige Genres werden in einer Aufführung verbunden (Tanz, Erzähltheater, Performance...); alle Mittel sind gleichwichtig eingesetzt; Spiel, Dinge, Sprache weisen parallel in verschiedene Bedeutungsrichtungen und zwingen zu einer zugleich gelassenen und raschen Kontemplation.¹⁵¹

2.4.2 De hier-en-nu ervaring van de dansvoorstelling

Walter Benjamin maakt in zijn essay *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* een duidelijk onderscheid tussen de theateracteur en de filmacteur. Het grote verschil is dat de filmacteur via de apparatuur aan het publiek verschijnt, terwijl de theateracteur rechtstreeks zijn ding kan doen. Door deze apparatuur, de camera dus, komt het lichaam van de acteur op een andere manier in beeld. Volgens Benjamin wordt het lichaam van de filmacteur via montage en grootopnames versnipperd. Daar waar de filmacteur nog via apparatuur in beeld komt, bevindt de performer zich in het theater in dezelfde ruimte als het publiek.

Het aanwezigheid van publiek en acteurs in dezelfde ruimte is een essentieel element bij het onderscheid tussen podium en film. De live ongedieerde¹⁵² aanwezigheid van de acteur of danser kan voor de ervaring van aura zorgen. Op het belang van het aspect live aanwezigheid in relatie tot aura werd reeds gewezen door Bolter, MacIntyre, Gandy en Schweitzer in het artikel *New Media and the Permanent Crisis of Aura*. Ik wil inzoomen op twee aspecten die nauw verbonden zijn met het fenomeen liveness; lichamelijke enerzijds en interactief theater anderzijds.

Het lichamelijke als tactiele factor in het theater is in de context van het postdramatische theater een belangrijk gegeven. Hans-Thies Lehmann stelt dat:

¹⁵¹ LEHMANN, H., o.c., p. 148.

¹⁵² Met ongedieerd bedoel ik hier ‘niet door technische middelen gemedieerd’. Uiteindelijk is niets ongedieerd, dus ook de blik van de toeschouwer niet. De blik filtert het reële, waardoor ook dit beschouwd kan worden als een vorm van mediëring.

Nicht als Träger von Sinn, sondern in seiner Physis und Gestikulation wird der Körper zum Zentrum. (...) Weithin stellt postdramatisches Theater sich dar als Theater einer *autosuffizienten Körperlichkeit*, die in ihren Intensitäten, gestischen Potentialen, in ihrer auratischen 'Präsenz' und inneren wie nach außen übermittelten Spannungen ausgestellt wird.¹⁵³

Kenmerkend voor de dansvoorstellingen van Wim Vandekeybus is precies het belang dat aan het lichaam wordt gehecht. Myriam Van Imschoot gaf een mooie beschrijving aan de typische danstaal van Ultima Vez:

Het handelsmerk van Vandekeybus is een flitsende, energieke en vooral direct fysieke danstaal met als middelpuntvliegende kracht het gevaar. Niet de uitbeelding ervan, maar de onmiddellijke encenering van een halsbrekende situatie waar de dansers zich door een feilloze timing en een alerte dansstijl moeten trachten uit te manoeuvreren. Kracht en snelheid, de poëtische schoonheid van het lichaam vol adrenaline.¹⁵⁴

De aanwezigheid van het lichaam op scène staat in het postdramatische theater centraal. De pure lichamelijke presentatie en de daaraan verbonden aura en intensiteit maakt dat de betekenis niet langer het overheersende element is.

Wat op scène te zien is, is per definitie eenmalig. Een bepaalde scène kan tijdens de vertoning moeilijk opnieuw gespeeld worden, in tegenstelling tot het medium film. Een film kan eindeloos gereproduceerd worden en bijgevolg ook eindeloos opnieuw afgespeeld worden. Bovendien wordt de voorstelling voorzien van live muziekbegeleiding door David Eugene Edwards en zijn band, wat een bijkomende waarde met betrekking tot het efemere oplevert.

De manier waarop de lichamelijke van de dansers een tactiele ervaring wil teweegbrengen bij de toeschouwer, is bijzonder in *Blush*. Maar dit scheidt ook bijkomende obstakels voor de videast om het tactiele over te hevelen naar het medium video. De sterk hijgende tekstzegging van een liggende danseres die door twee andere dansers wordt betast, bijvoorbeeld, (01:01:48 – 01:04:55) draagt een intensiteit met zich

¹⁵³ LEHMANN, H., o.c., p. 163.

¹⁵⁴ VAN IMSCHOOT, M., "Wim Vandekeybus huischoreograaf bij KVS", in: *Gazet Van Antwerpen*, 25/11/1993.

mee die op video zeer moeilijk overdraagbaar is. De tekst wordt opgezegd in een aaneenschakeling van hijgen en zuchten. De toeschouwer wordt tijdens het live gebeuren met alle zintuigen aangesproken. In een film zou deze behoorlijk uitgesponnen scène al snel gaan vervelen. Op het podium ‘werkt’ de manier waarop de tekst gezegd wordt sterk in combinatie met het stilliggende lichaam. De filmkijker daarentegen heeft – gezien de specifieke beeldtaal van het medium video – meer nood aan beweging en snelheid.

De momenten waarop de toeschouwers rechtstreeks bespeeld worden, zetten de aanwezigheid in een eenmalige hier-en-nu-situatie extra in de verf. Een voorbeeld van een dergelijk interactief moment in *Blush* is het moment waarop een van de dansers koekjes uit een emmer naar het publiek gooit (38:57 – 38:59). De interactie tussen performer en publiek die in deze scène plaatsvindt, wijst er nog sterker op dat de hier-en-nu-situatie van het theater moeilijk over te brengen is in het medium film. Interactie gaat verder dan het tactiele waarnemen, aangezien een wederzijdse wisselwerking tussen podium en toeschouwersruimte kan ontstaan. Na gefocust te hebben op het aspect lichamelijke enerzijds en het interactieve theater in verband met de hier-en-nu ervaring van de voorstelling, ga ik nu in op de functies van het projectiedoek in de voorstelling *Blush* gesitueerd in de context van de problematiek van de aura.

2.4.3 *Functies van de filmprojectie in de voorstelling Blush en de gevolgen hiervan met betrekking tot de aura*

In *Blush* komt het tot een zeer boeiende interactie tussen de acteurs op scène en het projectiedoek, dat zich over de hele breedte van het podium bevindt. In verband met de studie van de aura levert dit een nieuwe invalshoek op de situatie. Het reële, driedimensionale lichaam op scène heeft uiteraard andere kwaliteiten dan het lichaam op het tweedimensionale scherm.

Het samenbrengen in één voorstelling van zowel het lichaam van de danser als zijn weergave op een projectiedoek levert een boeiende wisselwerking, die getoetst zal worden aan zijn auratische waarde.

De aanwezigheid van de multimediale achterwand heeft in de voorstelling verschillende functies, die overvloeien in elkaar. De eerste functie van het projectiescherm is het leveren van een contrast met de hier-en-nu ervaring van de dansvoorstelling. Dit aspect wordt meer uitvoerig besproken in paragraaf 2.4.3, waar de confrontatie van het werkelijke lichaam met het projectiescherm wordt besproken. De tweede functie is het tonen van een wereld die op scène onmogelijk te tonen is. Ten derde omvat de functie van het projectiedoek het tonen van lichamen of bepaalde lichaamsdelen van de acteurs op scène in een uitvergroot beeld. Wanneer de tweede en derde functie met elkaar gecombineerd worden, kan een vierde functie aangeduid worden, namelijk het integreren van de lichamen op scène in een wereld die op de scène zelf ontoonbaar is.

Een aantal voorbeelden uit de voorstelling zullen deze functies illustreren. Hierbij zal getracht worden de elementen met betrekking tot de aura te benadrukken. In de voorstelling *Blush* worden onder meer filmfragmenten getoond van een veld met rietplanten. Het is duidelijk dat een rietveld onmogelijk op scène kan geplaatst worden. Dit is dus een voorbeeld van de tweede functie, namelijk het tonen van een wereld die zonder film onmogelijk op scène gebracht kan worden. Een interessant gegeven is hier dat de acteurs door het scherm kruipen, dat uit verschillende delen bestaat, waardoor ze zich dus echt in die plantrijke omgeving lijken te bevinden. Over dit fenomeen valt zeker te reflecteren met betrekking tot de aura. Het lichaam van de theateracteur bevindt zich namelijk midden in een filmische omgeving. Het feit dat de danser nog steeds live aanwezig is op het podium, is dus een eenmalige gebeurtenis. Doordat hij of zij zich door het filmbeeld beweegt, krijgt ook dit achterbeeld een unieke waarde. Het interageren van danser enerzijds en film anderzijds, levert ook aan het filmbeeld een menselijke waarde. Wanneer de danser zich niet doorheen, maar enkel voor het filmbeeld zou bewegen, zou er uiteraard ook een bepaalde interactie ontstaan. Toch levert het doorkruisen van het filmbeeld een nieuwe dimensie aan zowel het filmbeeld als aan het lichaam van de acteur. Een aantal vragen met betrekking tot de aura rijzen hierbij op. Wordt het lichaam van de acteur minder auratisch doordat het zich doorheen een filmische omgeving beweegt? Of wordt de film precies auratischer doordat de danser zich ermiddenin bevindt? Deze vragen zijn moeilijk te beantwoorden, maar het staat wel vast dat het multimediale niet zomaar aanwezig is als achterdoek. Het filmscherm wordt in elk geval op een inventieve manier geïntegreerd in de voorstelling.

Elke specifieke situatie kan omtrent de zonet gestelde vragen nieuwe resultaten opleveren. De bespreking van een volgende scène zal dit illustreren.

Op een gegeven ogenblik springen de dansers met hun rug naar de toeschouwers vooruit, doorheen het projectiescherm. In de zonet besproken scène stapten de dansers doorheen het beeld. In deze scène gaat men nog een stap verder (29:10 – 34:38). De ‘levende’ dansers op scène springen in het projectiescherm in de zee. Eenmaal dat de doorkruising van het scherm voltrokken is, zijn het echter niet de reële dansers die zich door het water begeven. Dezelfde dansers, zoals die zich op scène bevonden, zijn nu namelijk zwemmend te zien in de filmbeelden. Naar mijn oordeel versterkt de oorspronkelijke aanwezigheid van de dansers op scène de daarop volgende filmscène. De filmbeelden zijn nu namelijk geïnjecteerd met menselijkheid. Wanneer de dansers in de film zwemmen, zindert het lichaam van de reële danser nog na. Het lijkt bijna of hier een poging wordt ondernomen om de aura via de danser overdraagbaar te maken van podium naar filmbeeld. Dergelijke scènes zijn uiteraard voor interpretatie vatbaar. Zo beschouwt een recensent de sprong in het scherm als bevrijdend voor de acteurs. “As the dancers dive through the screen, into an underwater realm, it’s as if they achieve an illusory freedom from the maddening desires that possess them on-stage”¹⁵⁵.

Een heel andere rol speelt de projectie even later, wanneer Ina Geerts in medium close-up door het water zweeft (34:39 – 36:30). Deze beelden maken ook integraal deel uit van de film *Blush*. In het fragment komt op het einde het moment aan bod waarop uit de mond van Ina een kikker zwemt, als symbool voor de ziel die uit haar lichaam verdwijnt bij de dood. Jozef gaat op scène vlak voor het beeldscherm staan, terwijl Ina op de achtergrond wordt geprojecteerd. Het beeld van Ina op de projectie is veel groter dan de gestalte van Jozef. De situatie van het werkelijke lichaam van Jozef die interageert met Ina op het beeldscherm is bijzonder. De lichten op scène zijn gedimd, waardoor Jozef slechts belicht wordt via de projectiestralen. De vooraf opgenomen tekst van Peter Verhelst weerklinkt door de versterker. Via deze tekst lijkt een evenwicht te komen tussen het grote oppervlak waarop Ina geprojecteerd wordt en de bijna nietige Jozef daartegenover. Toch is het beeld dat we van Ina op het scherm te zien krijgen niet enkel een vergroting in kwantitatieve zin. De kwaliteiten van het beeld worden ook vergroot. Het gebruik van multimedia maakt het hier mogelijk subtiele gelaatsexpressies, hetgeen

¹⁵⁵ BRENNAN, M., “Blush”, in: *The Herald*, 18/02/2004.

in een grote zaal vaak moeilijk te zien is, te tonen. De sterke lichamelijke van de beelden getuigt van een zeker aura. Bij de analyse van de film *Blush* zal dit verder geduid worden aan de hand van de notie affectiebeeld in de theorie van Gilles Deleuze.

Het projectiescherm wordt niet altijd even sterk bespeeld door de acteurs, maar daarom is het niet minder interessant. De opeenstapeling van krioelende mensen en kikkers (01:06:05 – 01:13:55) doet denken aan het schilderij *De Tuin der Lusten* van Hiëronymus Bosch. Hoewel de dansers hier niet rechtstreeks op ingaan, leveren deze beelden een speciale sfeer aan deze scène. Deze beelden met krioelende mensen en kikkers dragen dan wel beweging in zich, toch blijft het algemene beeld gelijk. Hierdoor gaan deze filmfragmenten op een verschuivende foto gaan gelijken. Het lange aanhouden van de beelden schept in feite de mogelijkheid om er de aura bij fotografie aan te koppelen. Benjamin gaf in zijn essay *Kleine Geschiede der Photographie* aan dat de aura van een poserende persoon via de lange belichtingstijd bij de vroege portretfotografie in de foto kan dringen. De licht verschuivende kikkers en mensen in het beeld doen denken aan het langdurige poseren voor het verkrijgen van een daguerrotypie. De dansers worden hier dus geconfronteerd met een achterwand die zelf ook aura in zich kan dragen.

2.4.4 De confrontatie van lichamen met het projectiescherm

Film of bewegend beeld oefent een grote aantrekkingskracht uit op de mens. Een banaal voorbeeld lijkt voldoende om dit te illustreren. Uit het dagelijkse leven blijkt al dat mensen naar tv-schermen toe gezogen worden. Ook al is een bepaald programma oninteressant, toch kijkt men omdat de beweging in beeld blijkbaar al voldoende lijkt om de kijker te boeien. De aantrekking tot de film doet mensen in extreme gevallen zelfs zintuiglijk afsnijden van de intersubjectieve omgeving. Hans-Thies Lehmann verklaart deze aantrekking door een bevrijdend aspect in het beeld, die de toeschouwer een vorm van genot schenkt.¹⁵⁶

In de context van het postdramatische theater verhouden verschillende theatermiddelen zich niet hiërarchisch ten opzichte van elkaar. Vandekeybus zet film en dans als

¹⁵⁶ LEHMANN, H., o.c., p. 440.

evenwaardige theatertekens in. Het volgende citaat van de choreograaf in verband met de voorstelling *Mountains made of Barking* is volgens mij eveneens van toepassing op *Blush*.

De film dient niet om de dans te verduidelijken of in de verf te zetten. De film is fictie en wordt getoond omwille van de film zelf, omwille van het beeld. De film en de scène zijn aan elkaar gewaagd, ze hebben eenzelfde intensiteit. Uit hun confrontatie ontstaat een wedren die nieuwe perspectieven opent.¹⁵⁷

De introductie van filmbeelden op scène maken het er daarom voor het lichaam op het podium niet echt makkelijker op. De aandacht zou volledig kunnen opgeëist worden door het projectiescherm achter de acteurs. Het lichaam van de dansers moet daarom om aandacht vechten ten opzichte van het videoscherm. Op dit snijpunt vinden we de problematiek van de aura opnieuw terug.

Marleen Stoessel maakt in haar boek *Aura: das Vergessene Menschliche* het punt dat aura pas verschijnt wanneer het verval ervan vastgesteld wordt. Deze belangrijke besluitvorming kan in confrontatie gebracht worden met een theaterbeeld waarin film geïntegreerd is. Door de wisselwerking van lichamen enerzijds en de projecties anderzijds, lijkt de aura voortdurend op de grens te zweven tussen de aanwezigheid en de afwezigheid.

Na de val van het ‘klassieke’ achterdoek in de voorstelling, worden op het projectiescherm beelden getoond (26:43 – 28:33). De film toont de dansers, die op een sierlijke manier rondzwemmen. De dansers die aanwezig zijn op scène, worden dus tegelijk op het videoscherm vergroot in beeld gebracht in een onderwatersituatie. Op scène wordt hier met een zekere onrust op gereageerd. De snelle cirkelvormige loopbewegingen suggereren de beroering die de projectie bij de dansers veroorzaakt. Het heftige roepen moet hier weerwerk bieden aan de interpellatiemechanismen van het medium film. De eerste sprongen van de dansers die het projectiescherm doorboren, zijn een poging om de wervelende kracht van film letterlijk te dwarsbomen.

Hoewel de film veel aandacht van de toeschouwer opeist, slagen de dansers er toch in om zich in de focus te werken. Hierbij denk ik terug aan een stelling van Dieter Lesage:

¹⁵⁷ K. D. S, “Vandekeybus laat bergen blaffen”, in: *Het Nieuwsblad*, 26/05/1994.

“Hoe meer iemands beeld verspreid is, gereproduceerd is, hoe groter (...) de aura wordt van een werkelijke ontmoeting. Aura is hier minder het tegendeel van de reproductie, dan wel het effect ervan”¹⁵⁸. Lesage denkt hier aan de permanente aanwezigheid van filmsterren in populaire tijdschriften en op televisie, die het verlangen bij het publiek aanwakkert om deze sterren ook werkelijk te ontmoeten. Toch kan deze stelling ook toegepast worden op de voorstelling *Blush*. De aanwezigheid van de reproductie van de dansers op het filmscherm kan het verlangen om de werkelijke dansers te zien evengoed versterken. De aura kan in dit geval beschouwd worden als het effect van de reproductie. De theorie van de aura blijkt dus opnieuw paradoxaal te zijn.

In de context van het postdramatische theater moet de toeschouwer een keuze maken tussen wat hij of zij zal bekijken. De blik wordt door het tegelijk inzetten van een aantal theateraspecten zoals film, belichting, decor in verschillende richtingen gestuurd. De voorstellingen van Vandekeybus getuigen vaak van een hoge ‘tekendensiteit’. Lehmann stelt dat “Im Tanztheater von (...) Wim Vandekeybus (...) ist das Phänomen einer szenischen Überfüllung überdeutlich”¹⁵⁹. Bovendien leidt de manier waarop de dansers zich ten opzichte van elkaar verhouden tot een versnipperd kijken. Ze spelen immers tegelijk in op alle mogelijke plaatsen van het speelveld. De ervaring die wij nu hebben bij theater is te vergelijken met de verstrooiing in het kijkproces die Benjamin bij film ervaart. De filmische verstrooiing blijft niet beperkt tot de filmbeelden, maar is ook op scène voelbaar. De versnippering van de blik bij het theater komt overeen met de kijkervaring bij film. Door de simultaneïteit van verschillende theatertekens, wordt de blik van de toeschouwer alle kanten uitgestuurd. “Kaum hat er sie ins Auge gefaßt, so hat sie sich schon verändert. Sie kann nicht fixiert werden.”¹⁶⁰, omschrijft Benjamin de receptie van film.

¹⁵⁸ LESAGE, D., o.c., p. 25-26.

¹⁵⁹ LEHMANN, H., o.c., p. 154.

¹⁶⁰ BENJAMIN, W. (1978a), o.c., p. 502.

2.5 De film *Blush* getoetst op zijn auratische waarde

2.5.1 De decentralisatie van de narratie

Zoals reeds vermeld bij de analyse van de voorstelling *Blush* staat de narratie hier niet centraal. De film wordt net als de voorstelling niet bepaald door een overheersend zintuiglijk-motoriek schema. Er is dus geen sprake van doelgericht handelen, waardoor zuivere optische en affectieve situaties kunnen ontstaan.

De mythe van Orpheus en Eurydice komt in de film eveneens versnipperd aan bod. Een aantal elementen kunnen in de film echter wel rechtstreeks gekoppeld worden aan het verhaal. De dood van Eurydice, de vernedering in de onderwereld en het gemis van de geliefde zijn stuk voor stuk elementen die ook in *Blush* aan bod komen. Jozef Frucek en Ina Geerts kunnen herkend worden als Orpheus en Eurydice, maar hun personages zijn inwisselbaar. Hiermee wordt bedoeld dat er in alle andere performers evenveel kenmerken van Orpheus en Eurydice ontdekt kunnen worden. De voorstelling en de film zijn dus niet gericht op identificatie met een bepaalde danser of danseres. De bewegingen en teksten hangen niet vast met één bepaald personage, maar zouden even goed aan een ander personage kunnen toebehoren.

Een scène die deze stelling ondersteunt, is deze waarin Jozef Ina op zijn rug draagt, terwijl hij langs het strand wandelt (36:50 – 38:40). Naast hem gaan nog vier andere dansers mee in de processie. Het verdriet van Jozef of Orpheus wordt dus eveneens gedeeld door de omringende acteurs.

De pure dansscènes, waar dus geen tekst aan te pas komt, toont ook aan dat personages bijna onvermijdelijk in elkaar overvloeien (30:43 – 32:12). Bewegingen komen terug bij verschillende dansers. Een scène waarbij de inwisselbaarheid zeer duidelijk is, vindt plaats in de onderwereld. Daar wordt op een gegeven ogenblik een gevecht gevoerd tussen telkens twee dansers. Het eerste duo, Wim Vandekeybus en Robert Hayden, bewegen in een cirkelvorm rond elkaar en hun fysieke uitdrukking straalt spanning en agressie uit. Even later maakt Vandekeybus bijna onopgemerkt plaats voor Germán Jauregui Allue, die nu op zijn beurt een zeer gelijkaardige interactie met Hayden aangaat. Deze wisseling van dansers gaat nog langer door. Dit toont enerzijds aan dat identificatie moeilijk wordt voor de toeschouwer en anderzijds dat het gaat om het

overbrengen van een bepaald gevoel, zonder verstrikt te zijn in een typische narratieve plotstructuur.

