

Courant 102 augustus - oktober 2012

Courant is het driemaandelijkse magazine van Vlaams Theater Instituut vzw
Afgiftekantoor Brussel X - v.u. Joris Janssens, Sainctelettesquare 19, 1000 Brussel

BELGIË-
BELGIQUE
PB
BRUSSEL X
1/1336

PODIUMERFWAT?

De toekomst van het podiumkunsten erfgoed



VTi

**Steunpunt voor
de podiumkunsten**

INHOUD

PODIUMERFWAT? DE TOEKOMST VAN HET PODIUMKUNSTENERFGOED

Woord vooraf <i>Joris Janssens</i>	3	Rond de tafel met erfgoed	39
Inleiding Podiumerfwat? <i>Bart Magnus</i>	4	100 jaar Vooruit In de ogen van het gebouw kruipen <i>Maarten Soete en Caroline Van Peteghem</i>	47
pERformanceGOED Re-enactment en de artistieke toe-eigening van erfgoedfuncties <i>Timmy De Laet</i>	7	Handelen met geschiedenis Personificaties in het werk van Myriam Van Imschoot <i>Kristien Van den Brande</i>	50
<i>Kasper Vandenberghe</i>	18	Borgen van immaterieel cultureel erfgoed: UNESCO en Europese elites <i>Marc Jacobs</i>	54
Het Kleine Repertoire <i>Floris Cavyn</i>	19	Sur le pont... on y danse Het Firmament als bruggenbouwer tussen podiumkunsten en erfgoed <i>Staf Vos en Veerle Wallebroek</i>	56
<i>Louis Combeaud</i>	25	VTi, een stevige pijler onder de bruggen... Over de samenwerking van VTi en Het Firmament <i>Bart Magnus</i>	61
<i>Christine De Smedt</i>	28	De VTi-documentatiewerking in een notendop <i>Bart Magnus</i>	62
<i>Ernst Maréchal</i>	30	Toneelstof <i>Bart Magnus</i>	64
Welke waarheid biedt de herinnering? Gesprekken over het verleden als materiaal voor de theatermaker <i>Staf Vos</i>	31	DigiGIDS <i>Stephanie Aertsen</i>	65
<i>Michael De Cock</i>	36	Theater Instituut Nederland en de houdbaarheid van theater <i>Hans van Keulen</i>	66
<i>Ruth Becquart & Kyoko Scholiers</i>	38	De VTi-podiumkunstenerfgoedquiz	67
		KALENDER	70
		LITERATUURLIJST	73
		COLOFON	74

WOORD VOORAF

Joris Janssens

In juni besliste de Vlaamse regering over de meerjarige Kunstendecreetsubsidies voor 2013-2016. De procedure was grondig voorbereid, maar verliep toch anders dan voorzien. Door de premature publicatie van de definitieve adviezen verliep de publieke discussie over de kunstsubsidies vóór de uiteindelijke beslissing, niet erna. Dat was een primeur met voor- en nadelen. Op de berichtgeving in de media viel wel wat aan te merken. Opmerkelijk was ook dat het politieke spel niet enkel achter de schermen werd gespeeld, maar ook via oude en nieuwe media.

Positief bekeken etaleerde het mediaschouwspel wel een grote betrokkenheid van de politiek bij de hele procedure. Dat de Vlaamse regering vervolgens extra middelen kon vrijmaken voor de kunsten, is zeker een opsteker in de hele discussie over het verondersteld afkalkende draagvlak voor de kunsten. Er is ook opluchting dat op zijn minst alle dubbelpositief geadviseerde dossiers zijn opgevestigd.

Toch weekt de beslissing gemengde gevoelens los. Hoewel er veel geld bijkwam, week de politiek nog steeds gretig af van de geadviseerde bedragen, ook in negatieve zin. Daarbij blijken kleinere, meer ontwikkelingsgerichte initiatieven opnieuw zeer kwetsbaar te zijn. De motivering van de afwijkingen roept vragen op. De aandachtspunten die de minister bij de start van de procedure naar voren schoof, blijken erg flexibel inzetbaar. Tegelijk duikt in de nota aan de Vlaamse regering, die de beslissing begeleidt, een aantal principes op die zeker een discussie waard zijn. Waarom zou bijvoorbeeld de subsidie voor een kunstorganisatie niet mogen verdubbelen, als de artistieke én zakelijke beoordelaren dat legitiem vinden?

Ook al was er sprake van stilte na de storm, die discussie komt er dit najaar. De cultuurminister heeft het voornemen om het Kunstendecreet nog deze legislatuur te herzien, mogelijk zelfs vóór de volgende tweejarige subsidieronde (2015-2016). In die discussie komen een aantal heikele kwesties zeker opnieuw op tafel: het beoordelingskader, de afstemming van de verschillende beleidsniveaus, de verhouding tussen het sectoroverschrijdende en het sectorspecifieke, de plek van interculturele initiatieven ... Allicht wordt die discussie een oefening om ideeën als 'basisinfrastructuur' of 'verfondsing' op hun nut te toetsen.

Tegelijk is het, de beslissingen voorbij, nodig om het zoeklicht weg te halen van de procedure zelf, en opnieuw na te denken over de inhoud. Tenslotte is het Kunstendecreet niet meer dan een instrument. Een instrument dat ons in verschillende landen wordt benijd omdat het organisaties heel wat vrijheid geeft om zelf richting te geven aan wat ze doen. De politieke beslissing legt de bal dus opnieuw in het kamp van de praktijk.

Hoe gaan we aan de slag met wat nu op tafel ligt? Op welke manier kan de praktijk zelf inspelen op een aantal kwesties die de voorbije maanden de discussie kleurden? Welke kansen krijgen kunstenaars om 'in te stromen', om hun werk op een duurzame manier verder te ontwikkelen en een groeipad af te leggen? Voorzien we zelf voldoende plek voor onderzoek en ontwikkeling, en hoe kunnen de resultaten daarvan het veld ten goede komen? Hoe kan ons landschap zich verhouden tot een samenleving in volle verandering? Wat bijvoorbeeld met de vergroening, de vergrijzing en de verkleuring van de podiumkunstenpraktijk? Hebben die maatschappelijke ontwikkelingen een impact op de manier waarop wij naar kunst kijken, erover oordelen en aan kunstenaars kansen geven?

Stof genoeg dus voor een stevig debat. Met de conferentie *Crossroads. Over diversiteit en duurzaamheid van samenwerkingsverbanden* (30 augustus, deSingel) trapt VTi naar goede traditie het podiumseizoen op gang met een goed gevulde studiedag. We zullen er kijken naar de voorbije subsidieronde, maar vooral naar de manier waarop we in de toekomst kunnen samenwerken: hoe gaan we met de beslissingen aan de slag? Hoe kan het kunstbeleid van de toekomst vorm krijgen? Hoe kunnen we onze netwerken versterken, en samenwerkingsverbanden duurzamer en diverser maken?

Op Het Theaterfestival bekijken we niet alleen vooruit, maar ook terug. We zetten de kroon op het jarenlange werk aan Toneelstof, met een heuse expo, de uitgave van een dvd-box die alle vier edities bundelt, en een gloednieuwe website die alle interviews ontsluit. De toekomst van ons podiumerfgoed staat dus centraal, en laat dat nu net ook het geval zijn in deze *Courant*. Veel leesplezier!



(foto: Bieke Depoorter)

INLEIDING

PODIUMERFWAT?

Bart Magnus

Uit alle menselijke activiteit kan erfgoed voortvloeien, maar in een kunstvorm als de podiumkunsten, die vluchtigheid en ongrijpbaarheid in het DNA draagt, is erfgoed bijzonder moeilijk vast te pakken. In feite gaat het om de vraag hoe we de essentie van een live gebeuren als een podiumvoorstelling kunnen vatten (of op zijn minst benaderen, aanraken) en overdragen naar al wie er live niet bij was. Meteen kan men opwerpen dat deze vraag zich niet enkel stelt voor afzonderlijke voorstellingen, maar net zo goed voor oeuvres van artiesten, stromingen, (sub)genres, huizen, enzovoort. We kunnen de vraag ook omkeren en vertrekken vanuit de hedendaagse podiumpraktijk. Het gaat immers niet enkel over overdracht van een verleden maar ook over de constructie van een heden.

‘Een performance ontstaat maar doordat ze verdwijnt.’¹

Hoe gebruikt of incorporeert de kunstenpraktijk het verleden, niet vanuit een erfgoedmatige reflex maar vanuit een puur artistieke bekommernis? En hoe kijkt de erfgoedsector naar de podiumkunsten? Kortom: wat betekent erfgoed eigenlijk in een podiumkunstencontext? Of wat kan het betekenen?

Binnen erfgoed maakt men traditioneel de opdeling tussen roerend, onroerend en sinds relatief korte tijd – de UNESCO-definitie dateert van 2003 – immaterieel erfgoed.² Goede monumentenzorg voor een historisch theatergebouw is onontbeerlijk, maar het zegt niet noodzakelijk veel over wat zich al die jaren rond en in het gebouw heeft afgespeeld. En hoe belangrijk ook om inzicht te verwerven in verleden en heden, nooit zal archief of documentatie een volwaardig substituut zijn voor de livebeleving van een voorstelling. Tegelijk wordt voor, tijdens en na een

voorstelling wel heel wat ‘materiaal’ gegeneerd. Deze *Courant* wil dieper graven in hoofdzakelijk de materiële en immateriële component van podiumkunsterfgoed. Over de materiële component is al heel wat bewustzijn in zowel de kunsten- als de erfgoedwereld. We gaan in op interessante voorbeelden uit beide velden om meer inzicht te geven in de situatie en tegelijk moeilijkheden te detecteren, dit in de hoop om beide domeinen waar zinvol dicht bij elkaar te brengen. Met een open blik kijken we naar het grotendeels onontgonnen gebied van het immateriële erfgoed van de podiumkunsten. Het is opmerkelijk dat zeer diverse podiumkunstenaars hier in de praktijk mee bezig zijn, vaak niet primair vanuit een erfgoedreflex, maar vanuit een artistieke noodzaak. Erfgoed dient in dat geval niet verleden of toekomst, maar staat met beide voeten in het heden.

Joke Schauvlieghe visienota voor immaterieel cultureel erfgoed (ICE) uit december 2010 definieert erfgoed als ‘die cultuuruitingen die groepen of (erfgoed)-gemeenschappen benoemen als dingen die vandaag nog steeds waardevol zijn.’³ Erfgoed kan voor de podiumkunsten dus datgene zijn wat overblijft uit het verleden en we voldoende waardevol vinden om te koesteren, omdat het inzicht geeft in het verleden en bij uitbreiding in het heden. Maar zelfs dat blijft vaag ...

ERFGOED IN DE PODIUMKUNSTEN

Klopt het aanvoelen dat de podiumkunsten zelf vandaag meer dan ooit bezig zijn met het inzetten van (hun eigen) verleden? Hoe verhouden we ons daartoe? Moet een artiest wel bezig zijn met erfgoed? Is het niet zijn taak om onontgonnen paden te ontdekken en die via zijn kunst te communiceren, vrede nemend met de vluchtigheid van zijn ondernemen?⁴ Simon Reynolds maakt de analyse voor de muziekcène en ontwaart in zijn gelijknamige boek een ware ‘retromania’, die de creatieve zoektocht naar het nieuwe belemmert.⁵

De diversiteit waarmee de podiumkunsten de laatste jaren met hun geschiedenis omgaan is opvallend, soms in lijn met een ‘klassieke’ erfgoedvalorisatie, maar net zo goed langs heel andere paden. Bijzonder aan erfgoed in podiumkunstenland is de verhouding ervan tot het specifieke medium waarvan het een afspiegeling/(re)presentatie/verwerking is. Theater, dans, performance of welke vorm van podiumkunsten dan ook is immers geen object. Het is iets weerbarstigs dat je niet kan vastnemen. Binnen een bepaalde ruimte en tijd gebeurt iets wat enkel door de aanwezigen wordt ervaren. Een podiumkunstenvoorstelling is gericht op directe

overdracht naar het publiek. Wanneer de deuren openen begint het ervaren al te vervliegen. Elke transmissie die deze grenzen in plaats of tijd wil overschrijden, draagt per definitie een interessante problematiek in zich waar de beleving van podiumkunsterfgoed zich toe te verhouden heeft.

De toename in Vlaanderen van lustrum-, overzichts- en jubileumboeken van kunstenaars die al dertig jaar of meer bezig zijn is opmerkelijk. Ook huizen lijken hun erfenis expliciet te willen vastleggen en overdragen naar toekomstige generaties. Vaak bieden dergelijke publicaties een blik op het werkproces van een artiest, op rode draden in een oeuvre, op de totstandkoming van voorstellingen en de daarbij gehanteerde methodieken. Maar hoe dicht kan een boek bij een essentie komen die het wil communiceren? Op de presentatie van het recente boek rond Kris Verdonck *End zette de kunstenaar zelf de onmogelijkheid in de verf om in een boek te vertellen waar een voorstelling over gaat. ‘In fact, the book is a failure’*, gaf hij nuchter toe. Wat mag een boek over een enkele voorstelling – een zeldzaamheid – dan wel betrachten? Volgens dramaturge Marianne Van Kerkhoven ligt de grootste ambitie van het boek in het inzicht bieden in het maakproces van de voorstelling, het communiceren van binnenuit, met inkt in het laboratorium. Is de transmissie van het proces dan de ultieme benadering van de kern van een afgelopen voorstelling? En welk antwoord biedt het op de vluchtigheid van het medium theater?

Podiumkunsten gaan ook regelmatig een tweede leven leiden via tentoonstellingen, die op hun beurt al dan niet gepaard gaan met een publicatie. Een paar recente internationale voorbeelden zijn *Danser sa vie* (Centre Pompidou, Parijs), *A History of Performance in 10 Acts* (ZKM Karlsruhe) en *Marina Abramović: The Artist Is Present* (MoMa, New York). Waar *Danser sa vie* vrij klassiek van opvatting was, gaat de kunstenaar in Karlsruhe en New York in een museale ruimte zelf aan de slag met het materiaal. Hierdoor kunnen nieuwe verbanden ontstaan. Pieter T’Jonck heeft het in *Etcetera* bijvoorbeeld over Marina Abramović, die fragmenten uit *House M.D.* en *Sex and the City* toont met daarin een suïcidale kunstenaar die naar haar is gemodelleerd. Kunstenaars drukken zo vanuit het heden hun stempel op de beleving van het (eigen) verleden. De inzet is meer dan een poging tot reconstructie. Veeleer dan dat het een weinig creatieve retrobeweging, een retromanie, zou inhouden, dient het verleden om een stap verder te zetten in het heden. Door omgang met het eigen en andermans archief geven artiesten het eigen oeuvre een meerwaarde door als het ware niet enkel op de schouders van voorgangers, maar ook op de eigen schouders te gaan staan.

1. ‘Performance’s being becomes itself through disappearance’. Peggy Phelan in haar boek *Unmarked: the politics of performance*. Londen: Routledge, 1993, 146.

2. Marc Jacobs (FARO) behandelt op pp. 54-55 in deze *Courant* uitgebreid de rol van UNESCO.

3. Marc Jacobs licht in zijn artikel de betekenis van deze visienota voor het Vlaamse erfgoedveld toe.

4. Zie onder meer de neerslag van een interview met Louis Combeaud (P.A.R.T.S.) op p. 25.

5. Simon Reynolds, *Retromania. Pop Culture’s Addiction to its Own Past*. Londen: Faber & Faber, 2012.

Het brengt ons naadloos bij een ander fenomeen, dat van de re-enactments, waarbij ouder werk een nieuwe interpretatie krijgt, al dan niet in een uitvoering door de oorspronkelijke kunstenaars. Het is een van de pogingen om datgene wat is vervlogen opnieuw levendig en tastbaar te maken door een performatieve overdracht. Deze omgang met het verleden opent mogelijkheden die in een archiefcontext onmogelijk zijn.⁶ De paradox wordt hier uitermate voelbaar: enerzijds gaan re-enactments in tegen de efemeraleiteit van (de beleving van) een voorstelling, anderzijds beklemtonen ze de eigen vluchtigheid door hetzelfde medium te hanteren dat gebonden is aan een eenmalige, unieke en persoonlijke ervaring op een bepaalde plaats en op een bepaald moment.

Wat overblijft na een voorstelling is gigantisch veel en bedroevend weinig tegelijk. Waar erfgoed van de podiumkunsten begint en eindigt is voor interessante maar wellicht ook eindeloze discussies vatbaar. Poolse theaterwetenschappers maakten in de jaren 1970 een oplijsting die op zijn minst een interessant startpunt vormt voor zulke discussies. In Vlaanderen zijn er vanuit de archivistiek twee interessante thesen geschreven die het archief van respectievelijk de KNS en Dito'Dito onder handen namen. De Universiteit Antwerpen rondt deze zomer een studie af waarbij suggesties worden gedaan om podiumkunsterfgoed als topstukken te laten erkennen binnen het gelijknamige decreet van de Vlaamse regering. Hier komt recent werk naast 19e-eeuwse theaterdoeken uit Kortrijk en handschriften uit 16e-eeuwse rederijkerskamers te staan. Al deze blikken kunnen het zicht op de vraag naar wat podiumkunsterfgoed is verrijken.

Welk doel moet podiumkunsterfgoed dienen? Het zo secuur mogelijk reconstrueren van een moment in het verleden waarvan de essentie, de voorstelling zelf, vervliegt van zodra het doek is gevallen? Of dient het een interessante hedendaagse blik te bieden op dat vervlogene door creatief (artistiek of niet-artistiek) om te gaan met wat er materieel en immaterieel, roerend en onroerend overblijft? De glijdende schaal tussen een 'klassieke' erfgoedgedachte en een hedendaagse artistiek geïnspireerde omgang met de podiumgeschiedenis vormt de rode draad doorheen deze *Courant*.

VTi documenteert de podiumkunsten, niet in eerste instantie vanuit een erfgoedopdracht, maar om door de vlotte beschikbaarheid van documentatie een vitaal hedendaags kunstenveld te voeden en te ondersteunen. Artiesten, studenten, docenten en leerkrachten maken er dankbaar gebruik van.

6. Diana Taylor maakt in haar boek *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas* het onderscheid tussen archief (dat handelt vanuit objecten) en repertoire (alles wat immaterieel is).

Na 25 jaar biedt de collectie een rijke blik op de recente geschiedenis van de podiumkunsten in Vlaanderen. De documentatie is echter geen archief en beoogt ook geen volledigheid. Een collectie kan op zichzelf nooit een juist, compleet en accuraat beeld van een periode naar boven halen, omdat dat volledige plaatje niet te vatten is door middel van een collectie. Het resultaat van een documentatiecollectie is al langs heel wat impliciete en expliciete filters gepasseerd. Om te beginnen is VTi afhankelijk van wat makers en organisaties ter beschikking stellen: teksten, captaties van voorstellingen, flyers, persmappen, repetitiebeelden, enzovoort. Daarnaast speelt ook mee wat we volgens onze opdracht mogen en kunnen verzamelen. Kostuums, decorstukken of zakelijk archief vallen daar bijvoorbeeld niet onder. De documentatiewerking van VTi maakt het mogelijk om een hoop interessant materiaal te ontsluiten, maar zal het eigen archief van makers en huizen nooit overbodig maken. Waar de dagelijkse documentatiewerking ophoudt, proberen we met Toneelstof nog een stap verder te gaan om een andere dimensie van de podiumkunstengeschiedenis te vertellen, niet in het minst met het oog op een beter begrip van het heden. Het Theaterfestival biedt dit jaar onderdak aan een Toneelstofexpo, er zijn hernieuwde uitgaven van de Toneelstof-dvd's en een nieuwe website wordt gelanceerd. Meer daarover verderop in deze *Courant*.

Met Het Firmament kreeg het veld er onlangs een belangrijke speler bij. Als expertisecentrum wil Het Firmament het trekpaard zijn om de al te braakliggende akker van het podiumkunsterfgoed te bewerken. Enerzijds ligt een belangrijke taak te wachten om dat specifieke erfgoed beter in kaart te brengen. Daarnaast wil Het Firmament een werking uitbouwen waarbij het op maat van verschillende deelsectoren in podiumkunstenland kan inspelen op de noden met betrekking tot archivering en valorisering van al wat het artistieke werk aan (secundair) materiaal voortbrengt. Deze *Courant* is het uitgelezen platform voor VTi en Het Firmament om de samenwerking te lanceren, en om zowel concrete plannen en ambities als verre dromen op tafel te leggen.

Bart Magnus is coördinator documentatie bij VTi.



The Battle of Orgreave - Jeremy Deller (videostill: Martin Jenkinson)

pERformanceGOED

RE-ENACTMENT EN DE ARTISTIEKE TOE-EIGENING VAN ERFGOEDFUNCTIES

Timmy De Laet

DE PUSH EN PULL VAN RE-ENACTMENT

Het is een heikele kwestie, de tijdelijkheid van podiumkunsten. Wanneer een voorstelling niet meer op het programma staat, bestaat ze vaak enkel nog als een vaag verleden in de herinnering van zij die er wél bij waren. Toegegeven, videoregistraties, recensies, scripts, schetsen en notaties bieden tot op zekere hoogte een geheugensteuntje, maar het blijft een hachelijke onderneming om een productie te laten voortbestaan na het kortstondige moment van haar opvoering. Bovendien was voor menig kunstenaar niet het bewaren van bestaand werk maar vooral het verleggen van artistieke grenzen de primaire bekommernis. Creatieve innovatie haalde doorgaans de bovenhand op de zorg om conservatie.

Het tijt lijkt evenwel gekeerd te zijn. Sinds enkele jaren zien we in het podiumlandschap meer en meer projecten opduiken die zich expliciet baseren op het hernemen van bestaande creaties. Het opmerkelijke is dat die heropvoeringen niet altijd exacte reproducties van hun originele voorganger willen zijn en daarentegen zeer diverse vormen aannemen die niet alleen het basismateriaal nieuw leven inblazen maar tegelijkertijd ook rekenschap afleggen tegenover de veranderingen die onvermijdelijk optreden wanneer een werk in een andere tijd en ruimte (en in sommige gevallen ook door een andere kunstenaar of performer) wordt opgevoerd. Herneming profileert zich hier als heruitvinding, als een creatief onderzoek naar de mogelijkheden die het verleden kan bieden aan het heden.

Om een tendens te identificeren is een catchy term altijd handig. In dit geval is dat 're-enactment' geworden. Hoewel daar meteen de kanttekening bij te plaatsen valt dat re-enactment lang niet door iedereen in het artistieke of kritische discours wordt overgenomen. Sommigen verkiezen toch nog altijd meer gangbare termen, zoals 'herinterpretatie', 'heropvoering' of 'herziening'. De klaarblijkelijke verscheidenheid aan benamingen mag op het eerste gezicht een weinig belangwekkende observatie lijken, maar het wordt interessant wanneer we op zoek gaan naar een of meerdere mogelijke verklaringen hiervoor. De relatieve terughoudendheid tegenover het gebruik van de notie re-enactment zou namelijk kunnen voortkomen uit de oorspronkelijke context waarin deze praktijk was ingebed en de daaruit voortvloeiende associaties met recreatieve historiografie. In het dagdagelijks taalgebruik roept de term re-enactment immers het beeld op van fanatieke hobbyisten die in hun vrije tijd militaire veldslagen zoals de Slag van Waterloo reconstrueren of meer in het algemeen de historische setting evoceren van Keltische kampen of de loopgraven van de Eerste Wereldoorlog. Re-enactment als een vorm van *living history* of levende geschiedenis komt dan op gespannen voet te staan met zijn varianten zoals die in de kunsten verschijnen. Hier ligt de nadruk toch vooral op variatie in plaats van imitatie en wordt re-enactment in eerste instantie ingezet als een artistieke strategie om te peilen naar de relaties tussen kunst en geschiedschrijving.

Precies deze schijnbaar problematische verhouding tussen re-enactment als semihistorisch tijdverdrijf en de herprofilering ervan in de kunsten kan indicatief zijn voor de manier waarop het artistieke veld zich erfgoedfuncties wil toe-eigenen, zonder zich te vereenzelvigen met het traditionele profiel van erfgoedinstellingen en -evenementen die ondanks een toenemende professionalisering toch vaak de kritiek krijgen dat ze het verleden populariseren en tot spektakel herleiden. In weerwil van de ongetwijfeld zeer verschillende belangen en doeleinden die de erfgoedsector van de podiumsector doen onderscheiden, kunnen we misschien boeiende inzichten verwerven door even over die scheidingslijn heen te kijken en na te gaan hoe beide domeinen zich via het gebruik van re-enactment tot elkaar verhouden en op welke vlakken ze elkaar kunnen aanvullen en indien mogelijk zelfs bijsturen. In wat volgt, zal eerst een grove schets van re-enactment in de hedendaagse kunstpraktijk worden uitgetekend om zo tot een coherent en toch voldoende gediversifieerd begrip van deze tendens te komen. Op basis van het aldus geconstrueerde (en in geen geval exhaustieve) overzicht kunnen we vervolgens achterhalen hoe de retrospectieve blik van de kunstenaar eventueel een nieuw perspectief biedt op hete hangijzers binnen het erfgoeddebat die op hun beurt ook bepaalde mechanismen in de artistieke re-enactmentpraktijk kunnen blootleggen.

HERDOEN IS HERZIEN

Re-enactment in het hedendaagse kunstlandschap is gezien de diversiteit en heterogeniteit van deze praktijk maar moeilijk in kaart te brengen. Toch heeft er zich in de relatief korte tijdspanne dat re-enactment alsmat vaker werd opgepikt door tal van festivals en tentoonstellingen reeds een beperkte selectie van steeds terugkerende voorbeelden uitgefilterd, zodat we in feite al gewag kunnen maken van een bescheiden canon. Uiteraard draagt ook deze tekst onvermijdelijk bij tot die geleidelijke canonisering, al was het maar om de eenvoudige reden dat er bij het uitlichten van bepaalde voorbeelden onvermijdelijk zoveel andere uit de boot vallen, hoewel die net zo goed een plaats verdienen in dit overzicht. Binnen de beperkte ruimte van deze tekst zullen we niettemin pogen een evenwicht te vinden tussen bekende en minder bekende re-enactments die we in elk geval exemplarisch kunnen noemen voor enkele thematische en intentionele hoofdlijnen die in dit brede veld enig reliëf kunnen aanbrengen.

Artistiek-historische re-enactment

De categorie die wellicht het nauwst aansluit bij populaire vormen van re-enactment is de artistiek-historische re-enactment waarbij makers vertrekken van historische (en vaak traumatiserende) feiten en deze voorstellen in een vorm die doorgaans het midden houdt tussen performance, documentaire en installatiekunst. Tijdens het afgelopen seizoen hebben we hiervan verschillende voorbeelden zien passeren in onze cultuurhuizen, waaronder ook Jeremy Dellers project *The Battle of Orgreave* (2001), dat intussen is uitgegroeid tot een klassieker binnen dit subveld. Voor deze opmerkelijke re-enactment van een hardhandig conflict tussen politieagenten en stakende mijnwerkers in 1984 verzamelde Deller een groep van meer dan 800 deelnemers, bestaande uit mensen die het oorspronkelijke gebeuren nog hadden meegemaakt, aangevuld met hobbyisten uit een twintigtal re-enactmentverenigingen. Door deze pijnlijke geschiedenis opnieuw na te spelen, met respect voor het standpunt van de slachtoffers, wou Deller de diepe wonden helen die de strijd had geslagen in het collectieve geheugen van de plaatselijke gemeenschap. Het spektakel werd vakkundig op video vastgelegd en deze film is sindsdien te zien geweest in verschillende tentoonstellingen, waaronder momenteel ook in het Brusselse Wiels, dat onder de titel *Joy in People* een greep uit het oeuvre van de kunstenaar toont. De filmprojectie genereert, in combinatie met uitgestalde en gerelateerde historische documenten, zoveel jaar na datum een levendig en veelgelaagd beeld van zowel de re-enactment als de oorspronkelijke feiten.

Gelijkaardige procedés zien we ook in het theater opduiken, met name in voorstellingen die hun inspiratie vinden in de historische werkelijkheid alsook in het daarvoor beschikbare bronnenmateriaal, en om die reden doorgaans eerder 'documentair theater' dan 're-enactment' worden genoemd. Een productie die zichzelf wél uitdrukkelijk afficheert als re-enactment, en onlangs nog te zien was in de Beursschouwburg, is *Hate Radio* (2011) van het Duits-Zwitserse theatercollectief International Institute of Political Murder (IIPM). Het stuk toont een nauwgezette reconstructie van een radio-uitzending door Radio-Télévision Libre des Mille Collines (RTL), een zender die tijdens de genocide in Rwanda in 1994 op gruwelijke wijze misbruik maakte van de kracht van haar medium door de muziek en de actualiteit af te wisselen met onverbloemde oproepen tot haat en genocide jegens de Tutsi's en gematigde Hutu's. In een nagenoeg perfecte kopie van de oorspronkelijke radiostudio spelen enkele Rwandese acteurs en één Franse performer (die overigens de rol speelt van een Belgische host die voor het radiostation werkte) de uitzending woordelijk na, terwijl tijdens de reclameblokken op de wanden van de studio interviews worden geprojecteerd, nagespeeld door acteurs op basis van gesprekken die de makers hebben gevoerd met zowel daders als slachtoffers van de genocide.

Een jong collectief van eigen bodem dat zich de afgelopen jaren liet opmerken met soortgelijk werk is Steigeisen. Met hun voorstellingen verkennen makers Jeroen Vander Ven en Thomas Bellinck naar eigen zeggen het 'theater in het niemandsland tussen historisch feit en kleinmenselijke fictie'. Zo maakten ze *Lethal Inc.* (in 2011 geselecteerd voor Het Theaterfestival), waarin ze twee historische figuren opvoeren die tijdens en na de Holocaust van doden hun beroep en passie maakten. Eerder had Steigeisen al *Fobbit* (2009) gecreëerd waarin ze op basis van interviews met Belgische soldaten in Afghanistan een beeld schetsten van hoe deze mensen in een nauwelijks te bevatten oorlogsmachine worden ingeschakeld. Hun meest recente voorstelling *De Onkreukelbare* (2012) ging onlangs in première in de KVS en werpt via de figuur Robespierre en diens aandeel in de Franse Revolutie onder meer vragen op over het schijnbaar onvermijdelijke bloedvergieten dat nog steeds met revolutionaire omwentelingen gepaard gaat.

Met deze kleine greep uit een overvloedig aanbod wordt alvast duidelijk hoe voor verscheidene makers de geschiedenis allesbehalve een amusementswaarde bezit, maar veeleer een opeenstapeling van vaak gruwelijke feiten en ervaringen behelst die via artistieke evenwichtsoefeningen tussen objectieve weergave en subjectieve herinterpretatie tot onderwerp van kritische reflectie wordt.