Precies omdat het hier gaat om het weergeven van bepaalde spanningen die niet per se gelinkt zijn aan een alles overheersende narratie, ontstaat de mogelijkheid om pure lichamelijke tot ontplooiing te brengen. Het doelgerichte handelen maakt met andere woorden plaats voor zuiver optische en affectieve situaties.

Om te illustreren is het interessant om kort te verwijzen naar de scène waarbij Ina op de rots loopt om er af te springen (17:07 – 17:39). Parallel met haar val wordt de spurt van Jozef getoond, die zich haast om Ina tegen te houden of te redden. Deze scène zou een doelgericht handelen kunnen aantonen, maar hier is dat geenszins het geval. Het fragment waarin de lopende Jozef getoond wordt, is niet gericht op een bepaalde oplossing. Het toont eerder de lichamelijke ervaring van Jozef bij het verlies van zijn geliefde Ina. Er komt geen oplossing waarbij Ina wordt gered door haar ‘prins’ en er wordt ook geen nadruk gelegd op het eventuele mislukken van de redding. Terwijl Jozef wellicht nog loopt wordt er een abrupt einde gemaakt aan dit beeld. Ina wordt getoond terwijl ze in het water zweeft en in het volgende beeld bevinden ze zich al in de zaal Eldorado. Dit toont aan dat de lichamelijke ervaring kan losbreken uit het bewegingsbeeld of actiebeeld om zuiver affectieve situaties te tonen.

Doorheen de verdere analyse van de film *Blush* zal ik onder meer focussen op de mogelijkheden van vertraging en close-ups om affectieve en auratische situaties op te wekken. Verder komt ook het aspect ruimtelijkheid aan bod, dat interessant is omwille van het loskomen uit de narratieve structuur. Ten slotte ga ik in op de rol van de muziek en de zintuiglijke taal met betrekking tot de aura.

2.5.2 Lichamelijke intensiteit en aura in film

In hoofdstuk 2.4 ‘Aura, ervaring en tactiele waarneming’ haalde ik reeds de verbondenheid tussen aura en het tactiele aan. Het essay *Handling Shocks: On the Representation of Experience in Walter Benjamin’s Analogies* van Richard Schiff was daar de leidraad om aan te geven dat aura eerder een lichamenlijk dan een visueel gegeven is. Het volgende citaat illustreerde dit: “Such experience establishes unmediated bodily contact; you breathe the object, like the air, in and out. This intimate

experience is tactile”¹⁶¹. Bij de bespreking van de secundaire literatuur over het werk van Walter Benjamin is meerdere malen gebleken dat het bijna algemeen aangenomen wordt dat aura verband houdt met het lichamelijke en het menselijke. Het belang van het lichamelijke zal in dit hoofdstuk gekoppeld worden aan de algemene definitie van de aura als een vreemd weefsel in tijd en ruimte. De weergave van het lichaam in tijd en ruimte staat bij de analyse van de casestudy’s rond Wim Vandekeybus bijgevolg centraal.

De problematiek van lichamelijkeheid komt sterk aan bod in het filosofische werk van Gilles Deleuze. Het begrip ‘intensiteit’ is van fundamenteel belang in zijn filosofie. De koppeling van het begrippenkader en het discours van Gilles Deleuze aan de zoektocht naar de huidige betekenis van aura kan tot een boeiend amalgaam verworden. Om de keuze voor het deleuziaanse discours te motiveren, lijkt het aanbevolen een aantal krachtlijnen uit zijn theorie te schetsen. Andere termen of filosofische gedachten die bij deze schets niet aan bod komen, zullen meteen worden geïntegreerd in de analyse van de casestudy’s. De filosofie van Deleuze zal, indien gepast, als een raamwerk geïmplementeerd worden om de analyse kracht bij te zetten.

Een centraal begrip in *L’anti-Oedipe*¹⁶² (1972) is ‘intensiteit’, het resultaat van procesmatige gebeurtenissen. Deleuze ervaart een grote gelijkens tussen processen in de menselijke ervaring en fysische processen. Bart Keunen stuit op “hardnekkige linguïstische hindernissen”¹⁶³ wanneer de essentie van de materiële processen¹⁶⁴ in de menselijke ervaring omschreven moeten worden. Deleuze haalt het abstracte begrip ‘Orgaanloos Lichaam’¹⁶⁵ uit de kast om het draagvlak van de ervaringsprocessen te benoemen. De linguïstische hindernissen waar Keunen het over heeft bij het benoemen van de menselijke ervaringsprocessen treden eveneens op wanneer over de aura

¹⁶¹ SHIFF, R., o.c., p. 93.

¹⁶² *L’anti-Oedipe* werd geschreven door Deleuze in samenwerking met psychiater Félix Guattari.

¹⁶³ KEUNEN, B., “‘Donnez-moi donc un corps...’: Deleuzes esthetiek van de intensiteit als model voor actuele kunstpraktijken”, in: *Documenta*, jg. 21, nr. 3, p. 142.

¹⁶⁴ Voorbeelden van materiële processen zijn temperatuurgradaties, pijscheuten, orgasmen. Fysische processen zijn bijvoorbeeld krachtontwikkeling in magnetische velden, zoals geluidsgolven en hittegolven.

¹⁶⁵ Een ‘Orgaanloos Lichaam’ vormt een geheel van individuele lichamen, cerebrale processen en omgevingsfactoren. Het individuele lichaam wordt gekoppeld aan objecten en processen buiten zichzelf.

gesproken wordt. Het bijna ongenaakbare fenomeen aura kan gelieerd worden aan de lichamelijke intensiteiten bij Deleuze. Keunen maakt de belangrijke opmerking dat deze esthetiek van de intensiteit niet verward mag worden met die van de prikkeling.¹⁶⁶

Meer rechtstreeks toegepast op het voorwerp van analyse zijn de twee cinemaboeken die Deleuze in de jaren '80 schreef, met name *Cinema 1: L'image-mouvement* (1983) en *Cinema 2: L'image-temps* (1985). Mijn aandacht gaat hier vooral uit naar de mogelijkheden die er zijn met affectiebeelden. Het affectiebeeld kan in verbinding treden met het begrip intensiteit. Het (moderne) affectiebeeld moet begrepen worden in termen van kwaliteit, het (klassieke) actiebeeld gebruikt de close-up in kwantitatieve termen. In het boek *Filosofie en film* noteert Raessens dat in het affectiebeeld uitdrukking wordt gegeven aan “de intensieve krachten die ten grondslag liggen aan de werkelijkheid, krachten die het persoonlijke te buiten gaan”¹⁶⁷. De kwalitatieve affectiebeelden kunnen volgens mij verbonden worden aan de ervaring van aura.

2.5.3 Affectiebeelden

Waar in de close-up het lichaam van de acteur volgens mij meer dan ooit benadrukt wordt en zelfs een auratische kracht kan bezitten, stelt Walter Benjamin precies het omgekeerde vast. Zoals reeds aangegeven in de studie van *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, meent hij dat het lichaam via de close-up versnipperd verschijnt. Deze fragmentering betekent voor Benjamin een oorzaak voor het verval van de aura van de filmacteur.

Daar waar het lichaam in film het meest op het voorplan treedt, is vaak de close-up. De grootopname functioneert voornamelijk als een manier om het gezicht van nabij te tonen. Deleuze stelt dat “L'image-affection, c'est le gros plan, et le gros plan, c'est le visage”¹⁶⁸. De inzet van de close-up of het affectiebeeld in *Blush* doet de toeschouwer focussen op de intensiteit van het lichaam. Bij de close-up treedt het affect nog meer op de voorgrond als er een breuk ontstaat met het klassieke sensomotorische schema. De

¹⁶⁶ KEUNEN, B., o.c., p. 151.

¹⁶⁷ RAESSENS, J., *Filosofie en Film: Vivre la Différence : Deleuze en de cinematografische moderniteit*, Budel, Uitgeverij Damon, 2001, p. 117.

¹⁶⁸ DELEUZE, G. (1983), o.c., p. 125.

close-up in klassieke films is gericht op een kwantitatieve vergroting, in moderne films veroorzaakt de close-up een vergroting in kwalitatieve zin.

Deleuze reflecteert dat de close-up “n’arrache nullement son objet à un ensemble dont il ferait partie, mais, ce qui est tout à fait différent, *il l’abstrait de toutes coordonnées spatio-temporelles*, c’est-à-dire il l’élève à l’état d’Entité”.¹⁶⁹

Deleuze komt hier in feite lijnrecht tegenover de visie van Benjamin te staan. In de theorie van Walter Benjamin doet de close-up het lichaam versnipperen. De close-up rukt naar zijn mening een deel van het lichaam weg uit zijn context. Voor Deleuze blijft het in close-up gebrachte beeld in verband met de context die de close-up omgeeft. Het geheel waar de close-up deel van uitmaakt, blijft dus in gedachten aanwezig, maar wat wel gebeurt, is dat de close-up losgemaakt wordt van de temporele en ruimtelijke coördinaten. De close-up maakt het object in de moderne film dus los uit het klassieke sensomotorische schema. Deze ‘bevrijding’ uit het sensomotorische schema zorgt voor nieuwe mogelijkheden voor het beeld in kwalitatieve zin.

Christel Stalpaert stelt dat het affectiebeeld binnen het klassieke bewegingsbeeld wordt voorgesteld als “betekenisloze ‘restfractie’” of als “intermezzo”.¹⁷⁰ In de theorie van Deleuze hoeft het interval tussen de gefocuste waarneming en de doelgerichte handeling niet zomaar samen te vallen met een restfractie. “Het interval is niet alleen een tussenruimte, het heeft volgens Deleuze ook en vooral betrekking op de kwaliteit van de beweging als ervaren toestand”¹⁷¹. Ik schaar mij achter deze interpretatie van de close-up en zal aan de hand van een aantal voorbeelden de mogelijkheden en de kwaliteiten van het affectiebeeld in de dansfilm *Blush* trachten te illustreren.

De aanvang van *Blush* toont de personages rond een tafel die doet denken aan een huwelijksfeest. Plots valt een stilte in het feestgedruis. Jozef en Ina, twee geliefden, nemen elk een glas in hun hand en knijpen er hard op (06:53 – 07:03). De persoon wiens glas het eerst breekt, zal sterven. Wat een eenvoudig spelletje lijkt, bevat uiteindelijk een duistere gelaagdheid. Op hun gelaat, afwisselend in close-up, is een

¹⁶⁹ DELEUZE, G. (1983), o.c., p. 136.

¹⁷⁰ STALPAERT, C., o.c., p. 59.

¹⁷¹ STALPAERT, C., o.c., p. 60.

intense spanning leesbaar. Het glas van Ina versplintert voor het oog van de camera, de reactie van Ina en Jozef is er een van gelatenheid.

Het valt op dat het thema van de kikker een aantal keer in close-up wordt genomen. Een eerste close-up van de kikker wordt al getoond bij de eerste seconden van de film *Blush*. Tussen de rietstengels verschijnt plots in een extreme close-up een hand, die een kikker vastgrijpt (00:44 – 00:53). Dit wordt getoond terwijl Ina haar opsomming begint van hetgeen ze allemaal niet meer zal kunnen doen. De toeschouwer wordt via deze extreme close-up meteen geconfronteerd met iets wat normaal aan het oog ontglipt. De manier waarop de kikker wordt aangeraakt en het nabije riet zijn zaken die zonder de camera onzichtbaar zijn. Het optisch-onbewuste komt dus met andere woorden naar voren. Bij het optillen trilt de kikker in de menselijke handen. Dit beeld getuigt van een grote gedetailleerdheid.

In de reeds vermelde beginscène aan de huwelijkstafel kust Ina de kikker. Dit beeld wordt in close-up genomen (04:35). Bij deze fase kan misschien niet meteen een link gelegd worden met het affectiebeeld. Naarmate het ‘kikkerthema’ echter terugkeert in de film wordt het belang en de intensiteit ervan meer voelbaar. Het wordt in het verloop ook duidelijk waarom het beeld van Ina en de kikker in het begin in close-up wordt genomen. Bij de bespreking van de close-ups van de lichamen onder water, komt de kikker opnieuw op het voorplan. De scène die na de begrafenis komt, toont Ina die zich onder water bevindt (22:00 – 22:30). Haar gezicht wordt op grootplan getoond, als plots uit haar mond een kikker ontsnapt. Dit bijzondere moment staat symbool voor de geest die bij de dood uit haar lichaam verdwijnt. De close-up van het gezicht abstraheert het van de ruimtelijke en tijdelijke coördinaten, waardoor een kwalitatieve vergroting ontstaat.¹⁷² “Face à un visage isolé, nous ne percevons pas l’espace. Notre sensation de l’espace est abolie. Une dimension d’un autre ordre s’ouvre à nous”¹⁷³, schrijft Deleuze met de woorden van Balazs.

Bijna aan het einde van de film bevindt Jozef zich in het struikgewas, tussen rietstengels (47:03 – 47:10). De camera focust zijn gezicht en zijn linkerhand, waarmee hij een

¹⁷² RAESSENS, J., o.c., p. 117.

¹⁷³ DELEUZE, G. (1983), o.c., p. 136.

kikker vastneemt in close-up. Een seconde later steekt hij de kikker in zijn mond. Door een kikker, de ziel van Ina, op te eten kunnen ze in de dood verenigd worden.¹⁷⁴

Op de momenten waarop de acteurs zich onder zee bevinden, is hun lichaam het meest nabij aanwezig. De spieren die opgespannen worden om te zwemmen, zijn zichtbaar. Vooral de voeten, de handen en het gelaat van de acteurs worden in close-up genomen. Het in beeld brengen van de eerste duik in het water gebeurt op een bijzondere manier (12:27 – 12:35). Terwijl de sprong in een flits voorbij gaat, geeft hetgeen zich afspeelt onder water een andere indruk. De camera blijft mobiel en het lichaam van danseres Linda schuift voorbij in het beeld, tot haar gezicht in beeld zwemt. De ogen van de kijker worden via de camera gestuurd om het lichaam van de danseres als het ware van dichtbij af te tasten, te screenen.

Het wentelen van lichamen in het water wordt afgewisseld met close-ups van sierlijk spartelende voeten. Het lichtspel waaraan de dansers onderhevig zijn, zorgt voor een bijkomende intensiteit (12:27 – 13:14).

De sprong van Ina Geerts vanaf een hoge rots wordt op een interessante manier weergegeven in de context van de auraproblematiek (16:47 – 17:11). De overgang tussen verschillende beeldgroottes en cameraposities is hierbij belangrijk. Een ogenblik voor de sprong wandelt Ina over de rots. Dit beeld wordt in een long shot genomen, een beeldgrootte die ervoor bekend staat afstandelijker te zijn. Daarna toont de camera een knee shot van achter de rug van Ina, zodat de toeschouwer over haar schouders kan meekijken over het water. Het beeld dat volgt is een close-up van het gezicht van Ina, die een diepe zucht neemt vooraleer ze de sprong in de diepte maakt. Deze sequentie wordt verder afgewisseld door opnieuw een knee shot van Ina met daarna een dansfragment van de andere dansers, die zich op een andere plaats bevinden. Uiteindelijk gaan deze dansers allen op de grond liggen, behalve Jozef die rechtop blijft staan. De muziek wordt afgebroken en een aanhoudende toon weerklinkt, waardoor de

¹⁷⁴ Wim Vandekeybus zegt zelf dat het beeld van de kikker die uit de mond van Ina wegzwemt spontaan, uit een droom is ontstaan. Het beeld op zich interesseerde hem, de betekenis die mensen er dan later aan vasthangen interesseert hem niet. (bron: GOOSSENS, R., “Ik wil de sterfelijkheid omarmen”, in: *Nrc Handelsblad*, 28/01/2005.) Toch valt het bij de film *Blush* op hoe het beeld van de kikker als ziel ‘klopt’ of ‘juist’ wordt ingezet.

val van Ina al gesuggereerd wordt. Daarna verschijnt het vallende gelaat van Ina. Bijna onverwachts wordt dit beeld afgewisseld met Jozef, die wegsprint van de plaats waar hij zich op dat moment bevond. Het beeld van Ina dat daarop volgt, is een bij uitstek versnipperd gezicht. Geen enkel shot in deze opeenvolging volgt rechtstreeks op elkaar, maar het betreft hier een aaneenschakeling van losstaande close-ups.

Het grote contrast tussen de aanvang van deze sequentie met een long shot en het einde met een aaneenschakeling van close-ups is groot. De aan de close-ups voorafgaande situatie zorgt ervoor dat de toeschouwer de context van de close-up kan plaatsen. De onverwachte afwisseling met beelden van de andere dansers onderbreekt de logische aaneenschakeling even en breekt de ruimtelijke eenheid open. Dit sluit aan bij de theorie van Deleuze waarin hij meent dat de close-up niet per se losgerukt is uit zijn geheel, maar niet binnen een ruimtelijk-temporeel paradigma hoeft te werken.

De eerste knee shot van Ina door de camera die zich achter haar bevindt, zorgt voor een vreemd gevoel bij de kijker. De camera die haar trouwens al langer volgt, focust pas daarna voor het eerst op het gezicht. Deze close-up werkt bijna bevrijdend en fungeert als affectiebeeld.

Tijdens de val wordt het gelaat van Ina volledig versnipperd en heeft de montage het effect van een stroboscoop. Dit is volgens mij iets wat beantwoordt aan de visie van Benjamin dat de close-up het optisch-onbewuste naar boven kan brengen. Kwaliteiten die zonder camera onzichtbaar zijn, kunnen nu worden waargenomen. Men is er zich niet van bewust hoe het gelaat zich in detail gedraagt bij een val. Bij een voorstelling kijkt de toeschouwer vaak vanop een grote afstand toe en ontsnappen de intense gelaatsexpressies vaak aan het oog van de toeschouwer. Paradoxaal genoeg wordt de intensiteit van het lichaam bij de val hier door middel van close-up en montage sterker overgedragen op de kijker. Hier valt een parallel te trekken met het voorbeeld dat Benjamin geeft uit het dagdagelijkse leven:

Ist uns schon im Groben der Griff geläufig, den wir nach dem Feuerzeug oder dem Löffel tun, so wissen wir doch kaum von dem, was sich zwischen Hand und Metall dabei eigentlich abspielt, geschweige wie das mit den verschiedenen Verfassungen schwankt, in denen wir uns befinden. Hier greift die Kamera mit ihren Hilfsmitteln, ihrem Stürzen und Steigen, ihrem Unterbrechen und Isolieren, ihrem Dehnen und Rafften des Ablaufs, ihrem Vergrößern und ihrem Verkleinern ein.¹⁷⁵

¹⁷⁵ BENJAMIN, W. (1978a), o.c., p. 500.

De camera maakt het volgens Benjamin mogelijk hetgeen zich op het onbewuste niveau bevindt, weer te geven. Dit element over het optisch-onbewuste is volgens mij een mogelijke weg, waarlangs de aura in film weer mogelijkheden toebedeeld krijgt.

Op het moment dat Ina Geerts in het water gesprongen is, is de camera in een stabiele positie (17:19 – 17:41). Haar lichaam passeert door het water als in een flits, maar toch wordt het lichaam hierbij heel dichtbij en gedetailleerd in beeld gebracht. Het beeld erna toont Jozef in medium close-up, die zich rept om bij Ina te geraken. Hierna toont de camera opnieuw de onderwaterwereld, waarbij een sprankelend lichtspel getoond wordt. In het water blijkt de jurk van Ina als een sluier in het licht aanwezig te zijn. Behalve de jurk verschijnt kort ook de spartelende arm van Ina. Opnieuw dialogiseert Ina met de weergave van de spurtende Jozef. De beeldenwisseling tussen enerzijds de in het water zwevende Ina en anderzijds de snel voortbewegende Jozef levert een interessant patroon op. Verschillend met de zonet genoemde medium close-up van Jozef, wordt bij deze tweede verschijning enkel zijn gelaat in het frame opgenomen. Op het in beeld brengen van Jozef in deze scène kom ik verder nog terug bij het hoofdstuk over het gebruik van vertraging. Een volgend shot brengt opnieuw Ina in beeld. De camera ‘voelt’ in een travelling shot van de armen over de schouders tot het beeld ‘stilvalt’ bij haar gelaat. De druppeltjes water die zich hebben vastgezet op haar huid zijn hierbij duidelijk zichtbaar. In de video gaat er dus een hele tijd voorbij voor het gezicht van Ina duidelijk ‘geframed’ wordt.

Na het begrafenisritueel wordt Ina Geerts in het water gefilmd in medium close-up (21:58 – 22:30). Haar lichaam is immobiel, haar witte jurk wordt transparant, haar haren hangen los en dwarrelen door het water. Hierna volgt een extreme close-up van haar hand, die een ring draagt. De afwezigheid van beweging werkt op dit moment bevreemdend. Dit frame wordt een tijdje aangehouden, tot de camera het gezicht in close-up filmt. De kikker die uit de mond van Ina Geerts ontsnapt, als symbool voor de geest die het lichaam verlaat, wordt gevolgd. Dit beeld getuigt van een bijzondere gevoeligheid.

De begrafenis, die reeds eerder vermeld werd, vormt een opeenstapeling van affectiebeelden (17:41 – 21:58). De lijfelijkheid van de acteurs druipt in deze scène van

het filmscherm. De acteurs worden hier niet veel in close-up genomen, maar dit weerhoudt de beelden niet affectieve kwaliteiten in zich te dragen. De verhouding tussen de verschillende dansers is in de begrafenis-scène bijzonder. Het fragment, opgenomen in de oude danszaal Eldorado, begint met een beeld van Jozef, die lang uitgestrekt op de vloer ligt. Ina, nog steeds gekleed in haar witte jurk, stapt het beeld binnen en gaat met haar voeten op de handen van Jozef staan. Het rouwproces wordt in deze scène via lichamelijke verbeeld. De afwezigheid van woorden veroorzaakt de behoefte aan lichamelijke communicatie. Jozef probeert zich recht te trekken, zich op te richten met zijn hele lichaam, maar steeds blijven zijn handen steken onder de voeten van Ina. Zijn lijf kronkelt, zoekt een uitweg, maar wordt tot stilstand gedwongen. Via zijn bewegingen wordt het gevoel uitgedrukt bij een rouwproces. Je wil wel vooruit, maar kan het gewoon niet omdat je blijft ‘vasthangen’ aan de gestorven persoon. Het lichaam van Jozef blijft zich in bochten wringen, maar wordt telkens weer opnieuw vastgepind op de grond. Op het moment dat hij lijkt los te komen, komt Linda met haar voeten op zijn handen te staan. Het rouwproces ziet ernaar uit eindeloos verder te werken op het gemoed. Handen en voeten worden als het ware aan de grond vastgespijkerd. Deze bewegingen behoren niet enkel tot het idioom van Jozef, ook de andere dansers volgen met vergelijkbare lichamelijke impulsen. De sterke beelden waarbij de voeten van de ene danser constant op de handen van de andere staan, bevorderen de tactiele waarneming bij de kijker. De lichamelijke werking van de acteurs manifesteert zich hier door de herhaling van dit sterke beeld.

De begrafenis-scène begint met een algemeen beeld van de zaal, waarbij de dansers ten voeten uit in beeld gebracht worden. Deze medium long shot evolueert in het vervolg van de scène. Op het moment dat de focus van Jozef naar Robert verloopt, wordt de beeldvoering nabijer. Robert probeert zich twee keer op te trekken, in de richting van de camera en draait zich vervolgens zeer dicht bij de cameralens. Het opvallende kenmerk aan de begrafenis-scène is dat in plaats van het inzoomen op de dansers, de dansers zich zelf dicht bij de lens brengen. De lichamen van de dansers komen verschillende keren in de richting van de camera, waardoor de toeschouwer als het ware in de beweging wordt opgenomen. De overgangen tussen medium long shot en (medium) close-up verlopen compleet naadloos. De combinatie van de dansers die zichzelf in de richting van de lens bewegen en de naadloze overgang tussen verre en nabije shots zorgen voor

een natuurlijke en een onafstandelijke cameravoering, waardoor de lichamelijke werking zich optimaal kan manifesteren.

Na een medium long shot volgt de medium close-up van Ina Geerts, die het hemd van Jozef Frucek knoopt. Op deze vertraagde scène kom ik verder terug in de analyse van de film *Blush*. Meer algemene beelden wisselen zich telkens af met detailopnames, zoals bijvoorbeeld de focus op de arm van Ina die rechtstaat. Het lijkt erop dat hoe verder de scène vordert, hoe dichterbij de lichamen in beeld komen. Het gezicht van Thomas Steyaert wordt in close-up genomen, terwijl hij ermee over de vloer schuift. Zijn handen schuiven in een grootopname onder voeten, wat door de nabijheid een sterk affectiebeeld oplevert. Opvallend is vervolgens dat zanger en gitarist David Eugene Edwards in deze scène niet eerst met zijn gelaat in beeld komt, maar met zijn voeten, die kronkelende bewegingen maken.

In de onderwereld komt het tot een ‘vechtscène’ tussen telkens twee dansers (30:43 – 32:12). Hetzelfde duet wordt verder gezet, telkens door andere dansers. Een interessant gegeven bij deze scène is dat nu en dan een close-up van de dansers verschijnt. De twee dansers staan tegenover elkaar en kijken elkaar in het gezicht. Op het moment dat een close-up van de ene danser verschijnt, lijkt de cameralens samen te vallen met de ogen van de tweede danser. Close-ups wisselen af met medium close-ups en medium shots, waardoor de opbouw van een intense spanning mogelijk wordt. De woede, de energieke kracht en de lichamelijke van de acteurs wordt via de wisseling van shots goed in beeld gebracht. Een van de laatste duo’s brengen hun buik tegen elkaar en op een vloeiende manier loopt het beeld over in een medium close-up van Jozef. Het overvloeien van het ene beeld in het andere verloopt heel ‘natuurlijk’ en er valt geen cesuur. De kijker is zich wellicht niet bewust van deze overgang van beeldgrootte maar toch wordt de medium close-up onbewust ‘verteerd’.

2.5.4 *De vertraging van het beeld*

Na dieper ingegaan te zijn op de auratische werking van de close-up en de verschillende meningen van Benjamin en Deleuze daaromtrent, is het nuttig om nu in te gaan op de vertraging van het beeld. Zoals in de theoretische verkenning gebleken is, is temporaliteit een essentieel element van de aura. Vertraging en verstillings is een

filmtechnisch middel dat het beeld in de tijd kan rekken. Bij de analyse van dit aspect in de film *Blush* zal ik opnieuw Benjamin in dialoog met Deleuze brengen.

De omschrijving die Benjamin geeft aan de ervaring van de aura is onlosmakelijk verbonden met het aspect tijd. Hij noemt aura een vreemd weefsel van ruimte en tijd. De ervaring die hij verbindt aan de waarneming van de aura van natuurvoorwerpen, vertelt eveneens iets over het aspect tijd.

Diese letztere definieren wir als einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag. An einem Sommernachmittag ruhend einem Gebirgszug am Horizont oder einem Zweig folgen, der seinen Schatten auf den Ruhenden wirft – das heißt die Aura dieser Berge, dieses Zweiges atmen.¹⁷⁶

Uit dit citaat uit *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* blijkt een zekere traagheid in de auratische ervaring te schuilen. Het woord ‘folgen’ wijst geenszins op een vluchtig kijken naar iets dat snel voorbij glipt, maar straalt een zekere rust uit. Deze traagheid staat in contrast met de schokervaring in de moderne stad.

Het belang van de tijd is nog duidelijker in Benjamins essay *Kleine Geschichte der Photographie*. In dit essay is de belangrijke tussenzin “bis der Augenblick oder die Stunde Teil an ihrer Erscheinung hat”¹⁷⁷ aanwezig die in het Kunstwerkessay geschrapt werd. De tijd maakt dus wezenlijk deel uit van de auratische ervaring. Het originele en unieke kunstwerk verbindt Benjamin in zijn fotografie-essay met “Dauer”, terwijl hij de reproductie aan “Flüchtigkeit” en “Wiederholbarkeit” koppelt.¹⁷⁸ De aura kan dus gelinkt worden aan de tijd als duur. Men kan zich wel afvragen waarom Benjamin de geciteerde tussenzin in zijn Kunstwerkessay heeft laten vallen. Zou dit dan een punt zijn waarop fotografie en film volgens Benjamin wezenlijk verschillen?

In de dansfilm *Blush* worden heel wat beelden vertraagd getoond. Deze vertraging zou in verband kunnen gebracht worden met het tijdsaspect in de definitie van Walter Benjamin.

¹⁷⁶ BENJAMIN, W. (1978a), o.c., p. 479.

¹⁷⁷ BENJAMIN, W. (1978b), o.c., p. 378.

¹⁷⁸ BENJAMIN, W. (1978b), o.c., p. 379.

Benjamin brengt de vertraging zelf in verband met het optisch-onbewuste.

So wird handgreiflich, daß es eine andere Natur ist, die zu der Kamera als die zum Auge spricht. Anders vor allem dadurch, daß an die Stelle eines vom Menschen mit Bewußtsein durchwirkten Raums ein unbewußt durchwirkter tritt.¹⁷⁹

De vergrotingen en vertragingen zijn volgens Benjamin geïsoleerd uit het tijdsverloop. Datgene wat aan het menselijke oog ontsnapt, wordt via close-ups en vertragingen in beeld gebracht. Zo komt er een verschuiving van het onbewuste naar het bewuste niveau.

In het onderdeel over close-up en affectiebeelden in *Blush* kon vastgesteld worden dat de grootopname niet per se als een geïsoleerd gegeven moet bestaan. De context van het lichaam kan aanwezig blijven, in een close-up van het gelaat bijvoorbeeld. Het menselijke aspect dat aan vele close-ups verbonden is, werd in verband gebracht met de aura. Een close-up is niet alleen een kwantitatieve vergroting, maar ook een kwalitatieve.

De vertraging is op dit vlak vergelijkbaar met de close-up. Deze filmtechnische insteek rukt een bepaald tijdssegment niet los uit zijn context, maar legt meer nadruk op bepaalde subjecten of objecten die zich voor het cameraoog bevinden. In de vertraging wordt de tijd voelbaar en dit is een eigenschap die ook verbonden kan worden aan de auratische ervaring. De traagheid die uit de omschrijving van Benjamin blijkt, maakt tijd eveneens als een waarneembaar gegeven.

De natuur die tot de camera spreekt, is inderdaad anders dan die tot het menselijke oog, maar de camera mag volgens mij niet gereduceerd worden tot een onmenselijke blik. Hier kan teruggekoppeld worden naar de visie van Rainer Rochlitz, die geen genoegen neemt met de beschouwing van de camera als een afstandelijke. De camera wordt namelijk gestuurd door een menselijke blik.

In *Blush* wordt frequent gebruik gemaakt van de vertraging. Een aantal voorbeelden zullen het belang hiervan in relatie tot de aura aantonen. Een eerste voorbeeld die ik hierbij zal bespreken is het beeld van Vandekeybus die zich alleen bevindt in het bos en voorzichtige bewegingen maakt (10:50-11:07). Deze bewegingen zouden aan kracht

¹⁷⁹ BENJAMIN, W. (1978a), o.c., p. 500.

inboeten als hier geen vertraging op toegepast zou zijn. De vertraging levert een natuurlijke, bijna mystieke sfeer aan dit beeld. Het idyllische muziekje die deze bewegingen ondersteunt, versterkt dit beeld van Vandekeybus in het lommer.

Het vorige voorbeeld betrof de vertraging van minimale bewegingen. Een heel andere indruk wordt verkregen wanneer een in werkelijkheid snelle beweging in vertraging wordt getoond. Linda Kapetanea maakt een radbeweging in de richting van de camera (11:15-11:18). Deze beweging is in realiteit in een flits voorbij, de vertraging maakt deze beweging in de film intenser. De ‘val’ ontsnapt op deze manier niet aan het bewuste van de toeschouwer. Dit kan gekoppeld worden aan het optisch-onbewuste in de theorie van Walter Benjamin. Hij stelt immers dat via de vertraging en de close-up zaken kunnen getoond worden die zonder de camera niet opvallen. In de volgende beschrijving schuilt volgens mij een auratische ondertoon. De volledige structuur wordt immers aangetast door de vertraging en de close-up:

Unter der Großaufnahme dehnt sich der Raum, unter der Zeitlupe die Bewegung. Und so wenig es bei der Vergrößerung sich um eine bloße Verdeutlichung dessen handelt, was man ‘ohnehin’ undeutlich sieht, sondern vielmehr völlig neue Strukturbildungen der Materie zum Vorschein kommen, so wenig bringt die Zeitlupe nur bekannte Bewegungsmotive zum Vorschein, sondern sie entdeckt in diesen bekannten ganz unbekante, ‘die gar nicht als Verlangsamungen schneller Bewegungen sondern als eigentümlich gleitende, schwebende, überirdische wirken’.¹⁸⁰

De onderwaterbeelden verschijnen eveneens vaak in een vertraagd tempo. Deze beelden, die vaak al in close-up gefilmd zijn, brengen de lichamelijke intensiteit van de dansers nog meer naar voren. Er ontstaat met andere woorden een nabijheid, die tegelijk ver is. De lichamen zwemmen niet in een flits voorbij, maar brengen het oog voor detail bij de toeschouwer naar voren. Via de vertraging behoort het immers tot de mogelijkheid om het lichaam op een indringende manier te vatten.

Benjamin beschouwt de verschijning van de filmacteur op het scherm slechts als een kortstondige flits, waardoor het lichaam geen tijd krijgt om zich te manifesteren. De beperkte duur van de verschijning van de acteur veroorzaakt volgens Benjamin de vervreemding van de acteur van zijn eigen lichaam. De situatie waarin de filmacteur

¹⁸⁰ BENJAMIN, W. (1978a), o.c., p. 500.

zich bevindt, vergelijkt Benjamin via Pirandello met een vorm van ballingschap. Het volgende citaat illustreert dit:

Mit einem dunklen Unbehagen spürt er die unerklärliche Leere, die dadurch entsteht, daß sein Körper zur Ausfallserscheinung wird, daß sein Körper zur Ausfallserscheinung wird, daß er sich verflüchtigt und seiner Realität, seines Lebens, seiner Stimme und der Geräusche, die er verursacht, indem er sich rührt, beraubt wird, um sich in ein stummes Bild zu verwandeln, das einen Augenblick auf der Leinwand zittert und sodann in der Stille verschwindet...¹⁸¹

In dit fragment uit het kunstwerkessay legt Benjamin via zijn woordgebruik de nadruk op de snelle en korte verschijning van de filmacteur. Precies de vluchtigheid, de beperktheid in tijd van het ogenblik waarop de filmacteur op het beeld verschijnt, doet volgens Benjamin af aan zijn auratische kracht. De vertragingen, die in *Blush* veelvuldig gebruikt worden, bieden op deze manier weerwerk aan de vluchtigheid van de verschijning van de filmacteur zoals Benjamin die beschreven heeft.

Via vertraging kunnen onder meer diepere emoties uit het onderbewuste aan het oppervlak komen. Een intens shot is dat waarin Jozef snel loopt, na Ina's sprong van de hoge rots. Op dat moment is hij in werkelijkheid veel sneller aan het lopen en dit wordt voelbaar in het beeld. Het trager maken van het beeld maakt de drang om sneller te kunnen lopen zichtbaarder. De angst en de beperking wordt voelbaar in het vertraagde beeld. De eerste keer dat hij in beeld komt, wordt hij in medium shot in beeld gebracht (17:12 – 17:18). Even later wordt enkel op zijn gezicht gekadreerd (17:22 – 17:27). De combinatie van close-up en vertraging brengt hier een bijzonder menselijke gevoeligheid naar boven. De tijd wordt voelbaar in de vertraging.

Over het volledige tijdsverloop van de film blijkt dat vooral Ina Geerts vertraagd in beeld wordt gebracht. Het feit dat zij dood is en als een geest blijft ronddolen tussen de dansers heeft daar wellicht mee te maken. Als het extreem wordt gesteld, kan gezegd worden dat haar beeltenis bij momenten de uitdrukking van de vroege portretfotografie tracht te benaderen. Walter Benjamin stelt dat de vroege portretfotografie een laatste verschansing betekent voor de cultuswaarde. In het menselijke gelaat op de foto toont de aura zich voor het laatst. Enkele fragmenten waarin Ina verschijnt zijn dan wel geen

¹⁸¹ BENJAMIN, W. (1978a), o.c., p. 489.

foto's, maar via de vertraging komt haar gelaat langer in beeld. Dit is te vergelijken met de lange belichtingstijd bij de vroege fotografie. Bovendien laat de verbinding die Benjamin maakt met gestorven geliefden, de parallelle koppeling met *Blush* op inhoudelijk vlak mogelijk. In deze dansfilm is Ina zoals reeds vermeld de gestorven liefde, wiens schim voortdurend terug opduikt. De vertraging kan in deze zin dan begrepen worden als een manier om het moment waarop iemand nog leeft, langer te laten duren. Het is een poging om het beeld vast te houden, om geen afscheid te moeten nemen. De positie van de dansers op het einde van de begrafenis-scène refereert aan de familiefoto. Het feit dat de camera slechts lichtjes beweegt in combinatie met het langdurige stilstaan van de dansers doet denken aan de plaats waar de aura volgens Benjamin voor het laatst verschijnt.

In de begrafenis-scène komt Ina Geerts een paar keer vertraagd in beeld. Ze maakt de mannen een voor een klaar voor het afscheid. De camera volgt haar lichaam terwijl ze het hemd van Jozef dichtknoopt. Bij het rechtstaan worden haar arm en hand, die een kam vastklemt, getoond (18:28-18:34). De traagheid van deze beelden maakt het terugkijken van het beeld mogelijk. Even later gaat de camera achter Ina aan, als ze met haar handen zachtjes over het hemd van Robert M. Hayden strijkt (19:10 – 19:16). De vertraging van dit beeld maakt de tederheid van de beweging nog sterker en creëert de mogelijkheid tot tactiele waarneming. Een zeer intiem beeld is het moment waarop Ina iets in zijn oor fluistert (19:22 – 19:29). Haar stem is onhoorbaar, de beweging van haar lippen worden bevestigd door het vertraagde beeld. Ina vertegenwoordigt de stemmen die hij in zijn hoofd heeft. Daarnaast wordt ook Germán Jauregui Allue op een scherp gevoelige manier behandeld. Ze streelt in een vertraagd beeld over zijn hoofd (20:33 - 20:38). Het bijkomend inzoomen van de camera op hun hoofden maakt het strelen voor de kijker bijna voelbaar. De blik van de kijker wordt immers gestuurd door de camera, die het strelen van de hand 'strelend' in beeld brengt via de vertraging en het inzoomen.

In de onderwereld, waar de focus ligt op het lelijke, krijgt het trager maken van beelden een andere werking. Na een opeenvolging van dansfrasen waarin Laura Arís Alvarez en Wim Vandekeybus het contact tussen Robert Hayden en Ina verhinderen, verschijnt Ina in medium close-up. Haar vertraagde lach straalt hier in tegenstelling tot de tederheid in eerdere scènes grimmigheid uit (32:41 – 32:44). Hiermee wil ik aanduiden dat de vertraging niet enkel tederheid kan uitdrukken. Het komt erop neer dat het vertraagde

beeld sowieso een grotere intensiteit heeft, wat de overdracht van ‘informatie’ ook moge inhouden.

Een laatste voorbeeld waarin ik de vertraging van beelden met Ina Geerts wil illustreren, is de scène waarin ze zich in de zee bevindt en herhaaldelijk omvalt (45:22 – 46:22). Tijdens het omvallen schreeuwt ze het uit. De remming in de val maakt de val sterker. De intensiteit van het lichaam blijft in de vertraging nazinderen.

2.5.5 Ruimtelijkheid

De film *Blush* wordt niet in een eenduidig ruimtelijk en temporeel raamwerk gepast. De narratie is niet het centrale gegeven waar alles rond draait, maar is een van de media tussen alle andere in de voorstelling. Tijd en ruimte worden opengebrouwen en is niet meer ondergeschikt aan de actie.

In de dansfilm *Blush* komt het er niet op aan een afgelijnd verhaal met duidelijke karaktertypes te vertellen. Zoals reeds aangetoond ontstaat er een mogelijkheid tot het inlassen van affectiebeelden. Bovendien kan dus geconstateerd worden dat de ruimtelijkheid niet in functie hoeft te staan van het handelingsverloop. De ruimtes die gebruikt worden in de film laten verschillende interpretaties toe, net zoals de bewegingen multi-interpretabel zijn. De dansers zijn klaar om zich te laten gaan in de ruimte van de film. De ruimte is niet alles overheersend en stuurt de personages niet in functie van een bepaalde handeling, waardoor ze vrij in de natuur kunnen bewegen.

In vergelijking met de ruimte in de voorstelling is die in de film uiteindelijk concreter. Vooral de scène in de onderwereld levert een inhoudelijk kader waaraan betekenissen kunnen worden opgehangen. De vele scènes in de natuur staan meer open voor interpretatie, waardoor de lichamelijke belangrijker wordt. De plaatsing van de lichamen in de natuur zorgt voor een bijkomende betekenislaag. Terwijl de bewegingen in de film vaak dezelfde blijven als in de voorstelling, komt het dierlijke karakter van de mens in het laatste geval toch meer naar voor.

Hoewel aura moeilijk in kwantitatieve termen valt te vatten, ben ik ervan overtuigd dat hoe minder concreet de ruimtelijkheid zich manifesteert, hoe groter de auratische waarde is. Als het lichaam voor zich kan spreken, zonder specifieke ruimtelijke invulling, biedt het volgens mij meer mogelijkheden.

Deleuze oordeelt dat het affect zich behalve in de close-up ook kan manifesteren in een ‘espace quelconque’, wat wil zeggen dat de plaats bevrijd is van de tijds- en ruimtecoördinaten.¹⁸² Het affect dat plaatsvindt in de onbepaalde ruimte, benoemt Deleuze met de term ‘qualisigne’. Deze opening tot ‘qualisigne’ hangt volgens mij samen met het auratische.

Voorbeelden van de ‘espace quelconque’ zijn de verschillende onderwaterscènes die zich in de film voordoen. Onder water is er geen enkel ruimtelijk ankerpunt en valt de ruimte moeilijk te herkennen als een bepaalde zee, meer of zelfs als zwembad. De dansers lijken zich in Corsicaanse wateren te bewegen, maar niets is minder waar. De onderwaterscènes zijn opgenomen in het Boudewijnpark in Brugge. De ruimte onder water is dus onbepaald voor de toeschouwer. In deze ruimte ontstaan tal van affectiebeelden, die besproken worden in het hoofdstuk in verband met het affectiebeeld.