Hate Radio - International Institute of Political Murder (foto: Daniel Seiffert)

Intermediale re-enactment

Terwijl artistiek-historische re-enactments de blik voornamelijk naar buiten richten en zowel geschiedenis als werkelijkheid in de creaties importeren, bestaat er in de re-enactmentpraktijk tevens een belangrijk segment dat de discipline zelf als het ware op de rooster legt en zowel de eigenschappen van het eigen medium als de relaties met andere media bevroegt en onderzoekt. Het gaat hier met andere woorden om makers die in plaats van een historische realiteit te reconstrueren, of althans opnieuw te evoceren, veeleer een bestaand artistiek werk (ofwel van eigen signatuur ofwel gecreëerd door een andere kunstenaar) opnieuw uit- of opvoeren en daarmee pregnante vragen opwerpen over de mediums specificiteit van bepaalde creaties. Ook hier zouden we tal van voorbeelden uit video- en installatiekunst kunnen vermelden, maar we beperken ons tot de manier waarop deze subtak zich tot nog toe in de podiumkunsten en in performance heeft ontwikkeld, aangezien hier een specifieke problematiek aan de oppervlakte komt die betrekking heeft op de complexe verhoudingen tussen live performance en (audio)visuele media.



Encore - Vincent Dunoyer (foto: Myriam Devriendt)

De aldus voorgestelde categorie van 'intermediale re-enactment' vertrekt in de eerste plaats vanuit de observatie dat heel wat van deze performances het historische bronnenmateriaal waarop ze zijn gebaseerd zichtbaar in de voorstelling integreren. Vaak gebeurt dat via de projectie van videobeelden, zoals in *After Trio A* (2010) van choreografe Andrea Božić. Voor elke opvoering nodigt Božić twee nieuwe dansers uit om Yvonne Rainers baanbrekende bewegingsfrase *Trio A* (1966) live op scène aan te leren aan de hand van de videoregistratie uit 1974 (die onder meer ook op YouTube is terug te vinden). Het zichtbaar maken van deze bron verschaft de toeschouwer niet alleen een historisch referentiepunt waartegen hij of zij de re-enactment kan aftoetsen, maar geeft ook inzicht in de manier waarop video en imitatie essentiële elementen zijn in het dagdagelijkse reilen en zeilen van de danspraktijk. In *Encore* (2010) wou Vincent Dunoyer bewegingsfrasen uit choreografieën waarin hij zelf doorheen zijn carrière heeft gedanst, overdragen aan een groep jonge dansers. Ook hij laat zijn performers dansen tegen een witte achtergrond waarop sporadisch de originele footage van performances of repetities wordt geprojecteerd. Verder heeft ook de Amerikaanse Wooster Group onder leiding van Elizabeth LeCompte met *Poor Theatre* (2004) en *Hamlet* (2007) voorstellingen gecreëerd waarin de acteurs onder meer videoregistraties van respectievelijk Grotowski's productie *Akropolis* (1965) en Richard Burton uit de Hamletfilm van 1964 zo accuraat mogelijk

trachten te imiteren. De gelijktijdige aanwezigheid van videobeeld en live performance creëert een verdubbeld effect dat aan het spel van de acteurs een spectrale dimensie toevoegt die, net zoals de geest van Hamlets vader, het heden lijkt te achtervolgen.

Het aandeel van audiovisuele media in de realisatie van re-enactment wordt evenwel niet altijd zo geëxpliciteerd. Zo zijn er re-enactments die wel degelijk steunen op videobeelden of foto's maar dit materiaal in de eigenlijke productie niet tonen. In *A Mary Wigman Dance Evening* (2009) reconstrueerde choreograaf Fabián Barba een dansrecital zoals Mary Wigman, boegbeeld van de Duits-expressionistische dans of *Ausdruckstanz*, deze in de jaren 1930 zou opgevoerd hebben. De archiefbronnen die hij hiervoor raadpleegde zijn niet als zodanig in de voorstelling zichtbaar, maar ze sluipen er wel in via de kostuums die ontworpen zijn op basis van het historische beeldmateriaal en via de originele muziek die Barba van enkele solo's wist terug te vinden. In zijn lecture-performance *Urheben/Aufheben* (2008) kiest ook Martin Nachbar ervoor zijn bronnen niet te tonen, maar hij maakt ze evenmin aanwezig via theatrale middelen zoals kostuum en muziek. Het archief keert in deze voorstelling enkel terug in het verhaal dat Nachbar vertelt over de onderzoeksmatige verkenningstocht die gepaard ging met zijn voornemen om een cyclus van solo's van de (eveneens) Duits-expressionistische danseres Dore Hoyer te reconstrueren.

Performances zoals die van Barba en Nachbar leggen door de afwezigheid van het historische bronnenmateriaal in de eerste plaats de nadruk op de manier waarop ook het lichaam van de danser kan functioneren als een archief, als een organische opslagplaats waarin bewegingssporen en fysieke technieken worden bewaard. Maar de kwestie die in hun geval voornamelijk via de discoursvorming omtrent hun werk aan de oppervlakte komt, wordt in de voorstellingen van bijvoorbeeld Božić en Dunoyer veruiterlijkt op scène. Het gaat hier meer bepaald om de vaststelling dat het lichaam voor het opnemen van zijn archiveringsfunctie in grote mate afhankelijk is van audiovisuele media. In vrijwel alle vermelde cases verloopt de overdracht van beweging en performance via de 'omweg' van het videobeeld of foto, die op zich niet voldoende maar wel noodzakelijke voorwaarden blijken in de overlevering én heruitvoering van het werk.

Van dit belang van representatieve media voor het verzekeren van het zogenaamde *afterlife* van de artistieke creatie was ook performancekunstenaar Marina Abramović zich bewust. Zo blijkt althans uit haar veelbesproken *Seven Easy Pieces* (2005), een groots opgezet re-enactmentproject dat gezien de omvang en de achtergrond van Abramović als pionier in de ontwikkeling van performancekunst tot een ankerpunt binnen de re-enactmentpraktijk is uitgegroeid. Voor een periode



Urheben/Aufheben - Martin Nachbar (foto: Renata Chueire)

van zeven dagen voerde Abramović zes re-enactments en één nieuwe performance op die telkens zeven uur duurden. Op basis van de karig beschikbare archiefbronnen gaf Abramović herinterpretaties van zes historische performances die bepalend zijn geweest voor haar eigen artistieke traject en waarmee ze tevens nieuwe mogelijkheden wou openen om performancekunst de eenentwintigste eeuw binnen te leiden. In het New Yorkse Guggenheim Museum stonden ook zeven flatscreens opgesteld die telkens de re-enactment(s) van de dag(en) ervoor toonden. Na afloop van het project maakte cineaste Babette Mangolte nog een filmversie die in verkorte vorm een beeld van deze heuse re-enactmentmarathon geeft. *Seven Easy Pieces* is hiermee een sleutelvoorbeeld van de manier waarop re-enactment een slingerbeweging impliceert van audiovisueel archiefmateriaal naar live performance om vervolgens terug te keren naar het documentaire medium.

Alle genoemde voorbeelden kunnen we karakteriseren als 'intermediale re-enactments' aangezien ze, elk op hun eigen manier, peilen naar de constitutieve elementen van wat we doorgaans omschrijven als live performance, door al dan niet zichtbaar met audiovisuele media in interactie te treden. Deze media genereren beelden en andere documenten die niet alleen het voortbestaan en de spreading van het werk verzekeren, maar in de praktijk ook functioneren als werkinstrumenten die via de wisselwerking tussen lichaam en technologi-

sche reproductie aan de basis liggen van de herinneringsarbeid inherent aan re-enactment.

Transformatieve re-enactment

Uit nagenoeg elke re-enactment blijkt dat de onvermijdelijke afstand tussen heden en verleden het vrijwel onmogelijk maakt om het originele werk exact te reproduceren. Dat is zeker het geval bij live uitgevoerde podiumkunsten, waar de creatie niet alleen gebonden is aan een bepaalde tijd en ruimte maar vaak ook aan de lichamen van performers, en precies deze essentiële aspecten zijn niet te herhalen. Doorgaans zijn kunstenaars ook helemaal niet geïnteresseerd in het exact reproduceren van een bepaald werk en is er toch altijd sprake van een zekere graad aan herinterpretatie of ten minste recontextualisering. Toch valt er daarbinnen een groep te onderscheiden die de transformatie van een bestaande creatie inzet als strategie om tot een cultuurkritisch statement te komen.

Een bekend voorbeeld hiervan is Yoko Ono's re-enactment in 2003 van haar eigen canonieke performance *Cut Piece* (1965). In de oorspronkelijke versie vroeg Ono de toeschouwers om stelselmatig stukjes uit haar zwarte kleed weg te knippen tot ze volledig naakt was. Op het einde nam ze een stukje stof dat ze voor haar borsten hield, waardoor ze in laatste instantie haar zelfbeschikkingsrecht als vrouw toch weer opeiste. De feministisch geïnspireerde boodschap die Ono met het originele



A Mary Wigman Dance Evening - Fabián Barba (foto: Bart Grietens)

Cut Piece wou uitdragen werd in de re-enactment omgevormd tot een expliciete oproep tot vrede en verdraagzaamheid. Het publiek kreeg opnieuw de opdracht om stukjes uit haar kleding te knippen maar dit keer in het formaat van een postkaart die de toeschouwers vervolgens naar een kennis moesten opsturen als teken van vreedzame verbondenheid. Via deze transformatieve ingreep gaf Ono uitdrukking aan haar hoop op wereldvrede, in een tijdperk dat zich sinds de aanslagen van 11 september te buiten ging aan een gewelddadige vergeldingsdrang en militaire strijdlust.

Op diezelfde problematiek reageerde ook Vlaams theatermaker Benjamin Verdonck toen hij eveneens in 2003 een re-enactment opvoerde van *I like America and America likes me* (1974), een tot icoon uitgegroeide performance van de Duitse kunstenaar Joseph Beuys. In het originele werk liet Beuys zich gedurende enkele dagen opsluiten in een galerie in New York samen met een coyote. Voor de oorspronkelijke bewoners van Noord-Amerika was de coyote heilig en volgens Beuys bezat het dier bijzondere krachten die hem in staat stelden door te dringen tot het hart van de Amerikaanse cultuur die naar zijn mening getraumatiseerd was door historische feiten zoals de indianenverdrrijvingen, maar ook door indertijd meer recente gebeurtenissen zoals de oliecrisis en de oorlog in Vietnam. Deze betekenissen resoneren mee in de re-enactment van Verdonck, die hij opvoerde om kritiek te uiten op de militaire interventies van Amerika in Irak en de troebele berichtgeving hierover in de media. Het dier waarmee hij zich liet opsluiten was evenwel geen coyote maar een varken, wat vanzelfsprekend een opzienbarende transformatie is die aangeeft welk dier volgens Verdonck in de 21e eeuw symbool staat voor de Amerikaanse natie.

Terwijl verschillende kunstenaars zich aldus via re-enactment kritisch tonen tegenover wat er zich in de wereld rondom hen afspeelt, nemen anderen diezelfde houding aan tegenover de artistieke discipline zelf. In *Les Sylphides* (2008) van Nicole Beutler zien we hoe Michael Fokines wereldberoemde klassieke ballet uit 1909 getransformeerd wordt tot een choreografie voor drie danseressen die een reeks gefragmenteerde bewegingsfrasen uitvoeren terwijl het publiek in een cirkel rondom hen op scène zit. De korte afstand maakt het voor de toeschouwers onmogelijk om achterovergeleund te genieten van de virtuositeit van de dansers, maar confronteert hen met het harde werk dat dansen op pointes vereist aangezien met elke sprong en stap het klakkende geluid van de schoenen duidelijk hoorbaar is. Enkel de blik die op oneindig staat en de sierlijkheid van de bewegingen evoceren het traditionele beeld van de klassieke balletdanseres die ogenschijnlijk vederlicht en ongenaakbaar over het podium trippelt. Verder blijft ook de mannelijke solist afwezig in deze versie, net zoals de klassieke, hiërarchische opdeling tussen *corps de ballet* en sterdansers. Met deze onorthodoxe transformatie van *Les Sylphides* tot een stuk waarin drie danseressen van vlees en bloed verschijnen,

reveleert Nicole Beutler de culturele, vaak door de mannelijke blik geïnspireerde conventies waar het klassieke ballet diep van doordrongen is.

Kenmerkend voor deze transformatieve re-enactments is dat ze niet alleen putten uit de vaak iconische waarde van bestaande performances maar ook wijzen op een kritisch potentieel door via tactische wijzigingen de blik op zowel maatschappij als kunst aan te scherpen.

Didactische re-enactment

Dat re-enactment een didactische functie kan vervullen zal wellicht weinig verbazing wekken aangezien imitatie en reproductie per slot van rekening essentiële onderdelen zijn van velerlei leerprocessen. We zien dan ook hoe vaak jonge kunstenaars zich tot re-enactment wenden om een op ervaring gebaseerd begrip te ontwikkelen van een bepaald werk of van een artistieke methodologie. Hoewel deze vorm van re-enactment zich overwegend binnen de muren van een repetitiestudio afspeelt en om die reden relatief minder zichtbaar is op podia of in andere publieke performanceruimtes, zijn er toch enkele voorbeelden vermeldenswaard.

De Amerikaanse choreografe en performancekunstenaar Julie Tolentino initieerde in 2008 het project *The Sky Remains the Same*, dat op termijn zou moeten uitgroeien tot een reeks van re-enactments waarbij ze via de daadwerkelijke heruitvoering van bestaande performances een belichaamde kennis van de stukken in kwestie wil verwerven. Zo heeft ze, in samenwerking met Ron Athey, diens radicale performance *Self-Obliteration #1* (2007) hernomen. Het eerste deel van de re-enactment toont Athey die op hardhandige wijze met een borstel door een prijk gaat die met naalden is vastgeklemd op zijn hoofd. Nadat Athey prijk en naalden verwijderd heeft, komt er een gestage bloedstroom vrij die hij laat druppelen op de twee glazen platen onder hem. Vervolgens neemt hij een van die platen, gaat liggen en wrijft de glasplaat over zijn lichaam. Pas dan sluit Tolentino zich bij hem aan en voeren ze dezelfde acties samen een tweede keer uit. De tweedelige structuur van de re-enactment benadrukt de feitelijke overdracht die hier plaatsvindt tussen Athey en Tolentino. Bovendien is ook de keuze voor Athey's extreme performance als opener van deze re-enactmentreeks tekenend voor Tolentino's intentie om de, vaak pijnlijke, handelingen lijfelijkelijk te ervaren en niet louter van op een afstand te beschouwen.

Een gelijkaardig project vinden we ook dicht bij huis waar de Antwerpse performancekunstenaar Mikes Poppe sinds 2007 onder de noemer *Archive Project* verscheidene re-enactments heeft ondernomen om zijn kennis van de performancetraditie uit te diepen. Ook hij opende zijn reeks met de re-enactment van een spraakmakende performance die zelfpijniging en fysieke uithouding als centrale elementen had. In *Lips of Thomas* (1974) bracht Marina Abramović zichzelf onder meer zweeps-

gen toe, kerfde ze met een scheermesje een communistische ster in haar buik en ging ze tot slot liggen op een kruis gevormd door ijsblokken. In 2005 had Abramović zelf reeds een re-enactment van dit stuk uitgevoerd in het kader van haar *Seven Easy Pieces* en in 2007 volgde Mikes Poppe haar na. Opmerkelijk is dat zowel in de originele performance van Abramović als in de re-enactment van Poppe het publiek tussenbeide kwam wanneer het besefte dat zonder hun interventie de artiesten op het ijs zouden blijven liggen. Verschil is echter dat in 1975 het publiek al na een kwartier ingreep, terwijl Poppe pas na twee uur door enkele toeschouwers van het ijs werd getrokken. Vermoedelijk is een hedendaags publiek meer gewend geraakt aan de radicaliteit van dit soort werk, hoewel er klaarblijkelijk nog steeds een grens aan het toelaatbare is die hen ertoe beweegt om in te grijpen.

Lijfelijke ervaring was ook voor kunstenaar Ben Benaouisse een belangrijke motivatie om Jan Fabre's performance *The Bic-Art Room* (1974) te hernemen. In 2009 liet Benaouisse zich naar het voorbeeld van het origineel 72 uur lang opsluiten in een witte, volledig afgesloten ruimte in het Gentse S.M.A.K. met slechts enkele blauwe bics als hulpstukken om de tijd te doden. Net zoals Fabre krabbelde Benaouisse op muren, vloeren en papieren bladen om zo te registreren wat er tijdens zijn afzondering aan gedachten en intuïties kwam opborrelen.

Het is opvallend hoe jonge kunstenaars voor dit hoofdzakelijk didactische type van re-enactment dat onderdeel uitmaakt van hun eigen leerproces, vaak kiezen voor extreme performances die pijn of andere vormen van uithouding impliceren. Vooral de overtuiging dat enkel de persoonlijke en lichamelijke ervaring hen toelaat zich een direct en volledig begrip te vormen van dit radicale werk, drijft hen ertoe deze performances via re-enactment te herbeleven.

Repertoire

Een vorm van re-enactment die doorgaans niet als zodanig wordt benoemd maar net zo goed tot de praktijk behoort is de herneming van dezelfde voorstelling met een andere cast. Het gaat hier meer bepaald om wat beter bekend staat als de repertoirewerking binnen een gezelschap waarbij een productie onder leiding van een regisseur of choreograaf ofwel wordt 'doorgegeven' aan een nieuwe groep performers ofwel na x aantal jaren door de maker(s) zelf wordt hernomen. In Vlaanderen zien we hoe verschillende kunstenaars een toenemend aantal inspanningen leveren op dat vlak. Met het project *Early Works* intensifieerde Anne Teresa De Keersmaker de repertoirewerking die al enige tijd bestond in haar compagnie Rosas. Vier choreografieën uit haar beginperiode (1982-1987) werden gebundeld en waren in 2011 gedurende een periode van drie weken in het Brusselse Kaaitheater te zien. Ook in 2012-2013 blijven deze voorstellingen toeren. Ook de KVS heeft voor het komende seizoen een repertoireprogramma sa-



Het is theater zoals te verwachten en te voorzien was - Jan Fabre (foto: Wonge Bergman)

mengesteld met een aantal voorstellingen die in de afgelopen tien jaar lovend werden onthaald, waaronder *Het leven en de werken van Leopold II* (2003) van Raven Ruëll en *Nine Finger* (2007) van Benjamin Verdonck, Fumiyo Ikeda en Alain Platel. Deze laatste productie was overigens reeds in 2008 opnieuw te zien, toen Benjamin Verdonck in het Toneelhuis een aantal van zijn voorstellingen hernam, gebundeld onder de noemer *Repertoire*. Tot slot kunnen we nog verwijzen naar Jan Fabre die momenteel met een groep jonge performers werkt aan de re-enactments van twee legendarische voorstellingen, *Het is theater zoals te verwachten en te voorzien was* (1982) en *De macht der theaterlijke dwaasheden* (1984), en die later dit jaar in Antwerpen en in 2013 in Brussel te zien zijn.

In het Vlaamse podiumlandschap duiken dus sporadisch hernemingen op die het publiek alsnog de kans geven bepaalde producties opnieuw te beleven. Voor zover deze voorstellingen bestaand materiaal heropvoeren (al dan niet met minieme of grotere wijzigingen), kunnen we ze terecht een vorm van re-enactment noemen. Interessanter is evenwel de enigszins omgekeerde redenering dat elke re-enactment die teruggrijpt naar een bestaande performance in feite een vorm van repertoire is. Hoe vrij de interpretatie ook is of hoe weinig zicht-

baar het origineel wordt gemaakt, het gegeven 're-enactment' impliceert per definitie dat er verwezen wordt naar een verleden gebeurtenis. Zowel de herinneringsfunctie die het repertoire vervult als het canoniseringseffect dat er mogelijk mee gepaard gaat, zijn op die manier ook werkzaam in de vele verscheidene varianten van re-enactment. Tegelijkertijd kan de los-vaste manier waarop de hedendaagse re-enactmentpraktijk met het verleden om-springt twee richtingen uitgaan: in het beste geval incorporeert het werk een reflectieve omgang met noties zoals de overlevering, de bewaring en de tijdsgebondenheid van podiumkunsten; in het andere geval onderhoudt het een onproblematische relatie met het verleden via de suggestie van direct contact met en onbemiddelde ervaring van de historische gebeurtenis. Zo bekeken is de problematiek van artistieke re-enactment nauw verwant met de complexe kwesties waar ook de erfgoedsector zich mee geconfronteerd ziet.

ERFGOEDLUST EN ERFGOEDLAST

De opkomst van re-enactment binnen de kunsten valt te kaderen binnen een algemene verhoogde aandacht voor het verleden op cultureel en maatschappelijk niveau. Deze belangstelling heeft zich vertaald in de uitgroei van wat nu bekend staat als 'erfgoed'. In hun boek *Cultureel Goed. Over het (nieuwe) erfgoedregiem* (2005) schetsen sociologen Pascal Gielen en Rudi Laermans een helder en kritisch beeld van de manier waarop erfgoed binnen het huidige culturele bestel (op Vlaams en op internationaal niveau) zowel aan belang als aan zichtbaarheid heeft gewonnen. Zij stellen vast dat er zich sinds enkele decennia naast de klassieke, wetenschappelijke historiografie een nieuw regime heeft ontwikkeld dat, deels gestuurd door de media en deels door de overheid, de nadruk legt op de beleving van het verleden en op het kleine, persoonlijke verhaal achter historische feiten. Tegenover geschiedschrijving komt met andere woorden geschiedbeoefening te staan. Voorbeelden zijn legio: diverse musea, met het recent vernieuwde In Flanders Fields Museum in Ieper als klassieke koploper, willen hun bezoekers een interactieve ervaring bezorgen via een parcours dat door middel van technologische media (video, computer, soundscapes) de inleving in het aldus gerepresenteerde verleden moet bevorderen; op initiatief van de overheid wordt sinds 2001 jaarlijks een Erfgoeddag georganiseerd waarbij een telkens wisselend thema en een frisse promotiecampagne de burger moet mobiliseren om kennis te maken met het rijke verleden van Vlaanderen; het Davidsfonds organiseert jaarlijks de Nacht van de Geschiedenis en reikt sinds de afgelopen editie ook een prijs uit aan iemand die een opmerkelijke bijdrage heeft geleverd aan de popularisering van geschiedenis; op televisie zijn er programma's zoals *Vlaanderen Vakantieland* die stevast ook een item aan de plaatselijke cultuur besteden; en natuurlijk mogen we ook het Openluchtmuseum Bokrijk niet vergeten dat sinds jaar en

dag de Vlaming wil onderdompelen in diens rurale verleden, dat via een omweg langs zogenaamd authentieke huisjes en door het spel van figuranten en acteurs opnieuw tot leven wordt gebracht.

Al deze fenomenen dragen bij tot onze huidige herinneringscultuur die volgens Rudi Laermans het paradoxale gevolg is van de chronische amnesie of het structurele geheugenverlies waar onze maatschappij aan lijdt. Zowel de media als het kapitalisme worden hierbij geduid als de zwarte schapen die ons brein en gedrag instellen op een voortdurend wisselende stroom van beelden, ideeën, opinies en bezitsgoederen met als gevolg dat historische continuïteit de plaats inruimt voor ad hoc fragmentatie en innovatie. Dat zich van de weeromstuit een boom aan allerhande herinneringspraktijken heeft ontwikkeld die als compensatie zouden moeten dienen voor de neiging tot vergeten, zou in werkelijkheid het historische besef enkel vertroebelen en door de vaak snelle opeenvolging van die herinneringspraktijken een schijn van historiciteit en een vals gevoel van direct contact met het verleden opwekken. Laermans verwijst in die context naar de Franse socioloog Marc Guillaume die een onderscheid maakt tussen het klassieke historische verleden en de onbepaalde *verledenheid* die in het nieuwe erfgoedregiem wordt gehuldigd. Terwijl de historicus het verleden zo accuraat mogelijk tracht te duiden via nauwkeurige studie van historische bronnen, nemen de erfgoedwerker en -participant genoeg met het patina van ouderdom en hoeft het verleden niet zonnodig feitelijk gesitueerd te worden. Om die tendens tegen te gaan, pleit Pascal Gielen voor 'reflexieve erfgoedsceneringen' die zich niet laten leiden door de lineariteit van historische chronologie, noch de pretentie uitdragen het verleden voor te stellen *wie es eigenlijk geweest is*. Hij ziet daarentegen een groot potentieel in erfgoedpresentaties die op tactische wijze duidelijk maken dat het verleden op velerlei manieren geïnterpreteerd kan worden en die daarnaast ook de instrumenten blootleggen die de bemiddeling tussen heden en verleden mogelijk maken.

Als dit de uitdaging is waar de erfgoedsector voor staat, wat valt er dan te leren uit de manier waarop re-enactment in het artistieke veld verschijnt? We hebben verschillende varianten gezien die telkens staan voor een specifieke benadering tot het verleden waarvan de kenmerken tegemoet lijken te komen aan de parameters die Gielen aan zijn notie van 'reflexieve erfgoedpresentaties' toeschrijft. In die optiek suggereren de verschillende vormen van artistieke re-enactment een aantal strategieën die ook voor erfgoedpresentaties in het algemeen relevant kunnen zijn.

Zo reveleren artistiek-historische re-enactments vaak hoe historische documenten maar ook (massa)media in het algemeen de loop van de geschiedenis bepalen alsook de manier waarop deze (soms foutief) herinnerd wordt. Naast exacte reconstructies opteren sommige makers bovendien voor

semifictionele, gesubjecteerde herinterpretaties van het verleden waarbinnen de kleine geschiedenis van het menselijk individu zich kan ontplooiën. Op die manier creëren ze alternatieve scenario's die veruiterlijken hoe geschiedschrijving in wezen verhalen construeert die ook op talloze andere manieren verteld kunnen worden. Intermediale re-enactment legt dan weer de nadruk op de bemiddelende rol die technologische reproductiemedia (zoals video of foto) spelen in herinneringsprocessen. Door het lichaam al dan niet zichtbaar in interactie te laten treden met audiovisuele documenten wordt de onvermijdelijke afstand tussen heden en verleden niet ontkend maar net getoond en aangewend als een productieve zone van waaruit temporele fricties kunnen ontstaan. Terwijl intermediale re-enactments in dat opzicht voornamelijk op zoek gaan naar confrontaties (tussen toen en nu, tussen lichaam en technologie), werken transformatieve re-enactments veeleer vanuit een synergetisch principe waarbij de eigentijdse actualisering overwegend betekenis krijgt vanuit het bestaand materiaal dat hernomen wordt en de wijzigingen die hieraan worden aangebracht. Performances worden in deze variant aan de huidige tijdsgeest aangepast en zo kan de vergelijking van re-enactment met het origineel zowel historisch terugkerende patronen blootleggen als wijzen op particuliere maatschappelijke condities en omstandigheden. Didactische re-enactments richten zich daarentegen veel meer op een toenadering tot het verleden en als zodanig sluiten zij mogelijk nog het meest aan bij de ervaringsgebaseerde geschiedbeleving die ook de klassieke erfgoedsector, zoals die door Gielen en Laermans op de korrel wordt genomen, wil aanmoedigen. In deze categorie loert dan ook het gevaar dat er al te makkelijk wordt uitgegaan van de mogelijkheid om het verleden te herbelevén. Wanneer echter ook de overdracht of contextuele verschillen in de verf worden gezet, krijgt ook de didactische re-enactment een bespiegelende dimensie die de historische ervaring relatieveert. Hetzelfde geldt overigens voor repertoirewerking en de herneming van bepaalde stukken die binnen de categorisering die in deze tekst werd uitgetekend mogelijk de minst reflexieve vorm van re-enactment is. Dat het heropvoeren van bestaande, vaak baanbrekende of legendarische producties kan bijdragen tot het historisch bewustzijn van de toeschouwer hoeft geen betoog, maar toch dient steeds de vraag te worden gesteld in welke mate het werk een uitdrukking is van zijn tijd en als zodanig niet zomaar naar een andere context te verplaatsen is. Uiteraard kunnen we historische performances waarderen zoals we dat doen met schilderijen van pakweg driehonderd jaar geleden, maar dit neemt niet weg dat toch vooral de (her-)contextualisering van het werk bijdraagt tot een werkelijk begrip van de culturele inbedding van een artistieke creatie.

DE LOKROEP VAN DE GESCHIEDENIS

In een tijdperk waarin globalisering, mobiliteit en digitale technologieën het levensritme van de mens dicteren, is er een tegenstroom ontstaan die zich inspannt om het historisch verleden in de alsmaar voortglidende tijd mee te nemen. Uit deze dynamiek is een herinneringscultuur ontstaan die zich volgens Gielen en Laermans laaft aan een verledenheid maar bijwilt verzuimt voldoende aandacht te besteden aan de historische situering van de feiten die worden herdacht. Het zogenaamde 'erfgoedregiem' beoogt het verleden nieuw leven in te blazen door geschiedkundige kennis en de eigentijdse ervaring met elkaar te verzoenen. Het is echter niet altijd duidelijk welke middelen en tactieken hiervoor aangewend kunnen worden. De huidige interesse van het artistieke veld in verschillende vormen van re-enactment kan inspiratie bieden voor het ontwikkelen van reflexieve benaderingen die bemiddelen tussen heden en verleden, zonder daarbij de onvermijdelijke afstand tussen beide te verloochenen.

Aan de hand van een beknopt overzicht van verschillende varianten van artistieke re-enactment, hebben we in deze tekst een beeld geschetst van de manier waarop de kunstpraktijk zich inzet om creatief met de geschiedenis aan de slag te gaan en daarbij blijk geeft van een kritisch historisch bewustzijn. Tegelijkertijd moeten we ons ook in dit geval bewust blijven van de selectiviteit en het waardeoordeel dat re-enactment impliceert. Door bepaalde gebeurtenissen of creaties opnieuw op te voeren worden deze (her)bevestigd in hun historische waarde, terwijl andere feiten of werken hierdoor naar de rand van de aandachtshorizon verschuiven. Anders gezegd, met re-enactment spreken kunstenaars zich uit over de verledens die ze belangrijk achten voor het heden en sturen ze mee onze blik op de geschiedenis. Maar bovenal onthult re-enactment een omvangrijke speelruimte die zich tussen kunst en geschiedenis bevindt en een bewegingsvrijheid toelaat die aan re-enactment het potentieel verleent een frisse kijk te bieden op het verleden en tegelijkertijd te wijzen op de hedendaagse bril die we hierbij opzetten. In de spreidstand tussen heden en verleden ontplooit zich zo een praktijk die histories actualiseert en actualiteiten historiseert.

REFERENTIE

Pascal Gielen en Rudi Laermans, *Cultureel Goed. Over het (nieuwe) erfgoedregiem*. Leuven: Lannoo-Campus, 2005.