2.5.6 *De dansende camera: de overdracht van beweging(s)(energie) via montage, camerabeweging en camerastandpunt*

Zoals eerder aangetoond bij de literatuur van Walter Benjamin is aura sterk gelieerd aan het menselijke en het lichamelijke. Op scène heeft dat vaak te maken met de energie die het lichaam uitstraalt. Hans-Thies Lehmann spreekt in deze context via Lyotard over het energetische theater:

Lyotard spricht hier von einer veränderten Theateridee, von der auszugehen ist, will man ein Theater jenseits des Dramas denken. Er nennt es ‘energetisches Theater’. Das wäre kein Theater der Bedeutung, sondern der ‘Kräfte, Intensitäten, Affekte in ihrer Präsenz’.¹⁸³

Het postdramatische theater staat dus niet langer in functie van de logische overdracht van een eenduidige betekenis, maar om een bepaalde kracht en intensiteit te creëren. Het ritme van de bewegingen wordt voelbaar voor de toeschouwer. Het probleem stelt zich bij een filmadaptatie dan ook vaak bij de overdracht van energie. In een voorstelling kan gespeeld worden met de tactiliteit, in een film ligt dat al iets moeilijker.

¹⁸² DELEUZE, G. (1983), o.c., p. 137.

¹⁸³ LEHMANN, H., o.c., p. 56.

Toch zijn er bepaalde methodes om het ritme en de energie over te dragen in dit andere medium.

De dans van Wim Vandekeybus wordt algemeen als energiek getypeerd. Hierbij schrikt hij er niet voor terug om de grenzen van het gevaar op te zoeken. Een voorbeeld hiervan zijn de dansers die met grote stenen werpen in de eerste voorstelling *What the body does not remember*. Het fysieke theater brengt meer dan de tekst de lichamelijke op het voorplan, waardoor de aura van de acteur zeker present is. Om de energie die uit de voorstellingen van Ultima Vez stromen, te kunnen weergeven in film, is het hanteren van een aantal filmische elementen die deze energie versterken, bijgevolg noodzakelijk.

Vandekeybus zegt dat bepaalde bewegingen in zijn voorstellingen ontwikkeld zijn om gefilmd te worden. Bij het ontstaan van de choreografie denkt hij dus soms al na over hoe het gefilmd zou kunnen worden. Via de video-opnames van enkele repetities wordt daar sowieso al bij stilgestaan. Bepaalde bewegingen zien er bijvoorbeeld uit bovenaanzicht interessanter uit dan frontaal. In theater is de verhouding tussen toeschouwer en scène meestal frontaal. Film daarentegen kan de danser daarentegen vanuit alle mogelijke richtingen, met alle mogelijke beeldgroottes en in alle mogelijke volgordes in beeld brengen.

Bij de bespreking van de overdracht van energie zal ik stilstaan bij montage, camerabeweging en camerastandpunt. De beeldgrootte zal ik hierbij slechts in beperkte mate betrekken, aangezien dit al eerder aan bod is gekomen.

In de scène die ik nu zal bespreken, wisselen verschillende camerastandpunten snel met elkaar af (09:30-12:27). Alle dansers behalve Ina komen in dit fragment aan bod. Eerst worden de danseressen getoond, die de rotsachtige en boomrijke omgeving met een 'dierlijke' dansstijl verkennen. Thi-Mai Nguyen wordt vanuit een diep kikkorsperspectief getoond, terwijl Laura Arís Alvarez erna vanuit vogelperspectief in beeld komt. Deze scène wordt vooral interessant naarmate de beelden zich snel na elkaar opvolgen. De spanning stijgt wanneer de vier danseressen toekijken op de bewegingen van de drie dansers Thomas Steyaert, Jozef Frucek en Germán Jauregui Allue. De camera kijkt vanuit vogelperspectief mee over de schouders van Thi-Mai naar de dansers beneden op de grond. Door deze plaatsing van de camera wordt de

toeschouwer meer opgenomen in het geheel van de dans. Dit komt doordat de ogen van de toeschouwer samenvallen met het camera-oog.

De dansers, die vervolgens via een duw van Linda Kapetanea als een kaartenhuisje in elkaar vallen, worden op een bijzondere manier in beeld gebracht. De beelden vallen als het ware ook in elkaar, doordat verschillende perspectieven na elkaar en zonder naad aan elkaar worden gemonteerd. Het omvallen wordt dus via de montage dubbel geïllustreerd.

Daar waar de bewegingen in de voorstelling veel meer uitgesponnen worden, worden deze sneller opeengepakt in de film. De snelle montage zorgt via de ritmiek voor de overdracht van energie. De montagetechniek komt duidelijk naar voren naarmate de scène vordert. De snelheid van de bewegingen hangt samen met de snelheid van de montage. Bovendien worden verschillende beeldgroottes na elkaar gemonteerd, waardoor de oriëntatie bij momenten moeilijk is. De snelle versnippering van de lichamen van de dansers zorgt hier voor de energieoverdracht. Het fragment dat dit goed illustreert vangt aan met een beeld waarin Wim Vandekeybus en Elena Fokina op de grond liggen, terwijl de camera zich op dezelfde hoogte bevindt (11:32). Dit beeld wordt razendsnel afgewisseld door close-ups en medium close-ups van andere dansers. Door de snelheid is het bijna onduidelijk wie precies in beeld wordt gebracht. Het gaat hier dan ook niet om de personageconstructie of het weergeven van een bepaalde narratie, maar om de zuivere overdracht van de energie van de acteurs. Hierbij werd dus aangetoond dat via montage en wisselende camerastandpunten bewegingen versterkt kunnen worden.

Een derde element dat nog niet werd besproken, is de camerabeweging. In hetgeen dat volgt, valt de camerabeweging samen met de beweging die de blik van de dansers maakt. De cameraman loopt mee met de dansers en maakt met de camera de beweging van de blik die de dansers werpen. De dansende camera filmt namelijk de grond. Opnieuw worden deze beelden afgewisseld met beelden van de dansers zelf, die zich intussen in een andere situatie bevinden. Camerabewegingen vallen niet enkel samen met de blik van de danser, tevens wordt via de camerabeweging met de danser zelf mee bewogen. Een voorbeeld hiervan is het duet tussen Thi-Mai Nguyen en Laura Arís Alvarez (11:37 – 11:45). Hun val is tegelijk een val voor de camera, hun achteruitgaan is tegelijk het achteruitgaan van de camera. Bovendien wordt hun neerwaartse beweging tweemaal in beeld gebracht. De herhaling van deze beweging is niet gericht op mimesis, maar is een productieve herhaling die de intensiteit versterkt.

2.5.7 Muziek

De mogelijkheid van het tonen van zuiver affectieve situaties werd in een vorig hoofdstuk reeds uitvoerig besproken. In dit onderdeel zal ik mij richten tot het aspect muziek. Muziek is namelijk een integrale en belangrijke component in de voorstellingen van Vandekeybus en ook een fundamenteel onderdeel van de voorstelling en film *Blush*. Voor dit project werkte Wim Vandekeybus samen met David Eugene Edwards, bekend van de rockgroep 16 Horsepower en zijn soloproject Woven Hand.

De muziek speelt zowel in de film als in de voorstelling een hoofdrol. Niet enkel in de afzonderlijke liedjes, maar ook in de tussenstukken ontstaan interessante geluiden. De liedjes worden geleidelijk opgebouwd en vergezellen steeds de dans. Zelden verschuift de muziek naar het achterplan.

Een interessant gegeven is dat de muziek vaak geleidelijk wordt opgebouwd en omgevingsgeluiden ook geïntegreerd worden. Een voorbeeld hiervan is de lange natuurscène (vanaf 08:03), waarbij de muziek slechts stelselmatig ingang neemt. Het duurt vijf minuten (tot 13:05) vooraleer een ‘volwaardig’ lied erdoor komt. Intussen wordt de kijker of luisteraar ook ondergedompeld in een natuurwereld met het geluid van stromend water, fluitende vogels, mekkerende geiten, bewegingsgeluiden en stemmen van dansers. Het dialogiseren tussen muziek en omgevingsgeluiden enerzijds en montage en dansbewegingen anderzijds, levert boeiende perspectieven.

Aangezien de muziek specifiek voor de voorstelling en film *Blush* gecomponeerd is, ontstaat er een niet te onderschatten interactie tussen beide parameters. De muziek draagt de dans en de dans draagt de muziek. In de context van de aura kan gesteld worden dat de muziek de lichamelijke van de dansers verder versterkt. Bepaalde bewegingen worden krachtiger, precies door de muziek die erop gemonteerd wordt. De agressie van de muziek in de onderwereld contrasteert bijvoorbeeld met de meer ingetogen ritmische muziek tijdens de begrafenis-scène. De bewegingen van de dansers sluiten hierbij aan. De muziek in *Blush* kan hier bijgevolg niet gekoppeld worden aan de zuiver sonore situatie bij Deleuze. Deleuze stelt immers dat de muziek in de zuiver sonore situatie autonoom is ten opzichte van de beelden. Anderzijds kan vastgesteld worden dat de muziek van eenzelfde zintuiglijkheid getuigt als de tekst in *Blush*. Dit aspect komt in het volgende onderdeel aan bod. De muziek staat net als de tekst in *Blush* toch niet in functie van het zintuiglijk-motorieke schema, maar wordt ingezet als supplement bij de taal. Ik onderschrijf dan ook een citaat van Nietzsche hieromtrent, dat

besproken werd door Christel Stalpaert in een publicatie over theatergezelschap Needcompany: “Music as a supplement to language: music renders many *stimuli*, and even entire states of stimulation, that language cannot represent”¹⁸⁴.

Voor Wim Vandekeybus is een goede muzikant eveneens een goede acteur. Wellicht daarom worden ook beelden ingelast van David Eugene Edwards. De expressiviteit van zijn muzikale performance heeft veel weg van een choreografie. Edwards wordt vooral gefilmd met zijn gezicht in close-up, zoals bijvoorbeeld bij de begrafenis of bij de scène in de onderwereld. Het inlassen van beelden van zijn gezicht levert een zuiver affectieve situatie. Hierbij kan vooral verwezen worden naar de laatste scène in de film, waarbij zijn gelaat opnieuw in beeld wordt gebracht. De expressie in zijn gezicht terwijl hij zingt levert een bijzondere kracht aan deze beelden.

David Eugene Edwards is uiteraard geen onbekende in de muziekwereld. Hij geniet dus ook van een zekere sterrenstatus. Het inlassen van zijn beeltenis in de film *Blush* zou in termen van Walter Benjamin kunnen wijzen op het inzetten van de artificiële aura. David Eugene Edwards is dan wel bekend, toch gaat zijn vertegenwoordiging in de film verder dan een loutere verschijning. De intensiteit die verbonden is met zijn muzikale- en acteerprestatie kan men niet enkel wijten aan zijn zogenaamd artificieel aura.

2.5.8 De zintuiglijke tekst als auratisch medium

Heel af en toe valt er een stilte of rustpunt in de muziek. Deze momenten zijn bewust uitgekozen en leveren daarom ook een extra dimensie, die ruimte laat voor bijvoorbeeld de heldere stem die de tekst van Peter Verhelst leest.

Voor de voorstelling en film *Blush* werkte Ultima Vez samen met schrijver Peter Verhelst. De teksten ontstonden hierbij in samenspraak met en via improvisaties van de acteurs. Verhelst staat ervoor bekend bij uitstek zintuiglijke teksten te schrijven. Zijn poëtische en beeldende taal zet de lichamelijke van de acteurs nog sterker in de verf.

¹⁸⁴ STALPAERT, C., “On art and Life as...”, in: STALPAERT, C., LE ROY, F., BOUSSET, S., *No beauty for me there where human life is rare : on Jan Lauwers’ theatre work with Needcompany*, Gent, Academia Press, 2007, p. 328.

De auteur tracht een tekst te schrijven die beeld kan worden en die bijgevolg veel suggestieve kwaliteiten in zich draagt.

De reeds vermelde scène waarin Jozef Ina op zijn rug draagt terwijl hij langs het strand wandelt in een soort processie met de andere dansers, wordt begeleid door een gereciteerde tekst (36:50 – 38:40). Een stem die toebehoort aan iemand die zich buiten het beeld bevindt, draagt de tekst van de schrijver Peter Verhelst op. De manier waarop de tekst gezegd wordt, scherpt de tederheid aan. De stem hapert hier en daar en de vele pauzes in het zeggen van de tekst creëren een bijzondere intensiteit. De tussenruimte die tussen twee zinnen valt, doet de aandacht van de toeschouwers op de acteurs richten. De vertragende elementen in de tekst verlenen een grotere intensiteit. Het volgende citaat toont de zintuiglijke, tactiele taal van Verhelst aan. Bijna na elke zin wordt een pauze genomen, de ene al langer dan de andere. Zelfs midden in een zin wordt gestopt, waardoor het staccato karakter een bijzondere sterkte in de tekst legt.

And if you ever leave before I wake, I will follow you in dreams, a snake around your feet, your arms, your neck. Sleeping in your hair at day, chasing all your fears away at night. Nothing's right and nothing's wrong, just as long as you will stay. But if you decide to disappear, disappear without a trace. Don't save a single kiss of me. I will search and find a thousand seas to drown my memories of you. Swaying hair like seaweed. Dolphins wear your smile. Fishes' lips as soft as breasts. Everything weighs less in water, even grief. So if you want to leave me, leave, but do it just the way a tear drops into the sea.

In de stilte ligt de mogelijkheid om de gevoeligheid aan te scherpen. De film is overladen door sterke muzikaliteit. De momenten waarop de stilte valt springen er daarom nog meer uit en brengen de acteurs op een subtiele manier op de voorgrond. De tekstzegging op zich getuigt van een diepe menselijkheid.

Een tweede scène die de kracht van de stilte in de tekstzegging illustreert en de zintuiglijkheid van de tekst van Verhelst, is de begincène (00:41 – 02:10). Bij de aanvang van de film *Blush* maakt Ina Geerts een opsomming van hetgeen ze in de toekomst niet meer zal kunnen doen. Ze zal nooit meer wakker worden in een kingsize bed in een hotelkamer met het zicht op de lagune van Venetië, nooit nog een boek lezen, nooit meer piano leren spelen of nooit meer trouwen. Opnieuw wordt de stilte ingelast als een middel om een intieme spanning te creëren. Het gevoel voor bepaalde klemtonen in de tekst zorgen ervoor dat de woorden van Ina Geerts beelden worden. De combinatie

met de keuze voor de close-up als beeldgrootte veroorzaakt de mogelijkheid tot een grotere lichamelijke intensiteit. De woordenstroom getuigt van een lichamelijkheid, die vooral duidelijk wordt bij de zin “Lay a slice of lemon on my tongue”. Ina Geerts steekt voor ze deze zin begint, haar tong uit. De toeschouwer kan bij dit shot bijna niet anders dan zelf de zintuigen te laten aanspreken. De volgende zin, “The smell of a baby”, wordt gevolgd door een beeld van Ina die zichtbaar aan het ruiken is. Het samenvallen van de lichamelijke en zintuiglijke tekst en het constante gebruik van de close-up brengt de toeschouwer bij deze scène op het niveau van het tactiele waarnemen.

Een recensent schrijft over “Verhelstiaanse sensaties”¹⁸⁵ bij het zonet besproken begin van de voorstelling¹⁸⁶, wanneer Ina Geerts zegt wat ze allemaal niet meer zal kunnen doen. Het gebruik van het woord sensaties is hier wellicht een bewuste verwijzing naar de ‘sensations’ bij Deleuze.

¹⁸⁵ BELLON, M., “Verhelst en Vandekeybus vinden elkaar”, in: *Brussel Deze Week*, 03/10/2002.

¹⁸⁶ De scène aan het begin van de film komt in de voorstelling ook vroeg aan bod. De recensent bespreekt in dit artikel de voorstelling, maar aangezien de tekst dezelfde blijft, is dit zeker ook van toepassing op de film.

Besluit: hedendaagse interpretatie van het begrip aura

Met de technologische reproductie treedt volgens Walter Benjamin de aura, een “vreemd weefsel in ruimte en tijd”, in verval. Het begrip aura is wegens zijn vaagheid niet gemakkelijk te doorgronden. Het grondig bestuderen van secundaire bronnen heeft mij enigszins wegwijs gemaakt doorheen de ingewikkelde concepten van Walter Benjamin. Het feit dat het begrip aura tot op heden naar voren komt in talloze wetenschappelijke publicaties, toont aan dat het onderwerp nog steeds relevant is. Doorheen de tijd hebben verschillende auteurs elk op hun manier invulling trachten te geven aan het begrip aura. De dubbelheid of wispelturigheid in Benjamins teksten heeft voor heel wat stof tot nadenken gezorgd voor wetenschappers uit diverse vakgebieden.

De context waarin de teksten van Benjamin met betrekking tot de aura zijn ontstaan, is uiteraard een andere context dan die waar we vandaag in leven. Walter Benjamin leefde in een overgangsfase in de geschiedenis, waarbij de mens moest trachten om te gaan met de moderniteit. De snelle vooruitgang op vlak van technologie was een fenomeen waar de mensen in die periode moesten leren mee omgaan. Het interbellum, de periode waarin het essay tot stand is gekomen, was een donkere periode in de geschiedenis van Duitsland. Benjamin zag met lede ogen aan hoe het fascisme zijn opgang maakte. Toch zijn heel wat aspecten in zijn theorie vandaag nog herkenbaar of toepasbaar. Via de bestudering van het theater- en filmwerk van Wim Vandekeybus en zijn gezelschap Ultima Vez heb ik getracht een hedendaagse invulling te geven aan het begrip aura.

In deze scriptie is meermaals gebleken dat Benjamin een tweeledige houding heeft tegenover het verval van de aura. Enerzijds lijkt hij nostalgisch terug te kijken naar de periode vóór het ontstaan van de reproductietechnieken, anderzijds geeft hij de revolutionaire kracht van de film aan. Hoewel het werk van Benjamin door sommigen wordt afgedaan als conservatief of nostalgisch, moet de revolutionaire waarde van zijn geschriften onderkend worden. Hoewel droefenis lijkt te schuilen in zijn beschrijving van het verval van de aura, zag Benjamin een grote revolutionaire kracht in de film, die zou kunnen ingaan tegen het nationaal-socialisme. Bovendien zou de technische reproductie een bevrijding uit het burgerlijke paradigma betekenen. Volgens de extreme visie van Rodolphe Gasché is het verval van de aura een cathartische, bevrijdende ervaring voor Benjamin. Ook Willem Van Reijen voelt weinig treurnis in het werk van

Benjamin. Deze (extreme) stelling van beide auteurs volg ik niet, aangezien het begrip aura volgens mij zowel vervuld is van zowel melancholie als het revolutionaire gedachtegoed. Het benoemen van de problematiek van de aura is dan ook ontstaan op een kantelpunt in de geschiedenis.

Uiteindelijk lijken volgens mij de revolutionaire aspecten van de aura tegenwoordig het minst actueel te zijn. De koppeling van de aura aan de burgerlijke traditie is niet meer vol te houden. Het begrip aura valt niet alleen te reduceren tot een burgerlijk verschijnsel, zoals Benjamin het in zijn fotografie-essay bij momenten suggereert. De revolutionaire kracht van film, die ingaat tegen het fascisme, wordt beschreven in *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Onder meer Bullock en Hashimoto brengen naar voren dat van deze revolutionaire kracht nooit sprake is geweest. Om het even welk politiek regime kan film al dan niet als auratisch ‘middel’ inzetten. Om deze reden is de koppeling van fascisme aan aura en van communisme aan anti-aura volgens mij niet houdbaar. Het werk van Vandekeybus is niet verbonden met een bepaald politiek engagement, waardoor ik dit aspect niet naar voren heb geschoven als het belangrijkste punt ter discussie.

De dubbelheid in de theorie van Benjamin doet vragen stellen bij het aangekondigde verval van de aura. Verschillende auteurs hebben argumenten aangereikt om aan te geven dat de aura nooit verloren is gegaan en dat de aura vandaag nog steeds bestaansgrond heeft. Marleen Stoessel heeft erop gewezen dat Benjamin nergens het woord ‘Verlust’ gebruikt. De aura lijkt dan wel een deuk te krijgen, maar het volledige verlies ervan vermeldt Benjamin niet. Verder maakt Stoessel het belangrijke punt dat aura pas ontstaat op het moment van het verval ervan. Charlie Bertsch heeft benadrukt dat de aura niet enkel verkwijnt, maar dat er iets nieuws ontstaat dat hij benoemt met ‘simulacral aura’. Dieter Lesage denkt dat zowel het volledige behoud als de volledige vernietiging van aura onmogelijk is, omdat er steeds een ‘rest’ overblijft. Dit kan erop wijzen dat er openingen kunnen ontstaan, waarlangs de aura opnieuw kan verschijnen.

Benjamin schrijft in zijn Kunstwerkessay dat de sterrencultus een krampachtige reactie was van de filmindustrie op het verval van de aura. Deze artificiële aura, die opgeroepen wordt door pers en televisie, bestaat vandaag nog steeds in de filmindustrie. Graeme Gilloch heeft naast de constructie van aura via de sterrencultus ook aandacht voor middelen als close-up en de afwezigheid van grote bewegingen in ruimte en tijd. Deze

aspecten zijn uitgebreid aan bod gekomen bij de casestudy's. Het gebruik van de term 'artificieel' klinkt nogal negatief wanneer het gekoppeld wordt aan de aura. Dit woordgebruik heeft een connotatie van minderwaardigheid, want het is 'maar' het vals opwekken of imiteren van de aura. Het is wel zo dat aura in films sowieso kunstmatig opgebouwd of versterkt wordt, maar dit hoeft daarom geen verwijt te zijn.

Mijn onderzoek naar de aura in het werk van Vandekeybus is vooral toegespitst op het lichaam in tijd en ruimte. Benjamin omschrijft aura dan ook als een vreemd weefsel in ruimte en tijd. In de context van het postdramatische theater staat de tekst niet langer in een hiërarchische verhouding ten opzichte van andere theatrale elementen. De betekenis van een narratief gegeven staat dus niet langer centraal, waardoor losgekomen wordt van een zintuiglijk-motoriek schema van actie en reactie. Hierdoor ontstaat de mogelijkheid om pure lichamelijke te doen ontplooiën. De niet-hiërarchische verhouding tussen de verschillende theatermiddelen heeft het belang van de lichamelijke in het postdramatische theater versterkt. De sensomotorische waarneming is gericht op het verrichten van handelingen. De waarneming die zich daarentegen manifesteert binnen een zuivere optische situatie, stelt het denken centraal.

Een van de mogelijke plaatsen waar de aura zich kan manifesteren in de dansfilms van Vandekeybus is volgens mij de lichamelijke en de menselijke energie. Onder meer Richard Schiff geeft aan dat de aura eerder een lichamenlijk dan een visueel gegeven is. Hans-Thies Lehmann benoemt het postdramatische theater met de woorden van Lyotard als 'energetisch theater', een vorm van theater waarin de intensiteiten en de affecten belangrijker zijn dan de eenduidige betekenis.

Benjamin beschouwt het menselijke gelaat als een laatste verschansing voor de cultuswaarde. De fotograaf Atget, die voornamelijk foto's maakte van de verlaten straten in Parijs, draagt volgens Benjamin bij tot het terugdringen van de aura. De menselijke aanwezigheid blijkt dus nauw verbonden te zijn met aura. In *Über Einige Motive bei Baudelaire* omschrijft Benjamin de aura als de mogelijkheid van het beeld om terug te kijken. De aura is hier ingesloten in de menselijke blik.

Paradoxaal genoeg wordt de (auratische) lichamenlijke energie in *La Mentira* en *Blush* precies weergegeven via de vele cameraperspectieven en –bewegingen en de montage. Benjamin stelt dat de camera een afstandelijke blik heeft, waarin menselijkheid ontbreekt. Hij vergelijkt de afstandelijke camera met het kijken in de grootstad, waar het

patroon van kijken en bekeken worden niet goed meer functioneert. Net als Rainer Rochlitz ben ik de mening toegedaan dat de camera wél gestuurd wordt door de menselijke blik. Bepaalde scènes in zowel *La Mentira* als *Blush* wijzen erop dat de camera geenszins afstandelijk is. Deze fragmenten heb ik in deze scriptie benoemd met de ‘dansende camera’. De cameraman neemt immers vaak de houding en het perspectief van een danser in.

Naast de specifieke cameravoering wordt de montage ingezet als medium om de lichamelijke voelbaar te maken. De montage veroorzaakt volgens Benjamin een schokwerking (Erlebnis), die de auratische ervaring (Erfahrung) tenietdoet. Benjamin stelt bovendien dat de snelle montage door de overvloed aan prikkels geen persoonlijke associaties toelaat. Via Deleuze heb ik erop gewezen dat de irrationele montage door Octavio Iturbe en Walter Verdin bij *La Mentira* niet in functie staat van de narratieve, logische ordening. De beelden worden hier immers niet in een organische montage geplaatst die gericht is op de constructie van een narratief verloop. De bewegingen van de danser worden bijvoorbeeld middenin afgebroken. De ruimte die in het interval ontstaat, doorbreekt het sensomotorische schema. De cognitieve herkenning via de montage maakt hier plaats voor puur zintuiglijke en lichamelijke indrukken. De kijker krijgt bij de irrationele montage dus wel de mogelijkheid tot het maken van eigen associaties.

Een tweede element waarbij het denken van Deleuze toepasbaar is op de uitstraling van lichaamsenergie in video is de productieve herhaling. Deze vorm van herhaling is immers niet gericht op de mimetische reproductie, maar levert bij elke herhaling een bijkomende intensiteit. De bewegingen van de dansers zinderen dus niet één moment op het scherm om dan weer te verdwijnen, maar worden via productieve herhaling intens ervaren.

Ten slotte wil ik nog benadrukken dat de zintuiglijkheid zich niet enkel beperkt tot het lichaam van de acteur, maar zich ook kan bevinden op vlak van tekst, geluid en muziek. Het ritmische hijgen bij het begin van *La Mentira* is een duidelijk voorbeeld van een zuivere sonore situatie. In *Blush* is het vooral de zintuiglijke tekst van Peter Verhelst die de auratische kracht aanscherpt. Bovendien versterkt de muziek de bewegingen en de lichamelijke van de acteurs.

Naast de weergave van de lichamelijke energie speelt ook het aspect tijd mee in de beschouwing van de aura. Zoals reeds vermeld, benoemt Benjamin het begrip aura als

een vreemd weefsel in ruimte en tijd. Zijn beschrijving van de ervaring van de aura van natuurvoorwerpen ademt een zekere traagheid uit. In het fotografie-essay wordt ook de langdurige belichtingstijd bij vroege portretfotografie gekoppeld aan de auratische ervaring. Benjamin verbindt het originele en unieke kunstwerk in zijn fotografie-essay met “Dauer”, terwijl hij de reproductie aan “Flüchtigkeit” en “Wiederholbarkeit” koppelt.

In tegenstelling tot de ervaring van de aura beschouwt Benjamin de verschijning van de filmacteur op het scherm slechts als een kortstondige flits. Het lichaam krijgt om deze reden geen tijd om zich te manifesteren. Gezien het belang van het aspect temporaliteit is dit bij de casestudy's in diverse situaties aan bod gekomen.

Anders dan bij de snelle digitale fotografie kan in film het aspect van de duur nog meespelen. Zowel in *La Mentira* als in *Blush* is gebleken dat de tijd een element is waar de aura sterk mee verbonden is. Bij *La Mentira* heb ik aan de hand van de theorie van Deleuze gewezen op het belang van de tijd als duur. In de scène waarin Carlo Verano eieren kookt manifesteert de tijd zich niet enkel als Chronos, maar zeker ook als Aion. De innerlijke belevingstijd van de dansers wordt voelbaar. De veelvuldige herhalingen zijn hier overigens niet mimetisch of uithollend, maar wel productief.

In de theorie van Benjamin opent de lange belichtingstijd bij vroege portretfotografie nog een mogelijkheid om de aura te laten manifesteren. De tijdsduur kan in film ontwikkeld worden via de sequentie-opname. In *La Mentira* wordt Carlo Verano in bepaalde scènes gedurende een lange tijd onverknijpt getoond. Net als het subject dat gedurende een lange tijd poseert voor de ‘primitieve’ fotocamera, ‘groeit’ de aura van Carlo Verano door de lange shots in het filmbeeld. Het tijdsbeeld breekt in deze scènes door het bewegingsbeeld.

In *Blush* heb ik het aspect tijd vooral gelinkt met de vertraging van het beeld. Zoals reeds vermeld, beschouwt Benjamin de verschijning van de filmacteur op het scherm slechts als een kortstondige flits. De beperking in tijd is volgens Benjamin een van de oorzaken van het verval van de aura. Toch stelt hij verder in het Kunstwerkessay dat het optisch-onbewuste getoond kan worden via de vertraging. In de vertraging kan de intensiteit van het lichaam kan naar voren treden. De vertraging van fragmenten waarin Ina Geerts verschijnt, heb ik gelinkt aan de wellicht meest melancholische passage uit het Kunstwerkessay. Daarin schrijft Benjamin dat de cultuswaarde nog voor een laatste keer kan verschijnen in de cultus aan verre en afgestorven geliefden. De veelvuldige

vertraging van de beelden met de ‘gestorven’ Ina zorgt voor een inhoudelijke parallel met het Kunstwerkessay.

Het affectiebeeld treedt niet enkel op in de vertraging, maar ook in de close-up. Benjamin stelt dat de close-up het lichaam van de acteur versnippert, omdat de totaliteit door de camera doorbroken wordt. Net als een chirurg dringt de cameraman diep binnen in het weefsel van de realiteit. In tegenstelling tot Benjamin wijst Deleuze erop dat hetgeen dat bij close-up in beeld wordt gebracht, niet losgerukt wordt uit het geheel waar het deel van uitmaakt. Er blijft immers een band met de context die de close-up omgeeft. De close-up staat in *La Mentira* en *Blush* niet meer in functie van een overheersende narratie. Daardoor groeit het beeld niet enkel in kwantitatieve, maar ook in kwalitatieve termen. Het bewegingsbeeld kan hier dus plaats maken voor het ontstaan van het affectiebeeld in de moderne zin van het woord.

In een ander fragment van het Kunstwerkessay beschouwt Benjamin de close-up en de vertraagde opname niet louter als een verduidelijking van hetgeen de toeschouwer sowieso al ziet. Via het rekken van de ruimte en de beweging komen volgens hem nieuwe structuren aan de oppervlakte, waarbij het optisch-onbewuste wordt aangesproken. Eerder dan zich op het niveau van het bewuste te manifesteren, komt men hierbij volgens Benjamin op het niveau van het onbewuste. Op dit punt lijkt Benjamin een tweeledige verhouding te hebben met de interpretatie van de close-up en de vertraging. Het feit dat Benjamin op een gegeven ogenblik de besproken filmtechnieken niet beschouwt als louter een verduidelijking, maar ook als een kwalitatieve vergroting, creëert volgens mij een opening voor de aura. Aan de hand van de casestudy's heb ik ontdekt dat precies deze twee aspecten, de vertraging en de close-up, de lichamelijke intensiteit en de aura van de danser sterker kunnen naar voren brengen.

Het affect kan zich, naast in de close-up, ook manifesteren in een ‘espace quelconque’, een plaats die bevrijd is van tijds- en ruimtecoördinaten. De mogelijkheid tot het losbreken uit de narratie in de postdramatische esthetiek creëert een opening tot het auratische. Hoewel aura moeilijk kwantitatief te meten is, heb ik doorheen de case-study's toch vastgesteld dat hoe minder concreet de ruimtelijkheid is, hoe groter de auratische kracht kan zijn.

Benjamin schrijft in zijn teksten nergens expliciet waartoe de aura behoort. De aura is door veel auteurs als een soort ervaring geïnterpreteerd en niet als een eigenschap van

een subject of een object. Zowel Willem Van Reijen, David S. Ferris als Samuel Weber erkennen dat de aura een soort ervaring is. Vooral in het essay *Kleine Geschichte der Photographie* wordt door Benjamin echter minder op de ervaring gewezen, maar op het burgerlijke subject zelf, dat in de vroege portretfotografie omgeven is door aura. In *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* komt de aura naar voren als een eigenschap van een object. Bij de bestudering van *La Mentira* van Ultima Vez heb ik opgemerkt dat Carlo Verano een bijzonder charisma uitstraalt dat weinigen zullen ontkennen. Dit heeft niets met de zogenaamde sterrencultus te maken. De manier waarop Verano zich beweegt, wat hij doet en hoe hij spreekt, straalt iets bijzonders uit. Om het even welke andere acteur in de plaats van Verano zou niet kunnen uitstralen wat hij uitstraalt. Daarom ben ik ervan overtuigd dat ook in het subject zelf iets aanwezig is wat aura doet uitschijnen.

Naast de bevindingen met betrekking tot de films van Vandekeybus leveren ook de voorstellingen waarin films worden geïntegreerd, ruimte tot nieuwe interpretaties van het begrip aura.

De theorie van Walter Benjamin heeft bij een aantal aspecten die hierop van toepassing zijn, nog maar weinig aan belang ingeboet. De kenmerken echtheid, uniciteit en authenticiteit bijvoorbeeld zijn stuk voor stuk toepasbaar op een hedendaagse theatersituatie. De dansers kunnen zich slechts op één plaats tegelijk bevinden en zijn slechts een beperkte tijd te aanschouwen. De hier-en-nu-situatie van het theater blijft nog altijd uniek en authentiek en dat lijkt nooit te veranderen. Authenticiteit valt hier echter niet te interpreteren als het vasthangen van het kunstwerk met de traditie. Authenticiteit heeft vandaag eerder te maken met pure lichamelijke presentatie en energie op scène.

Hetgeen zich op scène afspeelt is per definitie eenmalig. Na de voorstelling leeft de dans enkel voort in de herinnering. Meer nog dan bijvoorbeeld teksttheater heeft danstheater een efemeer karakter. De hier-en-nu-situatie van het theater kan nergens anders op dezelfde manier geëvenaard worden. De tactiliteit en mogelijkheid tot interactie hebben in het theater een bijzondere kracht.

In *Immer das Selbe gelogen* spelen de filmbeelden vooral een rol als bron van inspiratie voor de dansscènes. De voorstelling biedt een wederzijdse wisselwerking tussen de beelden en de dansers op scène. De film is in geen geval een nietszeggend plat vlak,

maar wordt geïmpregneerd met ‘menselijkheid’. De nostalgisch aandoende beelden van de oude man Carlo Verano zorgen voor broosheid en gevoeligheid in de energieke dans. Het feit dat Carlo Verano niet op scène verschijnt, zorgt voor een speciale sfeer. Het verlangen naar het lichaam op scène wordt hier niet ingevuld. De specifieke beeldkwaliteit en de stilte op scène die deze beelden bij het begin van de voorstelling omringt, zorgen voor een bijzondere kracht. Niet de aanwezigheid, maar de *afwezigheid* van een lichaam op scène lijkt hier een auratisch karakter op te wekken.

Benjamin poneerde in *Kleine Geschichte der Photographie* dat de toeval van het hier-en-nu-moment een grote rol speelt bij het waarnemen van een foto. De beschouwer gaat bij het bekijken van de foto immers op zoek naar een moment of ervaring in het verleden. Het feit dat de opnames van Carlo Verano gemaakt zijn bij een toevallige ontmoeting zorgt er volgens mij voor dat de indruk van eenmaligheid in deze beelden doorschemert. De toeschouwer kan via deze fragmenten zelf op zoek gaan naar het toeval van deze ontmoeting tussen Vandekeybus en Verano en de eigen verbeelding laten spreken.

In *Blush* ontstaat er een boeiende wisselwerking tussen de dansers en het projectiedoek. Doorheen mijn analyse heb ik vier noemenswaardige functies van de filmprojectie opgesomd: het leveren van een contrast met de hier-en-nu-situatie, het tonen van een wereld die op scène onmogelijk te tonen is, het tonen van het lichaam van de dansers in een uitvergroet beeld en een combinatie van deze laatste twee, namelijk het integreren van de lichamen op scène in een nieuwe wereld. De problematiek van de aura heeft dus wederzijdse gevolgen voor zowel de ‘echte’ acteur als de film op de achterwand. De simultaneïteit van verschillende theatrale tekensystemen in het postdramatische theater leidt ertoe dat bewegingen op scène zich tegelijk afspelen met de projectie van filmbeelden. De theaterervaring is dus vergelijkbaar met de verstrooiing van de blik in het filmische kijkproces. Dit heeft belangrijke gevolgen met betrekking tot de aura van de danser. De danser moet zich immers laten gelden in de filmische omgeving. Het wordt algemeen aangenomen dat film of bewegend beeld een grote aantrekkingskracht uitoefent op de mens. De dansers op scène moeten dus weerwerk bieden aan deze interpellatiemechanismen van de film. Het doorboren van het filmdoek kan geïnterpreteerd worden als een schreeuw om aandacht. Toch blijft het verlangen bij de toeschouwer om de danser in levende lijve bezig te zien zeker aanwezig. Dieter Lesage

heeft op het paradoxale gegeven geduid dat hoe meer de reproductie present is, hoe groter het verlangen naar het werkelijke lichaam kan worden.

Anders dan in *Immer das Selbe gelogen* bewegen de dansers in de voorstelling *Blush* ook doorheen het projectiedoek. De reële dansers die aanwezig zijn op scène, springen in het doek en verschijnen dan in de filmbeelden. Door deze beweging wordt de film met menselijkheid geïmpregneerd. De aura van de acteur lijkt dus tot op een zekere hoogte overdraagbaar van het podium naar het projectiescherm.

De vergrote weergave van het lichaam van de dansers op de multimediale achterwand maakt het mogelijk om subtiele gelaatsexpressies aan een grote zaal toeschouwers te tonen. Het contrast met de in verhouding kleine danser is groot, maar toch betreft het hier niet enkel een vergroting in kwantitatieve zin. De projectie verleent bovendien een sterke kwalitatieve intensiteit.

Na de bestudering van heel wat primaire en secundaire bronnen met betrekking tot de aura heb ik meer inzicht verworven in het begrip. Met een Deleuziaanse invalshoek heb ik in deze scriptie getracht een nieuwe betekenislaag toe te voegen aan de problematiek van de aura. Bovendien heeft de theoretische grond van Hans-Thies Lehmann de context van het postdramatische theater nauw betrokken bij de interpretatie van het begrip aura.

Uiteraard levert de aura nog heel wat mogelijkheden tot verder onderzoek. Het is doorheen deze scriptie duidelijk geworden dat nieuwe mediatechnologieën als Virtual Reality een specifieke problematiek met zich meebrengen. Bovendien is gebleken dat persoonlijke perceptie een heel belangrijke rol speelt bij de ervaring van de aura. Een publieksonderzoek zou ongetwijfeld boeiende resultaten opleveren met betrekking tot deze thematiek.

De aura wordt teruggedrongen (auf der ganzen Linie zurückzudrängen), verkwijnt (verkümmert), wordt verbrijzeld (Zertrümmerung), maar het definitieve verlies (Verlust) van de aura komt er niet; misschien zelfs nooit. “So long as the human element is involved, however remotely, the aura is never fully destroyed”.

3 Bibliografie

3.1 Algemene werken

LEHMANN, H., Postdramatisches Theater, Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1999.
(L52.X62)

STOKS, F., FLAISCHLEN, K., Van Dale Handwoordenboek Duits – Nederlands, Antwerpen, Van Dale Lexicografie, (1988), 1997.

UTRECHT, L., Van Hofballet tot Postmoderne-dans, Zutphen, De Walburg Pers, 1988.

3.2 Walter Benjamin

3.2.1 Primaire literatuur

BENJAMIN, W., ‘Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit’, in: BENJAMIN, W., Gesammelte Schriften, I.2, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, (1974), 1978, p. 471-508.
(L32.MODBEN)

BENJAMIN, W., ‘Über einige Motive bei Baudelaire’, in: BENJAMIN, W., Gesammelte Schriften, I.2, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, (1974), 1978, p. 605-653.
(L32.MODBEN)

BENJAMIN, W., ‘Kleine Geschichte der Photographie’, in: BENJAMIN, W., Gesammelte Schriften, II.1, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, (1974), 1978, p. 368-385.
(L32.MODBEN)

Vertalingen:

BENJAMIN, W., ‘Enige motieven bij Baudelaire’, in: BENJAMIN, W., Baudelaire: een dichter in het tijdperk van het hoog-kapitalisme, Amsterdam, De Arbeiderspers, 1979, p. 95-145.
(Bibliotheek Stad Gent Magazijn N-1-F-91)

BENJAMIN, W., Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid, Nijmegen, Sun, 1996.
(Bibliotheek Stad Gent 700.6)

BENJAMIN, W., ‘Little History of Photography’, in: EILAND, H., JENNINGS, M. W., SMITH, G., (eds.), Walter Benjamin: Selected Writings, II, 2, 1931-1934, Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 2005, p. 507-530.
(L34.STUDGEN580(2.2))

3.2.2 Secundaire literatuur

- boeken

AGACINSKI, S., Time passing: modernity and nostalgia, New York, Columbia University Press, 2003.

(L26.AGA.SY.01)

ARENDRT, H., 'Introduction: Walter Benjamin: 1892-1840', in: BENJAMIN, W., Illuminations: with an introduction by Hannah Arendt, London, Fontana Press, 1992, (2e druk), p. 7-55.

(L34.STUDGEN487)

BENJAMIN, A., OSBORNE, P. (eds.), Walter Benjamin's Philosophy: Destruction and Experience, London, Routledge, 1994.

(Bibliotheek Stad Gent 151 BENJ)

BOLZ, N., VAN REIJEN, W., Walter Benjamin, Kampen, Kok Agora, 1991.

(Bibliotheek Stad Gent 151 BENJ)

BURKHARDT, L., (ed.), Benjamin Handbuch: Leben, Werk, Wirkung, Weimar, Verlag J.B. Metzler Stuttgart, 2006.

(L32.MODBENSTULIN)

DE CAUTER, L., De dwerg in de schaakautomaat: Benjamins verborgen leer, Nijmegen, Sun, 1999.

(Bibliotheek Stad Gent 151 BENJ)

FERRIS, D., (ed.), Walter Benjamin: Theoretical Questions, Stanford, California, Stanford University Press, 1996.

(L34.LT374)

GROYS, B., Topologie der Kunst, München, Carl Hanser Verlag, 2003.

(L32.PHIGRO)

GUMBRECHT, H.U., MARRINAN, M., (eds.), Mapping Benjamin: the Work of Art in the Digital Age, Stanford, California, Stanford University Press, 2003.

(Bibliotheek Universiteit Antwerpen)

JAY, M., De dialektische verbeelding: een geschiedenis van de Frankfurter Schule en het Institut für Sozialforschung 1923-1950, Baarn, Ambo, 1977.

(BIB.S.014882)

PATT, L., (ed.), Benjamin's Blind Spot: Walter Benjamin and the premature Death of Aura, Topanga, CA, Institute of Cultural Inquiry, 2001.

(<http://www.amazon.co.uk>)

PETERSSON, D., STEINSKOG, E., (ed.), Actualities of Aura, Svanesund, NSU Press, 2005.