Timmy De Laet is als aspirant van het FWO-Vlaanderen verbonden aan de vakgroep Film- en Theaterstudies en het onderzoekscentrum Visuele Poëtica (voorheen Aisthesis) van de Universiteit Antwerpen, waar hij een doctoraat voorbereidt over re-enactment in hedendaagse dans en performancekunst.



KASPER VANDENBERGHE

Dertig jaar na datum herneemt Jan Fabre twee van zijn vroegste producties: *Het is theater zoals te verwachten en te voorzien was* (1982) en *De macht der theaterlijke dwaasheden* (1984). Hiervoor sprak hij een nieuwe generatie performers aan die via zware audities hun plek opeisten in de stukken. Kasper Vandenberghe is een van de twee performers die al eerder met Fabre werkte.

'Ik speelde eerder mee in *De orgie van de Tolerantie* (2008) en in *Prometheus Landscape II* (2010). Voor mij is het bijzonder interessant om te zien waar die voorstellingen vandaan komen. Voor Jan zit de essentie van zijn werk in die twee hernemingen. Voor hem is het *back to basics*, terwijl ik het ervaar als een algemene vorming. Het is fantastisch om dat proces van binnenuit te mogen meemaken. Ik was er ook al bij vanaf het begin van de audities.'

Dat die twee producties uit de jaren 1980 hernoemen worden heeft verschillende redenen.

'In 2014 wil Jan een marathonvoorstelling maken van 24 uur waarin alle Griekse tragedies voor het voetlicht passeren. Die twee producties zijn daarvoor een ideale voorbereiding. *Het is theater zoals te verwachten en te voorzien was* duurt acht uur, *De macht der theaterlijke dwaasheden* ruim vier uur. Voor die productie wil Jan ook alle generaties waar hij ooit mee werkte, samenbrengen. Van Els Deceukelier over Ivana Jozic en Isabelle Chambon, tot de nieuwe generatie.'

Die nieuwe generatie komt bij die hernemingen ook rechtstreeks in contact met de werkmethode van Jan Fabre. Het is niet gemakkelijk om dat neer te schrijven, al onderneemt Luc Van Den Dries in *Corpus Jan Fabre* wel een eerste poging. Maar de magie van het creatieproces, en het fysieke van de workshops moet men aan de lijve ondervinden. Hij wil, samen met de ploeg, onderzoeken wie de performer van de eenentwintigste eeuw is, en gaat daarvoor de samenwerking aan met het Universitair Ziekenhuis in Antwerpen. Het is de bedoeling om de intensiteit van het lichaam te meten tijdens de inspanning.

'Ons lichaam hangt vol elektroden, terwijl we zware fysieke tests ondergaan. Tijdens die tests worden onze hartslag en spierspanning gemeten. *Het is theater zoals te verwachten en te voorzien was* is de ideale gelegenheid voor zo'n onderzoek. Aangezien de voorstelling acht uur duurt, drijven we ons lichaam tot het uiterste. En iedereen ondergaat de tests: zowel mannen als vrouwen, mensen met veel of met minder ervaring. Jan wil de brug slaan tussen

theater en wetenschap, en zijn methode op een wetenschappelijke manier benaderen en vastleggen.

Een laatste reden voor de hernemingen is het tijdloze karakter van de voorstelling. Natuurlijk moet iedereen dat voor zichzelf uitmaken, maar voor Jan geldt dit wel. Hij vindt dat die producties vandaag opnieuw relevant worden, aangezien het hedendaagse theater teruggrijpt naar het conceptuele.'

Voor de hernemingen van de producties wordt allerlei materiaal van onder het stof gehaald om de voorstellingen opnieuw tot leven te wekken: film, foto's, aantekeningen uit de repetitieperiode, cues ... Zelfs uit het dagboek dat Fabre die periode bijhield wordt voorgelezen. 'Dit is niet alleen leuk, maar roept ook de sfeer op van de periode waarin de oorspronkelijke stukken werden gemaakt.'

Maar belangrijker zijn de vaste structuren waar Jan mee werkt. En die zijn nu dezelfde als dertig jaar geleden. Dat geeft je als performer wel een veilig gevoel. Tegelijk ervaar je een zekere vrijheid binnen die vaste structuren. Natuurlijk kan een voorstelling nooit identiek hetzelfde zijn als dertig jaar geleden, dat is nu eenmaal onmogelijk, maar de verschillen zijn subtiel. In de oorspronkelijke versie van *De macht der theaterlijke dwaasheden* werden de geboortedata van de performers opgesomd, terwijl dat nu de verschillende data van de allereerste speelreeks zijn. Ook de 8mm-filmpjes uit de oorspronkelijke versie hebben we opnieuw gemaakt. We gingen zelf aan de slag met die oude camera's. Het is nieuw, maar wel volledig in de geest van toen.

Opvallend is ook wel te zien hoeveel plezier Jan Fabre en Miet Martens, die toen ook al dramaturge was, beleven aan de hernemingen. Je ziet heel goed hoe Fabre een reis door de tijd maakt door die stukken opnieuw te spelen, met spelers van nu. Hij gaat ook zelf het materiaal hanteren, iets wat hij normaal nooit doet. Maar je ziet dat hij het in het verleden wél deed, en hij kan het nog steeds. Dertig jaar geleden was er geen budget om technici in te huren of mooie kostuums te maken. Het licht bestond uit staande lampen waarvan de gloeilamp wit werd geschilderd, de kostuums waren versleten hemden en broeken die ze binnenstebuiten droegen, of zwartgeverfde legerjasjes uit het leger des heils. Dat is nu hetzelfde, en daar sluipt wel wat nostalgie in ...'

Kasper Vandenberghe is danser en acteur.



House of the sleeping beauties - Toneelhuis (foto: Maarten Vanden Abeele)

HET KLEINE REPERTOIRE-REPERTORIUM

Floris Cavyn

Er zullen altijd teksten zijn die tot repertoire worden gerekend en door verschillende gezelschappen worden opgevoerd, net zoals er steeds meer en meer dansvoorstellingen en performances worden aangeleerd aan een nieuwe generatie. Maar de grote gulzige die repertoire verblindt is ongetwijfeld opera. Geen enkel ander medium komt nog maar in de buurt als het gaat om het opnieuw op scène brengen van de 'klassieken'.

Veel nieuw operawerk wordt er niet gecreëerd. *House of the sleeping beauties* is er zo eentje, maar die dateert al weer van 2008. Wel gaan

bepaalde regisseurs op een andere manier met het operawerk om. Denk maar aan de *Ring des Nibelungen* (2007-2008) van Wagner die door Ivo van Hove in een hedendaags jasje gestoken wordt. Of recenter het ludieke *Opera Buffa* (2012) van Laika en Muziektheater Transparant dat Don Giovanni in een keuken plaatst en van het hoofdpersonage een chef-kok maakt. Ook Guy Cassiers en Jan Fabre namen een opera onder handen, en zorgden voor een radicale breuk met de klassieke taal. Maar is het niet opvallend vast te stellen dat de grote vernieuwing in opera toe te wijzen is aan theatermakers? Zou het er iets mee te maken hebben dat opera's zulke grote uitdagingen zijn voor theatermakers?



Bakchai - Bloet (foto: Danny Willems)

OUDE TEKST

Shakespeare blijft toonaangevend. De voorbije seizoenen waren er verschillende gezelschappen die aan de slag gingen met Macbeth. Je had *Macbethbranding* (2007) van Ensemble Leporello dat internationaal nog steeds hernomen wordt in verschillende talen – Nederlands, Frans, Engels – wat ook de interesse buiten de landsgrenzen toont voor Macbeth, maar vooral voor Ensemble Leporello. In 2009 bracht Kopspeel *Macbeth II*, een sociaalartistieke versie met een opvallend multiculturele spelerskern. Macbeth slaagt er dus in verschillende culturen aan te spreken. Iedereen herkent wel iets van zichzelf of van zijn omgeving in het gruwelijke verhaal van de man die moordt om zijn eigen macht in stand te houden. Het lijkt iets van alle tijden en alle culturen. Ook Verdi zag de universaliteit van het werk, en herwerkte in 1847 de alom bekende tekst tot een opera. In 2010 maakte Krzysztof Warlikowski er een adaptatie van voor De Munt. Datzelfde jaar voerde ook Theater Zuidpool zijn versie op, ondersteund door muzikant Mauro Pawlowski. Om het rijtje af te ronden verwijzen we naar het projectgezelschap Nevski Prospekt dat dit seizoen *M van Macbeth* voor het voetlicht bracht.

Een andere tekst van Shakespeare die de voorbije twee jaar nogal wat vertolkingen kreeg is Othello. Vooral 2010 was vruchtbaar. Drie gezelschappen kwamen op de proppen met hun versie van het verhaal over de Moorse generaal die het slachtoffer wordt van verraad en achterklap. De Spelerij werkte Othello de verdoemenis in, net als de jongerenwerking van Theater Antigone in *Othellooooo!*. Tibaldus en andere hoeren hanteerden een andere invalshoek in *Omtrent Othello*. Zij focussen vooral op de dialoog tussen Othello en Desdemona tijdens de moordscène. Afsluiter is Laika die in 2011 hun versie brachten: *othello* (2011), met kleine 'o' dus, gemaakt voor een jongerenpubliek.

Als uitschieter in de reeks Shakespeare-adaptaties kunnen we *Niks of niks* (2012) vermelden. Jan Decorte haalde *Much Ado About Nothing* door zijn eigen woordenmangel en maakte er samen met Comp.Marius een goedlachse voorstelling van. Misschien was het wel een van de betere Decortetransformaties van de laatste jaren.

Maar we zijn dan ook wel wat gewoon van Decorte. In 2010 maakte hij *Bakchai* met een vrolijk rondartelende Bacchus en stevige body. Zo belanden we bij de Griekse tragedies die de aandacht blijven opeisen in het hedendaagse theater. Shakespeare is een rechtstreekse adept en heeft dan ook goed de opbouw en kracht van die tragedies bestudeerd en vertaald naar zijn leefwereld. Maar ook in hun originele vorm blijven de tragedies werken. De tijdloosheid, de algemene onderwerpen die behandeld worden, lijken eigen aan de mens. Hierdoor blijven die teksten actueel, ook al dateren ze vooral uit de vijfde en vierde eeuw voor de start van onze jaartelling.

Jan Decorte blijft terugkomen. Deze keer via de productie van Ultima Vez: *Oedipus/bêt noir* (2011). Wim Vandekeybus creëerde rond de oorspronkelijke tekst *bêt noir* van Jan Decorte uit 2000 een muzikale dansvoorstelling, een totaalspektakel. Oedipus laat zich ook vertalen naar de opera. In 2011 bracht de Italiaanse Valentina Carrasco haar versie van de tragedie in De Munt. En dan is er ook nog *Oidipous, my foot* (2011) van Jan Ritsema.

Naast Oedipus is ook Medea een graag geziene figuur op de scène. En opnieuw zowel in opera als in theater. De Munt sprak het voorbije seizoen opnieuw Krzysztof Warlikowski aan om *Médée* van Luigi Cherubini een plek onder hun dak te geven. Een ander muzikale adaptatie werd gebracht door Muziektheater Transparant. Peter Verhelst baseerde zijn libretto voor *Medea* (2011) op de oorspronkelijke tekst, terwijl Paul Koek instond voor de regie. Nog in 2011 wijdde Ilmer Rozendaal zijn afstudeerproject aan de moordzuchtige moeder. Onder de hoede van Theatermakershuis De Queeste maakte hij er een locatieproject van met een eigenzinnige rol voor een niet nader genoemde Zweedse meubelfabrikant.

NIEUWE TEKST

Naast de Griekse tragedies en Shakespeare bestaan er ook heel wat hedendaagse theaterauteurs die tekstmateriaal afleveren dat als repertoire aanzien kan en moet worden. Het is geen geheim dat Damiaan De Schrijver een grote voorliefde heeft voor Thomas Bernhard, en dan meer bepaald voor diens tekst *Oude Meesters*. Hij speelde de tekst een eerste maal in 1996 in het FelixPakhuis in Antwerpen tijdens de Zomer van Antwerpen, om het voorbije seizoen opnieuw het houten paard te berijden op dezelfde locatie. En het werkt nog steeds. De Schrijver fulmineert als vanouds, maar is eigenlijk

diep gekwetst door een stukgelopen liefdesrelatie. De aandacht afleiden van de kern van de zaak met grootspraak. Actueler kan haast niet.

Dat is tegelijk de grootste eigenschap van repertoire. Of het nu nieuw of oud werk is, theater, dans of opera, zolang het nog iets te zeggen heeft over de huidige maatschappij (of het moment waarop het gespeeld wordt) hoeft het niet aan kracht in te boeten. Integendeel! Heropvoeren dat werk!

Nog zo een tekst die na lange tijd opnieuw de zalen aandoet is *Weg* van Josse De Pauw. Het werd voor de eerste maal gespeeld in de Kaaistudio's op 9 juni 1998 en is sinds het curatorschap van De Pauw op Theater aan Zee een tweede leven beginnen leiden. Het festival is dan ook een ideale gelegenheid om half vergeten werk opnieuw onder de aandacht te brengen, hoewel je in dit geval moeilijk over vergeten werk kan spreken. *Weg* kreeg na de eerste speelreeksen een cultstatus aangemeten, en daar was zowel de tekst, het spel als de muzikale begeleiding van Flat Earth Society verantwoordelijk voor.

Ook *Die Siel van die Mier* (2004) waar De Pauw een hoofdrol in speelt, wordt na een kleine pauze van drie jaar opnieuw gespeeld. De tekst vloeyde uit de pen van David Van Reybrouck, die ook het materiaal leverde voor die andere succesproductie, *Missie*, een monoloog gespeeld door Bruno Vanden Broecke die sinds 2007 haast onafgebroken toerde door heel Europa. Eenmaal je de internationale markt kan aanboren, slaag je er als gezelschap of maker in een bepaalde voorstelling langer op de speellijst te houden. Hét voorbeeld daarvan is ongetwijfeld *Bezonen Rood* (2004). De voorstelling speelt momenteel al acht opeenvolgende seizoenen. De monoloog die Dirk Roofthoof distilleerde uit de gelijknamige roman van Jeroen Brouwers en samen met Guy Cassiers vorm gaf, oogste overal en in verschillende talen staande ovaties, tot op de Cour d'Honneur van het Festival van Avignon in 2006.

DANS

Repertoire is natuurlijk meer dan tekst alleen. Er is het Koninklijk Ballet van Vlaanderen dat klassiek werk in een hedendaagse context wil plaatsen, maar er is ook hedendaagse dans dat als repertoire aanzien wordt. Het dansgezelschap Rosas neemt hierin alvast het voortouw. De voorbije twee seizoenen werden alle succesproducties uit de jaren 1980 hernomen en ook hier was het amper te merken dat die voorstellingen dertig jaar geleden gemaakt werden. Daarbovenop waren er heel wat van de oorspronkelijke danseressen die opnieuw de cirkelbewegingen en spiralen blootsvoets tekenden op scène – choreografe Anne Teresa De Keersmaeker inclusief. Als een bundel elastieken dansten ze *Fase* (1982), *Rosas danst Rosas* (1983), *Elena's Aria* (1984), *Bartók/Aantekeningen* (1987)



Macbethbranding - Ensemble Leporello (foto: Laetitia Ribeiro)

... Telkens met de originele belichting, kostuums en muziek. Je waande je haast dertig jaar jonger – als je tenminste al zo oud bent. Tegelijk was het ook een manier om die legendarische producties en de magie van weleer – al was het maar voor even – opnieuw te ervaren.

Lang daarvoor, meerbepaald in 2003, vond er in BOZAR al een overzichtstentoonstelling plaats van Rosas. Daar kwam zowat alles aan bod. De bezoeker kreeg een goed gedocumenteerde inkijk in het werk van Rosas. Ook de publicatie *als en slechts als verwondering* die in 2002 op de markt kwam, gunt je een blik achter de schermen van het gevierde dansgezelschap.

Maar het zijn niet enkel de stukken uit de jaren 1980 die hernomen worden. Er is ook de door De Keersmaeker opgerichte dansschool P.A.R.T.S. die een aantal stukken opneemt in hun repertoirestudie.





Zeitung - Rosas (foto: Herman Sorgeloos)

Volgend op dit overzicht komt Louis Combeaud aan het woord. Combeaud danst momenteel met de productie *Zeitung/Fragments* in de afstudeerprojectentournee. De pas afgestudeerde danser herwerkte het stuk met vijf medestudenten tot een nieuwe voorstelling, maar de basis blijft wel het origineel uit 2007, *Zeitung*.

PERFORMANCE

De voorstelling *25 Moves* (2012) van Needcompany, die eenmalig te zien was op het voorbije Dansand!-festival in Oostende, toont een andere manier van omgaan met repertoire. Needcompany heeft een enorme staat van dienst, en bewijst dat door de voorbije 25 jaar heel aanwezig te zijn op de internationale podia. Ze maakten zowel dans- als theatervoorstellingen, en probeerden uit hun rijke oeuvre een voorstelling te puren die dit alles samenbracht in een uur en vijftien minuten. Jan Lauwers en Grace Ellen Barkey waren prominent en dirigeerden hun dansers en spelers tot de juiste beweging en tekst. Lauwers stuurde hen aan met zijn gitaar, Barkey verleidde hen met haar rituele indianendans. Een greep uit de voorstellingen die het zand omwoelden: *Isabella's Room* (2004), *Het Hertenhuis* (2008), *The Lobstershop* (2006), *The Porcelain Project* (2007), *This door is too small (for a bear)* (2010) ...

Needcompany ging dus bewust geen voorstellingen integraal hernemen, maar bood het publiek een fractie aan van elke productie. Het was knippen plakwerk dat tot een nieuw resultaat leidde, met rollende rockmuziek als rode draad. Anders is het bij Jan Fabre. Die ging zopas in première met twee hernemingen: *Het is theater zoals te verwachten en te voorzien was* (1982) en *De macht der theaterlijke dwaasheden* (1984). Toen Fabre deze

performances een eerste keer op scène bracht, werd er gejoeld en klom het boegeroep oorverdovend. Intussen hebben ze een aardschok teweeggebracht in het podiumkunstenlandschap. Kasper Vandenberghe somt elders in deze *Courant* de verschillende redenen op waarom de voorstellingen hernomen worden. Eén daarvan is de actualiteitswaarde die ze in zich dragen. Volgens Fabre gaat het theater opnieuw het conceptuele opzoeken, en net daar wil hij met die hernemingen op inspelen. Tegelijk wil hij een nieuwe generatie in contact brengen met zijn werkmethode en met een haast volledig nieuwe, jonge cast een nieuwe generatie in de zaal aanspreken.

OVERZICHTSWERKEN

Net voor Eric De Volder het leven liet na de première van *Frans Woyzeck* (2010) verscheen zijn schitterende bundel teksten *In stukken. Toneel 1988-2010*. Het is niet alleen een mooi vormgegeven boek, vooral de inhoud sprak tot de verbeelding. Alle theater teksten die De Volder schreef tussen die twee jaartallen kwamen samen. Het was een feestelijke publicatie en een mooi afscheidscadeau tegelijk. Bovendien bracht het de weergalozes teksten van De Volder opnieuw onder de aandacht. En nu maar hopen dat ze opnieuw op scène belanden.

De overzichtswerken zijn haast een trend aan het worden. Het boek over twintig jaar Rosas wordt hierboven al vermeld, maar ook Meg Stuart/Damaged Goods bracht in 2010 *Are we here yet* uit onder redactie van Jeroen Peeters, eveneens met veel (terugblikkend) foto- en tekstmateriaal. Grappig wordt het wanneer de maker niet zelf aan de basis van het overzichtswerk ligt. *No Beauty for Me There Where Human Life is Rare. On Jan Lauwers' Theatre Work with Needcompany (Studies in Performing Arts and Films)* (2007) is zo'n voorbeeld. Tijdens de presentatie en het interview achteraf liet Lauwers duidelijk blijken dat hij niet goed snapt waarom zijn werk dergelijke analyse moet ondergaan. Maar gelukkig voor de theaterliefhebber is het wel gebeurd.

Repertoire is er dus in alle mogelijke maten en gewichten en komt in verschillende vormen aan bod. Of het nu via een herneming of herwerking is, in een tentoonstelling of in boekvorm, of gewoon op scène, het is er en zal blijven bestaan. Bovengenoemde voorbeelden zijn slechts een fractie van het vele repertoire materiaal dat momenteel in omloop is. Ga het vooral zelf ontdekken, en vorm er een eigen mening over.

Floris Cavyn is medewerker documentatie en kunstkritiek bij VTi.

LOUIS COMBEAUD

Louis Combeaud bracht de voorbije vier jaar door aan P.A.R.T.S. in Brussel. Twee daarvan besteedde hij aan training, de laatste twee jaar aan onderzoek. Tijdens dat onderzoek kwam hij via een workshop in contact met *Zeitung*, een voorstelling van Rosas uit 2007. Samen met vijf medestudenten ging hij ermee aan de slag en bewerkte het tot *Zeitung/Fragments*, dat kadert binnen de afstudeerprojecten waar P.A.R.T.S. momenteel mee toert.

'De workshop werd ons tijdens het derde jaar aangeboden. Een aantal onder ons schreef zich in, anderen niet. Nochtans was het een rijk gevuld format. Mark Lorimer begeleidde het project. Eerst gingen we aan de slag met het originele materiaal, daarna pasten we het concept aan met onze eigen bewegingen. Hierdoor maakten we een soort van spiegelversie van het origineel. Uiteindelijk brachten we de twee samen. Aangezien Anne Teresa De Keersmaeker het materiaal niet zelf produceerde, maar wel oprad als choreograaf, kwamen alle Rosas-dansers langs om ons hun deel van de bewegingen aan te leren. Zo werd het een heel rijke en inspirerende periode.'

De totale duur van de workshop was zes weken. De studenten toonden het stuk twee keer op het einde van het derde jaar en moesten het vervolgens zelf onderhouden tot De Keersmaeker zes maanden later kon langskomen om het stuk te vervolmaken.

'Maar in eerste instantie werden de bewegingen ons rechtstreeks aangeleerd via de dansers. Er was een directe transmissie. Later grepen we terug naar origineel videomateriaal om ons bepaalde bewegingen te helpen herinneren. Toch brengen we niet dezelfde voorstelling als het origineel. De originele versie duurt ruim twee uur, terwijl dat van ons slechts veertig minuten beslaat. Het is dus eerder gefragmenteerd, en bijgevolg niet langer hetzelfde stuk. We gebruiken wel bepaalde delen uit het origineel, en voor een deel ook dezelfde bewegingen, maar de dramaturgie is totaal anders. We konden als het ware een nieuwe logica maken met de verschillende delen, los van het origineel.'

Combeaud en zijn medespelers slagen er naar eigen zeggen wel in de originele sfeer van het stuk te behouden.

'We gaan het stuk haast recreëren. Het wordt nu gespeeld door zes mannen, terwijl het origineel ook vrouwelijke rollen had. Ik dans nu bijvoorbeeld een solo die oorspronkelijk door een vrouw werd gedanst, maar heb ook een mannelijke rol.



Zeitung/Fragments - P.A.R.T.S. (foto: Tine Declerck)

We gaan de dans dus herdenken, net als de rol van gender en beweging. We passen het aan aan ons eigen lichaam.

De dansers die ons de bewegingen aanleerden, slaagden erin de oorspronkelijke sfeer van het stuk levend te houden en over te dragen. Ze hebben dan ook vaak met Anne Teresa gewerkt, hebben haar veel horen praten. Iemand die nooit met haar samenwerkte, kan die sfeer niet overbrengen. Het zou gewoon iets anders worden.'

Het lijkt Combeaud dan ook onrealistisch dat iemand die niet verbonden is aan P.A.R.T.S. of Rosas het stuk kan aanleren.

'Toch niet op het niveau van intellectuele rechten. De inhoud kan je misschien wel meegeven, of hoe de choreografie in dialoog gaat met de muziek. Maar om het stuk echt te vatten, om het echt te beleven, heb je de mensen nodig die er van bij het begin bij betrokken waren. Je merkt ook dat de oorspronkelijke dansers die bewegingen zelf gecreëerd hebben. Mark gaat bijvoorbeeld sterk in op het performatieve aspect van de bewegingen, terwijl Moya Michael meer feedback geeft op ritme en muzikale thema's in de beweging. Samen wordt het een complementair verhaal, maar het is wel aan ons om ervoor te zorgen dat die complementariteit er ook komt.

Die transmissie van danser op danser is dus het allerbelangrijkste. Je kan een choreografie ook neerschrijven in een dansnotatie, maar dat is toch niet hetzelfde. Bovendien mis je de energie, de intentie van het stuk. De geest of ziel van het stuk gaat verloren wanneer je het op papier probeert te zetten. Via video kan je nog een spoor nalaten, maar op een bepaald moment moet je ook durven toegeven dat als iets dood is, het ook gewoon dood is. Je moet het toegeven en accepteren. Een beweging is geen boek. Je kan het niet voor eeuwig bewaren.'

Louis Combeaud is danser bij P.A.R.T.S.





Untitled 4/4 choreographic portraits - Christine De Smedt (foto: Chris Van der Burgh)

CHRISTINE DE SMEDT

Ze wilde voor het eerst iets over zichzelf vertellen, maar kwam uiteindelijk uit bij vier choreografen met wier werk ze zich verwant voelt. In *Untitled 4/4 choreographic portraits* brengt Christine De Smedt vier portretten waar lange gesprekken in aangename parken aan voorafgingen.

'De voorstelling heeft allermist de ambitie een documentaire te zijn. Het is eerder het gevolg van een vraagstelling die ik had en die in 2006 het uitgangspunt was voor een project. Op dat moment keek ik terug op mijn carrière: om te zien welk verloop erin zat, welke keuzes ik had gemaakt, en vooral, welke niet. Het was de bedoeling te achterhalen waar de zwarte gaten zich bevonden. Al vlug kwam ik tot de conclusie dat ik het biografische element steeds had proberen vermijden. Zowel in mijn eigen producties als in mijn samenwerkingen. Tegelijkertijd stelde ik vast dat je het persoonlijke nooit helemaal kan uitsluiten. Maar wat is de nuance tussen het biografische en het persoonlijke? Het waren abstracte begrippen. Natuurlijk zitten er heel wat persoonlijke aspecten in mijn werk, maar ik kon ze niet benoemen. Ik wilde de relatie tussen het persoonlijke verhaal en het artistieke werk onderzoeken. Om niet enkel mezelf te bevragen, ging ik het gesprek aan met vier choreografen die op artistiek vlak zeer verschillende werkmethodes hantieren vanuit uiteenlopende artistieke interesses. Alain Platel ken ik sinds het einde van de jaren 1980. We hebben een goede professionele relatie maar onze artistieke interesses verschillen grondig van mekaar. Met Eszter Salamon had ik op dat moment voor het eerst samengewerkt. Xavier Le Roy was heel belangrijk voor mij, ook voor de reflectie op mijn eigen artistiek werk, en Jonathan Burrows is iemand wiens werk ik enorm apprecieer, maar met wie ik nooit eerder heb samengewerkt. Met elk van hen ging ik afzonderlijk een persoonlijk gesprek aan om de connectie te vinden met hun artistiek werk.'

Tijdens die gesprekken hanteerde Christine De Smedt verscheidene invalshoeken die de choreografen op een 'ongewone' manier over hun werk probeerde te laten praten. Soms waren dat heel persoonlijke of banale zaken. Zelden vroeg ze naar familierelaties, al kwamen die als vanzelf aan bod.

'Bij Jonathan Burrows gebeurde dat spontaan. Ik vroeg Jonathan hoe hij zijn persoonlijke verhalen interpreteert, en hoe die verhalen een band krijgen met zijn artistiek werk. Hij begon daarop over zijn herkomst te praten en over het gezin waarin hij opgroeide. Zijn vader was priester. Dat religieuze, en later de afwezigheid ervan, heeft een grote invloed gehad op zijn werk. De opgedane informatie vertalen op scène was voor elk portret anders. Ik ging vooral op zoek naar elementen uit hun artistiek werk en uit het interview die me de mogelijkheid gaven een richtlijn te bepalen voor de portretten.

Burrows werkt heel lineair. Daarom wilde ik het interview heel systematisch benaderen en chronologisch selecteren van begin tot einde. Natuurlijk ga je bepaalde zaken selecteren, maar ik behield wel het narratieve, het logische verloop. Bij Alain Platel was alles meer fragmentarisch, zoals zijn werk, met verschillende scènes, als in een collage. Die structuur komt ook in het portret naar voor. Bij Eszter Salamon was het opnieuw anders. Op mijn vraag hoe ze zich positioneert ten opzichte van haar omgeving, antwoordde ze: 'A lot of times, I define the center with myself.' Salamon woont niet meer in haar land van herkomst. Die verhuis heeft een grote invloed op hoe ze haar omgeving ervaart. Daarbovenop is het iemand die vaak op pad is, vandaar de noodzaak om zichzelf centraal te stellen en zich te positioneren via statements. Maar het moeilijkste om te brengen is het portret van Xavier Le Roy. Xavier is iemand die constant reflecteert in zijn werkproces. Hij stelt zichzelf voortdurend in vraag en maakt het zichzelf niet gemakkelijk. Ook niet op scène. Daarom is zijn portret er een dat zichzelf in vraag stelt, een portret dat niet vast ligt maar ontstaat in dialoog met het publiek en dat nog wijzigt iedere keer het gebracht wordt.'

Elk gesprek dat De Smedt met de choreografen voerde vertrok vanuit eenzelfde basisstructuur waarin voldoende ruimte aanwezig was om het interview zijn eigen gang te laten gaan. Daarna schreef ze de gesprekken uit en sprak ze haar eigen archief aan om beeldmateriaal van de verschillende choreografen te herbekijken.

'Het was mijn bedoeling om het artistiek werk naast de interviews te leggen en zo verbanden te leggen tussen het artistieke en het persoonlijke. Daarom wilde ik mijn archief na de voorstelling ook beschikbaar stellen voor het publiek, maar dat was onbegonnen werk. Als je een toeschouwer na een voorstelling van drie uur ook nog eens vraagt het archief te ontdekken, vraag je te veel. *Untitled 4/4 choreographic portraits* is dus geen persoonlijk verhaal geworden. Al koos ik wel de choreografen, en stelde hen de vragen waarvan de antwoorden als uitgangspunt dienden voor de portretten. En mijn archief ... Nu ik er opnieuw over nadenk, wordt het misschien toch tijd dat ik het open stel!'

Christine De Smedt is als danseres en choreografe verbonden aan les ballets C de la B. Voor een eigen tekst van De Smedt over dit project, zie <http://www.lesballetscdela.be/#/nl/projects/productions/untitled-4/what-is-it-that-i-always-do>. Voor een digitaal booklet over het project, met ook nog tekstbijdragen van Pieter Van Bogaert, Ana Vujanovic en Sarah Vanhee, zie <http://www.lesballetscdela.be/#/nl/projects/productions/untitled-4/downloads>.

ERNST MARÉCHAL



Blue Key Identity - Ernst Maréchal (foto: Ernst Maréchal)

Erfgoed zit overal. In gebouwen, documenten, kunstwerken, publieke ruimte, maar ook in verhalen, liederen, rituelen. Het is ook nooit exclusief van een specifieke plek afkomstig. Erfgoed kan je transponeren. Het is met elkaar verbonden, verweven. Onze Vlaamse leeuwen hebben we van de Arabische heraldiek overgenomen toen we ze met onze kruistochten gingen bevechten. Onze Paul Van Ostaijen importeerde in zijn werk de avant-garde van de Duitse expressionisten. Erfgoed kan dus van iedereen zijn en is niet soeverein verbonden aan één natiestaat, taalgemeenschap of aan welke homogene identiteit dan ook. Het hoeft zelfs niet algemeen gekend zijn. De super 8-films op de zolder van onze ouders zijn ook erfgoed. Al missen ze een context. Een publiek kader. Een aanknopingspunt. Een punt van herkenning waardoor het betekenis krijgt.

Met *Blue Key Identity* hebben we het orale (immateriële) erfgoed van mijn twee vrienden Bhelly Bompolonga (Congo) en Daïf Preshini (Syrië) in verbinding gebracht met hun nieuwe habitat. Een dialoog tussen hier en ginder. Dat Daïf daarbij als Syriër in België ook mee in de symboliek van het 50-jarige jubileum van de Congolese onafhankelijkheid stapt, is dan ook een overtreffende trap van assimilatie. Een radicale identificatie met het culturele erfgoed van zijn nieuwe omgeving: ook hij heeft er nu een ex-kolonie bij.

Blue Key Identity was een project dat dwars van de koloniale nostalgie ('toen wij er waren was het toch beter') probeerde om de Congolezen in België over Congo aan het woord te laten. Daïf leerde ons dan weer dat het opgehangen beeld van Syrische revolutionairen die broederlijk de dictatuur willen omverwerpen vooral een Europese mythe is die niet overeenstemt met de complexiteit van de situatie in zijn vaderland. De revolutionairen zijn verdeeld en bevechten met Saoedische steun ook

elkaar. De Arabische Lente in Syrië ontspoort hoe langer hoe meer in een religieuze en etnische burgeroorlog. Met vrijheid heeft het al lang niets meer te maken. Ook Daïf wil niet dat de dictatuur aan de macht blijft. Hij is niet voor niets politiek vluchteling. Maar die revolutie maakt hem nog kwader. Niets is wat het lijkt. *Blue Key Identity* was dan ook een kunstgreep. De voorstelling oversteeg het louter documentaire karakter en de rauwe realiteit van twee naar hun identiteit zoekende politiek vluchtelingen in België. Het installeerde daarvoor een hybride tussenruimte waarin iedereen aanwezig was. Een heterogene caleidoscoop die zorgde voor een lokale verbinding tussen globale culturen. Een globaal schouwspel dat op zoek ging naar een gezamenlijke of een gedeelde identiteit. Weg van het door de politiek en media geïnstalleerde beeld van een homogeen Vlaanderen waarin wij pas de anderen zullen aanvaarden als zij zich eerst integreren. Een zinloze poging om een zogenaamde homogene Vlaamse cultuur te vrijwaren van haar onafwendbare einde. We hebben het failliet van de multiculturele samenleving uitgeroepen en staan met getrokken messen tegenover elkaar en elke nieuwe wet (hoofddoek, boerka, Sharia4Belgium, ...) om het samenleven in diversiteit te bevorderen resulteert in het tegenovergestelde: de messen worden enkel nog meer gescherpt.

Blue Key Identity hield dat ethnocentrische Vlaanderen – en tegelijk al de diverse etniciteiten onder de toeschouwers – een spiegel voor door de binaire tegenstelling tussen thuis en thuisloos te ondermijnen met de constructie van een nieuwe derde, 'onthuisde' ruimte, een tussenruimte. 'In die tussenruimte worden de grenzen tussen het publieke en het private, tussen het politieke en het persoonlijke, tussen het binnen en het buiten gedelokaliseerd en gehybridiseerd. Het gaat erom dat het verhaal van de anderen deel uitmaakt van het gehele verhaal. De westerse metropool moet zijn postkoloniale geschiedenis en de instroom van migranten en vluchtelingen gaan zien als een autochtoon en inheems verhaal dat onlosmakelijk verbonden is met de nationale culturele identiteit.'¹

Ernst Maréchal is regisseur, muzikant en artistiek coördinator van de sociaalartistieke werkplaats Rocsa.

1. Cfr. de Indische filosoof Homi Bhabba zoals aangehaald in Erwin Jans, *Interculturele Intoxicaties*. Antwerpen: EPO, 2006.

WELKE WAARHEID BIEDT DE HERINNERING?

GESPREKKEN OVER HET VERLEDEN ALS MATERIAAL VOOR DE THEATERMAKER

Staf Vos

'Geen dode letter, maar een verhaal des mensen.' Zo werd in 2007 Missie aangekondigd, de theatermonoloog van David Van Reybrouck in de KVS. Het werk was grotendeels gebaseerd op diepte-interviews met missionarissen en oogste bijzondere bijval. Tot ongenoegen van enkelen: 'En nu de échte waarheid over het Belgische missiewerk', eiste een boze toeschouwer in *De Morgen*. Welke waarheid verwacht men dan van theatermakers die mondelinge bronnen gebruiken? En welke rol wil men dat zij bij het gebruik van die bronnen spelen?

DE KRACHT VAN MONDELINGE GESCHIEDENIS

Mondelinge geschiedenis is hot. Digitaal opgenomen en zelfs gefilmde gesprekken over ervaringen uit het verleden: ze zijn niet meer weg te denken uit het brede erfgoedveld. Scholen sturen hun leerlingen op interview uit en gemeenschappen proberen er hun lokaal of nationaal verleden op een nieuwe manier mee te ontsluiten. De 'verhalenbank Brugge' maakt herinneringen aan doktersbezoek of sportverenigingen online beluisterbaar; een afdeling van de British Library doet hetzelfde met levensverhalen van onder meer kunstenaars en bankiers.¹ Musea maken hun opstellingen aantrekkelijker én inzichtelijker door aan hun documenten en objecten (materiële erfgoed) nu ook de verhalen (immateriële erfgoed) toe te voegen waarin ze tot stand kwamen en gebruikt werden.

Deze opgenomen interviews of gesprekken worden als 'mondelinge bronnen' best volgens een geijkte methodologie bewaard en beschreven. Voor de ontsluiting ervan in een geschreven tekst of een performance is dan weer een stevige portie creativiteit gewenst. De reeks activiteiten rond mondelinge bronnen, van het formuleren van onderzoeksvraag tot het ontsluiten, kan 'mondelinge geschiedenis' of *oral history* worden genoemd wanneer de (re)constructie van het verleden centraal staat en het niet louter een documentaire over thema's uit het heden betreft. Methodologische bedenkingen hierbij zijn belangrijk voor historici maar kunnen ook inspirerend zijn voor theatermakers, indien tenminste rekening wordt gehouden met de (waarschijnlijk) verschillende doelstellingen.

Waarom wordt mondelinge geschiedenis zo gecultiveerd? Verschillende argumenten spelen mee. Het belangrijkste is dat er 'een stem wordt gegeven aan de stemlozen', aldus de historicus Paul Thompson. De verhalen en ervaringen van gewone mensen zijn inderdaad lang niet altijd gedocumenteerd in geschreven bronnen zoals die in archieven of bibliotheken worden bewaard. Al even belangrijk is dat deze stem ook een ander geluid laat horen: geen abstracte, formele geschiedenis over naties, instellingen en de poses van grote leiders, maar over concrete betekenisgeving in al dan niet herkenbare menselijke situaties. Niet de buitenkant, maar de binnenkant van de geschiedenis. En meteen klinkt ook niet één stem, maar een polyfonie van uiteenlopende stemmen en verhalen. In een tijd waarin de zelfbeschikking van het individu ten opzichte van de samenleving hoog wordt gewaardeerd, is het succes van deze persoonlijke verhalen gemakkelijk te verklaren.

1. Zie www.verhalenbankbrugge.be en www.bl.uk/nls. De National Life Stories zijn wel enkel toegankelijk voor Britse studenten hoger onderwijs.

'PETJES' VOOR DE INTERVIEWER

Mondelinge bronnen kampton nochtans lang met een statusprobleem. Toen de geschiedenis zich in de negentiende eeuw ontwikkelde als wetenschap, namen historici afstand van mondelinge overlevering en hechtten ze enkel belang aan geschreven bronnen. Mondelinge informatie werd aan het einde van die eeuw het eerst geherwaardeerd bij sociologen die onderzoek verrichtten naar armoede, migratie, criminaliteit en de gezondheidstoestand van stads- en plattelandbewoners. Ook naturalistische romanschrijvers, zoals Charles Dickens en Émile Zola, beriepen zich op het interview om hun weergave van het 'werkelijke leven' te legitimeren. Bij romantische volkskundigen hadden deze gesprekken betrekking op vroegere tijden, of toch zo meenden ze: de 'gebruiken' die ze aantroffen op het platteland, stelden ze voor als relicten uit een eeuwenoud verleden. Ontwikkelingspsychologen namen later niet meer de geschiedenis van het 'volk' maar wel de persoonlijke levensloop als basis voor het welbehagen van het individu: zij hanteerden een biografische interviewmethode om inzicht te verwerven in de 'normale' persoonlijkheidsontwikkeling.²

Historici integreerden de mondelinge bronnen pas opnieuw na de Tweede Wereldoorlog. Om informele details te vergaren over het leven van de elite, maar vooral – en zeker in Europa vanaf de jaren zestig – om groepen tevoorschijn te halen die voordien geen verhaal kregen in de gevestigde historiografie. Dit kwam vooral omdat er nauwelijks geschreven bronnen over bestonden of bewaard waren. Vooral marxistisch en feministisch geïnspireerde historici spanden zich in om de ervaringen van arbeiders en vrouwen op band te documenteren.

Ook vandaag nog zijn de ambities van mondelinge geschiedenis uiteenlopend, binnen maar zeker ook buiten het veld van de academische geschiedschrijving. Niet moeilijk dat kandidaat-vertellers vaak aarzelen over de houding die ze zullen aannemen. Wil de interviewer graag entertainment? Dan zal de verteller zijn toeschouwer graag overtuigen van de dramatische of komische waarde van zijn verhaal. Maar net zo vaak, zo observeert historicus Jan Bleyen in zijn onderzoek naar omgang met doodgeboorte, bedeeft men de interviewer de rol van waarheidszoeker, rechter, psycholoog, ombudsman, biechtvader of archivaris toe.³

Alleen al door dit verwachtingspatroon is een mondelinge bron nooit zomaar een vat vol ongefilterde informatie over het verleden. De verteller zal immers zelf zijn herinneringen selecteren en er een verhaalstructuur aan geven, in overeenstemming met de rol die hij de interviewer geeft, zijn normen op dat moment en de normen die hij bij de interviewer veronderstelt. De interviewer zal op zijn beurt performatief en narratief ingrijpen. Nog tijdens de ontmoeting zal hij de houding en het verhaal van de verteller beïnvloeden, en ook nadien, bij de ontsluiting van het verhaal in boek, verhalenbank of voorstelling – al is het maar door selectie of toelichting. Niet zelden stellen interviewers, of de erfgoedwerkers en theatermakers die interviews gebruiken, deze bronnen nochtans voor als rechtstreeks en neutraal contact met het verleden – of een andere exotische realiteit – zoals het was/is. De eigen actieve rol bij de totstandkoming wordt dan geminimaliseerd.

AMBITIES VAN DE THEATERMAKER

Deze *myth of non-interference* (Alessandro Portelli) heeft ook een belangrijke rol gespeeld in theater dat gebruik maakt van mondelinge bronnen. In de publicatie *Tussen waarheid en waarachtigheid. Het traject van mondelinge bron tot theaterproject* stellen Claire Swyzen en Geert Kestens dit *verbatim theatre* aan de orde, theater dat woordelijk de verzamelde gesprekken naspeelt. *Verbatim theatre* is sinds het begin van dit millennium een mainstreammethode geworden en bouwt voort op de traditie van het documentaire theater, dat op zijn beurt wortels heeft in revolutionaire projecten uit het interbellum in de Sovjet-Unie, Duitsland en de Verenigde Staten.⁴ Waar het documentaire theater het publiek doorgaans confronteerde (en nog steeds confronteert) met persdocumenten en procesarchieven, gaat het bij *verbatim* wel degelijk om mondeling materiaal. De Londense actrice Alecky Blythe ging na een gijzelingsactie in de buurt met haar minirecorder dagelijks burens en politie interviewen, monteerde hun commentaren tot een geluidsband en liet die in haar uiteindelijke voorstelling zo precies mogelijk nazeggen door acteurs met hoofdtelefoons. Ze bleef dit soort theater nadien maken met haar gezelschap Recorded Delivery (letterlijk: 'opgenomen overdracht', maar ook 'gegarandeerde overdracht' of aangetekende zending). Andere gezelschappen hanteren een soortgelijk procedé maar dan met gefilmde interviews.

2. Dit historische overzicht in deze en volgende alinea is gebaseerd op de paragraaf 'Tradities' in het eerste hoofdstuk van het net verschenen *Wat is mondelinge geschiedenis?* door J. Bleyen en L. Van Molle (Leuven: Acco, 2012).

3. J. Bleyen, *Doodgeboren. Een mondelinge geschiedenis van rouw*. Amsterdam: De Bezige Bij, 2012, 193-201.

4. Voor een kritische beschouwing over documentair theater, zie ook E. Van Campenhout, 'Documentaire bedenkingen', in: *Etcetera*, jg. 24 (2006), nr. 101, 4-5, 21-22, 62-63.



Het Zwitserse collectief Rimini Protokoll gaat verder en zet telkens de geïnterviewden zelf op scène: ontslagen werknemers van Sabena, internationale truckers, bouwers van modeltreintjes, ...⁵

Problematisch is volgens Swyzen dat deze theatermakers soms een 'dubbelzinnig discours' over hun voorstelling hanteren. 'Zowel de geïnterviewde als de theatermaker komt er in beeld. Maar hoe? De "artistieke" activiteiten van de theatermaker worden ofwel niet ofwel met eufemismen benoemd, zodat het geen ingrepen lijken.' Bij Recorded Delivery gaat het om 'bringing the language of the street into the theatre in an unmediated form', door de ingefluisterde woorden letterlijk en ook qua spreekstijl te imiteren. Het gaat erom een stem te geven aan de stemlozen; de Amerikaanse auteur en regisseur Emily Mann noemt het 'challenging public history with living history'. Rimini Protokoll wil, aldus Swyzen, eveneens 'een soort gastheer zijn voor de "experten van het dagelijkse leven" die op scène worden uitgenodigd. De theatermaker lijkt een facilitator, een *mogelijkmaker* die slechts het nodige doet om de "gewone mens" aan het woord te laten.⁶

Nochtans heeft de theatermaker door tal van ingrepen wel degelijk impact op de 'overdracht'. Allereerst is er, zoals hoger aangehaald, de inbreng van de maker bij de keuze van de vertellers en bij het daaropvolgende interview, dat eigenlijk altijd een gesprek is waarbij beide partijen een actieve rol spelen in het vormgeven van de boodschap. Ten tweede is er het aandeel van de maker in de ontsluiting van de bron: zelfs indien geen nieuwe verhaalelementen worden ingevoegd, zorgt de theatermaker voor selectie, montage, spanningsboog, contrastwerking, scenografie, metaforisering ... 'Wie kan vermijden dat een theatermaker met een *verbatim* stuk zijn eigen waarheid probeert te vertellen?', stelt Kestens. Hoe dan ook geeft de uitvoeringscontext een andere betekenis aan de tekst. Zo schrokken joodse kolonisten uit Israël, geïnterviewd voor Davids Hares *Via Dolorosa* (1998), dat hun woorden 'anders klonken op een podium in New York dan toen ze werden uitgesproken'.⁷

Van het publiek, ten slotte, wordt een reactie afgedwongen volgens de gecreëerde verwachtingen: stellen de theatermakers zich op als advocaten, dan willen de toeschouwers rechters zijn. Toont het gezelschap zich als politieke activisten, dan voelt het publiek zich in het stemhokje.

Het probleem is niet zozeer dat grote hoeveelheden ruw materiaal uit het ervaringsdomein dat 'werkelijkheid' wordt genoemd, worden overgeplaatst naar het ervaringsdomein 'theater'. Wel dat meer mogelijkheden kunnen worden benut om net de wrijvingen tussen beide domeinen te expliciteren ten overstaan van het publiek.⁸ Hoe voegt de maker zijn eigen waarheid toe aan die van de oorspronkelijke verteller? In de voorstelling *Breaking News* van Rimini Protokoll komen de theatermakers wél duidelijker in beeld, observeert Swyzen: 'Open en bloot wordt de media- en theatermachinerie getoond waarin de "gasten" het woord krijgen. [...] De artistieke medewerkers bedienen intussen zichtbaar de knoppen van de techniektafel en geven aanwijzingen.' In andere producties spelen de verzamelaars van getuigenissen zichzelf op de scène, zoals in Moisés Kaufmans *The Laramie Project* (2000) of in *Vremden* (Braakland/Zhe-Bildung met studenten Lemmens Drama, 2010). De beginregel uit Dennis Kelly's *Taking care of baby* (2007) luidt: 'Wat volgt, is letterlijk overgenomen uit interviews en brieven'. Zijn (fictieve) tekst laat hij naar het einde toe ontaarden in gebrabbel – waarmee hij meteen het geloof in de *myth of non-interference* doorprijkt. Rabih Mroué werkte in *Make Me Stop Smoking* niet met mondelinge bronnen, maar met zijn persoonlijk digitaal archief: aan een tafel met zijn laptop wijst hij het publiek enkele keren op de selectie van zijn presentatie. Men kan er ten slotte ook voor opteren om die reflectie te bezorgen in een geschreven of geacteerd toelichting. Op die manier gaat het minder over het 'wat' dan over het 'hoe' van de ge(re)construeerde vertelling. Het gaat dan over de vele (dwaal)wegen van herinnering, communicatie, overreding en de rol van tussenpersonen.⁹

HET VERLEDEN IN HET HEDEN

Men kan zich de vraag stellen of men, door de eigen rol te expliciteren, als theatermaker niet veel méér resonantiëruimte geeft aan de 'stem' van de geïnterviewde. Er is waarschijnlijk ook meer gelegenheid om te tonen hoe de geïnterviewde zélf structuur gaf aan zijn verhaal over verleden en heden. Vakhistorici die zich specialiseren in mondelinge geschiedenis vestigen hierop bijzondere aandacht. Het is legitiem om via mondelinge geschiedenis een toegang te willen vinden tot gebeurtenissen en ervaringen uit het verleden, maar wie dit ambieert beseft best dat hij tegelijk ook het 'verleden in het heden' aan het onderzoeken is. Vandaag is daarom de klemtoon verschoven naar het herinneren en herdenken zelf, naar 'wat het verleden in het heden te betekenen heeft' (Bleyen). Niet de reconstructie, maar de constructie van het verleden en de omgang ermee wordt geanalyseerd. Dit vergt onder meer aandacht voor de gebruikte plot, voor metaforen waarmee heden en verleden worden gecontrasteerd. Een dergelijke invalshoek kan leiden tot resultaten op de grens tussen geschiedschrijving en literatuur, zoals Bleyens mooie boek *Doodgeboren*.¹⁰

Is dit ook mogelijk op de scène? In de monoloog *Missie* (2007) krijgt de 'verteller' – de fictieve missionaris Grégoire Vanneste – in elk geval de ruimte om zijn verhaal en zijn eigen 'waarheid' te construeren. In werkelijkheid smolt Van Reybrouck, die zich 'voor meer dan tachtig procent op getuigenissen van missionarissen' baseerde, zijn verteller samen uit brokstukken van de verschillende getuigenissen tot een 'hybride compositiefiguur die net zozeer de stempel draagt van de gesprekken met [de] religieuzen als van mezelf'.¹¹ Het resultaat is 'geen dode letter, maar een verhaal des mensen', een individueel parcours waarmee men zich emotioneel verbonden kan voelen. De toeschouwer krijgt geen reconstructie van het verleden: of Lumumba écht *un salaud* was en Kabila een pion van de Tutsi's lijkt niet relevant.¹² De betekenisgeving aan het verleden in het heden is des te boeiender. Alleen moet de toeschouwer zelf opmerken hoe Vanneste/Van Reybrouck met metaforen betekenis geeft aan het verhaal. Regisseur Raven Ruëll helpt een handje en ook in de begeleidende tekst lees je dat het zou gaan om een 'tragisch' verhaal.

Anders dan de historicus, voert de theaterauteur echter geen 'tweede stem' het podium op om zijn eigen houding toe te lichten of om het betoog van de missionaris te analyseren of te becomingariëren. Zelf stelt Vanneste zijn discourses logischerwijs niet fundamenteel in vraag. Dit was nochtans wel waar sommige critici op wachtten. 'Wie ook kritische bedenkingen verwacht bij het werk van missionarissen, heeft hier niets te zoeken. We krijgen één (blanke) stem, één wereldbeeld,' schreef een recensent in *De Standaard*. Een antropologe bekritiseerde de 'clichématige visie op Congolezen, die aanwijsbare sporen draagt van een lange traditie van koloniale tekstproductie over Congo' – monologen, van Stanley en Conrad tot Geeraerts, die geen tegenspraak duldden door Congolezen zelf. In *De Morgen* stoorde een professor taalkunde zich dan weer aan de visie op de rol van de Kerk in Congo. Van Reybrouck liet inderdaad in de pers verstaan dat hij de missionaris wilde herwaarderen. Dit deed hij, aldus opnieuw de professor, door enkel 'de waarheid van het missionarismilieu' te geven. *Missie* werd zelfs gerecupereerd: de broer van een missionaris speelde de monoloog na in een lokaal cultureel centrum, zo leert de website van een CD&V-politica.¹³

Welke 'petje' wil men dan voor de theatermaker die met mondelinge bronnen werkt? Ook hier circuleren, net als in de interviewsituatie, uiteenlopende verwachtingen. Een kunstenaar die overtuigt, een filosoof die abstraheert, een historicus die analyseert, een rechter die oordeelt na alle getuigen te hebben gehoord, of een cultuurcriticus die sympathie opwekt voor het 'tragische' levensverhaal van de ene medemens, maar misschien minder voor dat van de andere?¹⁴ Het geeft maar aan dat theater over het verleden, dat gebruik maakt van de vertellingen van anderen, grote verwachtingen in het heden opwekt en bijgevolg bewuste keuzes van de maker vergt.

Staf Vos is medewerker onderzoek en innovatie bij Het Firmament.

5. C. Swyzen, 'Inleiding: Wiens stem? Over het gebruik van interviewmateriaal in het theater' en G. Kestens, 'Waarheid en waarachtigheid in het *verbatim theatre*', in C. Swyzen (red.), *Tussen waarheid en waarachtigheid. Het traject van mondelinge bron tot theaterproject* (Cahiers van de FAK 26). Leuven: Acco, 2012, 7-12 en 21-28. De publicatie verscheen als reflectie over het artistiek onderzoek aan Lemmens Drama tussen 2008 en 2011. Er worden ook producties besproken van studenten in samenwerking met De Queeste, Braakland/Zhe-Bildung en 't ARSENAAL/Institut des Arts de Diffusion.
6. Swyzen, 'Wiens stem?', 11.
7. Kestens, 'Waarheid en waarachtigheid', 22 en 25-27.

8. Vrij naar J. Robbrecht., 'Weten wordt geweten', in: *rekto:verso*, nr. 26, nov.-dec. 2007 (www.rektoverso.be/artikel/weten-wordt-geweten).
9. Swyzen, 'Wiens stem?', 11-12; Kestens, 'Waarheid en waarachtigheid', 21 en 27-28; Robbrecht, 'Weten wordt geweten'. Over The Laramie Project, zie onder meer <http://www.laramieproject.org>.

10. Bleyen breekt hiervoor een lans in *Wat is mondelinge geschiedenis?*. Over de rol van metaforen, zie ook J. Bleyen, 'Praten over seks? Theoretische kwesties in verband met *oral history*', in: *Belgisch Tijdschrift voor Nieuwste Geschiedenis*, 38 (2008), nr. 3-4, 323-347.
11. D. Van Reybrouck, *Twee monologen*. Amsterdam: De Bezige Bij, 2011, 139.
12. Van Reybrouck, *Twee monologen*, 87-88.

13. Cfr. M. Cloostermans, 'Een blanke stem uit Kongo' in: *De Standaard*, 19/12/2007; B. Ceuppens, 'De koloniale verbeelding van Congo', in *rekto:verso*, nr. 34, maart-april 2009 (www.rektoverso.be/artikel/de-koloniale-verbeelding-van-congo); D. Goyvaerts, 'En nu de echte waarheid over het Belgische missiewerk', in: *De Morgen*, 2/4/2009; en www.elsschelhout.be [6/7/2012].
14. In zijn boek *Congo. Een geschiedenis* laat Van Reybrouck dan weer zeer veel Congolese stemmen aan het woord.

MICHAEL DE COCK

Namaals maakte deel uit van een onderzoek rond palliatieve zorgen. Eerst was er een artikelenreeks voor Knack. Nadien volgden het boek *Hoe mensen sterven* en de theatervoorstelling *Namaals*, gespeeld door Tuur De Weert. De verschillende manieren om één onderwerp te benaderen was geen vooraf vaststaand recept, al zijn de artikels, het boek en de voorstelling in mijn hoofd wel onlosmakelijk verbonden. Wel was het een poging om het onbegrijpbare – in casu: sterven – beter te begrijpen en er zowel de rationele als emotionele aspecten van te voelen. Boek en theatertekst gaan over dezelfde periode en onderzoek. Ze zijn, door de specificiteiten van de verschillende disciplines, complementair ten opzichte van elkaar.

Het was niet de eerste keer dat ik mondelinge bronnen gebruikte als uitgangspunt voor een voorstelling en een boek. Eerder schreef ik, op basis van interviews met vluchtelingen en asielzoekers, het boek *Op een onzekere uur*, en maakte ik de voorstelling *Saw it on television/didn't understand*. Deze methode, om stemlozen een stem te geven, wordt door Peter Sellars 'voicing the voiceless' genoemd. Maar het doet meer dan stemlozen een stem geven. Het voegt nieuwe verhalen toe aan de canon, en het maakt van vergeten woorden, verlangens en dromen, immaterieel erfgoed.

De methode en de omstandigheden bij *Namaals* waren bijzonder. Gedurende acht maanden heb ik (kijk)stage gelopen op verschillende palliatieve eenheden. Ik volgde tegelijk een vijftal patiënten, vanaf het moment dat ze op de afdeling kwamen, tot hun overlijden. Het was een intense periode. Ik nam geen interviews af in de strikte zin van het woord. Ik wilde de gesprekken en ontmoetingen zo organisch mogelijk laten verlopen. Ik heb bovendien meermaals ondervonden dat de beste gesprekken, en de beste informatie, naar boven komen als het interview erop zit. Dat bleek meer dan ooit het geval. Bovendien vertelden de stilte, het wachten, het minutenlang naar buiten staren door een raam, vaak meer dan dwaze vragen. Het duurde even voor ik die stilte kon aanvaarden. En de leegte van een gesprek.

Tussen notities, teksten, boek en uiteindelijke theatertekst gaat een lange tijd voorbij. Als je lang genoeg informatie verzamelt, komt het verhaal plots vanzelf. Het heeft veel meer met werk en geïnvesteerde tijd dan met romantiek te maken. Voor de theatertekst *Namaals* liet ik één personage van over het graf het einde beschrijven. Zijn einde en dat van de andere mensen op de afdeling. Het perspectief dat ik hanteerde was dat van de man die zijn wereld steeds kleiner ziet worden, tot hij op het eind enkel nog in bed ligt, naar het plafond boven zijn hoofd staart en nog maar één ding kan verlangen: het einde. De tekst is erg ritmisch opgebouwd. Haast als een lied, met veel stiltes, en veel herhaling. Die dramaturgische structuur sloot voor mij het best aan bij de dwingende, onontkoombare natuur van het onderwerp. Tijd, perspectief, of het gebrek daaraan, zijn sleutelthema's. Net als het wachten. Op familie, bezoek, de dokter, de verpleegkundige.

Het thema heeft mij sinds de creatie en het onderzoek niet meer losgelaten. Dat is allicht omdat het mij eerder al bezighield, maar ook omdat het zo'n intense periode was, én omdat het een hoop relaties heeft opgeleverd die ik tot vandaag koester. Afscheid, leven en dood zijn overigens zulke fundamentele thema's dat ieder auteur of theatermaker ze wel tegenkomt in zijn werk.

Heel concreet schreef ik twee jaar later het kinderboek *Hoe oma almaar kleiner werd*, een tekst die aan de basis lag van de voorstelling *Salvut!*. Ook mijn encenering van *De koning sterft* was rechtstreeks gebaseerd op mijn ervaringen op de palliatieve afdeling, omdat het mij bij het lezen van het stuk van Ionesco meteen duidelijk werd dat het vermeende absurdisme van de auteur stoelt op een zeer bestudeerde, doordachte visie op sterven en afscheid nemen in al zijn vormen.

Al die teksten en enceneringen zijn andere gistingvormen van eenzelfde beleving. Het is daarom zo essentieel voor mij om het echte leven op te zoeken. Het is de zuurstof voor al mijn werk.

Michael De Cock is auteur, theatermaker en artistiek leider van 't ARSENAAL.



RUTH BECQUART & KYOKO SCHOLIERS



BRIEF - Ruth Becquart & Kyoko Scholiers (foto: Kyoko Scholiers)

Wie 'erfgoed' zegt, denkt in de eerste plaats aan monumenten. Het wordt veelal in één adem genoemd met de naam UNESCO. En, begrijp ons niet verkeerd: wij zijn opgetogen over organisaties die door mens of natuur voortgebrachte parels beschermen. Maar wat met die kleine pareltjes, die zo vertrapeld en vergeten zouden worden, als ze niet op tijd en stond een bijzonder kader toebedeeld krijgen? Van jongsaf krijgen we op school het wel en wee van lang overleden grote menen ingelepeld. Generaals, koningen en politici: geen detail over hun doen en laten blijft ons bespaard. En opnieuw: het is maar goed dat deze grote lijnen van het menselijke streven en falen niet onder de mat worden geveegd. Maar wat met die witte vlekken in de geschiedenis die nergens in onze boeken staan vermeld? Want uit eigen ondervinding weten we dat wij (gewone mensen) perfect in staat zijn om het ene moment verslagen naar het televisiescherm te zitten staren als er een vliegtuig in de WTC-torens vliegt, en een uur later hartstochtelijk te vloeken omdat onze burens de scheidsmuur met een drillboor staan te bewerken. Zo zijn er ongetwijfeld mensen hevig verliefd geworden, op het moment dat de Tweede Wereldoorlog uitbrak. En zo vervloekte er zo goed als zeker ergens een kind zijn vader, toen de hele wereld met ingehouden adem de eerste stappen op de maan bewonderde.