(PS01.A.1849)

RAMPLEY, M., The Remembrance of Things Past: on Aby M. Warburg and Walter Benjamin, Wiesbaden, Harrassowitz, 2000.
(BIB.V.012670/35)

ROCHLITZ, R., The disenchantment of Art: The Philosophy of Walter Benjamin, New York, The Guilford Press, 1996.
(L26.ROC.RA.02)

STOESSEL, M., Aura, das vergessene Menschliche: zu Sprache und Erfahrung bei Walter Benjamin, München, Carl Hanser Verlag, 1983.
(L26.STO.MA.01)

VANHOUTTE, K., 'Ongegronde lichamen en blauwe bloemen in het land van theater en techniek (Walter Benjamins Kunstwerk-essay en het vraagstuk van de aura)', in: CALLENS, J., GEERTS, R., VAN DEN DRIES, L., VAN KERKHOVEN, M., (eds.), Peilingen: Teksten over Proza, Poëzie en Podiumkunsten, Brussel, VUBPress, 1999, p. 37-58.
(Bibliotheek Vlaams Theater Instituut)

WEIGEL, S., (ed.), Body- and Image-Space: Re-reading Walter Benjamin, London, New York, Routledge, 1996.
(Bibliotheek Stad Gent 151 BENJ)

- tijdschriften (digitale catalogus ELIN, tenzij anders vermeld)

ALLEN, R., 'The Aesthetic Experience of Modernity: Benjamin, Adorno and Contemporary Film Theory', in: New German Critique, nr. 40, (1987), p. 225-240.

BENJAMIN, A., 'The decline of Art: Benjamin's Aura', in: Oxford Art Journal, jg. 9, nr. 2, p. 30-35.

BERTSCH, C., 'The aura and its Simulacral Double: Reconsidering Walter Benjamin's 'The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction'', in: Critical Sense, (Fall 1996), 10-33.

BOLTER, J., MACINTYRE, B., GANDY, M., SCHWEITZER, P., 'New Media and the Permanent Crisis of Aura', in: Convergence, jg. 12, nr. 1, p. 21-39.

BUCK-MORSS, S., 'Aesthetics and anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered', in: October, nr. 62, (1992), p. 3-41.

BULLOCK, M., 'The Rose of Babylon: Walter Benjamin, Film Theory, and the Technology of Memory', in: MLN, jg. 103, nr. 5, p. 1098-1120.

CADAVA, E., 'Words of Light: Theses on Photography of History', in: Diacritics, jg. 22, nr. 3/4, (1992), p. 84-114.

COETZEE, J. M., 'De observerende blik van Walter Benjamin', in: Filosofie Magazine, jg. 10, nr. 3, (2001), p. 38-46.
(Bibliotheek Stad Gent, nummer 102)

- CRIMP, D., 'The photographic Activity of Postmodernism', in: October, jg. 15, (1980), p. 91-101.
- DANT, T., GILLOCH, G., 'Pictures of the Past: Benjamin and Barthes on Photography and History', in: European Journal of Cultural Studies, jg. 5, nr. 1, p. 5-23.
- DÜTTMANN, A.G., 'Tradition and Destruction: Benjamin's Politics of Language', in: MLN, jg. 106, nr. 3, (1991), p. 528-554.
- GELIKMAN, O., 'After aura: history of photography and the writing of the origin in Benjamin', in: Angelaki, jg. 8, nr. 1, p. 43-60.
- GELLEY, A., 'Contexts of the Aesthetic in Walter Benjamin', in: MLN, jg. 114, nr. 5, (1999), p. 933-961.
- GEULEN, E., 'Zeit zur Darstellung. Walter Benjamins Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit', in: MLN, jg. 107, nr. 3, p. 580-605.
- HANSEN, M., 'Benjamin, Cinema and Experience: 'The Blue Flower in the Land of Technology'', in: New German Critique, nr. 40, (1987), p. 179-224.
- HANSEN, B., 'Portrait of Melancholy (Benjamin, Warburg, Panofsky', in: MLN, jg. 114, nr. 5, (1999), p. 991-1013.
- HANSEN, M. B., 'Room-for-play: Benjamin's Gamble with Cinema', in: October, nr. 109, (2004), p. 3-45.
- HASHIMOTO, S., 'Technology, Corporeal Permeability, Ideology', in: Communication Theory, jg. 15, nr. 1, (2005), p. 10-22.
- HAXTHAUSEN, C., 'Reproduction/Repetition: Walter Benjamin/Carl Einstein', in: October, nr. 107, (2004), p. 47-74.
- KAUFMAN, R., 'Aura, Still', in: October, nr. 99, (2002), p. 45-80.
- KRAUSS, R., 'Reinventing the Medium', in: Critical Inquiry, jg. 25, nr. 2, (1999), p. 289-305.
- LESAGE, D., 'De reproductie van de aura: voetnoten bij Walter Benjamin', in: Andere Sinema, nr. 108, (1992), p. 20-29.
(Bibliotheek Stad Gent, Magazijn, T2270)
- LESLIE, E., 'Actualities of Aura: Twelve Studies of Walter Benjamin', in: Theory Culture Society, jg. 24, nr. 1, (2007), p. 147-158.
- LONG, C. P., 'Art's Fateful Hour: Benjamin, Heidegger, Art and Politics', in: New German Critique, nr. 83, (2001), p. 89-115.
- MASUZAWA, T., 'Tracing the Figure of Redemption: Walter Benjamin's Physiognomy of Modernity', in: MLN, jg. 100, nr. 3, (1985), p. 514-536.

MICHEL, A., 'Media Theory: On the Legacy of Avant-Gardes in Carl Einstein and Walter Benjamin', in: The South Atlantic Quarterly, jg. 96, nr. 4, (1997), p. 729-740.

PENCE, J., 'Cinema of the Sublime: Theorizing the Ineffable', in: Poetics Today, jg. 25, nr. 1, p. 29-66.

RUSSELL, C., 'New Media and Film History: Walter Benjamin and the Awakening of Cinema', in: Cinema Journal, jg. 43, nr. 3, p. 81-85.

SHERRATT, Y., 'Aura: the aesthetic of *redemption?*', in: Philosophy & Social Criticism, jg. 24, nr. 1, p. 25-41.

TESTER, K., 'Aura, Armour and The Body', in: Body Society, jg. 4, nr. 1, (1998), p. 17-34.

TURNER, B., 'Introduction – Bodily Performance: On Aura and Reproducibility', in: Body Society, jg. 11, nr. 4, (2005), 1-17.

VAN REIJEN, W., 'Breathing the Aura – The Holy, the Sober Breath', in: Theory, Culture & Society, jg. 18, nr. 6, p. 31-50.

VAN RAAK, R., 'De 'aura' in de eenentwintigste eeuw', in: Boekmancahier, jg. 13, nr. 48, p. 252-255.
(Christel Stalpaert)

3.3 Gilles Deleuze

DELEUZE, G., Cinéma 1: L'Image-Temps, Paris, Les Éditions du Minuit, 1982.
(L30.LA226.055)

DELEUZE, G., Cinéma 2: L'Image-Temps, Paris, Les Éditions du Minuit, 1985.
(L30.LA226.055)

KEUNEN, B., '„Donnez-moi donc un corps’ : Deleuzes esthetiek van de intensiteit als model voor actuele kunstpraktijken', in : Documenta, jg. 21, nr. 3, p. 140-159.
(cursus Dramaturgie 1^e licentie Theaterwetenschap)

RAESSENS, J., Filosofie & film: Viv@e la différence: Deleuze en de cinematografische moderniteit, Budel, Uitgeverij Damon, 2001.
(BIB.N.029219)

STALPAERT, C., De 'Belgische vrouwelijke filmtaal' in haar discursieve en visuele praktijk: een Deleuziaans geïnspireerd onderzoek naar een pluriforme reconfiguratie van het linguïstische en het fallogocentrische paradigma, Gent, Universiteit Gent, 2002.
(L52.B.I.0011a,b,c)

3.4 Wim Vandekeybus (VTi)

3.4.1 Algemeen

- boeken

JANS, E., Kritisch Theater Lexicon: Wim Vandekeybus, Brussel, Vlaams Theater Instituut, 1997.

- tijdschriften

ALEXANDROVA, A., 'Furious Bodies, Enthusiastic Bodies: On the Work of Wim Vandekeybus', in: Performance Research, jg. 8, nr. 4, p. 21-25.

CALVO, B., 'Wim Vandekeybus', in: Por la Danza, nr. 26, (1997), p. 26-27.

KNEISS, U., 'Verlangen nach dem Unfaßbaren: der flämische Choreograph und Filmemacher Wim Vandekeybus im Gespräch mit Ursula Kneiss', in: Tanz Affiche, jg. 12, nr. 91, p. 12.

DEREN, M., 'Cine Dance', in: Ballettanz : Das Jahrbuch, (2005), p. 46-51.

JANS, E., 'What a body remembers', in: Carnet, nr. 3, (1998), p. 14-16.

MONTAIGNAC, K., 'L'éclatement des formes', in: Cahiers de Theatre – Jeu, nr. 114, (2005), p. 41-46.

NOGUERO, J., 'La Última Vez de Wim Vandekeybus', in: Por la Danza, nr. 66, (2005), p. 92-99.

T'JONCK, P., 'Clash zwischen Frauen und Männern', in: Tanz Aktuell, nr. 11, (2002), p. 38-39.

VAN IMSCHOOT, M., 'De eigentijdse tijdeloosheid van Wim Vandekeybus', in: De Scène, jg. 35, nr. 5, p. 4-7.

VAN LANGENDONCK, K., 'Een val in de hoogte: twintig jaar Wim Vandekeybus en Ultima Vez', in: Ons Erfdeel, jg. 2006, nr. 5, p. 705-713.

VERDUYKT, P., 'Recensie: Immer das Selbe gelogen, Sweet Temptations', in: Notes, jg. 6, nr. 9, p. 38-39.

WYNANTS, M., 'Duo', in: Knack, 14/09/1994.

DAVID, G., 'Infatigable nomade', in: Cassandra, nr. 36-37, (2000), p. 24-25.

AYERS, R., 'Scratching the Inner Fields : listening to Wim Vandekeybus', in: Dance Theatre Journal, jg. 18, nr.1, p. 6-9.

VAN DER LINDEN, M., 'Emotioneel palet: Wim Vandekeybus', in: Notes, jg. 9, nr. 6/7/8, p. 42-43.

JANS, E., 'Instinct lost – Instinct regained: a conversation between choreographer Wim Vandekeybus and ethologist Frank Ödberg', in: Janus, nr.13, (2003), p. 80-84.

- internet

<http://www.ultimavez.com>

- DVD

Ultima Vez, Wim Vandekeybus: Dance & Short Fiction Films, Brussel, Ultima Vez, 2006.

(<http://www.demorgen.be>)

Ultima Vez, Immer das Selbe gelogen, Brussel, Ultima Vez, 1991. (onuitgegeven)
(Heidi Ehrhardt, Ultima Vez)

Ultima Vez, Blush, Brussel, Ultima Vez, 2002. (onuitgegeven)
(Heidi Ehrhardt, Ultima Vez)

3.4.2 Immer das Selbe gelogen / La Mentira

DE JONGE, S., 'Het moment waarop ik een ei kook is me heilig', in: Humo, 22/01/1992.

DIEZ, C., 'Du coeur qui bat et de l'envers des yeux...', in: La Libre Belgique, 24/11/1993.

DIEZ, C., 'La poésie du quotidien...: 'Immer das Selbe gelogen' de Wim Vandekeybus vient de vivre sa première en Belgique. Où danses, images et mots s'accordent en de farfelues épousailles', in: La Libre Belgique, 29/01/1992.

DIEZ, C., 'Le coeur tatoué de Carlo', in: La Libre Belgique, 24/07/1991.

GOOSSENS, J., 'Zo'n klein land, zoveel talent: Wim Vandekeybus trekt volle zalen in de VS', in: De Morgen, 20/11/1991.

JACOBS, P., 'La Mentira, het gelukkig huwelijk van dans en video', in: De Standaard, 12/02/1993.

JANS, E., 'De andere gevoeligheid van Immer das Selbe', in: Etcetera, jg. 10, nr. 37, p. 13-14.

MICHEL, M., 'Wim Vandekeybus coupe les ponts', in: Libération, 30/01/1992.

REYNIERS, J., 'Theatrale dansvoorstelling over vergankelijkheid: Wim Vandekeybus in 'Immer das Selbe gelogen'', in: Gazet van Antwerpen, 29/01/1992.

REYNIERS, J., 'Videodans van Walter Verdin: Rosas en Vandekeybus vereeuwigd', in: Gazet van Antwerpen, 18/02/1993.

REYNIERS, J., 'Wim Vandekeybus wil over het randje gaan: volgende week loopt Belgische tournee van 'Immer das Selbe gelogen' af', in: Gazet van Antwerpen, 04/06/1992.

RIETSTAP, I., 'Eieren beslapen, wegsnijten, koken en bakken op stoelen: nieuwe danstheatervoorstelling van Wim Vandekeybus', in: NRC Handelsblad, 25/07/1991.

THUSWALDNER, W., 'Endlich wurde klar, was Eiertanz heißt: Eröffnung der „Sommer-SZENE“ mit Wim Vandekeybus', in: Salzburger Nachrichten, 20/07/1991.

T'JONCK, P., 'Weemoed en vitaliteit bij Vandekeybus', in: De Standaard, 25/01/1992.

VANDER VEKEN, I., 'Carlo is 87 jaar jong: Wim Vandekeybus' portret van bejaarde uit Hamburg', in: Het Laatste Nieuws, 23/01/1992.

VANDER VEKEN, I., 'Dans en muziek in één hand', in: Het Laatste Nieuws, 30/11/1990.

VERDUYCKT, P., '„Immer das Selbe gelogen”: uit evenwicht: vertrekt Vandekeybus naar het buitenland?', in: De Morgen, 23/11/1992.

VERDUYCKT, P., 'Inleiding tot de vliegkunst: 'Immer das Selbe gelogen' van Wim Vandekeybus', in: De Morgen, 31/07/1991.

VERDUYCKT, P., 'Verrassend eerlijk en broeierig: dansvideo 'La Mentira' van Verdin en Vandekeybus', in: De Morgen, 12/02/1993.

W.L.A., 'Vernieuwing is nodig: danstheater en Vandekeybus', in: Het Volk, 25/01/1992.

WOLF PEREZ, E., 'Wim Vandekeybus: 'Immer das Selbe gelogen'', in: Tanz Affiche, jg. 4, nr. 36, p. 8.

3.4.3 *Blush*

- *Programmaboek*

ULTIMA VEZ, *Blush*, Ultima Vez vzw, Brussel, 2002.

- *Krantenartikels*

BELLON, M., 'Verhelst en Vandekeybus vinden elkaar', in: Brussel Deze Week, 03/10/2002.

BRENNAN, M., 'Blush, Theatre Royal, Glasgow', in: The Herald, 18/02/2004.

BRODY, S., 'Que le rouge vous monte aux joues', in: La Presse, 07/11/2004.

DE KUNST, S., 'Een staalkaart Vandekeybus: zeldzame verrassende momenten in 'Blush' van Ultima Vez', in: De Morgen, 26/09/2002.

DEWEVER, I., 'Blosjes van opwinding: Wim Vandekeybus explodeert met 16 Horsepower en Peter Verhelst', in: Het Belang van Limburg, 01/10/2002.

DUNNING, J., 'Creating a world onstage with film and a swimming dolphin as accomplices', in: The New York Times, 19/11/2004.

DUPLAT, G., "'Blush' réinvente l'amour', in: La Libre Belgique, 26/12/2002.

DUPLAT, G., 'Danser les états de l'amour', in: La Libre Belgique, 21/09/2002.

DUPLAT, G., 'Dernière chance de voir 'Blush'!', in: La Libre Belgique, 24/01/2005.

GOOSSENS, R., 'Ik wil de sterfelijkheid omarmen: danser-regisseur Wim Vandekeybus', in: NRC Handelsblad, 28/01/2005.

HESPEL, O., 'Emotions électrochoc', in: La Capitale, 28/09/2002.

HUTERA, D., 'Taboo broken in the dance of new love', in: The Times, 03/02/2004.

MILL, K., 'Wim Vandekeybus / Ultima Vez', in: The Bulletin, 10/10/2002.

ROMEO, C., 'Blush, expérience limite', in: La Marseillaise, 12/07/2004.

S.D.K., 'Wim Vandekeybus opent seizoen KVS', in: De Morgen, 23/09/2002.

SELS, G., 'Een film als inwijding: Wim Vandekeybus maakt film van dansvoorstelling 'Blush'', in: De Standaard, 29/01/2005.

SELS, G., 'Zin in iets anders: Wim Vandekeybus en David Eugene Edwards werkten samen aan 'Blush'', in: De Standaard, 24/09/2002.

T'JONCK, P., 'Een eilandentrip : Wim Vandekeybus over het creëren van zijn nieuwe podiumvoorstelling 'Blush' in een zelfgekozen cocon', in: Tijd Cultuur, 18/09/2002.

T'JONCK, P., 'Ultima Vez vindt tweede jeugd: Wim Vandekeybus staat met diverse projecten op podia', in: De Tijd, 13/01/2005.

VAN CAMPENHOUT, E., 'De beestenstal van Vandekeybus: Ultima Vez en David Eugene Edwards in première met 'Blush'', in: De Standaard, 26/09/2002.

VERNAY, M., 'Vandekeybus, sauvage en toute liberté: Le Théâtre de la Ville accueille le chorégraphe flamand', in: Libération, 30/01/2003.

VON REPERT-BISMARCK, J., 'The agony and the Ecstasy', in: The Wall Street Journal Europe, 08/11/02.

WOLF, S., 'There's beauty amid the bawdy in 'Blush'', in: Los Angeles Times, 01/11/2004.

WYNANTS, J., 'Cet obscur objet du désir: création de "Blush", de Wim Vandekeybus, à Bruxelles', in: Le Soir, 26/09/2002.

WYNANTS, J., 'En images et en musique : les dernières représentations de 'Blush', de Wim Vandekeybus, aux Halles', in: Le Soir, 26/01/2005.

WYNANTS, J., 'Wim Vandekeybus: le corps, miroir de l'âme', in: Le Soir, 05/01/2005.

X, 'Liefde die doet blozen: Wim Vandekeybus gaat in nieuwe dansvoorstelling 'Blush' voluit confrontatie met publiek aan', in: Het Laatste Nieuws, 28/09/2002.

3.4.4 What the body does not remember

BRUMAGNE, A., 'Wim Vandekeybus en de kick van het instinctieve', in: De Morgen, 01/02/1988.

HUYGELEN, K., 'Wat het lichaam zich niet herinnert', in: DW, 27/01/1988.

K. D. S., 'Dans in al zijn essentie', in: Het Nieuwsblad, 09/11/1995.

M.B., 'Vandekeybus: als een obus', in: De Morgen, 03/02/1988.

T'JONCK, P., 'Vandekeybus' verdienstelijk debuut: 'What the body does not remember' prikkelend en akrobatisch', in: De Standaard, 06/02/1988.

VAN BESIEN, D., 'What the body does not remember', in: De Morgen, 16/11/1995.

VERDUYKT, P., 'Een simpele beweging met een fantastische verbeelding', in: Knack, 27/01/1988.

3.4.5 Les porteuses de mauvaises nouvelles

A.B., 'Boodschappen van Wim Vandekeybus', in: De Morgen, 25/02/1989.

A.B., 'De energieke bodes van Wim Vandekeybus', in: De Morgen, 02/03/1989.

B.P.N., 'Les sursauts de Vandekeybus', in: Libération, 07/02/1989.

C.D., 'Wim Vandekeybus récompensé aux USA et en Angleterre', in: La Libre Belgique, 11/10/1990.

G.V.D.S., 'Opnieuw een Bessie Award voor Wim Vandekeybus: beste buitenlandse dansproductie van het seizoen', in: Gazet van Antwerpen, 09/10/1990.

T'JONCK, P., 'Snel, hard, opwindend: 'Les Porteuses de mauvaises nouvelles' van Wim Vandekeybus', in: De Standaard, 01/03/1989.

VAN DER SPEETEN, G., "'Les porteuses de mauvaises nouvelles' : opnieuw fysieke krachtmeting', in : Gazet van Antwerpen, 02/03/1989.

VAN DER SPEETEN, G., 'Vandekeybus heeft tweede voorstelling klaar', in: Gazet van Antwerpen, 23/02/1989.

VAN LANGENDONCK, G., "'Wishbone' brengt goed nieuws van Wim Vandekeybus', in: De Morgen, 17/12/1988.

VERDUYKT, P., 'Span een boog', in : Knack, 22/02/1989.

VERSTOCKT, K., 'Omgaan met gevaar: Wim Vandekeybus: Les Porteuses de Mauvaises Nouvelles: goed nieuws', in: Knack, 08/03/1989.

3.4.6 The Weight of a hand

A.A., 'Wereldklasse dans in deSingel: Wim Vandekeybus imponeert Vlaams publiek', in: Het Volk, 05/12/1990.

BAERVOETS, A., 'Wim Vandekeybus in deSingel', in: Gazet van Antwerpen, 04/12/1990.

BOUSSET, S., VAN DE PERRE, E., 'Niet iedereen wringt zijn haar uit boven een strijkijzer', in: Veto, 12/03/1990.

DE NUSSAC, S., 'Gestes stridents', in: Le Monde, 08/01/1990.

DIEZ, C., 'Vandekeybus, le corps en fulgurances', in: La Libre Culture, 14/11/1990.