Het zijn die zijweggetjes, de niet opgetekende momenten van de geschiedenis, die ons zo interesseerden. Omdat de mens – net als het leven zelf – nu eenmaal niet altijd groots is.

Al een tijdlang praten we over bijzondere briefwisselingen die we gelezen hebben. Flaubert en zijn minnares, Van Gogh en zijn broer, Kafka en zijn vrienden ... Waarom is de kunst van het briefschrijven verloren gegaan? In dit digitale tijdperk schrijven we elkaar vluchtige sms'en of mails, die praktisch zijn van aard en opgesteld worden in een beknopt jargon vol hedendaagse afkortingen en smileys die verraden hoe lui we geworden zijn in onze woordkeuze. Als we vandaag in onze brievenbus kijken, vinden we daar enkel rekeningen en reclame. Jammer, want maakt ons hart geen vreugdesprong wanneer iemand ons per uitzondering toch een handgeschreven brief stuurt?

Gefascineerd door deze vorm van geschreven correspondentie, die gewone mensenlevens vult en verhalen in zich draagt, begonnen we te schrijven. Met mannen en vrouwen, jong en oud, ver en dichtbij, een acteur, een kunstenaar, een muzikant, een taxi-chauffeur, een studente, een prostituee, een psychiater, een politica en onze bloedeigen vaders. Eén jaar lang schreven we, met een vulpen op zorgvuldig uitgekozen briefpapier. Eind december lag de vloer van onze werkkamer vol: flarden van levens, verslagen van dromen en verlangens, persoonlijke momentopnamen, individuele herinneringen die in de gangbare geschiedschrijving onvermijdelijk over het hoofd worden gezien: stuk voor stuk unieke documenten! Het leven laat zich niet zomaar archiveren, maar we ondernamen alvast een poging om de barrière tussen de elitaire verslaggeving en de buitenwereld weg te nemen. Om post te vatten tussen Foucaults fameuze 'monument' en 'nu-moment'. Bovendien wilden we de artistieke uitkomst van dat jaar ambachtelijk labeur hetzelfde intieme karakter geven als het briefschrijven. Het resultaat: een langzame molen waarop zes mensen plaatsnamen aan een schrijftafel. Met zicht op het omringende landschap exploreren ze via een hoofdtelefoon ons archief van (klein-)menselijk erfgoed ...

Ruth Becquart en Kyoko Scholiers zijn theatermaaksters en actrices. Momenteel toeren ze met hun installatie BRIEF. Meer info op <http://www.caravanproduction.be>.

ROND DE TAFEL MET ERFGOED

Bart Magnus

In deze *Courant* kijken we over het muurtje van de podiumkunsten om in een gesprek met de erfgoedsector wederzijdse noden, verwachtingen en opportuniteiten af te toetsen. Het doel: artistieke logica en erfgoedlogica bij elkaar brengen, zoeken naar overeenkomsten en verschillen, naar uitdagingen en problemen – dat alles met het oog op een vlottere samenwerking in de toekomst.

We nodigden vier specialisten uit. VTi en Het Firmament vroegen hen uit. In eerste instantie lichten ze kort toe hoe ze te maken krijgen met podiumkunsterfgoed.

Giovanna Visini (GV): verantwoordelijke voor de private archieven bij het FelixArchief (Antwerpen).

Leen van Dijk (LVD): directeur van het Letterenhuis (Antwerpen)

Hendrik Ollivier (HO): hoofd collectie bij Amsab – instituut voor sociale geschiedenis (Gent)

Bart De Nil (BDN): stafmedewerker archieven en digitaal erfgoed bij FARO (Brussel)

Begeleidden deze rondetafel:

Staf Vos (SV): onderzoeker bij Het Firmament (Mechelen)

Veerle Wallebroek (VW): algemene leiding bij Het Firmament

Floris Cavyn: medewerker documentatie en kunstkritiek bij VTi (Brussel)

Bart Magnus (BM): coördinator documentatie bij VTi

Giovanna Visini (GV): Het FelixArchief zorgt voor de documenten van het Antwerpse stadsbestuur en de stedelijke administratie met al haar diensten. Daarnaast zorgen we ook voor andere archieven. Heel wat privépersonen, verenigingen en bedrijven die een Antwerpse band hebben vertrouwen hun archief aan ons toe. Alles wat een bijdrage kan leveren tot de geschiedenis van Antwerpen vinden we het bewaren waard. Als verantwoordelijke voor private archieven kom ik regelmatig in

aanraking met archieven van theaterverenigingen. Het archief van de KNS zit bijvoorbeeld ook bij ons. De contacten met toneelverenigingen nemen de laatste jaren toe omdat heel wat verenigingen die ophouden te bestaan een oplossing en onderkomen zoeken voor hun archief en voorwerpen. Dat is trouwens niet altijd even gemakkelijk. Archieven opnemen is niet zozeer een probleem, maar voorwerpen wel. We proberen hiervoor naar geschikte partners binnen de stad te zoeken, maar we merken dat iedereen kampt met plaatsgebrek. Voor een recent geschonken theaterarchief zijn we overeengekomen met de schenker dat we de voorwerpen fotograferen en die foto's bewaren. Het is geen volwaardige vervanging voor het bewaren van de voorwerpen zelf, maar in dit geval was het het meest haalbare. Verder zal een kleine selectie voorwerpen worden bewaard door het MAS.

Leen van Dijk (LVD): Het Letterenhuis stond vroeger bekend als Archief en Museum voor het Vlaamse Cultuurleven (1945-2002). Toen was het onze bedoeling om alle archieven en documenten met betrekking tot het Vlaamse cultuurleven te bewaren, waaronder dus ook theaterarchieven. Wij waren daar de meest logische plek voor. Met de overgang van AMVC naar Letterenhuis hebben we ons bewust duidelijker geprofileerd, waardoor theaterarchieven nu minder op hun plaats zijn bij ons. Wat we wel nog zeer graag verzamelen zijn de archieven van toneelauteurs. Velen hebben een eigen gezelschap gehad, waardoor de documentatie van dat gezelschap mogelijk wel interessant is voor ons. 'Bedrijfsarchieven' van gezelschappen horen niet meer bij ons thuis. Als het stedelijke instellingen zijn, is het vrij duidelijk dat het FelixArchief de juiste plek is. Aangezien er niet zoiets bestaat als een theaterarchiefinstelling is het soms moeilijk om voor kleinere organisaties een goede oplossing te bedenken. Vaak is de grens voor ons ook moeilijk te bepalen. Neem nu een archief als dat van het Reizend Volkstheater, waarbij de band met de literatuurgeschiedenis nog zeer sterk is. Voor zulke gevallen gaan we niet op zoek naar een andere bestemming.

Hendrik Ollivier (HO): Amsab is in 1980 opgericht, in dezelfde periode als KADOC, Het Liberale Archief en ADVN, vanuit een noodzaak om een lacune in te vullen. Het Rijksarchief nam immers enkel archieven van overheidsinstellingen op. Voor

intermediaire structuren als vakbonden, politieke partijen en verenigingen was er eigenlijk geen archiefinstelling. Ze hielden hun archief, bibliotheek of soms ook museale collectie in het beste geval zelf bij. Ons werkveld is vooral inhoudelijk gedefinieerd. In het begin was deze opsplitsing zeer strikt volgens de klassieke zuilen. Amsab had vooral oog voor alles wat socialistisch was in brede zin (ook communistische bewegingen bijvoorbeeld). Later zijn daar ook de zogenaamde nieuwe sociale bewegingen bijgekomen (vredesbewegingen, noord-zuidbewegingen, holebiorganisaties, vrouwenorganisaties, ...). Tot voor kort was dat vooral de linkerzijde, maar ook dat gaat niet helemaal meer op omdat vele organisaties zich nu als politiek neutraal profileren. In onze nieuwe missie staat dus dat we open staan voor organisaties met een sociale, humanitaire en/of pluralistische invalshoek. Een gelijkaardige verbreding is overigens ook bij andere oorspronkelijk zuilgebonden instellingen aan de gang. Doordat die vroegere zuilen elkaar meer en meer overlappen zullen we in de toekomst vaker samenwerken met andere archieven. Uiteindelijk blijft het laatste woord wel steeds bij de archiefvormer zelf. Wij creëren als archiefinstelling een omgeving, maar kunnen niemand verplichten om hun archief bij ons te deponeren. Wat de podiumkunsten betreft heeft Amsab vooral archieven in huis van toneelverenigingen die tot de socialistische zuil behoorden, maar net zo goed zit het archief van Romain Deconinck bij ons.

Bart De Nil (BDN): Ik ben geen expert in de podiumkunsten, maar ben wel des te meer met erfgoed bezig. Of dat erfgoed van bakkers of van de podiumkunsten komt, is eigenlijk secundair. Er zijn regels en afspraken rond behoud, beheer en beschrijving van archieven die gevolgd moeten worden. Vanuit de erfgoedsector bewaakt FARO een goede praktijkwerking, maar anderzijds heeft een sector ook sensibilisering en begeleiding nodig. We willen archiefvormers mee duidelijk maken dat het werk eigenlijk bij hen begint, dat ze aan een aantal basisregels moeten voldoen om een eventuele overdracht naar een collectiebeherende instelling op een later moment te vergemakkelijken. De documenten die je vandaag maakt zijn je toekomstig archief. Het is belangrijk om daar vandaag bewust mee bezig te zijn. Dat soort sensibilisering en begeleiding is zeer belangrijk.

SENSIBILISEREN

HO: Sensibiliseren doen we al heel lang, maar het blijkt in de praktijk zeer moeilijk. We proberen organisaties te begeleiden in de stap naar digitalisering, om overdrachten in de toekomst zonder problemen te laten verlopen. Nu is het vaak zo dat archief wordt overgedragen op het moment dat er iemand overlijdt of op pensioen gaat. Al te vaak is er nauwelijks structuur en ordening in aangebracht. Van die puinhoop vertrekken is zeer tijdrovend. Voor private archieven is er, in tegenstelling tot openbare archieven, weinig of niets bij wet geregeld met betrekking tot archiveren. Op

zich is dat begrijpelijk. Onlangs hadden we bijvoorbeeld een gesprek met Artsen Zonder Grenzen. Zij gaven aan dat archief tot voor kort het laatste van hun zorgen was. Toch hebben zij nu een archivaris aangeworven omdat ze inzien dat het voor hun eigen werking zinvol is om alles netjes op orde te hebben. Naar aanleiding van ons nieuw beleidsplan hadden we een aantal gesprekken met grote archiefvormers uit de verschillende werkvelden. Ik was verbaasd over het enthousiasme voor archief bij heel wat organisaties.

Meer en meer zien ze het belang van erfgoed in en willen ze het structureel integreren in hun werking. Ik kan me voorstellen dat dat binnen de podiumkunsten niet anders is. Het is dus zeker niet allemaal kommer en kwel.

Staf Vos (SV): Het Firmament wil in de toekomst zeker een belangrijke rol spelen wat die brug tussen podiumkunsten en het erfgoedveld betreft. Enerzijds op gebied van sensibilisering rond erfgoed, maar anderzijds ook op vlak van begeleiding en vorming, bijvoorbeeld rond 'digitale hygiëne'.

BDN: Je moet wel opletten voor de haalbaarheid; een aanbod creëren doet nieuwe vragen ontstaan, waaraan je misschien niet kan voldoen, laat staan dat je je over een totaal nieuw, onontgonnen werkveld moet ontfermen. Als morgen alle Gentse gezelschappen en verenigingen bij Amsab aankloppen, is er wellicht een probleem.

HO: Ik denk dat we dan in eerste instantie moeten samenzitten met een aantal partners. Zowel het Huis van Alijn als het stadsarchief zouden geïnteresseerd kunnen zijn. Niet evident, omdat we zelf nog maar in de verkennende fase zitten wat samenwerkingen betreft, maar het is een weg die we nu eenmaal moeten afleggen.

SELECTEREN

LVD: We moeten onder ogen durven zien dat we selecties moeten maken. Alles als erfgoed bestempelen en bijgevolg bewaren is problematisch.

BDN: Klopt, niet elk archief is per definitie waardevol. Bij onroerend erfgoed is die omslag al lang gemaakt: niet elke kerk is het waard om als erfgoed te restaureren en te bewaren. Een aantal sites moet volgens de regels als erfgoed behandeld worden, al de rest geniet die bescherming niet en kan een andere bestemming krijgen.

HO: Op zich zijn er vrij duidelijke algemene richtlijnen om selecties te maken. Het is dus niet zo dat alles wat binnenkomt als onderdeel van een archief ook wordt bewaard. Binnen de podiumkunsten is het natuurlijk niet altijd gemakkelijk. Een decor van een toneelproductie is misschien in sommige gevallen de moeite waard om te bewaren, maar vaak ook niet.

SV: Kan men verwachten dat bijvoorbeeld de weduwnaar van een archiefvormer zelf die selectie maakt? Is het niet aan de professionele instellingen om op basis van bepaalde criteria te selecteren, in samenspraak met de archiefvormers?

BDN: Dat ligt vaak zeer gevoelig. In privéarchieven beslist de archiefvormer. Als die absoluut iets wil bewaren is het zeer moeilijk om daar tegenin te gaan. Soms zijn er knipselarchieven die totaal waardeloos zijn, maar omwille van emotionele redenen toch gekoesterd worden door de archiefvormer.

GV: Dat is een probleem waarmee wij ook geconfronteerd worden. We hebben nu bijvoorbeeld een concreet geval waar een selectie van de voorwerpen moet gebeuren, maar dat blijkt zeer moeilijk te zijn en blijft bijgevolg aanslepen, onder andere door de emotionele verbondenheid van de schenker met de stukken. Het gaat dan bijvoorbeeld om decors, om maquettes, trofeeën, medailles, tot zelfs schminkdozen en belichting. Daarnaast is er nog een hele collectie kostuums bij de schenker zelf.

Bart Magnus (BM): Worden er dan niet vooraf voorwaarden voor een overdracht afgesproken met een archiefvormer, bijvoorbeeld over de te maken selectie?

GV: Vaak wordt het archief te laat verwittigd, en moeten er snel beslissingen genomen worden. Daardoor moet je dan alles in huis halen en is het soms niet mogelijk vooraf afspraken over selectie te maken.

BDN: Er is een belangrijk verschil tussen een schenking en een bewaargeving of depot. Het zijn juridisch twee verschillende zaken. Bij een schenking zou je in principe afspraken kunnen maken, al blijft het moeilijk als een archiefvormer ziet dat er na de selectie nog maar een vierde overblijft.

HO: Een schenking betekent dat het eigendom wordt overgedragen. In theorie kunnen we dan doen wat we willen. In het geval van een depot wordt een archief bij ons in bewaring gegeven, meestal voor een termijn van minstens tien jaar en automatisch vernieuwbaar. Indien zo'n contract verbroken wordt, kunnen we een vergoeding vra-

gen voor het werk dat we hebben geïnvesteerd. Dat is dus een formule die wij niet willen aanmoedigen. Het onderscheid tussen depot en archief is in de praktijk trouwens zeer moeilijk werkbaar. Ik probeer met archiefvormers zo veel mogelijk afspraken te maken in verband met de selectie.

LVD: De moeilijkheid heeft er ook mee te maken dat erfen vaak een archief overdragen met het oog om er ooit een tentoonstelling van te maken. Op dat moment spelen voorwerpen die onderdeel uitmaken van het archief een belangrijke rol. We hebben bijvoorbeeld het archief van Charel Janssens, dat louter uit attributen (sabels, bolhoeden) bestaat. Het is een leuke verzameling die het volkse theater dat hij en zijn tijdgenoten maakten, illustreert. Ten tijde van AMVC hebben we dat allemaal opgenomen, terwijl we het nu wellicht niet meer zouden doen. Zo zullen er altijd probleemgevallen blijven, collecties en archieven waar men logischerwijze nergens echt mee terecht kan.

BDN: Met de nodige expertise kan je bepalen wat het waard is om te bewaren. Als er dan een gelijkaardige collectie wordt aangeboden kan je verwijzen naar een archetypen dat al wordt bewaard, bijvoorbeeld in functie van tentoonstellingen. Zo gebeurt dat ook met gebouwen. Het is overigens niet omdat iets niet wordt bewaard, dat het niet goed kan worden gedocumenteerd.

BM: Ik denk dat die communicatie in verband met selectie voor het podiumkunstenveld zeker van belang is, omdat er in de bepaling van waarde en relevantie ook artistieke overwegingen meespelen.

HO: Een opleiding tot archivaris is nog zeer sterk geïnspireerd door een strikt archivalische invalshoek en wordt gedomineerd door de openbare archieven. Er wordt vooral gepleit voor een formele aanpak, los van de inhoud. Documentaire verzamelingen zijn in die optiek bijna per definitie

Je moet opletten voor de haalbaarheid. Als morgen alle Gentse gezelschappen en verenigingen bij Amsab aankloppen, is er wellicht een probleem.'

(Bart De Nil)

'We moeten onder ogen durven zien dat we selecties moeten maken. Alles als erfgoed bestempelen en bijgevolg bewaren is problematisch.'

(Leen van Dijk)



Decordoeken in Kortrijk: Albert Dubosqs 'Forêt asiatique' (1921) zoals opgesteld met studenten van het KASK (Antwerpen) en UGent voor het eerste bedrijf van Léo Delibes' *Lakmé*. Er is gebruik gemaakt van een grondplan van Dubosq uit 1909 (foto: Erfgoedcel Kortrijk)

>> NAAR DE INHOUDSTAFEL

waardeloos, omdat ze geen archiefvormers hebben, terwijl je de waarde ervan soms niet mag onderschatten. We moeten onze hoog gekwalificeerde medewerkers dus omscholen tot erfgoedbeheerders, die ook vanuit de inhoud werken en niet enkel vanuit strakke regeltjes. Dat is moeilijker, omdat het een aanpak op maat vergt. Je kunt niet zeggen dat kostuums per definitie relevant zijn om te bewaren en decorstukken niet. Dat zal van geval tot geval verschillen.

BM: Hoe gaan jullie om met verschillende vormen van archief of met verschillende dragers? Binnen de podiumkunsten is er bijvoorbeeld een evident onderscheid tussen zakelijk en artistiek archief.

HO: We maken geen onderscheid in de vorm van het archief. In principe is alles interessant. In de praktijk moet je wel nagaan wat je zelf niet kan bewaren. Nitraatfilms worden bijvoorbeeld naar het beeldarchief gebracht nadat ze zijn gekopieerd. Je moet je ook afvragen of de inhoud of de drager belangrijk is. Foto's zijn een mooi voorbeeld. Soms telt alleen het beeld en kan je het digitaliseren. Bij een oude vintage print is het evident dat je ook de drager gaat bewaren.

BEWAREN VERSUS ONTSLUITEN

BM: Zien jullie, parallel aan de moeilijkheden die er zijn om voorwerpen of decorstukken ergens onder te brengen, ook problemen op het niveau van volledige archieven van bepaalde organisaties? We zitten hier nu samen met instellingen uit twee grote steden die daarin een verantwoordelijkheid willen opnemen. Maar waar kan een podiumorganisatie uit pakweg Wetteren heen?

BDN: Privéarchieven worden vaak ook erg gekoesterd in gemeentearchieven van middelgrote schaal. Zij nemen vaak een taak op zich inzake regionale werking. Een archivaris die instaat voor een goede borging is het belangrijkste. De ontsluiting en valorisatie is een ander verhaal. Dat kan later gebeuren door iemand die misschien helemaal niets met Wetteren of omstreken te maken heeft. Veel staat of valt met afspraken tussen instellingen.

HO: Ik denk dat we evolueren naar een scheiding tussen het bewaren en het ontsluiten. Zou het bijvoorbeeld niet kunnen dat er in functie van decors één aangepast depot komt waar alle decors die we willen bewaren bewaard worden? In principe moet daar dan enkel een goede magazijnier zitten die verder niets over theater hoeft te weten. De plaats waar iets bestudeerd en ontsloten wordt

hoeft, zeker in een digitale context, niet dezelfde te zijn als de plaats van bewaring. Het filmarchief bewaart bijvoorbeeld films, terwijl ze qua ontsluiting enkel bezig zijn met cinema. De ontsluiting van filmmateriaal dat over een bepaalde stad gaat kan dus wellicht beter gebeuren binnen het stadsarchief, terwijl het filmarchief de beste bewaaroplossing is. De instelling die bewaart hoeft niet noodzakelijk de expertise over de inhoud in huis te hebben. Het voordeel van de digitalisering is dat meerdere instellingen vanuit verschillende invalshoeken naar hetzelfde materiaal kunnen kijken. Wij kunnen bijvoorbeeld vanuit onze opdracht toneelverenigingen in kaart brengen en beschrijven. Eens je een goede basisfiche hebt kan die verrijkt en aangevuld worden door mensen die daar met een inhoudelijke blik van de podiumkunsten naar willen kijken. Hoe meer invalshoeken er zijn op het materiaal, hoe beter. Ik ben er groot voorstander van om alles zo veel mogelijk open te gooien en die verrijking alle kansen te geven.

SV: Een andere optie is een 'in situ' bewaring waar dat mogelijk is. Transport is vaak moeilijk en de scenische ontsluiting van historische decors wordt quasi tot nul gereduceerd indien ze niet worden bewaard in het theater waarvoor ze gemaakt werden. Er is het voorbeeld van de decordoeken in de Kortrijkse schouwburg. Men staat er voor een grote uitdaging wat restauratie betreft, maar de decordoeken zouden eigenlijk wel kunnen blijven waar ze zijn. Ook theatertechniek is moeilijk elders te bewaren. De kennis over de werking van bepaalde mechanismen gaat overigens zeer snel verloren. Je moet die werking zeer goed documenteren, maar dan nog blijft het soms onmogelijk om het opnieuw in gebruik te nemen.

SV: Een andere optie is een 'in situ' bewaring waar dat mogelijk is. Transport is vaak moeilijk en de scenische ontsluiting van historische decors wordt quasi tot nul gereduceerd indien ze niet worden bewaard in het theater waarvoor ze gemaakt werden. Er is het voorbeeld van de decordoeken in de Kortrijkse schouwburg. Men staat er voor een grote uitdaging wat restauratie betreft, maar de decordoeken zouden eigenlijk wel kunnen blijven waar ze zijn. Ook theatertechniek is moeilijk elders te bewaren. De kennis over de werking van bepaalde mechanismen gaat overigens zeer snel verloren. Je moet die werking zeer goed documenteren, maar dan nog blijft het soms onmogelijk om het opnieuw in gebruik te nemen.

SV: Een andere optie is een 'in situ' bewaring waar dat mogelijk is. Transport is vaak moeilijk en de scenische ontsluiting van historische decors wordt quasi tot nul gereduceerd indien ze niet worden bewaard in het theater waarvoor ze gemaakt werden. Er is het voorbeeld van de decordoeken in de Kortrijkse schouwburg. Men staat er voor een grote uitdaging wat restauratie betreft, maar de decordoeken zouden eigenlijk wel kunnen blijven waar ze zijn. Ook theatertechniek is moeilijk elders te bewaren. De kennis over de werking van bepaalde mechanismen gaat overigens zeer snel verloren. Je moet die werking zeer goed documenteren, maar dan nog blijft het soms onmogelijk om het opnieuw in gebruik te nemen.

ERFGOED EN AUTEURSRECHT

BM: In hoeverre speelt auteursrecht een rol in jullie werking?

HO: Overdracht van eigendom betekent niet dat er ook overdracht is van rechten. Het kan eventueel meegenomen worden in een overeenkomst bij een schenking dat de exploitatierechten – nooit de morele rechten – na overlijden worden overgedragen aan de instelling. Maar het is uitzonderlijk dat we dat op papier hebben. In die zin ben je dus beperkt. Binnen de werkgroep auteursrechten van FARO proberen we hierover tot duidelijke oplossingen te komen. Er wordt voor het eerst ook geobbyd door de erfgoedinstellingen, in plaats van enkel door de auteursrechtenverenigingen, die er geld aan kunnen verdienen. Aangezien auteurs-

rechten blijven gelden tot 70 jaar na de dood van de auteur kan je je inbeelden dat dat een werking soms echt platlegt.

SV: Het zijn tegenstrijdige bewegingen. Enerzijds moeten erfgoedinstellingen naar buiten treden en hun materiaal ontsluiten, terwijl dat anderzijds vanuit alle hoeken moeilijk tot onmogelijk gemaakt wordt.

HO: Dat is ook een van de zaken die binnen de werkgroep auteursrechten aan bod komt. Eigenlijk worden wij betaald om zaken te doen die we niet kunnen doen.

BDN: We hebben op dat vlak zeer grote stappen vooruit gezet sinds we samen met Bibnet een jurist met kennis van zaken in dienst hebben. Daardoor kunnen we goed geformuleerde alternatieve voorstellen doen op basis van juridische teksten. De sector was tot voor kort totaal ongewapend op juridisch vlak.

HO: We hebben in het verleden een paar conflicten gehad met de auteursrechtenorganisatie SOFAM, die instaat voor fotografen. We werden voor piraten en dieven uitgemaakt, terwijl we altijd te goeder trouw handelden. Uiteindelijk bleek dat ze rechten claimden voor alle fotografen, terwijl ze alleen kunnen optreden voor mensen die lid zijn van hun organisatie. SOFAM doet overigens niet aan exclusief beheer, in tegenstelling tot SABAM. Daar kan je als auteur niets meer zomaar weggeven omdat de rechten exclusief door SABAM worden beheerd.

LVD: SABAM vroeg ons zelfs te betalen voor Van Ostaijen, terwijl die al meer dan 70 jaar dood is. Men probeert maar, in de hoop dat we zelf niet goed opletten en betalen. Voor Boon hebben we een globale overeenkomst gesloten met Jo Boon – de enige erfgenaam – voor alle mogelijke rechten. Van SABAM hebben we tot nu toe nog niets gehoord ...

BM: En wat met grootschalige digitale ontsluiting?

HO: Foto's zetten we vrij frequent online, behalve in de gevallen waar we weten dat het om een fotograaf gaat die zijn rechten claimt, maar dan nog kan je proberen om een overeenkomst te sluiten. Het is een beetje zoeken omdat je in principe niets zonder toestemming online mag zetten. Als erfgenamen dwarssliggen kan je helaas niets doen. We merken wel dat fotografen het vaak zelf heel leuk vinden dat hun foto's op een andere manier verspreid worden.

LVD: Wij zijn daar eigenlijk niet zeer strikt in. Foto's van fotografen die in het verleden SOFAM al op ons afgestuurd hebben, zetten we niet online. Maar dat zijn echt uitzonderingen. Voor de rest di-

gitaliseren we ons fotobestand en gaat het online. Als iemand rechten claimt zien we wat we doen: ofwel betalen we, ofwel halen we het van het internet. Het is *trial and error*, maar het is ondoenbaar om dat allemaal retrospectief te regelen.

HO: Inderdaad. Meestal valt er overigens veel beter te praten met de auteurs dan met de beheersvenootschappen. Ik heb op zich niets tegen copyright, maar er wordt vandaag vaak onterecht gebruik van gemaakt. Het is niet meer in proportie en het dient ook nergens meer toe, behalve dan om een aantal mensen rijk te maken.

SAMENWERKEN

BM: Jullie gaven al aan dat het problematisch is dat archiefvormers vaak pas komen aankloppen als iemand op pensioen gaat, sterft, of als een organisatie ophoudt te bestaan. Hoe kijken jullie zelf aan tegen het samenwerken met actieve podiumorganisaties?

LVD: Wij hebben al overeenkomsten met een aantal uitgeverijen, waarbij een geleidelijke overdracht van archief is. Dat heeft het voordeel dat je kunt vormen en begeleiden. Dat is ook denkbaar met de podiumkunstensector.

GV: Wij hebben ook gelijkaardige overeenkomsten, bijvoorbeeld met de Koninklijke Maatschappij voor Dierkunde.

BM: Heeft dat implicaties voor de manier waarop organisaties zelf nog hun archief willen inzetten en valoriseren, bijvoorbeeld naar aanleiding van een jubileum?

'Het is niet omdat een archief van een podiumorganisatie bij een erfgoedinstelling zit, dat het begraven is. Als die vrees zou leven, is dat absoluut ongegrond. Wel is het zo dat wij enkel statisch archief opnemen. Het is niet de bedoeling dat wij de dagelijkse archief functie van een instelling overnemen. We nemen archief op vanaf het moment dat een instelling het niet meer nodig heeft of niet meer kan plaatsen, maar dat betekent niet dat ze er achteraf niets meer mee kunnen doen. Op verschillende terreinen proberen we nu samenwerkingsverbanden op te zetten en ons werk ook zodanig te plannen dat we onze tijd en energie steken in zaken waar interesse voor is in het kader van publiekswerking of onderzoek. Naar aanleiding van 100 jaar Vooruit is er nu een samenwerking die ook voor ons nieuwe zaken naar boven brengt. Wij hebben alles van Vooruit tot voor 1982. Vanaf

(Hendrik Ollivier)

dan is Vooruit een sociocultureel centrum en vervolgens een kunstencentrum geworden. De vraag stelt zich nu in hoeverre dat archief – dat altijd bij Vooruit zelf is bewaard – bij ons thuis hoort. Het is niet de kerntaak van een kunstencentrum, maar je merkt dat er naar aanleiding van dat jubileum nu wel bijzondere aandacht voor is. Voor een socioculturele organisatie als De Vieze Gasten stelt die vraag zich minder. Wij hebben bijvoorbeeld ook het archief van Vuile Mong in huis. Voor Vooruit ligt die vraag helemaal open. Een deel van hun eigen activiteiten vallen nog wel in het Amsab te situeren, maar voor de eerder commerciële concerten en dergelijke gaat dat veel minder op.

BDN: Een archief in huis halen is één ding, maar je moet ook de inhoudelijke expertise hebben om het te ontsluiten. Zonder medewerkers die een archief inhoudelijk kunnen beschrijven en ontsluiten kan er weinig mee gebeuren. Als podiumkunstenerfgoed een toekomst wil hebben is het belangrijk dat er inhoudelijke expertise wordt ontwikkeld binnen de erfgoedsector om het erfgoed ook te kunnen valoriseren. Borgen alleen is niet genoeg.

HO: Naar ontsluiting toe zou Het Firmament misschien een stimulans kunnen betekenen in het bereiken van expertise over hoe podiumarchieven te beschrijven. Bijvoorbeeld: is er een standaard om een maquette te beschrijven vanuit de invalshoek van de podiumkunsten? Wij kunnen dat wel als object beschrijven, zonder kennis van de podiumkunsten, maar meer ook niet.

SV: Onze bedoeling is inderdaad om daar zeker op in te zetten. We zullen wel stap voor stap moeten werken.