DOSOGNE, L., 'Belgische blikvanger van Avignon eerstdaags in deSingel', in : Gazet van Antwerpen, 22/11/1990.

VERDUYKT, P., 'Geen voer voor romantici', in: De Morgen, 30/11/1990.

VERDUYKT, P., 'Lichamelijke muziek: Wim Vandekeybus over 'The Weight of a Hand'', in: De Morgen, 26/11/1990.

VERSTOCKT, K., 'Op een pin: de nieuwe koreografie van Wim Vandekeybus', in: Knack, 28/11/1990.

3.4.7 Roseland

X, 'Prague d'Or voor videofilm 'Roseland'', in: Gazet van Antwerpen, 14/06/1991.

3.4.8 *Her body doesn't fit her soul*

CLEENEWERCK, K., 'Vandekeybus: geniaal', in: Deze week in Brussel, 24/11/1993.

DECRUYNAERE, F., 'Het blinde vertrouwen van Vandekeybus: 'Her body doesn't fit her soul' in KVS', in: Het Volk, 04/12/1993.

DIEZ, C., 'Voir au-delà du regard... : 'Her body doesn't fit her soul' par Vandekeybus au Festival Der Welt', in : La Libre Belgique, 30/06/1993.

DIEZ, C., 'Du coeur qui bat et de l'envers des yeux', in: La Libre Belgique, 24/11/1993.

MISSELYN, J., 'Crazy: Wim Vandekeybus en Ultima Vez', in: Markant, 16/12/1993.

MISSELYN, J., 'Her body doesn't fit her soul', in: Uitkrant, 02/01/1994.

RIETSTAP, I., 'Blinden tussen ruwe touwen : nieuwe choreografie van Wim Vandekeybus bij Julidans', in : NRC Handelsblad, 26/07/1993.

T'JONCK, P., 'Vandekeybus kan het niet laten te charmeren: 'Her body doesn't fit her soul op toernee in België', in: De Standaard, 03/12/1993.

VAN IMSCHOOT, M., 'Wim Vandekeybus huischoreograaf bij KVS', in: Gazet van Antwerpen, 25/11/1993.

VAN IMSCHOOT, M., 'Wim Vandekeybus met 'Her body doesn't fit her soul', in: Gazet van Antwerpen, 03/12/1993.

V.B., 'Video en dans en Vandekeybus: het onfeilbare gevoel voor afwisseling', in: Veto, 13/12/1993.

VERDUYKT, P., 'Een andere manier van kijken, bewegen en beleven : gesprek met Wim Vandekeybus over 'Her body doesn't fit her soul'', in : De Morgen, 29/11/1993.

VERDUYKT, P., 'Gewoon kijken op een andere manier: wereldpremière van nieuwe Vandekeybus in München', in: De Morgen, 28/06/1993.

WYNANTS, J.-M., 'La danse des sens', in: Le Soir, 29/06/1993.

3.4.9 *Mountains made of barking*

CLEENEWERCK, K., 'De 1000 woorden van Wim Vandekeybus', in: Deze week in Brussel, 14/12/1994.

CLEENEWERCK, K., 'Vandekeybus ! : kunstenfestival', in : Deze week in Brussel, 25/05/1994.

DECRUYNAERE, F., 'De blaffende honden van Wim Vandekeybus', in: Het Volk, 30/05/1994.

DIEZ, C., 'Danser les turbulences sous la peau', in: La Libre Belgique, 27/04/1994.

DIEZ, C., 'Sirocco sur songe en sueur, la peau transpire ses esprits', in: La Libre Belgique, 01/06/1994.

GOOSSENS, P., 'Het bloeden van de prooi', in: Knack, 25/05/1994.

JACOBS, P., 'Wim Vandekeybus op goede spoor', in: Het Nieuwsblad, 31/05/1994.

K.D.S., 'Vandekeybus laat bergen blaffen', in: Het Nieuwsblad, 26/05/1994.

K. D. S., 'Verbluffend Vandekeybus-tweeluik', in: Het Nieuwsblad, 08/12/1994.

P. D. A., 'Vandekeybus in multimedia-gebeuren', in: Het Nieuwsblad, 23/02/1995.

MOENS, V., 'Angst, waanzin en dromen', in: Gazet van Antwerpen, 09/03/1995.

MOENS, V., 'Met vallen en opstaan', in: Gazet van Antwerpen, 17/11/1994.

MOENS, V., 'Sterke verbeelding van Vandekeybus', in: Gazet van Antwerpen, 21/11/1994.

MOFFET, L., 'Molehills out of mountains', in: The Bulletin, 23/06/1994.

RIETSTAP, I., 'Wim Vandekeybus biedt ruw stampwerk zonder noodzaak', in: NRC Handelsblad, 23/07/1994.

ROOX, G., 'Blindeman ziet beter: het onderhuidse dansteater van Wim Vandekeybus', in: De Standaard, 27/05/1994.

T'JONCK, P., 'Vandekeybus zorgt voor carnaval: 'Mountains made of barking' entoesiast onthaald', in: De Standaard, 30/05/1994.

VAN IMSCHOOT, M., 'Een vertraagde ontmoeting als begin: Wim Vandekeybus en de blinde acteur Saïd Gharbi', in: De Morgen, 18/11/1994.

VAN IMSCHOOT, M., 'Vandekeybus krabt waar het hem zeer doet', in: Gazet van Antwerpen, 31/05/1994.

VERDUYKT, P., 'De blaffende beestjes van de angst in ons hoofd', in: De Morgen, 30/05/1994.

VERDUYKT, P., 'Omdat chaos duidelijkheid scheidt', in: De Morgen, 28/05/1994.

VERSTOCKT, K., 'Een windhoos uit het Zuiden', in: Knack, 08/06/1994.

X., 'Dansen met Vandekeybus', in: Het Belang van Limburg, 03/03/1995.

3.4.10 *Alle Grössen decken sich zu*

CLEENEWERCK, K., 'Vandekeybus', in: Deze week in Brussel, 17/05/1995.

DOSOGNE, L., 'Wim herdenkt Carlo', in: Gazet van Antwerpen, 26/05/1995.

JACOBS, P., 'Ode aan verdwenen artiest', in: Het Nieuwsblad, 26/05/1995.

RUBENS, V., 'Vandekeybus verdrinkt in een sentimentele bui', in: Gazet van Antwerpen, 30/05/1995.

T'JONCK, P., 'Mooie gevoelens bieden geen garantie voor sterk teater', in: De Standaard, 27/05/1995.

VAN HEER, E., 'Een zonnebril staat beter', in: Knack, 17/05/1995.

VAN IMSCHOOT, M., 'Intrede van koreograaf in het teater geen blijde intocht', in: De Morgen, 26/05/1995.

WILLEMS, C., 'Gefnuikte dromen bij Vandekeybus', in: NRC Handelsblad, 10/06/1995.

X, 'Choreograaf waagt zich aan een theaterstuk', in: Het Laatste Nieuws, 27/05/1995.

3.4.11 *Bereft of a blissful union*

CLEENEWERCK, K., 'Vandekeybus', in: Deze week in Brussel, 28/02/1996.

DECRUYNAERE, F., 'Triomf voor Wim Vandekeybus', in: Het Volk, 04/03/1996.

DEN HERTOEG JAGER, H., 'Onder onze voeten voelen we de onderwereld: Wim Vandekeybus over choreografen en nachtmerries', in: NRC Handelsblad, 03/05/1996.

DEVENS, T., 'Mensen moeten verdierlijken', in: Het Belang van Limburg, 12/12/1996.

DIEZ, C., 'Danser ce qui s'échappe de la conscience', in: La Libre Belgique, 20/12/1996.

DOSOGNE, L., 'Topjaar voor Vandekeybus', in: Gazet van Antwerpen, 29/02/1996.

GUTTER, R.-A., 'Wim Vandekeybus ravit et déconcerte', in: La Libre Belgique, 07/05/1996.

MOENS, V., 'Vandekeybus op surreële toer', in: Gazet van Antwerpen, 04/03/1996.

MOFFETT, L., 'Bereft and bewildered', in: The Bulletin, 07/03/1996.

OOSTVEEN, M., 'Het Teveel wordt niet meer op afstand gehouden', in: NRC Handelsblad, 09/05/1996.

S.D.J., 'Wim Vandekeybus : 'Ver gaan is fijn'', in: Humo, 17/12/1996.

SELS, G., VAN BESIEN, D., 'Een persoonlijke visie op de chaostheorie: Wim Vandekeybus met 'Bereft of a blissful union' in het Brusselse Lunatheater', in: De Morgen, 02/03/1996.

T. D., 'Beresterke Vandekeybus', in: Het Belang van Limburg, 05/03/1996.

T'JONCK, P., 'Wim Vandekeybus richt chaos aan: 'Bereft of a blissful union' richtingloze uitputtingsslag', in: De Standaard, 02/03/1996.

VAN BESIEN, D., 'De vervlechting van tegengestelden', in: De Morgen, 28/02/1996.

VAN BESIEN, D., 'Tijd om de dingen even los te laten', in: De Morgen, 06/12/1996.

VAN DER SPEETEN, G., 'Je kan niets nieuws uitvinden: Wim Vandekeybus' nieuwe productie met klassiek liefdesverhaal', in: De Standaard, 28/02/1996.

VERDUYKT, P., 'Een lichaam zonder hoofd: 'Bereft of a blissful union': Vandekeybus gaat door op het thema van de chaos', in: Knack, 13/03/1996.

VOGELAERE, V., 'Ultima Vez naar tiende verjaardag', in: De Standaard, 11/12/1996.

V.V.G., 'Het surreële universum van Vandekeybus', in: De Gentenaar, 13/04/1996.

V.V.G., 'Hemels samenzijn met Wim Vandekeybus', in: De Gentenaar, 04/04/1996.

WYNANTS, J., 'Wim Vandekeybus: la mémoire du corps', in : Le Soir, 08/01/1997.

X, 'Vandekeybus met body', in: De Financieel Economische Tijd, 22/03/1997.

3.4.12 7 for a Secret never to be told

DE VOS, J., 'Ervaring is belangrijker dan diploma's', in: Het Nieuwsblad, 10/01/1998.

DOSOGNE, L., 'Eksters verklappen toekomst', in: Gazet van Antwerpen, 21/10/1997.

DOSOGNE, L., 'Wim Vandekeybus vliegt in volksrijmpje', in: Gazet van Antwerpen, 13/01/1998.

E.D.B., 'De kunst van het verleiden', in: Het Belang van Limburg, 05/02/1998.

EMBRECHTS, A., 'Helse speurtocht bij Vandekeybus', in: Utrecht Nieuwsblad, 09/01/1998.

LANZ, I., 'Vandekeybus smeedt goud van een oud volksrijmpje', in: De Volkskrant, 22/09/1997.

- POST, H., 'Opwindende nieuwe Vandekeybus', in: Het Nieuwsblad, 23/10/1997.
- SELS, G., 'Choreografie bezweert duistere krachten', in: De Standaard, 26/07/1997.
- SELS, G., 'Geheim van Vandekeybus ontsloten', in: De Standaard, 22/10/1997.
- SIX, G., 'Gedaan met wensen en toewensen', in: Tijd Cultuur, 17/03/1999.
- SIX, G., 'Vandekeybus op secreet', in: De Financieel Economische Tijd, 18/10/1997.
- VAN BESIEN, D., 'Het mysterieuze verhaal van de ekster', in: De Morgen, 26/07/1997.
- VAN DER WIEL, F., 'Ierse eksters', in: Het Parool, 19/09/1997.
- VAN LEEUWEN, A., 'Vandekeybus doorgrondt geheim van de ekster niet', in: Algemeen Dagblad, 20/09/1997.
- VAN SCHAIK, E., 'Tussen extase en het mysterie van de ekster', in: Trouw, 20/09/1997.
- VERDUYKT, P., 'De ekster verhaalt', in: Knack, 15/10/1997.
- WYNANTS, J., 'Wim Vandekeybus au pays des superstitions', in: Le Soir, 30/07/1997.
- 3.4.13 In Spite of Wishing and Wanting*
- BAUDET, M., 'La beauté trouble des sommeils agités', in: La Libre Belgique, 20/03/1999.
- BEERTEN, K., 'De uitbeelding van dromen en verlangens', in: Veto, 10/01/2000.
- BELLON, M., 'De vluchtigheid getrotseerd: Ultima Vez en Rosas verfilmd', in: Brussel deze Week, 21/03/2002.
- BERGHMANS, E., 'Schoonheid tussen slapen en waken', in: De Standaard, 15/03/1999.
- DOSOGNE, L., 'Vandekeybus en David Byrne analyseren verlangen en pijn', in: Gazet van Antwerpen, 17/03/1999.
- E.D.B., 'Ondanks een sterke wil', in: Het Belang van Limburg, 18/03/1999.
- GOOSSENS, J., 'Het verlangen om te vliegen', in: Knack, 24/03/1999.
- POST, H., 'Dromen met vleugels', in: Het Nieuwsblad / De Gentenaar, 22/03/1999.
- I.V.V., 'David Byrne maakte muziek voor Wim Vandekeybus', in: Het Laatste Nieuws, 13/03/1999.

VAN DEN BROEK, C., 'Een wereld van slaapspinsels', in: De Morgen, 18/03/1999.

VAN FRANKENHUYZEN, I., 'Vandekeybus overtuigt niet met gedanste droombeelden', in: NRC Handelsblad, 12/07/1999.

VOGELAERE, V., 'Ultima Vez vinnig en kwetsbaar', in: De Gentenaar, 14/05/1999.

X, 'De alchemie van een mite: Wim Vandekeybus met jongste choreografie in Stuc', in: Veto, 12/10/1998.

3.4.14 *Inasmuch as Life is borrowed...*

BAUDET, M., 'Dansez, mortels!', in : La Libre Belgique, 02/05/2000.

BELLON, M., 'Mijn verbeelding is nogal catastrofaal', in : Brussel deze Week, 20/09/2000.

DE KUNST, S., 'Een poëtisch beeld van het moderne leven', in: De Morgen, 28/11/2000.

DOSOGNE, L., 'Misschien komt onze ziel in de Melkweg terecht', in: Gazet van Antwerpen, 18/04/2000.

DOSOGNE, L., 'Overbodige praatjes bij Vandekeybus', in: Gazet van Antwerpen, 28/04/2000.

DOSOGNE, L., 'Tussen leven en dood', in : Het Belang van Limburg, 03/05/2000.

HEENE, S., 'Seks en Goya', in : De Morgen, 29/07/2000.

HEENE, S., 'Tussen de sterren', in: De Morgen, 20/04/2000.

HEENE, S., 'Zoeken naar evenwicht is zelden verlokkelijk', in: De Morgen, 29/04/2000.

H.M.P., 'Minder stuk op mooie muziek', in: Het Nieuwsblad / De Gentenaar, 28/04/2000.

LAUWERS, S., VERDUYKT, P., 'In as much as Life is borrowed...', in: Knack, 26/04/2000.

M.B.A., 'Cadre ouvert sur l'existence', in: La Libre Belgique, 10/05/2000.

PEETERS, J., 'Onder de sterrenhemel', in: Tijd Cultuur, 26/04/2000.

POST, H., 'Dansen onder de melkweg', in: De Standaard, 22/04/2000.

T'JONCK, P., 'Vandekeybus blijft hangen bij de anekdote', in: De Standaard, 28/04/2000.

TORDOIR, E., 'Wim Vandekeybus tutoie les dieux', in: La Libre Belgique, 07/06/2000.

WYNANTS, J., 'Entre la naissance et la mort', in: Le Soir, 27/09/2000.

3.4.15 Scratching the Inner Fields

BAUDET, M., 'On-dit et action, tempête et court-circuit', in: La Libre Belgique, 21/04/2001.

BAUDET, M., DUPLAT, G., 'Les sept femmes de Wim Vandekeybus', in: La Libre Belgique, 17/04/2001.

DE KUNST, S., 'Een langzame implosie van vrouwenlichamen', in: De Morgen, 01/03/2001.

DE WYNGAERT, J., 'De schaduwzijde van de vrouw', in: Veto, 17/12/2001.

DOSOGNE, L., 'Van niemand schrik', in: Het Belang van Limburg, 19/04/2001.

DOSOGNE, L., 'We krabben niet alleen als het jeukt', in: Gazet van Antwerpen, 24/04/2001.

FRETARD, D., 'Les femmes perdues de Wim Vandekeybus', in: Le Monde, 03/05/2001.

HEENE, S., 'Sprookjes om op te dansen', in: De Morgen, 10/03/2001.

J.P.E., 'Een binnenkant geknutseld', in: De Financieel Economische Tijd, 21/04/2001.

POST, H., 'Armwiekende vrouwen in het halfdonker', in: Het Nieuwsblad, 20/04/2001.

SELS, G., 'Wat Wim nog weet', in: De Standaard, 16/01/2002.

SIOEN, L., 'De lijfelijkheid van een dier', in: De Standaard, 27/04/2001.

T'JONCK, P., 'De verborgen kracht in vrouwen', in: De Standaard, 01/03/2001.

T'JONCK, P., 'Terug naar af', in: Tijd Cultuur, 16/01/2002.

VAN DER LINDEN, M., 'Spelen met blootleggen van illusies', in: De Volkskrant, 10/05/2001.

VAN DER SPEETEN, G., 'Op naar de verborgen gebieden', in: De Standaard, 11/04/2001.

VAN FRANKENHUYZEN, I., 'Krioelende dames in het halfduister', in: NRC Handelsblad, 13/07/2001.

VERDUYKT, P., 'Desolaat en broeierig universum', in: Knack, 11/04/2001.

3.4.16 Sonic Boom

GAUVILLE, H., 'Vandekeybus, du sang, un DJ et du mollard', in: Libération, 02/12/2004.

VAN FRANCKENHYZEN, I., 'Klanken uit de nachtradio', in: NRC Handelsblad, 18/04/2003.

WYNANTS, J., 'Les mots oui, les images non !', in : Le Soir, 07/12/2004.

3.4.17 Puur

BOISSEAU, R., 'Frapper l'autre, le battre, l'écarteler, le tuer', in: Le Monde, 15/07/2005.

BRUMAGNE, A., 'Na de sprinkhanen', in : Brussel deze Week, 01/09/2005.

DOSOGNE, L., 'Net niet gevierendeeld', in: De Morgen, 13/07/2005.

HISKEMULLER, S., 'Puur' van Wim Vandekeybus: er is geen ontkomen aan', in: Trouw, 20/01/2006.

LANZ, I., 'Jongleren met film en dansers', in: NRC Handelsblad, 16/01/2006.

SELS, G., 'Maak het puur', in: De Standaard, 13/07/2005.

T'JONCK, P., 'Beperking en overdaad', in: De Tijd, 14/07/2005.

VAN DER WIEL, F., 'Indrukwekkende zwartgalligheid', in: Het Parool, 17/01/2006.

3.5 Walter Verdin (VTi)

- krantenartikels

DUNNING, J., 'Dance produced just for the camera', in: NY Times, 19/08/1991.

- tijdschriftartikels

ASSELBERGHS, H., 'Videowerk van Walter Verdin: samenwerken met mens en apparatuur', in: Etcetera, jg. 9, nr.36, p. 36-39.

BAETEN, M., 'Walter Verdin: beeld – muziek – theater', in: Etcetera, jg. 21, nr. 86, p. 17-23.

TEE, E., 'Roseland: de zwaarte van een beeld', in: Andere Sinema, jg. 1991, nr. 102, p. 16-17.

3.6 Nieuwe media / dansvideo

- boeken

ALDERS, B., HOLTHOF, M., HOUBEN, H., LOCKEFEER, W., BeeldVoorbeeld: een theoretische en praktische handleiding over beeld- en filmtaal, Hasselt, Provincie Limburg, Cel beeld- en media-educatie, 1999.
(BIB.N.054612)

CHAPPLE, F., KATTENBELT, C., (ed.), Intermediality in theatre and performance, Amsterdam, Rodopi, 2006.
(L52)

CARLIER, V., Moderne dans: een kunstvorm op het podium en/of op video en film, Brussel, Vrije Universiteit Brussel, 1991. (eindverhandeling)
(VTi)

- tijdschriftartikels (VTi)

BOXBERGER, E., 'World in pieces: VideoArt: Meg Stuart and Gary Hill explore the one-dimensionality of a relationship', in: Ballett International Tanz Aktuell, jg. 97, nr. 8/9, p. 26-27.

DE VISSCHER, H., 'In gesprek met Jan De Pauw', in: Répertoires: bulletin de la SACD – Belgique, nr. 12, (2000), p. 4-5.

DE WIT, D., 'De ontwikkeling van nieuwe artistieke praktijken', in: Etcetera, jg. 20, nr. 82, p. 26-28.

EGGERMONT, P., VAN NOORT, M., 'Het digitale podium', in: Notes, jg. 11, nr. 4, p. 4-6.

HEILMANN, B., LEASK, J., PLOEBST, H., e.a., 'Video-dance', in: Ballett International Tanz Aktuell, nr. 6, (1999), p. 28-43.

JANS, E., 'De speler weggecijferd: acteren in een tijdperk van technische reproduceerbaarheid', in: Etcetera, jg. 23, nr. 96, p. 17-21.

LEVY, L., WIRAHADIRAKSA, T., 'Het spoor van de bits of de grootheid van het geduld?: het theater in het tijdperk der nieuwe media', in: Toneel Theatraal, jg. 117, nr. 3, p. 5-8.

LORSHEIJ, B., 'Directe wisselwerking tussen camera en danser: de hedendaagse dansfilm is een dialoog', in: Dans, jg. 14, nr. 4, p. 12-15.