Veerle Wallebroek (VW): Als jullie bepaalde objecten binnen krijgen, gaan jullie dan ook op zoek naar hoe het technisch werkt?

HO: In het Huis van Alijn doen ze dat wel, bij ons gebeurt dat eigenlijk niet.

LVD: Dat is niet echt onze core business. Het lijkt me eerder iets voor de sector zelf omdat het specifieke kennis vergt en ook zeer arbeidsintensief is. Wij kunnen daar zelf ook veel van leren. Er zijn ongetwijfeld wel mensen binnen de sector met belangrijke kennis, zoals oudere technici.

HO: Onze basisopdracht is eigenlijk om ervoor te zorgen dat iedereen weet wat er bij ons zit. Dat lijkt simpel, maar dat is eigenlijk al gigantisch veel werk. Een concreet voorbeeld: wij hebben een oud

poppentheaterje, 'Germinal', met alle decorstukken en poppen erbij. Als er iemand experts ter zake kent, mag die dat altijd laten weten ...

SV: Wij zien het met Het Firmament als deel van onze opdracht om een overzicht te krijgen van waar dergelijk interessant erfgoed zich allemaal bevindt. Dat is belangrijk om beter gefundeerde selecties voor bewaring te kunnen maken. Bovendien kan het in kaart brengen misschien ook deuren openen om wat nog niet optimaal is ontsloten toch al toegankelijk te maken voor onderzoekers?

HO: Je kan het formeel verbieden om buitenstaanders in de depots toe te laten, maar in de praktijk vind ik dat je toch het onderscheid moet maken tussen een scholier en een doctoraatsstudent. Van iemand met kennis van zaken die veel tijd wil steken in het uitpluizen van een bepaalde collectie kan je als instelling ook veel terugkrijgen. Soms zijn mensen al maanden of jaren niet-ontsloten archieven in kelders van privépersonen aan het doornemen. Het is onlogisch dat je dan als instelling die persoon zou weigeren materiaal te raadplegen dat nog niet ontsloten is. Dat zou betekenen dat zijn onderzoek erbij gebaat is dat mensen hun archief niet bij ons onderbrengen, omdat het dan wel toegankelijk is en bij ons niet. We hebben de reputatie soms tegen, maar toch denk ik dat de meeste instellingen zich vrij flexibel opstellen.

Tijdens dit rondetafelgesprek werden heel wat deuren naar een vlottere samenwerking tussen het erfgoed- en kunstenveld geopend, of toch minstens op een kier gezet. We onthouden dat erfgoedinstellingen zeker niet weigerachtig staan tegenover het erfgoed uit de podiumkunsten. Tegelijk draagt de podiumsector zelf een primaire verantwoordelijkheid voor de aandacht die gezelschappen, kunstencentra en andere organisaties aan het eigen archief besteden. De erfgoedinstellingen aan tafel zagen duidelijk de meerwaarde van een goede begeleiding van de (toekomstige) archiefvormers, en van een betere afstemming tussen kunstenaar en erfgoedwerker. Het Firmament zal dit proces de komende jaren mee in goede banen leiden door maximale expertisedeling met alle actoren binnen erfgoed en podiumkunsten.

Bart Magnus is coördinator documentatie bij VTi.

‘Een archief in huis halen is één ding, maar je moet ook de inhoudelijke expertise hebben om het te ontsluiten.’

(Bart De Nil)



Olifantencircus Williams voor drukkerij 'Het Licht' in de Bagattenstraat in Gent, 19 juni 1954 (foto: Roger Hespel / Amsab-ISG)

100 JAAR VOORUIT

IN DE OGEN VAN HET GEBOUW KRUIPEN

Maarten Soete en Caroline Van Peteghem

De theatermakers van Nevski Prospekt en de leden van het KIP kennen elkaar al lang. Maar het komende seizoen gaan ze voor het eerst samenwerken aan een straatvoorstelling. Daar hadden ze al zin in; de uitnodiging om het erfgoed van Vooruit te verkennen met het oog op de viering van 100 jaar Vooruit(gebouw) in 2013 gaf hen een gedroomde aanleiding.

Twee oude foto's op tafel: een parade van olifanten die aan Vooruit voorbij trok en de begrafenisstoet voor Edward Anseele, beide beelden uit het archief van Amsab-ISG. Rond de tafel: Yahya Terry (het KIP) en Wim De Winne en Gregory Caers (Nevski Prospekt) die vertellen over hun plannen voor VOORUIT100, over hun 'goesting' om een 'megachoreografie' te maken voor het kruispunt aan Vooruit, met een massa figuranten. We willen weten welk materiaal er het meest prikkelt, hoe ze als

theatermakers met erfgoed als inspiratiebron omgaan – zoeken ze getuigenissen, teksten, beelden?

Er blijken vooral beelden boven te drijven momenteel: foto's uit het archief van Amsab-ISG, even inspirerende foto's uit het boek *Nothing Special*, filmscènes van Tati, ... Maar ook de leuzen op oude affiches en reclameborden uit de documentatie over het 'Feestlokaal van Vooruit' vinden ze geweldig.

Historische foto's zijn duidelijk inspirerend, maar ze gewoon evoceren is nu ook niet de bedoeling. De jaren 1913 of de jaren 1950 weer tot leven wekken is niet spannend genoeg. De makers zijn het gewoon om anekdotiek te gebruiken, uit zijn context te halen en in nieuwe verbanden te stoppen.

1. Peter Martens en Renate Dorrestein, *Nothing Special*. Utrecht-Antwerpen: Kosmos, 1981.



Begrafenisstoet van Edward Anseele sr. op de Korenmarkt in Gent, 1938 (foto: Geo Pieters / Amsab-ISG)

VOORUIT 100

In 1913, het jaar dat de wereldtentoonstelling Gent aan-deed, trok de socialistische beweging het Feestlokaal van Vooruit op in de Sint-Pietersnieuwstraat. Het moest een 'opera voor de werkmens' worden, die de arbeiders een café, een restaurant, verstrooiing en ontplooiing bood: 'Kunst veredelt!'.

In de periode tussen mei en oktober 2013 zal de programmatie van het kunstencentrum volledig in het teken staan van het eeuwfeest van Vooruit en wordt het huis omgebouwd tot een grote 'herinneringsmachine'. Het verleden van het gebouw, de geschiedenis en het collectief geheugen vormen de basis voor een accumulatie van informatie, acties en interacties, voorwerpen, herinneringen, re-enactments, geschiedenislessen, ateliers, activiteiten en evenementen. Alle ruimtes zullen een nieuwe 'tijdelijke' functie krijgen, geïnspireerd door de geschiedenis ervan. Het hele gebouw zal van mei tot september als een levend monument te bezoeken zijn. Daarnaast plant STAM de tentoonstelling *Vooruit '13-'13* en zullen er ook in de stad verschillende activiteiten te beleven zijn, onder andere met behulp van een smartphone app, die het DNA zal blootleggen dat Vooruit de voorbije eeuw in Gent heeft achtergelaten. Binnenkort meer info op www.vooruit.be.

Foto's zoals die met de olifanten of de begrafenisstoet lenen zich daar uitstekend toe, net als bijvoorbeeld de beelden van de Vooruit-turnclub die door de straten trok. De rare poses, het publiek dat daarvan snoept ... Ze houden ervan om scènes op straat te zien met de mensen die Vooruit hebben doen leven. Want de foto's die binnen zijn genomen, lijken altijd anekdotischer, die van buiten altijd dat tikkeltje grootser, epischer. Ze worden abstract-esthetisch. Dat opent veel mogelijkheden voor een hedendaagse verwerking.

De straat zal een extensie worden van Vooruit. Binnen en buiten worden één: de mensen die er hebben gewerkt, gefeest en georganiseerd, zijn óók buiten geweest. Het uitgangspunt is geworden: wat heeft het gebouw in de loop der jaren zelf gezien? Het publiek zal in de ogen van het gebouw kruipen en door een stoet van kleurrijke figuren en fenomenen een wellicht afwijkende geschiedenis van Vooruit leren kennen.

Yahya: De foto van de drukke begrafenisstoet doet enorm aan Tati denken. Oversteken terwijl er net een lange begrafenisstoet passeert, is op zich zeer mooi.

Wim: Het is niet de bedoeling dat alles groots is, de combinatie is belangrijk. Een grote massa laten

contrasteren met één figuur die plots alle aandacht naar zich toezuigt, is ook interessant. Kleine dingen toevoegen die sommige mensen opmerken en andere niet.

Gregory: Die mannen die er op de foto allemaal hetzelfde uitzien, dat is bijna Magritte.

Wim: De beelden moeten voor zich kunnen spreken zonder veel extra uitleg, het publiek moet kunnen aanvoelen hoe rijk dat verleden is ...

Gregory: Het publiek hoeft geen plan mee te krijgen om de voorstelling te kunnen snappen. Het is gewoon te hopen dat ze iets zullen zien dat hen raakt. Ook zonder de historische achtergrond. Zoals *U dikke ma* (van het KIP en Campo) ook kon worden gemaakt door mensen die nooit in een voetbalstadion komen.

Gregory: De olifanten stonden voor de backstage. Wanneer, waarom? Wereldtentoonstelling?

Gregory: Van zodra je gaat onderzoeken waarom die olifanten daar stonden, dan kom je ook details te weten die nog véél inspirerender zijn dan de olifanten zelf. Wie heeft ervoor gezorgd? Waar komen ze vandaan? De details van een betoging die je te weten wil komen ... We hebben ook al foto's bekeken van twee socialistische vrouwenbewegingen die in Vooruit bijeen kwamen. Plots vertelt er ons iemand dat die verenigingen onderling totaal niet op goede voet stonden met elkaar. We weten nog niet hoe de vork aan de steel zat, maar we gaan er achteraan.

Wim: We horen wel zo veel mogelijk over het materiaal te weten. De uitdaging is om niet aan een letterlijke evocatie te werken maar het materiaal écht te kennen.

Yahya: De ideeën blijven wel vrij. We hoeven ons verder niet te laten beperken door die kennis.

Wim: Het prikkelt natuurlijk wel om het groot te maken: 100 figuranten schieten dan tekort. Misschien kunnen mensen die met de geschiedenis van Vooruit verbonden zijn geweest, meedoen? Via workshops die mensen betrekken?

Yahya: De aandacht glijdt het makkelijkst naar de eerste 50 jaar, terwijl het wel de bedoeling is om de volle 100 jaar te coveren. Het is de exotiek van die vroege jaren die het 'm doet ...

Gregory: De afgelopen 20 jaar hebben we zelf gekend, daar is nog geen afstand. Maar de beelden van eind jaren 1980 met bijvoorbeeld Josse De Pauw zijn natuurlijk ook geweldig.

Yahya: We moeten hier ook gewoon vaak komen zitten en kijken wat er vandaag allemaal gebeurt in de Bagattenstraat. De voeling met het heden moet je wel behouden, om je er goed relevant te kunnen presenteren.



Josse De Pauw in Vooruit, 17 oktober 1989 (foto: Patrick De Spiegelaere / Amsab-ISG)



Optocht van turners tijdens de internationale arbeiderssportdag in de Bagattenstraat in Gent, jaren 1930 (foto: Amsab-ISG)

Maarten Soete is programmeur podiumkunsten en Caroline Van Peteghem persverantwoordelijke van Kunstencentrum Vooruit.

<http://www.hetkip.be>
<http://nevskipropekt.be>
<http://vooruit.be>



Black Box - Myriam Van Imschoot (foto: Myriam Van Imschoot)

HANDELEN MET GESCHIEDENIS

PERSONIFICATIES IN HET WERK VAN MYRIAM VAN IMSCHOOT

Kristien Van den Brande

Deze tekst werd geschreven na een jarenlange samenwerking en een recente briefwisseling en gesprek met Myriam Van Imschoot, die doorheen haar professioneel leven als danscritica, onderzoeker en curator verschillende archieven opstartte. De laatste 5 jaar gebruikte ze in haar eigen werk als kunstenaar het archief als een belangrijk instrument. Ze bevroeg het en ontgon het als een bron van materialen. Samen herbezochten we de verschillende allegorieën en metaforen voor het archief en voor geschiedschrijving die doorheen haar werk verbeeld worden. Daarbij treedt ze zelf op als redder en zorgdrager, goochelaar en luistervink, medium en buikspreeker, exorcist en orakel ...

De bedoeling is om een analyse te maken van de personificaties voor de omgang met geschiedschrijving, erfgoed, archiveren en re-enactment in het werk van Myriam Van Imschoot. Ik ga chronologisch door het merendeel van haar werk en eindig bij de voorstelling *Living Archive*, die een mogelijk afscheid is van (maar evenzeer een mogelijk nieuw begin voor) haar werk rond het archief. Ik laat andere fascinaties en invalshoeken – zoals de stem, herinnering, landschap – hier buiten beschouwing.

De figuur van **de redder** verschijnt bij Van Imschoot voor het eerst tijdens haar doctoraatsjaren, toen ze werkte aan een onderzoek over improvisa-

tie in de (neo-)avant-garde van de jaren 1960 en 1970. In de jaren 1990 was er amper iets geschreven over improvisatie en ze kon dus niet terugvalen op een bestaande canon over het onderwerp. In een *Diary Lecture*, gegeven aan de Jan Van Eyck Academie in 2008, vertelt ze dat improvisatie altijd een problematische relatie heeft gehad tot het geschrevene, of dat nu onder de vorm van choreografie, kritiek of historiografie is. Interviews met choreografen als Steve Paxton, Lisa Nelson, Anna Halprin, Yvonne Rainer, Simone Forti en Daniel Lepkoff werden haar belangrijkste methodologie om kennis te verzamelen. Door een stem te geven aan de *situated knowledge* van kunstenaars trachtte ze een historiografische stilte te doorbreken en een soort tegengeschiedenis te schrijven of ten minste een correctie aan te brengen. Het personage van de redder mag dan wel vandaag minder prominent aanwezig zijn in haar werk, de interesse in hoe de overdracht van 'situated knowledge' gebeurt, hoe efemere praktijken migreren, verbasteren en creoliseren, blijft een rode draad.

Samen met Jeroen Peeters richtte ze tien jaar geleden Sarma op, toen als platform voor danskritiek, maar sindsdien geëvolueerd tot een artistieke werkplaats voor kritiek, dramaturgie, onderzoek en creatie. In de beginjaren ontwikkelde Sarma een webplatform waarop een internationaal actieve schrijversgemeenschap hun dagbladkritieken herpubliceerde. Sarma cureerde aansluitend enkele auteursanthologieën en thematische tekstcollecties, en later vonden ook andersoortige schrifturen zoals documentatie van discursieve activiteiten en werkprocessen, notities en interviewtranscripties hun weg naar de website. In *De Witte Raaf* (nr. 149, 2011) noemt Jeroen Peeters het groeiende tekstarchief van Sarma een levend archief omdat de ambitie van meet af aan breder was dan louter en alleen het opslaan en ontsluiten van materiaal. Via het meticulous taggen en contextualiseren van afzonderlijke documenten worden nieuwe dwarsverbanden en resonanties zichtbaar. Bijkomend onderzoek en nieuwe tekstopdrachten geven het momentane van dagbladkritieken een breder bereik, en door parallelle activiteiten te cureren zoals salons, workshops en laboratoria ontstaat een permanente wisselwerking tussen archief en actualiteit. Vorig jaar lanceerde Sarma – op initiatief van Van Imschoot – een nieuwe website, Oral Site, voor publicaties die het format van de klassieke geschreven tekst overschrijden en inventiever en experimenteler omgaan met tekstualiteit, oraliteit, visualiteit, vormgeving, schriftuur, ruimte en tijd. Binnen Sarma domineert eerder de figuur van **de zorgdrager** voor de recente dansgeschiedenis. Niet dé dansgeschiedenis in zijn geheel, maar thematische lijnen eruit die met een zekere urgentie worden gedeeld met een lokale en internationale dansgemeenschap.

De figuur van de zorgdrager van de geschiedenis is misschien de meest geïnstitutionaliseerde en gekende rol die we kennen in de omgang met het verleden. Of liever: het is de rol die aan de

grondslag ligt van en de mogelijkhedenvoorwaarde is voor andere historische praktijken – eerst moet er altijd iemand zijn die die taak van verzamelen, bewaren en delen op zich neemt. Tegelijkertijd is het een problematische rol. 'Sabotage is datgene wat steeds het archief bedreigt, maar het maakt er tegelijk wezenlijk deel van uit. Met andere woorden: ieder archief is steeds weer de uitvinding van zijn eigen saboteringsmechanismen', aldus Van Imschoot. Een collectie geraakt niet af, documenten gaan verloren of worden beschadigd, ze worden verkeerd geklasseerd of overschreven, het selectie- en classificatiesysteem heeft te weinig systematiek en de collectie vertoont gaten of deint eindeloos uit. De software is niet meer up-to-date en het materiaal wordt ontoegankelijk, het instituut dat het archief beheert sluit de boeken, enzovoort.

In 2007 start Van Imschoot het historisch-artistiek project *Crash Landing Revisited (and more)*, waarbij al snel duidelijk wordt dat het niet enkel gaat om de pure registratie van de legendarische improvisatievoorstellingenreeks *Crash Landing* (geïnitieerd door Meg Stuart, Christine De Smedt en David Hernandez), maar dat ze parallel op zoek wil gaan naar een andere betrokkenheid op vlak van geschiedenis. Ze wil het instrumentarium, het apparaat van een historiografische onderneming, en voorts ook de actoren bevragen en er andere omgangsvormen voor vinden.

Crash Landing Revisited (and more) begint met een residentie in Kaaitheater en de vormgeving van een ruimte die *archi-mobile* wordt genoemd. In de *archi-mobile* worden de 80 kunstenaars die betrokken waren bij *Crash Landing* uitgenodigd voor een interview temidden van het uitgestalde archiefmateriaal. Ze zijn er deze keer niet om hun 'situated knowledge' door te geven aan een historicus die de zorg voor hun verleden op zich neemt en een master-narratief creëert, maar ze worden medeonderzoekers van een gedeeld maar ook gefragmenteerd verleden. De historica wordt de curator van een historische praxis die relationeel, collaboratief en oraal van aard is.

'Mobile' staat daarom niet enkel voor het feit dat het archief verplaatsbaar is naar andere locaties. Het betekent in de eerste plaats dat het archief een handelingsruimte wordt waar een heel repertorium van gestes plaatsvindt: uitpakken, inpakken, doorgeven, transcriberen, kopiëren, labelen, stickers kleven, dozen vervoeren, mappen sorteren, brieven openplooiën. Naast het document en de informatie die het bevat, wordt het in handen nemen en het mobiliseren van het materiaal van even groot belang. Van Imschoot maakt hier een zijdelingse vergelijking tussen de witte handschoentjes die de archivaris aantrekt om de documenten niet te beschadigen en de handen van goochelaars en mimespelers die hun verdwijning- en verschijningsacts uitvoeren.

Dat inzicht wordt nog geradicaliseerd wanneer na een maand interviews afnemen, een deel van

de opnames wordt gestolen. Hoe tragisch op dat moment ook, 'precies door het leegroven van het archief bleek des te meer hoezeer de handelingsruimte die we hadden gecreëerd, niettemin over-eind bleef', schrijft Van Imschoot. In veel archieven is er een temporele en functionele décalage tussen het nu van het verzamelen en het later van het interpreteren. Door de archi-mobile als een gedeelde handelingsruimte te zien, blijven documenten in circulatie en verschuift het accent naar een continuë betekenisproductie van alle actoren.

Een vaak weerkerend motief in het werk van Van Imschoot is het grid. In het boek *Are We Here Yet?* over Meg Stuart publiceert ze een klein deel van een Interview Grid dat idealiter als posterpublicatie bestaat. Op de verticale as staan een aantal vragen, op de horizontale as de namen van enkele kunstenaars die werden geïnterviewd tijdens *Crash Landing Revisited (and more)*. In de cellen lees je citaten uit de interviews. Enerzijds is het duidelijk een post-edit, want de interviews gebeurden nooit zo gestructureerd als was het een lijst van vragen die moest behandeld worden. Het zijn uitsneden uit een langer verhaal. Anderzijds werd er veel moeite gedaan om een oorspronkelijke spreektaal, de spontane dynamiek en het denken ervan, te bewaren. Net zoals in de archi-mobile vraagt de posterpublicatie van het grid om een lichamelijke en performatieve handeling: lezers bukken of reken zich voor de onderste of bovenste cellen, ze zigzaggen doorheen het vlak, ze wijzen aan welk leesparcours ze volgen, en een aantal mensen kregen het Interview Grid als bouwdoos toegestuurd en moesten het eerst bij elkaar knutselen.

Anders dan de lineaire tekst, laat het Interview Grid een gefragmenteerde polyfonie en een ruimtelijke mozaïek van stemmen toe die niet tot één historisch meta-narratief herleid worden. Contradicties kunnen er naast elkaar bestaan in wat Rosalinde Krauss in de tekst *Grids* een para-logische suspens noemt. In die tekst schrijft Krauss dat het grid meer is dan een strikt wetenschappelijke taxonomie of een modernistisch embleem van autonome kunst, de twee associaties waar we misschien in eerste instantie aan denken. Het grid heeft volgens Krauss iets gemeen met de mythe. Culturen creëren mythes wanneer ze geconfronteerd worden met contradicties, bijvoorbeeld wanneer wetenschappelijke ontdekkingen hun naïeve geloofsovertuigingen dreigen te vervangen. De functie van de mythe is de contradicties te verdringen zonder deze op te lossen. Het grid legt de contradicties terug bloot door het sequentiële van de mythe en zijn ontstaansfragmenten een ruimtelijke dimensie te geven in verticale kolommen. Het is vergelijkbaar met een psychoanalytische ontrafeling van de continuïteit van het levensverhaal: door episodes te isoleren en in de ruimte te plaatsen kunnen biografische fragmenten elk op zich in een neerwaartse spiraal richting verleden onderzocht worden. Dat laatste maakt de figuur van het grid bijzonder geschikt voor meer heterogene en polyfone vormen van geschiedschrijving.

Het vormelijke aspect van het grid komt andermaal terug in het keuzemenu van *Black Box*, een installatie die voor het eerst te zien was tijdens Playground 2009, en in 2011 opnieuw werd opgesteld tijdens Van Imschoots Expanded Publications-residentie en -tentoonstelling in Recyclart. *Black Box* is een vintage Seeburg-jukebox met twintig zelfgebrande vinylsingles, met daarop drieëneuhalf minuten durende interviewfragmenten met de kunstenaars van *Crash Landing*, en andere geassocieerde geluiden. Het geluidsmateriaal is heel uiteenlopend: persoonlijke herinneringen, filosofische vragen, geroddel, publieke aankondigingen ... In totaal is er plaats voor 40 singles; net zoals het Interview Grid is *Black Box* dus een uitsnede van een mogelijk uitdeinend grid.

Omdat een jukebox een 'mechanisch geheugen' heeft, is het voor bezoekers van de installatie niet mogelijk de eenmaal ingedrukte knoppen te resetten of geluidsfragmenten vroegtijdig af te breken. In een e-mail aan Ramsay Burt schrijft Van Imschoot over dit gegeven: 'The jukebox constitutes a situation where individual choice is always negotiated within a social sphere'. In archieven of tentoonstellingen is het luisteren vaak geïndividualiseerd via koptelefoons, maar hier wordt een gesocialiseerde luistersituatie gecreëerd: andere mensen luisteren mee, iemands keuze slaat aan of niet, je moet wachten op je beurt ... In de posterpublicatie van het grid was dit meekijken of luistervinken al aanwezig, en ook in het kortverhaal *The Workstation* zal de figuur van **de archivaris** die meeluistert terugkomen.

Met de keuze voor de jukebox, de hitmachine van de eerste helft van de vorige eeuw, wordt bovendien de vraag naar de referent gesteld. *Black Box* draait geen hits en refereert ook niet meteen naar een gedeeld ijkpunt in de hedendaagse dansgeschiedenis. Het is een spanning waar ook andere re-enactments of vormen van archivale kunst mee moeten omgaan: hoeveel moet je weten over het oorspronkelijke werk? Laadt de re-enactment zich op aan het aura van het kunsticoon waaraan het refereert om zich zo veilig te stellen in een kunst-kader? Het is een dunne grens, die doorheen de keuze voor een jukebox wordt gethematiseerd: 'De hits van de jukebox staan in contrast tot materiaal dat nooit dat statuut kan verwerven. Er is in dit geval veeleer sprake van een aura-deficit dan van aura-vampirisme', schrijft Van Imschoot in een van onze brieven.

De voorbije jaren publiceerde zij twee kortverhalen: *At the New Babylon* en *The Workstation*. In *At the New Babylon* stapte een vrouw een telefoonshop binnen om een *long distance call* te doen naar History. History antwoordt niet meteen, maar een automatisch antwoordapparaat biedt een keuzemenu aan. Uiteindelijk kiest ze voor 'Unfinished Business' en ze hoort 'a vibrant silence, potent, commanding and luring. Or maybe this was not silence, after all, just another frequency level she had to adapt to so as to intercept its signals.' Een

gelijkaardige twijfel overvalt de archivaris Moonder in *The Workstation*. Daar hapert een minidisc en de opgenomen stem komt verbrokkeld uit de speakers, waarop de archivaris denkt: 'Perhaps my way of listening to tapes, CDs and minidisks had been wrong? [...] It would be far better to treat the recordings as holding oracular messages, necessarily broken off and incomplete.' Aan de ene kant ligt de stilte – zij het vol potentie –, aan het ander uiterste de kakofonie van een geluidsarchief. In beide gevallen moet er eerst ingetuned worden en moet er een nieuwe manier van luisteren gevonden worden. Impliceert dat dan dat er een 'verkeerde' manier is van luisteren naar geschiedenis?

In de tekst *Oracular Machines* schrijft Myriam dat ze het archief wil bevrijden van zijn verlichtingsserfenis waarbij het archief wordt gebruikt voor de productie en het management van kennis en informatie, en dat beheerd wordt door regels voor classificatie, controle en bewaring. In *The Workstation*, nadat de minidisc begint te stotteren, moet de archivaris zijn gebruikelijke houding van immersie in het geluidsmateriaal – of liever: in de cognitieve laag van de inhoud en de betekenis van de opgenomen conversaties – laten varen. Ook dit zijn twee uitersten op een continuüm. Aan de ene kant de afstandelijke rationaliteit van het *cogito* dat het materiaal beheerst, netjes opbergt, bijna alsof het dood is en zelf niets te zeggen heeft. En aan de andere kant een immersie in het historisch materiaal dat het subject dan weer dreigt te verpletteren onder het gewicht van een zorg en lipservice aan de geschiedenis. Daarmee *lijkt* het alsof de 'juiste' omgang met erfgoed een kwestie is van hiërarchie en de juiste afstand vinden.

De twee performances die Van Imschoot maakte, begeven zich in dit spanningsveld. In *Pick up Voices* wordt een extreme nabijheid opgezocht tot het interviewmateriaal. Christine De Smedt leert interviewfragmenten van buiten en channelt ze als een soort medium. Ze leert niet alleen van buiten wat de vier choreografen vertellen, maar belichaamt hen, ze laat hun timbre, accent en gestes haar spel doorkruisen. Ze laat zich door hen beïnvloeden via een proces van *extreme direct quoting*. Het eigen lichaam wordt gebruikt om andere stemmen te laten spreken. Er is een verdichting van het archiefmateriaal en de archivaris.

De solo *Living Archive* is dan weer eerder een autobiografische zoektocht naar de 'eigen stem'. In een van de eerste scènes schuift Van Imschoot moeizaam een kast vol audiocassettes het toneel op en dat opduwen blijft zich herhalen: bij elke levensfase lijkt een ander klankarchief te horen. Licht haar eigen stem daar ergens tussen of moeten die gearchiveerde stemmen net uitgebannen worden? Exorcistische rituelen, zo schrijft Van Imschoot in *Oracular Machines*, zijn erop gericht om via een *deep interrogation* een demon tot bekentenis te brengen. Die bekentenis bestaat eruit dat de demon zijn naam vrij geeft, zich identificeert, waardoor de twee identiteiten – die van de beze-

tene en van de demon – uit elkaar kunnen worden gehaald. Maar in dit geval zijn het niet alleen de stemmen uit haar archief die haar beheersen: de demon is 'the demon that questions', zo schrijft ze. Het is evenzeer de stem van de interviewer en bij uitbreiding die van de zorgdrager voor het archief die wordt vrijgegeven, om een heel ander arsenaal van rollen en personificaties voor historisch handelen toe te laten.

REFERENTIES

<http://myriamvanimschoot.wordpress.com>

www.sarma.be
www.oralsite.be

De tekst *Oracular Machines* werd geschreven in het kader van SI (Summer Intensive), een laboratorium gecreëerd door Christine De Smedt en Myriam Van Imschoot, waar beiden ook als participierend kunstenaar instapten. Zie <http://myriamvanimschoot.wordpress.com/texts/by-myriam-van-imschoot>.

Een eerste versie van *The Workstation* werd gepubliceerd in *DW B*, een tweede versie volgde in *Contact Quarterly*. *At the New Babylon* werd op verschillende plekken voorgelezen, alleenstaand of als deel van een *performance lecture*.

Kristien Van den Brande werkt als onderzoeker, schrijver, performer, dramaturg en assistent van verschillende kunstenaars.

BORGEN VAN IMMATERIEEL CULTUREEL ERFGOED: UNESCO EN EUROPESE ELITES

Marc Jacobs

In *The Cambridge Companion to Performance Studies* die in 2008 onder redactie van Tracy Davis verscheen, staat een bijdrage van Diana Taylor met de titel 'Performance and intangible cultural heritage'. Wie als professor verbonden is aan de Tisch School of the Arts (New York University) heeft haast per definitie *street credibility* in de wereld van de podiumkunsten. Diana Taylor is in de erfgoedwereld niet zo bekend als haar briljante collega Barbara Kirschenblatt-Gimblett die aan hetzelfde topinstituut voor de podiumkunsten verbonden is en zeer interessante artikelen over *intangible cultural heritage* ofte immaterieel cultureel erfgoed geschreven heeft. Toch is de impact van haar bekendste boek *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas* (Duke University Press, 2003) niet te onderschatten. Hoe wordt 'iets' doorgegeven van generatie op generatie, doorheen de tijd?