MATOS, J., 'Danse *avec* Technologie: „Le Corps d'une utopie ou le corps d'un conflit?‘', in: Nouvelles de Danse, nr. 40-41, (1999), p. 65-79.

MERSCHMANN, H., 'High tech', in: Ballettanz: Das Jahrbuch, (2005), p. 76-79.

STEVENHEYDENS, I., 'Het wordt tijd om de tautologie achter ons te laten', in: Etcetera, jg. 23, nr. 96, p. 47-49.

VACCARINO, E., 'Dance and video', in: Ballett International Tanz Aktuell, jg. 97, nr. 8/9, p. 58-60.

VANDENBUSSCHE, B., 'Dans, bekeken door het oog van de videocamera', in: Etcetera, jg. 20, nr. 82, p. 34-36.

VANHOUTTE, K., 'Digitaal platform: nieuwe mediakunstenaars aan het woord', in: Etcetera, jg. 23, nr. 96, p. 12.

WESEMANN, A., 'Mirror games with the new media: the story of dance has always been the story of technology', in: Ballett International Tanz Aktuell, jg. 97, nr. 8/9, p. 36-39.

WESEMANN, A., 'Was ist eigentlich Tanzfilm?', in: Ballettanz: Das Jahrbuch, (2005), p. 14-23.

3.7 Andere

STALPAERT, C., LE ROY, F., BOUSSET, S., No beauty for me there where human life is rare : on Jan Lauwers' theatre work with Needcompany, Gent, Academia Press, 2007.

4 **Bijlagen**

4.1 Credits

4.1.1 Immer das Selbe gelogen (1991)

The Performance:

Choreography & direction Wim Vandekeybus

Original music Peter Vermeersch, Charo Calvo, Carlo Wegener

Created with & performed by Grace Bellel, Lenka Flory, Octavio Iturbe, Peter Kern, Lieve Meeussen, Branko Potocan, Nienke Reehorst, Simone Sandroni, Wim Vandekeybus

Artistic assistant Octavio Iturbe

Assistant to the director Anke Pesch

Technical coordination & light engineer Gerhard Maraite

Stage manager Erik Vermeulen

Sound engineers Christian Martin, Daniel Iturbe

Décor concept Wim Vandekeybus

Technical concept for the décor Gerhard Maraite, Patrick Vandewijer, Albert Haderer, Erik Vermeulen

Back drop Isabelle Lhoas

Costumes Isabelle Lhoas

Film / camera Peter Kern, Wim Vandekeybus, Rémon Fromont

Editors Octavio Iturbe, Walter Verdin

The music:

Performed by Charo Calvo, Carlo Wegener, X-Legged Sally (Michel Delory, Bruno Deneuter, Pieter Lamotte, Michel Mast, Jean-Luc Plouvier, Eric Sleichim, Danny Van Hoeck, Peter Vermeersch, Pierre Vervloesem), Jan Weuts, George Alexander Van Dam, Jeroen Robbrecht, Jean-Paul Dessy

4.1.2 La Mentira (1992)

Support BETA SP, VIDEO 8, SUPER 8 MM

Screen Ratio 4 :3

Sound Stereo

Direction Walter Verdin, Wim Vandekeybus

Music Charo Calvo, Carlo Verano, Peter Vermeersch

With Grace Bellel, Lenka Flory, Octavio Iturbe, Peter Kern, Lieve Meeussen, Branko Potocan, Nienke Reehorst, Simone Sandroni, Wim Vandekeybus, Carlo Verona, X-Legged Sally

Text Carlo Verano, Wim Vandekeybus, Ultima Vez

Music Charo Calvo, Carlo Verano, Peter Vermeersch

Music performed by Charo Calvo, Carlo Verano, X-Legged Sally

Additional musicians Jean-Paul Dessy, Jeroen Robberechts, George-Alexander Van Dam, Jan Weuts

Music recorded by Christian martin, Daniel Iturbe

Concept scenery Wim Vandekeybus

Realization costumes & curtain Isabelle Lhoas

Shootings Carlo

Super8, Video8 and sound recordings Peter Kern, Wim Vandekeybus

Crew Otivar, Spain

Super8 camera Lisa Farnham, Wim Vandekeybus

Camera Walter Verdin

Camera assistant Anke Pesch

Sound recordist Daniel Iturbe

Best boy Erik Vermeulen

Crew deSingel, Antwerp

Camera Serge Everdepoel, Wim Le Compte, Roger Leclercq, Lou Berghmans

Camera assistants Peter Coenen, Dirk Leunis

Sound recordist Bart Vanvoorden

Directors of photography Serge Everdepoel, Wim Le Compte

Lighting director Gerhard Maraite

Stagemanager Erik Vermeulen

Technical staff deSingel Nico Douwen, Jan Geivaerts, Eddy Latine, Jo Leys, Frank Van Elsen, Rik Van Gysegen

Crew Movy Club Brussels

Camera Wim Lecompte

Sound recordist Benoît Bruwie

Film/videotape transfer Leopold Timmermans, Roger De Dulle

Online editing Walter Verdin

Sound mixing Jan Ryckaert, Walter Verdin

Postproduction facilities Audiovisuele Dienst K.U.Leuven

Mastered at ACE Editing Facilities, Brussels

Production managers Walter Verdin, Anne Quiryren

Assistant to the directors Anke Pesch

Edited by Octavio Iturbe, Walter Verdin

Production Addison De Wit and Ultima Vez

Based on Immer das Selbe gelogen

4.1.3 *Blush (performance) (2002)*

Choreography & direction Wim Vandekeybus

Created with & performed by Laura Arís Alvarez, Elena Fokina, Jozef Frucek, Ina Geerts, Robert M. Hayden, Germán Jauregui Allue, Linda Kapetanea, Thi-Mai Nguyen, Thomas Steyaert, Wim Vandekeybus

Also performed by Lieve Meeussen, Helder Seabra, Vitor Roriz

Original music David Eugene Edwards

Texts Peter Verhelst & Ultima Vez

Artistic assistant Eduardo Torroja

Choreographic assistant Iñaki Azpillaga

Scenography Wim Vandekeybus

Assistant to the director Greet Van Poeck

Technical coordination & light engineer Ralf Nonn

Light creation Ralf Nonn & Wim Vandekeybus

Stagemanagement & props Daniel Huard

Sound design & engineer Benjamin Dandoy

Styling & costumes Isabelle Lhoas

Styling & costumes assistant Frédéric Denis assisted by Heidi Ehrhart and Céline Gautron

Dramaturgic advice Hildegard De Vuyst, Jan Goossens, Nicola Schössler

Additional research texts Sophie Collard, Mary Herbert

Photography Hans Roels, Jean-Pierre Stoop, Wim Vandekeybus

Production Ultima Vez & KVS/de bottelarij, Brussels

Co-production Théâtre de la Ville, Paris; Le-Maillon, Strasbourg; Teatro Comunale di Ferrara; PACT Zollverein/Choreographisches Zentrum NRW, Essen

Blush received the support of the Flemish Minister for the Capital City

Ultima Vez was supported by the Flemish Government and the Flemish Community Commission of the Brussels Capital Region

Ultima Vez thanks the entire technical crew and the workshop of KVS/de bottelarij, Tom Barman, Peter De Graef, Femke De Smet, Benoît Gob, Inne Goris, Mauro Pawlowski, Philippe Vandendriessche, Walter Verdin (Corban vzw)

4.1.4 *Blush (film) (2005)*

Written & directed by Wim Vandekeybus

Photography Lieven Van Baelen

Editing Dieter Diependaele

Original music David Eugene Edwards

Sound design Charo Calvo

Sound supervisor Benjamin Dandoy

Costume design Isabelle Lhoas

Dialogues Peter Verhelst & Ultima Vez

Created with & performed by Laura Arís Alvarez, Elena Fokina, Jozef Frucek, Ina Geerts, Robert M. Hayden, Germán Jauregui Allue, Linda Kapetanea, Thi-Mai Nguyen, Thomas Steyaert, Wim Vandekeybus

Also featuring David Eugene Edwards, Daniel McMahon, Ordly Garrison, Shane Trost

Produced by Bart Van Langendonck, Emilie Blézat, Ellen De Waele

Executive producers Ruben Goots, Ellen De Waele

Coproduction CCCP (Brussels), Sciapode (Paris), Ultima Vez (Brussels)

With the support of het Vlaams Audiovisueel Fonds (VAF), le Centre National de la Cinématographie (CNC), Le Fresnoy – Studio national des arts contemporains, ADAMI, Collectivité Territoriale de Corse & France 3 Corse, Telesonne, Image Plus

4.2 Het oeuvre van Wim Vandekeybus / Ultima Vez in het licht van het gebruik van multimedia

Bij de eerste twee voorstellingen van Wim Vandekeybus, *What the body does not remember* (1987) en *Les Porteuses de mauvaises nouvelles* (1989), lijkt er van film aanvankelijk nog geen sprake. Er zijn geen filmbeelden ingelast in de voorstelling.

Na *The weight of a hand* (1990) wordt er voor het eerst een filmadaptatie van de eerste drie voorstellingen gemaakt onder de titel *Roseland*. Voor deze film werkte Vandekeybus samen met cineast Walter Verdin, die hem ook zou bijstaan bij de film *La Mentira*. Verder leverde ook Octavio Iturbe zijn bijdrage aan het regieproces. Bij *Roseland* is de filmtaal van *La Mentira* aanwezig. De video is dus geen pure registratie, maar een autonoom artistiek product. De opnames van de film vonden plaats in een bouwvallige bioscoopzaal in het Brusselse.

Na de voorstelling *Immer das Selbe gelogen* en de videoadaptatie *La Mentira*, die heel uitvoerig aan bod komt in deze scriptie, produceert Vandekeybus de voorstelling *Her body doesn't fit her soul* (1993). In deze voorstelling is de kortfilm *Elba en Federico* geïntegreerd, die opgenomen werd in Mexico. De basis voor deze kortfilm is een boek van Italo Calvino, waarin het verhaal verteld wordt van een koppel en hun dagelijkse positieve en negatieve belevenissen. De man werkt 's nachts, de vrouw overdag en de momenten waarop ze elkaar zien, staan bol van frustratie óf van tederheid. Een tweede element zijn de Mexicaanse blinden die musiceren in een kelderruimte. Terwijl de film in *Immer das Selbe gelogen* eerder een letterlijke registratie is van Carlo Verano, beweegt *Elba en Federico* zich op de grens tussen realiteit en fictie. Er wordt in de film niet gedanst, maar wel geacteerd door onder andere Vivian Cruz en Dirk Roofthoof.

De kortfilm wordt in *Her body doesn't fit her soul* in fragmenten verspreid over de voorstelling. De voorstelling vangt aan met een stukje film, waarbij er op scène niets gebeurt en de toeschouwer als het ware een cinema-ervaring beleeft. Daarna stopt de film en neemt de scène over. Op het einde komen de twee in een verstrengeling samen

en weet de kijker dus niet waar eerst gekeken.¹⁸⁷ De thematiek van de film en die op scène overlappen met elkaar: de rode draad is de man-vrouwrelatie enerzijds en fysieke blindheid anderzijds.¹⁸⁸

In 1994 creëert Vandekeybus met Ultima Vez de voorstelling *Mountains made of barking*. Opnieuw komt het hier tot een interactieve wisselwerking tussen de live acteerprestatie en een filmprojectie. Voor deze voorstelling (1994) werden filmopnames gemaakt in Marokko. De film toont wat er zich in het hoofd van iemand kan afspelen, welke emoties iemand kan beleven. De algemene thematiek draait rond het onmogelijke, het onzichtbare en het onzekere. Vandekeybus geeft aan dat de productie een grotere complexiteit heeft dan de vorige voorstellingen. “Voor het stuk heb ik scènes ontwikkeld die weliswaar parallel lopen met die in de film, maar toch een andere vorm aannemen. Ze verschijnen in de vorm van een tekst of er wordt gedanst of ik gebruik muziek”¹⁸⁹. Toch blijkt uit een artikel van Paul Verduykt dat de overgang tussen film en scène in *Mountains made of barking* vlotter verloopt, omdat het scherm de hele achterwand in beslag neemt¹⁹⁰.

In *Kritisch Theater Lexicon* wordt vastgesteld dat het medium film in het vroege werk van Vandekeybus “verre en vreemde werelden” op scène introduceert.¹⁹¹ Met het op scène brengen van Mexico en Marokko lijkt dat inderdaad het geval te zijn.

Alle Grössen decken sich zu (1995) is een herdenking ter ere van Carlo Verano, de vriend van Wim Vandekeybus die ook in *Immer das Selbe gelogen* op de videoschermen verschijnt. Deze voorstelling is geen choreografie, maar een theatervoorstelling aan de hand van de teksten van Verano. De filmfragmenten roepen

¹⁸⁷ VERDUYKT, P., “Een andere manier van kijken, bewegen en beleven: gesprek met Wim Vandekeybus over ‘Her body doesn’t fit her soul’”, in: *De Morgen*, 29/11/1993.

¹⁸⁸ VERDUYKT, P., “Gewoon kijken op een andere manier: wereldpremière van nieuwe Vandekeybus in München”, in: *De Morgen*, 28/06/1993.

¹⁸⁹ VERDUYKT, P., “Omdat chaos duidelijkheid schept: Wim Vandekeybus over zijn nieuwe productie ‘Mountains Made of Barking’”, in: *De Morgen*, 28/05/1994.

¹⁹⁰ VERDUYKT, P., “De blaffende beestjes van de angst in ons hoofd: ‘Mountains made of barking’ van Wim Vandekeybus”, in: *De Morgen*, 30/05/1994.

¹⁹¹ JANS, E., *Kritisch Theater Lexicon: Wim Vandekeybus*, Brussel, Vlaams Theater Instituut, 1997, p. 27.

de nachtelijke sfeer in de haven op, een plaats waar Carlo zich vaak begaf¹⁹². De filmpjes worden ditmaal getoond op zes videoschermen die op de vloer opgesteld zijn. Bovendien staat op scène een kacheltje met ingebouwde video, waarop laaiende vlammen vertoond worden.¹⁹³ Bij deze voorstelling lijkt het alsof film slechts een bijrol speelt om wat sfeer op te roepen. *Alle Grössen decken sich zu* werd kritisch onthaald door pers en publiek, maar wellicht had dit vooral te maken met de overdaad het overwicht aan teksttheater ten nadele van choreografie.

In *Bereft of a blissful union* (1996) ontstaat opnieuw een wervelende wisselwerking tussen film en scène. Hetgeen niet getoond kan worden op scène, verschijnt op het podiumbrede videoscherm. *Bereft of a blissful union* brengt een boeiende dialoog tussen de film en de scène. Het imaginaire in de film vindt een vervolg op het podium¹⁹⁴. Een voorbeeld zijn de gebroken scherven van een amfoor die terug samengebracht worden onder water¹⁹⁵. In een surreële scène omsingelen vogels het hoofd van Saïd Garbi. Een ander beeld is dat van een jonge blonde vrouw die op een oppervlak van schapenvel ligt. Onder haar trachten de dansers vanop scène naar de oppervlakte te zwemmen, maar het schapenvel houdt hen tegen. Met Orpheus en Eurydice in het achterhoofd draait de voorstelling rond het thema van gescheiden werelden, die een passie voor elkaar hebben, maar niet samen kunnen komen¹⁹⁶.

Het gebruik van multimedia is niet in elke voorstelling aanwezig. Zowel in *Seven for a secret never to be told* (1997) als in *Scratching the Inner Fields* (2001) focust Vandekeybus zich opnieuw meer op de pure bewegingen op scène en last hij meer tekst in. In *Scratching the Inner Fields* is de tekst gebaseerd op het boek *Zwellend fruit* van Peter Verhelst. Vandekeybus wil zijn stijl niet vastpinnen op één stijl of één systeem en maakt daarom af en toe een 'uitstapje'.¹⁹⁷ Zijn danssolo voor Jan Fabre getiteld *Body*,

¹⁹² DOSOGNE, L., "Wim herdenkt Carlo", in: *Gazet van Antwerpen*, 26/05/1995.

¹⁹³ X, "Choreograaf waagt zich aan theaterstuk", in: *Het Laatste Nieuws*, 27/05/1995.

¹⁹⁴ T. D., "Beresterke Vandekeybus", in: *Het Belang van Limburg*, 05/03/1996.

¹⁹⁵ JANS, E., *Kritisch Theater Lexicon: Wim Vandekeybus*, Brussel, Vlaams Theater Instituut, 1997, p. 26.

¹⁹⁶ DEN HARTOG JAGER, HANS, "Onder onze voeten voelen we de onderwereld: Wim Vandekeybus over choreografie en nachtmerries", in: *NRC Handelsblad*, 03/05/1996.

¹⁹⁷ SIX, G., "Vandekeybus op secreet", in: *De Financieel Economische Tijd*, 18/10/1997.

Body on the wall (1997), *it* (2002), een project samen met Sidi Larbi Cherkaoui, en *Sonic Boom* (2003) in samenwerking met Toneelgroep Amsterdam zijn andere voorbeelden van zijn behoefte om af en toe eens met nieuwe elementen te experimenteren. Bovendien kunnen productionele redenen als geld of tijd een rol spelen in de keuze om het zonder film te doen.

Voor *In Spite of Wishing and Wanting* (1999) wordt de film *The Last Words*, geïnspireerd op twee kortverhalen van de Argentijnse schrijver Julio Cortázar, geïntegreerd. “Het filmpje kan ook apart worden bekeken. De rest van de voorstelling is gegroeid uit andere aanknopingspunten. De dansers inspireerden zich op voorwerpen, bewegingen, plaatsen of teksten”¹⁹⁸, verklaart Vandekeybus. Het verband tussen podium en film is volgens Jan Goossens te zoeken in de “extreme emotionele intensiteit”¹⁹⁹ die beide media verbindt. Uit een krantenknipsel blijkt dat de kortfilm niet simultaan met het dansen wordt getoond, maar dat het de dans onderbreekt, nadat het filmdoek telkens naar beneden wordt gerold²⁰⁰. In 2002 maakte Vandekeybus een dansvideo, gebaseerd op de voorstelling *In Spite of Wishing and Wanting*.

De kwetsbare voorstelling *Inasmuch as life is borrowed* vangt aan met een kortfilm waarin de geboorte centraal staat en eindigt met een filmfragment dat met een honderdtal figuranten een visioen over de dood verbeeldt. De film illustreert hoe geboorte en dood dicht bij elkaar liggen. Begin en einde vormen dus een cyclisch geheel, waar de voorstelling over vergankelijkheid ertussenin mee in interactie treedt. “De filmfragmenten bevatten heel wat elementen waarop de voorstelling naarstig verder borduurt en improviseert”²⁰¹, noteert Pieter T’Jonck in *De Standaard*. Een aantal motieven, zoals bijvoorbeeld vuur en rook, overlappen logischerwijs in film en op scène.

¹⁹⁸ DOSOGNE, L., “Vandekeybus en David Byrne analyseren verlangen en pijn”, in: *Gazet van Antwerpen*, 17/03/1999.

¹⁹⁹ GOOSSENS, J., “Het verlangen om te vliegen”, in: *Knack*, 24/03/1999.

²⁰⁰ E. D. B., “Ondanks een sterke wil”, in: *Het Belang van Limburg*, 18/03/1999.

²⁰¹ T’JONCK, P., “Vandekeybus blijft hangen bij anekdote”, in: *De Standaard*, 28/04/2000.

Na *Blush* (2002), die in deze scriptie uitvoerig wordt besproken, is ook de voorstelling *Puur* uit 2005 vermeldenswaardig. Deze voorstelling baseert zich op het bijbelverhaal van de moord op de Onnozele Kinderen. In *Puur* wordt de dialoog tussen de projectie van een super8-film en de scène tot een hoogtepunt gedreven. De gruwelijke filmbeelden verhouden zich op een mysterieuze wijze tot de dansers op scène. De film lijkt het verleden van de dansers op te roepen. *Puur* brengt een verwarrende wisselwerking tussen heden en verleden en de aanwezigheid van de prominente filmprojectie speelt hier een belangrijke rol in. “Waar in de film de menselijke catastrofe daadwerkelijk wordt getoond, verbeeldt in *Puur* de *live* dans op toneel de herinnering en de resonanties van de afschuwelijke werkelijkheid”²⁰². Dit jaar verscheen ook de dansfilm gebaseerd op de voorstelling *Puur* onder de naam *Here After* (2007).

Erwin Jans poneert dat het vaker gebruiken van film in het werk van Vandekeybus te maken heeft met de verschuiving van het instinctieve naar het onbewuste. Deze overgang van het fysieke naar het psychische deed zich volgens Jans voor na de voorstellingen *Her Body doesn't fit her soul* (1993) en *Mountains made of Barking* (1994).²⁰³

Katleen Van Langendonck spreekt over twee periodes in het werk van Wim Vandekeybus, namelijk die vóór en die na het gebruik van kortfilms in de voorstellingen. Een indeling in grote, duidelijk afgelijnde periodes valt volgens mij echter moeilijk te maken, aangezien Vandekeybus reeds vrij vroeg in zijn dansloopbaan het medium film introduceert. Het hanteren van dit medium kan dus eerder als een rode draad doorheen zijn oeuvre beschouwd worden. Deze rode draad laat Vandekeybus nu en dan eens vallen, om hem daarna weer op te nemen.

²⁰² HISKEMULLER, S., “‘Puur’ van Vandekeybus: er is geen ontkomen aan”, in: *Trouw*, 20/01/2006.

²⁰³ JANS, E., Kritisch Theater Lexicon: Wim Vandekeybus, Brussel, Vlaams Theater Instituut, 1997, p. 11-12.

4.3 Afbeeldingen





Lenka Flory



Lieve Meeussen



4.4 DVD's