Eenzijds is er wat ze het Archief noemt. Dat staat voor allerlei systemen zoals archieven en bibliotheken vol papier, foto's of digitaal materiaal, voor depots en musea vol objecten maar evengoed voor allerlei archeologische sites (tot en met beenderen of potscherven die nog kunnen worden opgegraven). Het zijn dragers van informatie en kennis, die in de tijd bewaard blijven, zonder dat daar noodzakelijk voortdurend levende menselijke lichamen moeten bij zijn (al zijn conservators, archivariissen en andere erfgoedwerkers natuurlijk vaak onontbeerlijk voor behoud, beheer en ontsluiting van de collecties; ze verhogen de kansen op het bewaard blijven van historische bronnen gevoelig). Anderzijds zijn er performances, bijvoorbeeld dans, toneel, muziek, verhalen, fantasieën, die in de levende lijven van stervelingen beleefd worden, leven of tot leven komen. Ze zijn per definitie vluchtig of efemer, opgevoerd op die plek, op dat tijdstip door die bepaalde mensen en, bij pogingen tot herhaling, nooit precies hetzelfde. Er kan getracht worden ze vast te leggen, door beschrijving, scenario's of verslag, door beeld- en geluidsoptnames, op video of foto's, die het Archief in kunnen. Maar dat is niet hetzelfde: een performance kan nooit helemaal vastgelegd worden. Taylor is vanuit een (Latijns-Amerikaans) bevrijdingsperspectief extra gevoelig voor machtsprocessen en associeert het Archief volop met regeringen en machtshebbers, waarbij kennis kan losgekoppeld worden van concrete mensen. Taylor benadert performance als een systeem van leren, opslaan en overdragen van kennis (wijsheid, geheugen, identiteiten, ...); niet alleen wat je onthoudt en doorgeeft, maar ook de (lichamelijke) manier waarop is belangrijk. Taylor benadrukte dat er een andere vorm van (collectief) bewaren en doorgeven is voor het functioneren van dat soort

belichaamde praktijken, namelijk het Repertoire, en dat we daar speciale aandacht voor moeten hebben en dat we dat zouden kunnen ernstig nemen, bestuderen en cultiveren. Dit systeem functioneert naast het aanwenden van de mogelijkheden van het Archief: idealiter werken die twee systemen samen, ook voor performances. Daar waar deze denkoefening in de performance studies vooral belang leek te hebben voor het onderzoeken van en sensibiliseren rond het al dan niet doorleven van precolumbiaanse culturele repertoires en andere ondergeschoven groeps culturen (denk bijvoorbeeld aan het effect van de slavenhandel en de instroom van groepen mensen en hun culturele achtergrond uit Afrika in Amerika), wordt Repertoire, zij het niet onder die naam maar wel als immaterieel cultureel erfgoed, vanaf het begin van de 21e eeuw plots overal in de wereld op de beleidsagenda's gezet.

Dat komt doordat er sinds 2003 een UNESCO-conventie voor *safeguarding* (borgen, koesteren ...) van immaterieel cultureel erfgoed bestaat. Tien jaar later hebben bijna 150 natiestaten die internationale overeenkomst geratificeerd waardoor die juridische en beleidsmatige impact heeft in die landen, overal ter wereld. België (de Vlaamse, Franstalige en Duitstalige Gemeenschappen) deed dit al in 2006. In juni 2012 werden de operationele richtlijnen (van 2008 en 2010: vergelijkbaar met uitvoeringsbesluiten) op punt gesteld. De conventie is volop operationeel, internationaal maar ook in Vlaanderen. In december 2010 heeft minister Schauvliege een ambitieuze visienota gepubliceerd rond de uitvoering van de conventie en een beleid rond immaterieel cultureel erfgoed. Dit werd gecombineerd met ideeën uit de kaderconventie van de Raad van Europa over de waarde van cultureel erfgoed voor de samenleving (conventie van Faro uit 2005). Daaruit kwam het concept 'erfgoedgemeenschap' bovendien: een netwerk van mensen en instellingen die belang hechten aan het omgaan met fenomenen die ze als erfgoed beschouwen en het zo óók tot erfgoed maken. Dat soort van performatieve of constructivistische benadering kenmerkt ook de conventie van 2003: het gaat om vormen van cultuur die van generatie op generatie worden overgedragen en vandaag nog worden uitgeoefend of opgevoerd. In artikel 2.2 van de UNESCO-conventie van 2003 worden in de definitie van *intangible cultural heritage/patrimoine culturel immatériel* enkele domeinen opgesomd zoals 2.2. a) *les traditions et expressions orales, y compris la langue comme vecteur du patrimoine culturel immatériel/oral traditions and expressions, including language as a vehicle of the intangible cultural heritage* en 2.2. b) *les arts du spectacle/performing arts*. In de Nederlandse vertaling werd dit laatste vertaald

als 'podiumkunsten'.¹ In Vlaanderen wordt momenteel getracht dit uit te werken, via registers, een in september 2012 te lanceren webplatform, expertisecentra, studiedagen, enzovoort.² Het gonst van activiteiten en initiatieven.

Een nieuwe topbeleidsprioriteit (toch op papier!) van de Vlaamse overheid, in vele andere landen en werelddelen, bij UNESCO? Borgen van immaterieel cultureel erfgoed, waaronder podiumkunsten? Heeft u als geïntendeerde lezer (performanceprofessional?) van dit tijdschrift iets gemist? Mag u meedoen met deze internationale beweging? Kan u daar iets betekenen?

Om te verklaren wat er aan de hand is en waarom ik deze vragen op deze manier stel (en niet zo zou stellen in bijvoorbeeld China, Afrika of Japan), is een boek nodig, maar laat ik het heel kort door de bocht duiden. De UNESCO-conventie van 2003 is er gekomen als tegenreactie op de werelderfgoedconventie van UNESCO van 1972 die handelt over monumenten en landschappen, en met name het overwicht vanuit Europa (met de hoge cultuur van antieke Griekse tempels, kathedralen, kastelen, ...). De morele druk om tot een alternatieve erfgoedconventie te komen, kwam vanuit onder andere Afrika en Zuid-Amerika en de politieke, diplomatieke en financiële doorzettingskracht kwam er onder andere vanuit Azië (in het bijzonder Japan en China). Hoewel dat nergens geschreven staat of gezegd wordt, kan men dit vanuit mondiaal lange-termijnperspectief duiden als een nieuwe episode in het proces dat Peter Burke in zijn boek *Popular Culture in Early Modern Europe* (Londen, 1978) beschreven heeft. Hij beschreef daarin hoe in de loop van de 17e, 18e en 19e eeuw elitegroepen afstand namen van volkscultuur in Europa (waaraan ze voorheen nochtans ook participeerden) en zich terugtrokken in een soort Europese elitecultuur, een hogere cultuur, die dan in de koloniale periode ook nog eens wereldwijd geëxporteerd werd als beschavingsofensief of middel tot distinctie van de kolonisatoren ten opzichte van alle vormen van exotische (volks)cultuur. Als bij wonder lijkt de reikwijdte van het UNESCO-programma aan de grenzen daarvan te stoppen: alle exclusieve elitecultuur die draait rond partituren, scripts, scenario's, regisseurs of toneelhuizen, valt daarbuiten. Hoewel dat nergens zo bepaald is, wordt aangevoeld dat het niet gaat om Europese Klassieke Muziek, geen Europese (Kunst)Dans of Theater in Schouwburgen en Operagebouwen of Kunstpaleizen, geen allerindividueelste Creaties van Westerse Kunstenaars, geen videokunst, ... niet de veronderstelde performances die edellieden, verrijnde burgers en andere Europese elites (verfijn(d) moeten) vinden. Een blik op de UNESCO-inventarissen van immateri-

eel cultureel erfgoed leert dat vormen van Europese en niet-Europese 'volkscultuur' (stoeten, reuzen, poppenspel, verhalenvertellers, volksmuziek en -dansen, ...) tot dat programma behoren, samen met allerlei vormen van theater, muziek en dans die in niet-Europese culturen soms tot de (vroegmoderne of recentere) hofcultuur of hoogste elites behoorden, maar in de Europese niet. Chinese 'opera's': geen probleem, Italiaanse opera's lijken hier echter niet thuis te horen ... Beethoven, Shakespeare, partituren en toneeldecors komen vooral aan bod in andere UNESCO-programma's rond 'the memory of the world' of in de meer economisch gerichte UNESCO-conventie betreffende de bescherming en de bevordering van de diversiteit van cultuuruitingen van 2005 – maar dat zijn weer twee aparte verhalen.

Het is fascinerend vast te stellen hoe een onzichtbare lijn tussen (Europese) Kunsten (met hoofdletter) en Erfgoed wereldwijd wordt doorgetrokken, zelfs op een ogenblik dat 'performance' en 'lichamelijkheid' en 'repertoire' belangrijk worden in het erfgoedparadigma en ook het kunstenveld globaal claimt te zijn. De politieke en noord-zuid- ('the West versus the rest') gevoeligheden spelen hier volop mee, zij het telkens ongeschreven. U zal nergens lezen (behalve bijvoorbeeld hier dan) dat de professionele podiumkunsten (met uitzondering misschien van vormen zoals rondtrekkende familiecircussen of sommige vormen van poppenspel ...) onder, of beter boven de radar lijken te vallen. Je merkt dat ook in de analyses van Taylor waarmee ik deze bijdrage begonnen ben, waarbij ze op een soort muur lijkt te botsen, terwijl de vragen die in performance studies rond de verhouding van het Archief en het Repertoire gesteld worden, meer dan ooit relevant, nuttig en acuut zijn in de erfgoed(beleids)praktijk. Maar kunstenaars, beleidsmakers en toerismebureaus in en buiten Europa programmeren Klassieke Muziek wegens de akoestiek nog altijd liever in Gotische Kathedralen en Concertgebouwen, net zoals ze de Schone Kunsten bij voorkeur in daarvoor afgeschermd Paleizen gestald zien. Ze zitten bijgevolg niet echt te wachten op versterkte hedendaagse methodieken die het Archief en Repertoire verenigd inzetten, noch op makelaars die het impliciete programma van empowerment van lokale groepen en gemeenschappen of het ontwikkelen van het potentieel van performance en transmissie echt a serieux nemen en er iets mee willen doen. Al zou het delen van allerlei soorten ervaringen, oplossingen en methoden om om te gaan met de vluchtigheid en overdracht van aan sterfelijke lichamen verbonden vormen van cultuur, van performances, voor iedereen interessant kunnen zijn. Precies dat is nu de grote uitdaging: borging op een 21e-eeuwse, transdisciplinaire wijze ontwikkelen. Misschien biedt het exploreren van de wisselwerking tussen het Archief en het Repertoire zowel voor podiumkunsten als erfgoedzorg wel boeiende kansen op kruisbestuiving of uitwisseling, als het lukt om de Europese elitecultuur-bias en -perceptie te ontzenuwen.

Marc Jacobs is verbonden aan FARO, Vlaams steunpunt voor Cultureel Erfgoed, en aan de VUB, Vakgroep Kunstwetenschappen en Archeologie.

1. Alle teksten en heel veel documentatiemateriaal zijn terug te vinden op de website www.unesco.org, onder cultuur, en daar in een aparte sectie rond *intangible heritage*. Tegen verzendingskosten kan er een gratis informatiekijl over de conventie van 2003 worden aangevraagd bij FARO (info@faronet.be) of bij UNESCO Vlaanderen (<http://unesco-vlaanderen.be>).
2. Cfr. het luik immaterieel cultureel erfgoed, onder erfgoed, op www.kunstenerfgoed.be.



Fase - Rosas (foto: Herman Sorgeloos)

SUR LE PONT... ON Y DANSE

HET FIRMAMENT ALS BRUGGENBOUWER TUSSEN PODIUMKUNSTEN EN ERFGOED

Staf Vos en Veerle Wallebroek

Dans- en theatermakers zijn meesters in de omgang met erfgoed. In hun praktijk kiezen ze dagelijks positie ten opzichte van beelden, technieken, teksten en opvattingen uit het verleden. Zij stellen onophoudelijk 'sporen van het verleden die gemeenschappen betekenisvol vinden' ter discussie, herwaarderen oude of suggereren nieuwe betekenissen. Tegelijk vormen hun producties zelf ook het erfgoed dat in de toekomst inspiratie kan bieden, indien het tenminste overleeft. Onder impuls van de internationale waardering van het erfgoed van de podiumkunsten, betoelaagt de Vlaamse overheid sinds 2012 een expertisecen-

trum – Het Firmament – om het theater- en dansveld te adviseren bij praktische problemen en een duurzame erfgoedwerking te stimuleren. Het Firmament wil bestaande banden aanhalen en nieuwe smeden door expertise van organisaties en individuen uit het erfgoed- en podiumkunstenveld dichterbij elkaar te brengen. Door zo'n samenwerking kunnen de bruggen naar het verleden en naar de toekomst worden verstevigd. De werking is gericht naar de professionele en de amateursector. Hierbij kan worden voortgebouwd op bestaande pijlers die al in vroegere beleidsperiodes door Het Firmament en VTi werden opgetrokken.

ERFGOEDWERKING ALS BRUG NAAR HET VERLEDEN

Worden met brokstukken uit het verleden nog bruggen gebouwd? In het aanbod van de laatste jaren alvast wel: Shakespeare en Tsjechov bleven in zwang, terwijl Wagner en Verdi werden opgevoerd om de werking van het collectief vanuit een hedendaags perspectief te duiden. Het Koninklijk Ballet van Vlaanderen eigde zich *Doornroosje* maar ook Forsythe toe, terwijl Rosas zowel de gouden jaren van de Ballets Russes als de eigen beginperiode onder de loep nam.¹ Theatermakers en choreografen beperken hun renovaties echter niet tot de geschiedenis van de eigen disciplines. Jonas Van Thielen speelde *De leeuw van Vlaanderen* na en leverde zo commentaar bij film, boek en het heroïserende flamingantisme uit hun respectieve ontstaansperiodes. Steigseisen onderzocht in *De Onkreukelbare* dan weer de relevantie van grote historische gebeurtenissen – in casu de Franse Revolutie – in confrontatie met recentere denkers en slogans.² Podiumkunstenaren onderhouden het 'geheugen van de gemeenschap' dus op tal van manieren. Ze recycleren, herwaarderen, parodiëren. Daarmee doen ze aan erfgoedwerking zonder dit zelf zo te benoemen.

Voor de Vlaamse overheid moet zo'n erfgoedwerking niet alleen bestaan uit zorg voor waardevolle sporen uit het verleden, maar ook uit de ontsluiting ervan. Dat wil zeggen dat de betekenissen ervan toegankelijk worden gemaakt of zelfs worden geactualiseerd. Een dergelijke dynamische, actualiserende opzet kenmerkt nu net de omgang met het verleden in een significant deel van het podiumkunstenveld. Op dat vlak heeft dit veld zelfs veel toe te voegen aan de sector van erfgoedorganisaties – musea, archieven, bibliotheken, expertisecentra, lokale erfgoedcellen. Podiumkunstenaren becommentariëren beelden, klanken en visies uit het verleden in hun werk niet op een statische manier, maar als een performance: zij wekken die tot leven, belichamen ze en gaan er *in real time* opnieuw mee aan de slag. Niet alleen levert de hele idee van performance een boeiend alternatief voor de klassieke archiverende omgang met het verleden, maar het opent ook nieuwe perspectieven op de ontsluiting en overlevering van die soorten erfgoed die niet zo eenvoudig op papieren of objecten vast te leggen zijn.

In 2003 keurde de UNESCO een conventie goed ter bescherming van het 'immaterieel cultureel erfgoed'³ – de niet-tastbare sporen uit het verleden die door een gemeenschap waardevol worden geacht.⁴ Dergelijk immaterieel erfgoed omvat niet alleen katholieke processies of de Nederlandse fietscultuur. Ook de podiumkunsten worden expliciet in deze UNESCO-conventie vernoemd, omdat praktijken en technieken er veelal mondeling en lichamelijk worden doorgegeven. Tradities en tegentradities van zang en zeggings, houding en beweging, repeteren en improviseren, zijn moeilijk overleverbaar als men beperkt is tot papieren of audiovisuele dragers. Zo ondervond onder meer de Ecuadoriaanse danser Fabián Barba bij zijn gedeeltelijke reconstructies van het werk van de Duitse Mary Wigman, een pionier van de moderne dans, waarbij hij gelukkig beroep kon doen op haar voormalige leerlingen.⁵ Anderzijds betekent dit niet dat het klassieker materiële erfgoed geen aandeel kan hebben in de evocatie van oude voorstellingen en hun context. Een mooie combinatie van performance, klassieke documentatie en ervaringsgerichtheid bood de Gentse tentoonstelling over Maurice Maeterlinck's *L'Oiseau bleu*. In de scenografie waren levensgrote decorelementen van de vroegste opvoeringen nagebouwd, waartussen de bezoeker zelf van bedrijf tot bedrijf kon wandelen. Objecten uit internationale collecties visualiseerden bovendien de hype die de *blue bird* vervolgens over heel de wereld kende.⁶

3. Binnen het erfgoed wordt een onderscheid gemaakt tussen materieel en immaterieel erfgoed. Wat je kan aanraken is materieel terwijl het niet tastbare, immaterieel erfgoed (verhalen, praktijken, technieken, gebruiken, rituelen, ...) vooral in de hoofden en lijven van mensen wordt gedragen, beleefd en doorgegeven. Binnen het materiële erfgoed wordt verder een onderscheid gemaakt tussen het roerende (wat verplaatsbaar is) en het onroerende (niet verplaatsbare gebouwen, sites, landschappen, ...). De opdracht van Het Firmament richt zich, als gevolg van de specifieke Vlaamse beleidscontext, enkel op het roerende en immaterieel podiumkunsten-erfgoed.
4. UNESCO staat voor United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization; voor de UNESCO-conventie ter bescherming van het immaterieel cultureel erfgoed van 2003, zie: www.unesco.org.
5. Barba bracht zijn *A Mary Wigman Dance Evening* ook op het festival Re:Move (Kaaitheater, februari 2010), dat de spanning tussen reconstructie en actualisering van danserfgoed als centraal thema had. Over zin en onzin van dergelijke reconstructie/re-enactment, zie o.m. artikels van Timmy De Laet in deze *Courant* en in het dossier 'Repertoire in dans' in *Et cetera*, jg. 28 nr. 121, april 2010.
6. *L'Oiseau bleu*. Op zoek naar geluk. Tentoonstelling, Sint-Pietersabdij, Gent, 9 december 2011-22 april 2012.

1. Vgl. o.m. producties van Les Ballets C de la B (*C(h)oeurs*, 2012), Koninklijk Ballet van Vlaanderen (*Doornroosje*, 2012; *Impressing the Czar*, 2005-2011; *Artifact*, 2008-2011), Rosas (*D'un soir un jour*, 2005-2009; de hernemingen van *Fase* vanaf 1995 tot vandaag, e.a.).
2. Vgl. Jonas Van Thielen, *De leeuw van Vlaanderen/ een tribute* (2010-2012) en Steigseisen, *De Onkreukelbare* (2012).

ERFGOEDWERKING ALS BRUG NAAR DE TOEKOMST

Willen podiumkunstenaren dat ook hun eigen werk bruikbaar en exploreerbaar blijft voor toekomstige generaties? Niet iedereen is overtuigd van de noodzaak daarvan – sommigen willen geen alomvattend geheugen cultiveren en vinden de vluchtigheid een essentieel kenmerk van hun werk. Toch kunnen ook activiteiten en processen uit de podiumkunsten goed worden gedocumenteerd. In die zin is de opdracht aan gesubsidieerde gezelschappen in het Kunstendecreet om 'zorg [te] dragen voor het eigen archief' een opportuniteit.⁷ Maar er stellen zich nog veel vragen: hoe en waar bewaar je dit? En vooral: wat bewaar je? Hoe selecteer je? Hou je decors en kostuums bij? Of kunnen ze ook later worden gereconstrueerd op basis van grondige documentatie, zoals bij de tentoonstelling over *L'Oiseau bleu*? Zijn de persknipsels ook gemakkelijk elders te vinden? Waarom, naast sprekende foto's en opnames, ook saai zakelijk archief bijhouden?

Het perfecte 'geheugen van het theater' onthoudt alvast niet alleen wat er op het podium gebeurt. Even belangrijk zijn de contexten, interacties en processen – artistiek, financieel, sociaal of politiek – die de voorstelling hebben doen ontstaan. Beleidsvoorbereidend kan het interessant zijn om tendensen te puren uit de studie van het heden en het nabije verleden, maar in andere situaties is soms net het verdere verleden relevant: vanzelfsprekendheden van vandaag – over schoonheid of over de beweegredenen van theater maken – vallen zo van hun voetstuk.

Het Firmament wil podiumkunstenorganisaties en individuele makers helpen om met de ogen van de toekomstige kunstenaar, erfgoedwerker, geschiedschrijver of toeschouwer naar de selectie en het onderhoud van het eigen archief te kijken. Dit archief hoeft, zoals gezegd, niet beperkt te blijven tot papier, maar omvat onder meer ook audiovisueel materiaal, digitale bestanden, een selectie kostuums ... Bovendien is het de uitdaging om niet alleen tevreden te zijn met de vanzelfsprekende materiële sporen, maar ook het immateriële aspect te documenteren. Er hoeft alleszins geen eeuw over te gaan vooraleer er voor een dergelijke documentatie interesse is, zo bewijst de verwerking van de notitieboekjes van Anne Teresa De Keersmaeker in de recente terugblikkende publicatie *A Choreographer's Score*.⁸

Elders in deze *Courant* worden nog andere manieren gesuggereerd om het eigen 'archief' en 'repertoire' bruikbaar te houden en te ontsluiten. Zelf heeft Het Firmament in het verleden een systematische werking uitgebouwd rond figurentheatererfgoed en hoe dit levend te houden voor volgende generaties.⁹ De eerder aangehaalde UNESCO-conventie van 2003 was in die zin een schot in de roos omdat het de deur opende voor de erkenning van vormen die voorheen nauwelijks als erfgoed werden beschouwd. Zo werden bijvoorbeeld het Siciliaanse poppentheater, het Indonesische wayang-poppentheater en het Japanse bunraku-theater al opgenomen in UNESCO's *Representatieve lijst van immaterieel cultureel erfgoed van de mensheid*. De Vlaamse overheid nam het initiatief om ook bij ons aan de hand van de casus 'figurentheater' te onderzoeken hoe immaterieel cultureel erfgoed een mooie toekomst kon verzekerd worden. Figurentheater stoelt immers op eeuwenoude kennis, verhalen en vaardigheden, die zowel mondeling als in de praktijk overgedragen werden van generatie op generatie.

Vanaf 2005 startte Het Firmament samen met zijn partners een diepgaand onderzoek naar de mogelijkheden om de tot hertoe weinig bekende erfenis van het figurentheater te vrijwaren en een actuele invulling te geven. De resultaten van dit 'haalbaarheidsonderzoek', gevoerd in drie fasen, werden gebundeld in het boek *De boom op het dak. Verdiepingen in het figurentheatererfgoed*.¹⁰ Dit onderzoek vormde de basis voor de erkenning van Het Firmament in 2009 als landelijk expertisecentrum voor figurentheatererfgoed in het kader van het Cultureel-erfgoeddecreet.

Het doel van dit onderzoek was aan de ene kant het in kaart brengen van het erfgoed van deze podiumkunst – er werden o.m. meer dan 16.000 poppen gelokaliseerd in Vlaanderen –, en aan de andere kant de toekomst van dit erfgoed te verzekeren in een '(t)Huis voor figurentheater', dat ten volle inspeelt op de noden van de figurentheatermakers en -erfgoedbeheerders. Van bij aanvang was dan ook duidelijk dat het '(t)Huis' enkel gebouwd kon worden met de steun van het figurentheaterveld. Het erfgoed herwaarderen en op een aantrekkelijke manier inzetten in de hedendaagse cultuur wa-

9. Het Firmament werd in 1968 door Jef Contryn opgericht als 'De Centrale voor Poppenspel' die een koepel vormde voor 'De School voor Poppenspel' en voor de plannen van een figurentheatermuseum dat tot op heden niet opgericht werd. In 2002 veranderde de structuur en de naam: Het Firmament vzw, '(t)Huis voor poppen-, figuren-, en objectentheater', in 2012 afgekort tot Het Firmament.

10. S. Smessaert m.m.v. R. Daenen, *De boom op het dak. Verdiepingen in het figurentheatererfgoed*, Brussel: FARO, 2009. De eindrapporten van de verschillende fasen van het onderzoek kunnen worden gedownload op www.hetfirmament.be.



De Onkreukelbare - Steigeisen (foto: Stef Stessel)

ren tot slot belangrijke uitgangspunten.¹¹ Materieel figurentheatererfgoed in Vlaanderen werd geregistreerd en geïnventariseerd, evenals de vaardigheden en getuigenissen van talloze (vooral oudere) sleutelfiguren – 'levende dragers' of, in UNESCO-terminologie, *living human treasures*.

Dit alles heeft er mee toe bijgedragen dat het erfgoedparadigma en erfgoedbewustzijn ingang hebben gevonden in een sector die eerst en vooral theater maakt. Het '(t)Huis voor figurentheater' kreeg mede daardoor een onmisbaar fundament: de interesse én goedkeuring van de hele figurentheatersector of – gemeenschap –, vaak tegelijk spelers én beheerders. Het Firmament gaat nu verder op de ingeslagen weg, maar speelt ook in op de lacunes en recente ontwikkelingen in het cultureel-erfgoedveld. Dat minister van Cultuur Joke Schauvliege in haar visieteksten het erfgoed van de podiumkunsten naar voor schuift als thema waarrond een netwerk en expertise gevormd moet

worden¹², gaf de aanzet voor de volgende stap: vanuit de opgebouwde kennis en expertise over het erfgoed van figurentheater, de brug slaan naar de bredere podiumkunstensector. In januari 2012 werd Het Firmament daarom erkend als expertisecentrum voor het erfgoed van dit bredere veld.

BOUWPLANNEN VOOR EEN DUURZAME AANPAK VAN HET PODIUMKUNSTENERFGOED

Als expertisecentrum wil Het Firmament zich toeleggen op het ontwikkelen én verbinden van erfgoednetwerken. Met een ploeg van drie medewerkers moet Het Firmament hierin vooral complementair werken en inspelen op mogelijke lacunes en hiaten. Er bestaat al veel expertise maar niet iedereen is op de hoogte waar die zich bevindt of wie er momenteel mee bezig is. Een eerste essentiële opdracht zal dan ook zijn deze expertise samen te brengen en doorstroming te faciliteren.

11. M. De Pourcq en L. Kennis. 'A heritage house for puppetry: in search for good practices to safeguard intangible cultural heritage', in: S. Lira, R. Amoëda en C. Pinheiro, *Sharing Cultures 2011. Proceedings of the 2nd International Conference on Intangible Heritage*. Barcelos: Green Lines Institute for Sustainable Development, 2011, 193–198.

12. Voor de visienota over Immaterieel Cultureel Erfgoed van de minister van Cultuur, Joke Schauvliege, zie <http://www.kunstenerfgoed.be/ake/view/nl/4160404-Beleid.html>.

7. Kunstendecreet, artikel 7, §1, 11°, www.kunstenerfgoed.be.

8. A.T. De Keersmaeker en B. Cvejic, *A Choreographer's Score. Fase, Rosas danst Rosas, Elena's Aria, Bartók*. Brussel: Rosas/Mercatorfonds, 2012.

Dat we hierbij over het muurtje van het erfgoedveld naar andere domeinen moeten kijken, is een evidentie. De knowhow van musea als het MAS en het Huis van Alijn, archiefinstellingen als het Letterenhuis, expertisecentra, de lokale erfgoedcellen en het erfgoedsteunpunt FARO, kan worden gevoed door de deskundigheid aanwezig in het onderwijs, internationale organisaties, de academische wereld, socioculturele organisaties, en vice versa. De spil in het netwerk blijven steeds de professionals en amateurs in het Vlaamse en Brusselse podiumkunstenveld. Zo zal een kenner van decorrestauratie of lichttechniek het verschil kunnen maken in combinatie met een digitaliseringexpert of een theaterhistoricus.

Het Firmament wil in dat opzicht investeren in dialoog en overleg met het veld zelf. Door de interactie tussen zijn netwerken te stimuleren wil het de noden en behoeften in kaart brengen, geïnspireerd op de methode van het onderzoek naar figurentheater. In dit proces zal worden nagedacht over de mogelijke contouren en de concrete uitwerking van een erfgoedwerking over podiumkunsten in Vlaanderen. Verschillende inspraakmomenten zullen de kans geven om te reflecteren en te discussiëren.

Een van de pijnpunten is ongetwijfeld het ontbreken van een gedetailleerde 'stafkaart' met lokalisatie en beschrijvingen van het verspreide podiumkunsten-erfgoed in Vlaanderen. Het Firmament werkt daarom een stappenplan uit om een dergelijk overzicht te realiseren, geïnspireerd op eerder gevoerd onderzoek. Zo dienen eerst enkele belangrijke kwesties te worden uitgeklaard, zoals het samenstellen van een gestructureerde woordenlijst met definities om het specifieke podiumkunsten-erfgoed op een eenduidige manier te registreren (een 'thesaurus'). Daarnaast rijst de vraag in welke bestaande of nieuwe databank(en) de registraties kunnen worden verwerkt zodat ze gemakkelijk traceerbaar zijn voor uiteenlopende doelgroepen. En hoe kan men ervoor zorgen dat registratieprojecten niet eenmalig zijn en door het veld zelf – bottom-up – worden voortgezet? Pas wanneer die vragen zijn opgelost, heeft het zin om systematische registratieprojecten op te zetten. De context en schat aan informatie die individuen met zich meedragen zijn bronnen die absoluut meegenomen moeten worden om het verhaal te vervolledigen.

Een andere duidelijke behoefte is de nood aan praktijkgerichte informatie rond bijvoorbeeld archiefzorg. Maar ook: hoe deze bekommernissen te integreren in een ruimer opgevatte erfgoedwerking? Het Firmament zal geleidelijk aan een dienstverlening opzetten die wil informeren over deze praktische aspecten van erfgoedbeheer.

Bovendien wil het door gerichte acties verschillende doelgroepen binnen en buiten het podiumkunstenveld prikkelen om op een kritische en hedendaagse manier om te gaan met het materiële en immateriële erfgoed. Erfgoed moet zichtbaar en inzichtelijk worden gemaakt in *performances*, tentoonstellingen, studiedagen en wetenschappelijk onderzoek: anders heeft het hele bewaarproces weinig zin. Het is net in die dialoog tussen overlevering en actualisering dat erfgoedwerking vandaag haar relevantie vindt, wat altijd de rode draad is geweest doorheen de projecten van Het Firmament.¹³ Het methodologische kader voor dergelijke projecten kan algemeen deelbaar gemaakt en uitgewisseld worden.

Dit alles zal, gezien de enorme omvang van het werkveld, stapsgewijs worden opgebouwd. Na de ontwikkeling van de algemene methodiek, zal Het Firmament zijn aanpak in eerste instantie implementeren in het podiumkunstenveld van de stad Mechelen. Een grondige behandeling van deze 'casus Mechelen' is op kortere termijn haalbaar door zijn beperkte schaal, ook al is het landschap er zowel vanuit historisch oogpunt als in de actuele praktijk voldoende gediversifieerd om als testcase te fungeren voor heel Vlaanderen. De casus zorgt voor een laboratoriumsituatie waarin Het Firmament verschillende aspecten van erfgoedwerking – van lokalisatie tot digitalisering, van archiefzorg tot publiekswerking en dynamische omgang met erfgoed – in een samenhangende context kan onderzoeken. Op basis van deze ervaringen kunnen de acties voor heel Vlaanderen vervolgens efficiënter worden gepland. Dit neemt niet weg dat Het Firmament ook nu al bereikbaar is voor algemene vragen in verband met erfgoedwerking.

Staf Vos is medewerker onderzoek en innovatie bij Het Firmament, Veerle Wallebroek staat er in voor de algemene leiding.

CONTACT

Het Firmament

contact@hetfirmament.be
www.hetfirmament.be

015 34 94 36

13. We verwijzen o.m. naar de figurentheatergame *Wireless Puppetry* (GameHUB), *PLAY*, de sociaal-artiestieke projecten *Fire of Freedom* en *In-Fusion/Hayat* en de tentoonstelling met *performances Bedverhalen in het kasteel*. Meer info over de verschillende projecten op www.hetfirmament.be.

VTI, EEN STEVIGE PIJLER ONDER DE BRUGGEN ...

Over de samenwerking van VTi en Het Firmament

Bart Magnus

Sinds zijn ontstaan heeft VTi steeds sterk ingezet op zijn documentatiefunctie. VTi stelt zich tot doel om op een structurele manier gegevens en informatie te verzamelen over de podiumkunsten, vanuit een directe en bevoorrechte relatie met de praktijk. Het levert door het documenteren van de actuele podiumproductie – en het actief ontsluiten van die documentatie – ook een bijdrage aan de geschiedschrijving van de podiumkunsten.

De komst van een expertisecentrum voor de podiumkunsten betekent niet dat VTi in de toekomst minder zal inzetten op een gedegen documentatiewerking. Integendeel, een goede samenwerking met Het Firmament zal het mogelijk maken om de sector nog beter te begeleiden. Waar VTi blijft focussen op het contextualiseren van een podiumkunstensector door middel van grondige documentatie, vertrekt Het Firmament vanuit een erfgoedbekommernis. Als expertisecentrum kan het op die manier voor zowel de erfgoed- als de podiumkunstensector een lacune opvullen die niet tot de opdracht van VTi behoort en waarrond wel degelijk vragen en noden zijn. De kennis die VTi op gebied van erfgoed heeft opgebouwd stamt voornamelijk uit een erfgoedproject waarvoor een tiental jaren geleden extra projectmiddelen werden verkregen.

Daar kwam een gedeeltelijke inventarisering van het theatera erfgoed en de bijhorende stafkaart uit voort. Maar zoals steeds zijn projecten eindig. Het onderzoek van tien jaar geleden vraagt intussen om actualisering en verdere uitwerking. We zijn blij dat Het Firmament op een structurele basis en met een langetermijnvisie op deze werf zal verder bouwen.

VTi wil samen met Het Firmament een tandem vormen in de ondersteuning van de sector bij de zorg voor het eigen archief. We merken dat meer en meer podiumorganisaties hier een grotere aandacht aan willen besteden. Een eerste grote drempeel blijkt de kennis over een goede aanpak te zijn. Waar VTi met betrekking tot archiefvragen slechts een beperkte doorverwijfsfunctie kon opnemen, zal Het Firmament hier in de toekomst de eerste gesprekspartner voor zijn. Selectiecriteria, bewaaromstandigheden of samenwerkingsmogelijkheden met de erfgoedsector zijn bij uitstek het terrein van het nieuwe expertisecentrum voor de podiumkunsten.

Het Firmament en VTi zullen de komende jaren elkaars expertisenetwerk verder versterken en verknopen. Het Firmament zal mee de discussie over verleden, heden en toekomst van de podiumpraktijk voeden door een rijk geschakeerde erfgoed(net)werking uit te bouwen.¹ VTi blijft vanuit zijn functie als steunpunt nauw betrokken en wil ook mee instaan voor de communicatie naar de podiumsector. Deze *Courant* is in dat opzicht een statement.

Bart Magnus is coördinator documentatie bij VTi.

1. Om het netwerk te kunnen versterken met de theater- en dansgezelschappen uit het amateurkunstenveld, zal Het Firmament eveneens een nauwe samenwerking opstarten met organisaties als OPENDOEK en Danspunt.



De VTi-bibliotheek (foto: Bieke Depoorter)

DE VTi-DOCUMENTATIEWERKING IN EEN NOTENDOP

Bart Magnus

Een professionele podiumpraktijk steunt op vlot toegankelijke informatie over de podiumkunsten, over organisaties en kunstenaars, hun carrières en hun werk, over de evoluerende praktijk in een internationale en maatschappelijke context. Als steunpunt voor de podiumkunsten speelt VTi al van bij haar ontstaan een belangrijke rol in het documenteren van het Vlaamse podiumkunstenveld. Dit documenteren gebeurt niet vanuit een ivoren toren of op een eiland. Vanuit een bevoorrechte relatie met de praktijk zet VTi de documentatie in om naast de eigen werking ook de hele podiumsector te voeden.

Een belangrijke poot in deze documentatiewerking is iets wat er misschien niet het meest nadrukkelijk mee wordt geassocieerd: de registratie van alle Vlaamse producties in de databank. Samen met de producenten en coproducenten, cast, premièredatum en -plek en buitenlandse tournees worden ze dag na dag geregistreerd in de podiumdatabank, die online beschikbaar is op <http://data.vti.be>. Op het einde van het seizoen wordt de informatie glo-

baal nog eens herbekeken. Zo bereiken we een zo volledig en precies mogelijk resultaat, waarop de onderzoeksprojecten van VTi kunnen steunen.

De documentatiewerking is meer dan een productiedatabank alleen: de flyers, brochures en affiches die we ontvangen worden verwerkt en blijven naderhand toegankelijk in de bibliotheek. Bij elke première worden organisaties meteen uitgenodigd om de toneeltekst, dvd, persmap, affiche, foto's en alle andere relevante documenten door te sturen. Deze worden net als de producties beschreven in de online databank, waar ze context krijgen en hun natuurlijke biotoop – producties, personen en organisaties – terugvinden.

VTi is in de voorbije jaren een bibliotheekreferentie geworden, dankzij de grondige ontsluiting van de documenten en de aankoop van een heel eigen selectie van boeken en tijdschriften. De integratie van een deel van de bibliotheek van criticus Carlos Tindemans en van het Klapstukfestival zijn ook van

doorslaggevend belang geweest in deze evolutie. De bibliotheek biedt onderdak aan een interessante collectie die het brede podiumkunstenveld bestrijkt. Naast een ruime collectie theaterteksten vind je naslagwerken gaande van cultuurbeleid of cultuurmanagement tot meer kunstfilosofische publicaties, theater, opera, dans, kunsteducatie, vormgeving, en nog veel meer. Enkele ruwe cijfers geven een idee van de omvang van de collectie. De bibliotheek biedt onderdak aan circa 20.000 boeken, meer dan 100.000 krantenknipsels en 30.000 tijdschriftnummers. Uit deze vakbladen zijn de metadata van meer dan 16.000 artikels ontsloten in de databank. Deze collectie groeit dagelijks aan door de aankoop van nieuwe relevante publicaties en het beperkt opnemen van interessante collectieaanvullende schenkingen.

Door dit documentatiewerk al 25 jaar met zorg te verrichten is een waardevolle collectie ontstaan die – hoe onvolledig ook – een blik biedt op de recente Vlaamse podiumgeschiedenis. De bibliotheek wordt daardoor niet enkel voor actuele informatie geconsulteerd, maar evenzeer omwille van haar waarde als historische bron.¹

In het verlengde van de documentatiewerking ligt de betrokkenheid van VTi in een project als Toneelstof, dat op volgende pagina aan bod komt. Zoals aangegeven in het artikel 'Sur le pont... on y danse' van Staf Vos en Veerle Wallebroek wil VTi in de toekomst verder blijven inzetten op het grondig documenteren van de podiumkunstenpraktijk, dit in een complementaire samenwerking met Het Firmament als expertisecentrum voor het erfgoed van de podiumkunsten.

DOCUMENTEREN IN DE DIGITALE WERELD

VTi wil zijn documentatiewerking in een richting laten evolueren die, indien mogelijk, ook de archiefwerking van podiumkunsten naars faciliteert. Meer bepaald met betrekking tot digitale documenten ligt een grote uitdaging voor ons. Kort gezegd: hoe kunnen we garanderen dat we de documenten die we vandaag op onze harde schijven, servers of in de 'cloud' opslaan over tien, vijftig, honderd jaar nog kunnen raadplegen? VTi heeft de afgelopen jaren heel wat expertise opgedaan op vlak van duurzame digitale bewaring.² Binnen de eigen documentatiewerking wil VTi de overstap maken naar een nieuw digitaal depot. Het doel is om duurzame bewaring en een flexibele, gebruiksvriendelijke ontsluiting van digitaal materiaal te kunnen garanderen. Na een opstartperiode willen we op dit vlak ook een ondersteunende functie opnemen voor het podiumkunstenveld. Maar dat alles doen we liefst niet alleen.

Bij het ter perse gaan van deze *Courant* staat in de Vlaamse regering de discussie rond de oprichting van het Vlaams Instituut voor de Archivering en ontsluiting van Audiovisueel erfgoed (VIAA) op de agenda. De brede cultuursector hoopt dat zij in dit instituut niet enkel audiovisueel erfgoed, maar ook andere vormen van digitaal erfgoed kan onderbrengen voor langetermijnbewaring. Steunpunten FARO (cultureel erfgoed), BAM (beeldende en audiovisuele kunst) en VTi (podiumkunsten) en expertisecentrum voor digitaal erfgoed PACKED werkten afgelopen voorjaar een plan uit om de cultuursector een volwaardige plek te geven binnen het VIAA. In grote lijnen bestaat dit uit een infrastructuurluik, een helpdesk die wordt ondergebracht bij PACKED en de rol van expertisecentra en steunpunten inzake praktijkondersteuning en advies.

Het plan van aanpak dat voorligt, richt zich in eerste instantie op (kleine en grote) cultuurinstellingen die worden gesubsidieerd binnen het Kunstendecreet en het Cultureel-erfgoeddecreet. In de eerste plaats biedt deze oplossing een kans voor de cultuurinstellingen zelf. Verder draagt ze ook bij aan de praktijkondersteuning en beleidsontwikkeling met betrekking tot e-cultuur van de steunpunten en expertisecentra, waarvan uiteindelijk ook de cultuurinstellingen zelf de vruchten plukken. Culturele organisaties die niet worden gesubsidieerd of erkend binnen het Kunstendecreet of het Cultureel-erfgoeddecreet maar toch waardevolle content beheren (bv. individuele personen, projecten, tijdelijke of lokale organisaties e.d.), vallen niet noodzakelijk uit de boot. Zij kunnen beroep doen op een koepel of andere cultuurinstelling die wel wordt gesubsidieerd of erkend. Ook andere organisaties of personen met waardevolle digitale content dienen beroep te doen op een gesubsidieerde of erkende instelling.

Indien het VIAA er komt, wil VTi graag een rol spelen in het begeleiden van de podiumkunstensector naar de mogelijkheden voor een betere bewaring en ontsluiting van digitale documenten binnen deze gedeelde basisinfrastructuur. VTi wil de sector op die manier een duwtje in de rug geven om de vaak lastige horde van duurzame digitale archivering te nemen. Omdat digitale opslag veel goedkoper wordt als die op grotere schaal wordt georganiseerd, valt er op deze manier een aanzienlijke efficiëntiewinst te boeken. In een context waarin meer en meer documentatie over de podiumkunsten digitaal van oorsprong is, krijgt VTi de mogelijkheid om bij het duurzaam archiveren van dit materiaal de relevante documenten meteen te ontsluiten.

Het huiswerk is gemaakt. De bal ligt nu in het politieke kamp.

Bart Magnus is coördinator documentatie bij VTi.

1. Alle praktische informatie over de VTi-bib vind je op <http://vti.be/nl/databank-en-bib/over-de-vti-bib>.
2. BOM-vl, Archipel. Zie <http://vti.be/nl/over-vti/projects/archipel-0>.

TONEELSTOF

Bart Magnus

Waar de dagelijkse documentatiewerking van VTi op grenzen botst om het verhaal van de Vlaamse podiumgeschiedenis te vertellen, is er Toneelstof om die grenzen een stukje te verleggen. Toneelstof focust op de geschiedenis van de podiumkunsten gezien door de ogen van wie ze heeft (mee)gemaakt. Tussen 2007 en 2009 maakte Thersites, vereniging van Vlaamse podiumcritici, een reeks van drie dvd's over de jaren zestig, zeventig en tachtig, telkens gekoppeld aan een speciaal nummer van het tijdschrift *Documenta*. In 2010 nam VTi de fakkel over voor de jaren negentig. Het concept: interviews in combinatie met beeldmateriaal uit het VRT-archief. Het geheel is een corpus dat een fantastische kijk biedt op evoluties in de Vlaamse podiumkunsten.

Naar aanleiding van Het Theaterfestival beslisten Thersites, Het Theaterfestival en VTi om een aantal losse eindjes aan elkaar te knopen. Er lagen een aantal dromen op tafel die nu worden gerealiseerd:

1. EEN HEUSE TONEELSTOF-DVD-BOX

De dvd's van de jaren zestig en zeventig zijn al een tijd uitgeput. Bovendien waren de opnames van de interviews over de jaren zestig van mindere kwaliteit. Daarom ligt er vandaag een remake van de sixties, die nog een aantal jaren verder teruggaat in de tijd. Daarnaast werden exemplaren van de andere edities bijgemaakt. Je kan voortaan opnieuw elke dvd apart kopen, of meteen een prachtige box in de kast zetten die 40 jaar podiumgeschiedenis overspant.



2. DE TONEELSTOFEXPO

Van *Thyestes* tot *Ten oorlog*, van *Mistero Buffo* tot *Diep in het bos*. Met behulp van de trouwe denktank aan Vlaams podiumgeheugen die al vier Toneelstofedities lang het klankbord voor de gemaakte keuzes vormt, blikken we op Het Theaterfestival terug op twintig markante voorstellingen sinds de jaren zestig. Foto's, video's, affiches, decorstukken, ... Je kan en mag de Expozaal van deSingel tijdens Het Theaterfestival absoluut niet missen!

3. EEN RIJKE TONEELSTOFWEBSITE

De nieuwe Toneelstofwebsite wil de rijke inhoud van het interviewmateriaal op een dynamische manier online laten verderleven. Door de overgebleven documentatie te combineren met het relaas van artiesten of anderen die een periode van zeer nabij hebben meegemaakt, ontstaan complementaire perspectieven die de website maximaal wil benutten. Michael Murtaugh en Femke Snelting gingen aan de slag om een sterk online huis te bouwen voor deze waardevolle verhalen. De meer dan 100 interviewtranscripties vormen de ruggengraat doorheen deze Vlaamse podiumgeschiedenis. Ze barsten haast van de kapstokken om digitaal materiaal te ontsluiten binnen een rijke context. Aan de interviewtranscripties- en fragmenten worden op die manier recensies, beelden en foto's van voorstellingen gekoppeld uit allerlei bronnen. Dwarsverbanden doorheen het materiaal worden duidelijk, terwijl alles coherent en overzichtelijk wordt samengehouden door een intelligente tijdslijn. De inhoud van de website kan de komende maanden en jaren blijven groeien.

Dank aan ons kleine maar fijne team van vrijwilligers voor de bergen werk die zijn verzet!

De dvd-box en website worden kort voorgesteld tijdens het openingsmoment van de expo op donderdag 23 augustus om 16u in de Expozaal van deSingel. Achteraf is er tijd om de expo te bezichtigen en vervolgens de State of the Union mee te pikken. Gelieve in te schrijven voor het openingsmoment door een mail te sturen naar info@vti.be.

Bart Magnus is coördinator documentatie bij VTi.

DIGIGIDS

Stephanie Aertsen

Problemen met het terugvinden van digitale bestanden? Administratie, projectdossiers, foto's en flyers staan verspreid op pc, USB-stick, dvd, externe harde schijf, misschien nog op diskette? Tijd om orde te brengen in de chaos?

Met het project DigiGIDS wil het Archief en Museum voor het Vlaams Leven te Brussel (AMVB) kleine vzw's en feitelijke verenigingen sensibiliseren en motiveren om bewust om te gaan met hun digitale documenten. Een efficiënt geordende administratie maakt het een stuk makkelijker om alle taken uit te voeren. Bovendien zijn vzw's wettelijk verplicht hun werking te documenteren.

DigiGIDS omvat onder meer een handleiding en een gratis vormingstraject, waarbij de organisaties individueel begeleid worden om de richtlijnen toe te passen. De handleiding is erop gericht praktische, realistische en zo goedkoop mogelijke oplossingen aan te reiken voor problemen als het eenvoudig ordenen en terugvinden van bestanden, het duidelijk benoemen van documenten, het maken van veiligheidskopieën voor noodgevallen, het bewaren van e-mail. Elke organisatie bepaalt zelf – afhankelijk van personeel, tijd en middelen – welke aanpassingen nodig en/of mogelijk zijn.

De handleiding is opgebouwd volgens een 'kookboekprincipe'. Elk onderwerp wordt zelfstandig behandeld en staat los van de rest. Het is dus mogelijk de handleiding willekeurig open te slaan en aan de slag te gaan, of te kiezen voor het meest dringende of iets dat je goed kent. Elke richtlijn volgt dezelfde structuur, waarbij wordt aangegeven hoeveel tijd de voorbereiding en de implementatie kost, in welke budgetcategorie de oplossing valt en of het aangepakt kan worden door iemand zonder voorkennis dan wel door een vakman. Ook eventuele noodzakelijke voorkennis en de basisprincipes worden aangegeven. Mocht het toch nodig zijn om je eerst te verdiepen in een aansluitend onderwerp, dan wordt het hier duidelijk vermeld. Daarna volgt een werkwijze met tips en valkuilen en met referenties naar aansluitende onderwerpen binnen deze handleiding en naar publicaties waarop de richtlijn is gebaseerd.

Vanaf begin juli verschijnen de eerste richtlijnen op de website www.amvb.be. In de loop van de maand worden de teksten verder aangevuld, maar neem ook daarna regelmatig een kijkje op de webpagina. Op basis van vragen en op-



cartoon: Luc Vermeersch

merkingen van gebruikers worden de teksten immers verder aangevuld met handige oplossingen en praktijkvoorbeelden. Bovendien proberen we de richtlijnen steeds aan te passen aan de nieuwste technologieën.

In september starten we een nieuw (gratis!) traject voor medewerkers en vrijwilligers van kleine organisaties. Hierin worden de basisprincipes uit de doeken gedaan en staan wij klaar om een antwoord te geven op alle mogelijke vragen. Houd onze website in de gaten of stuur een mailtje naar digigids@amvb.be om op de hoogte te blijven.

Het project DigiGIDS loopt tot eind juni 2012 in samenwerking met de VGC en de Vlaams minister bevoegd voor Brussel Pascal Smet. Alle projectresultaten, waaronder de handleiding, worden gratis ter beschikking gesteld op www.amvb.be. Met vragen en opmerkingen kan u steeds terecht bij stephanie.aertsen@amvb.be of op 02/209 06 01.

Stephanie Aertsen is projectmedewerker digitalisering bij AMVB.

THEATER INSTITUUT NEDERLAND EN DE HOUDBAARHEID VAN THEATER

Hans van Keulen



Archief Theater Instituut Nederland (foto: Theater Instituut Nederland)

seizoenen 2011-2012 waren er naar schatting 1800 premières. Het gaat dan om alle theaterdisciplines, van dans tot poppenspel en van mime tot opera.

Voor de acquisitie van affiches, video's en foto's wordt er aan het eind van het theaterseizoen een selectie gemaakt van zo'n 100 representatieve producties door de TIN CollectieSelectie Adviescommissie. Die commissie bestaat uit 15 leden die zijn gekozen op basis van hun deskundigheid op het gebied van de diverse theaterdisciplines. De 10 externe leden zijn recensent, theaterdirecteur of programmeur en zien vanuit hun functie veel voorstellingen. De overige 5 leden zijn medewerkers van TIN met theaterinhoudelijke kennis. De gekozen producties hoeven niet noodzakelijk de 'beste' voorstellingen te zijn, het kan ook een productie zijn die een belangrijk maatschappelijk thema had, of een productie die inhoudelijk misschien niet heel erg sterk was maar met een geweldige, bijzondere of vernieuwende vormgeving. Tevens wordt er evenwichtig gekozen, verspreid over alle theaterdisciplines. Deze manier van verzamelen is bij visitaties reeds als 'best practice' aangemerkt.

De selectie wordt jaarlijks aangevuld met producties waaraan belangrijke prijzen zijn toegekend. Ook in de retrospectieve verwerving maken we zo'n selectie. Bij bijvoorbeeld de aanbidding van een archief van een opgeheven gezelschap kijken we samen met dat gezelschap naar hun meest representatieve producties en verzamelen we daar video's, foto's en affiches van. De data, het programmaboekje en de recensies hebben we, als het goed is, al in huis. De materialen worden bij binnenkomst allemaal gedigitaliseerd en aan de database gekoppeld. Ook wordt geprobeerd direct de auteursrechten te regelen zodat ook voor de gebruikers buiten het instituut deze afbeeldingen zichtbaar zijn.

Wij hopen ten eerste dat deze inspanningen van de laatste tien jaar, waar veel geld en menskracht aan is besteed, niet verloren gaan in een beslissing die genomen is in de waan van de dag. Het Toneelmuseum bestaat al bijna honderd jaar (1926), moet het nu van de bühne verdwijnen?

Hans van Keulen is momenteel hoofd Collectie & Documentatie van Theater Instituut Nederland, jurist en kunsthistoricus en heeft in diverse functies in musea in Nederland gewerkt.

Theater is niet te bewaren, dat moet je zien en ervaren. Deze tegenwerping krijg ik vaak als ik enthousiast vertel over onze grote collectie. Het is voor een groot deel waar. Het kippenvel, de hui-vering, de gulle lach, de ontroering; alles wat een mooie en bijzondere voorstelling opwekt kunnen wij als erfgoedbeheerders van de podiumkunsten inderdaad niet bewaren. Toch kunnen we door veel data en objecten te bewaren als het ware wel de voorstelling reconstrueren. Hoe het Theater Instituut Nederland (TIN) dat doet in het digitale tijdperk anno 2012, wil ik u graag vertellen.

Op het moment van dit schrijven (begin juli 2012) is de toekomst voor de collecties van TIN erg onzeker. Vast staat dat het Instituut als zodanig eind dit jaar niet meer bestaat. We proberen de fysieke collecties (meer dan 500.000 objecten) en de digitale database als geheel over te dragen, toegankelijk en actueel te (laten) houden. Als de collectie uit elkaar zou vallen en slechts gedeeltes van de collectie in verschillende musea en archieven terecht zouden komen, dan zou dat in hoge mate de waarde van deze collectie beperken. De gravure uit 1772 van een decor van de Gijsbrecht van Aemstel blijft actueel en van waarde als daarnaast de foto's te zien zijn van de opvoering van deze klassieker van het Toneel Speelt in 2012.

Hoe heeft TIN tot nu toe verzameld? De acquisitie is te verdelen tussen actieve, actuele verwervingen en schenkingen die we in retrospectief krijgen.

We verzamelen alle gegevens van alle in Nederland uitgebrachte professionele theaterproducties, en dat zijn er gemiddeld 1700 per jaar. In het

DE VTI-PODIUMKUNSTENERFGOEDQUIZ

In een *Courant* rond podiumgeschiedenis en erfgoed mag een quiz niet ontbreken. Bovendien bestaat VTI dit jaar 25 jaar. Reden te meer om de breinen te pijnigen.

Stuur je antwoord ten laatste op 16 september naar floris@vti.be, met vermelding van je naam, adres en telefoonnummer. Het antwoord op sommige vragen is terug te vinden op de Toneelstofexpo tijdens Het Theaterfestival. De winnaar krijgt een Toneelstof-dvd-box thuisgestuurd.

1. Bij welke producties horen volgende flyers/foto's/recensies? Vermeld de titel van de productie, de naam van het gezelschap en de regisseur of choreograaf.



foto: Mark Bisaerts

2. Zet deze producties in de juiste volgorde op de tijdslijn, gerekend volgens de premièredatum in het eerste speelseizoen.

Kaspar (Arca) – regie: Jean-Pierre De Decker

Leven van Galilei (KNS) – regie: Walter Tillemans

Fase (Rosas) – choreografie: Anne Teresa De Keersmaeker

De gebiologeerden (Cie De Koe)

Het gezin van Paemel (KNS – Nationaal Toneel)

Échaffaudages (Radeis)

De staart van de Mandarijn (Reizend Volkstheater) – regie: Tone Brulin

Mountains made of barking (Ultima Vez) – choreografie: Wim Vandekeybus

De rekening van het kind (KNS) – regie: Dré Poppe

Priester Daens (Nederlands Toneel Gent) – regie: Walter Moeremans

3. Welke productie werd het meest aantal seizoenen hernomen? Let op: we zoeken het aantal seizoenen, niet het aantal hernemingen *as such*. Er zijn extra punten te verdienen als ook het exacte aantal seizoenen geraden wordt.

Bezonen Rood (Toneelhuis)

Peep & Eat (Laika)

Fase (Rosas)

Bemoei je d'r niet mee (Paljas Producties)

De Beer (Kinder- en Poppentheater Propop)

En waar de ster bleef stille staan (MMT)

Rosas danst rosas (Rosas)

4. Welk Vlaams gezelschap encenseerde de voorbije 10 jaren het vaakst stukken van Shakespeare als hoofd- of coproductent (hernemingen niet meegerekend)?

Toneelhuis / Het Toneelhuis

Raamtheater

De Munt

Comp. Marius

Bloet

5. Welk van deze gezelschappen/makers gebruikte de langste titel voor hun productie?

Benjamin Verdonck

FC Bergman

Simon Allemeersch

Martha!Tentatief

6. Volgende citaten komen uit de meer dan 100 interviews die de afgelopen jaren in het kader van Toneelstof werden afgenomen. Wie zei wat?

'Kaaithheater was een van de beste plekken waar ik ooit gezeten heb. Ik kreeg nooit het gevoel dat ik daar vastzat. Ik heb nooit een vast contract gehad, altijd een contract per voorstelling. De afwisseling van Guy Cassiers naar Needcompany, naar Josse, naar Jan Ritsema was onder Kaaithheater. Je moest er niet vechten tegen een traditie, of tegen gevestigde waarden zoals dat was in het NTG of in de KNS. Bij het Kaaithheater begonnen we altijd vanaf nul. Dat vond ik prettig. Er was niks waar we moesten tegen vechten en ik denk dat dat sowieso het succes was van het Vlaams theater en het Vlaamse publiek.' (?)

'Als oorlogskind was er niet veel tijd om met theater bezig te zijn. Na de bevrijding – de tijd van de kamertonelen – kreeg ik les van Luc Philips. Hij was acteur bij de KNS in Antwerpen

en moest zich nog bewijzen als regisseur. Toen gaf hij les in Mechelen aan het conservatorium voor mensen die overdag werkten. Ik haalde mijn diploma in '57 en had meteen een rol in het Nederlands Kamertoneel, met Dries Wieme en Lode Verstraete. Maar ik wilde ook wel iets doen voor het jeugdtheater en onder impuls van Dries ben ik nieuwere vormen gaan zoeken voor het jeugdtheater.' (?)

'Mijn ouders lieten hun bestaan mee organiseren door het amateurtoneel waarbinnen ze actief waren. Fascinerend eigenlijk, dat een slagerij en amateurtoneel te verenigen vallen. Al kan je natuurlijk stellen dat in de winkel staan en klanten toespreken ook theater is.' (?)

7. Over welke maker(s)/productie(s) schreef Wouter Hillaert zijn eerste recensie? En waar verscheen die?

8. De laatste vraag is er eentje voor de eer. Of om in geval van ex aequo de winnaar te bepalen. We hebben zelf eerder vage vermoedens over het antwoord en gaan ons dus beroepen op crowdsourcing. Zeg ons alles wat je weet over de volgende twee foto's (producties, seizoen, gezelschap, uitvoerders, ...)



KALENDER

AUGUSTUS - SEPTEMBER

HET THEATERFESTIVAL

23|08-01|09|2012
deSingel - Antwerpen

Dit jaar vindt Het Theaterfestival plaats in deSingel in Antwerpen. Ook nu toont Het Theaterfestival een selectie van de beste voorstellingen uit het voorbije seizoen. Voor de volledige keuze van de jury – die dit jaar bestaat uit Bert Anciaux, Kristien De Proost, Wouter Hillaert, Eddie Guldolf en Geert Overdam – en voor alle andere informatie, surf naar www.theaterfestival.be.

Daarnaast zijn er enkele 'speciale' momenten die wij graag onder de aandacht brengen.

Opening Toneelstofexpo

23|08|2012 16:00
Expozaal deSingel - Antwerpen

Na vier Toneelstofavonden en een reeks dvd's over de geschiedenis en de ontwikkeling van het naoorlogse theater, is het nu tijd voor een expo. Verwacht opmerkelijke decorstukken, ingelijste kostuums, opzienbarende affiches en veel meer. De expo gaat tegelijk met het festival zelf open op 23 augustus. De presentatie van de nieuwe Toneelstof-website, gevolgd door een woordje en een drankje, vindt plaats om 16u net buiten de expozaal van deSingel. Als u graag komt, mail dan naar info@vti.be en wij bevestigen of er nog plaats is of niet. De expo is daarna elke festivaldag geopend en gratis toegankelijk vanaf 18u.

State of the Youth en State of the Union

23|08|2012 18:00
Rode zaal deSingel - Antwerpen

Na de opening van de expo kan u om 18u de State of the Youth van jong theatermaker Louis Janssens bijwonen, gevolgd door de State of the Union, de traditionele opener van Het Theaterfestival. Die wordt dit jaar uitgesproken door Stef Lernous van Abattoir Fermé.

Opening Circuit X

25|08|2012 17:00
Muziekstudio deSingel - Antwerpen

De tweede editie van Circuit X wordt op gang getrappt met *Het fantastische leven van de heilige Sint-Christoffel zoals samengevat in twaalf taferelen en drie liederen* van Simon Allemeersch, Barbara Claes en Stefanie Claes (De Werf en Silence Fini), een eerste keer om 17u en dan nog eens om 20u. De Circuit X-selectie gebeurt door de jury van Het Theaterfestival, waar de gekozen voorstellingen

een eerste keer aantreden. Daarna spelen ze op het Nederlands Theater Festival in de Brakke Grond in Amsterdam, en gaan ze op tournee door Vlaanderen. Buiten de reeds genoemde voorstelling gaat het nog om *Twee meisjes en een schurk* van Mieke Laureys en Annelore Stubbe (Ensemble Leporello), *De verleiding* van Maarten Westra Hoekzema (unm), *Winterlicht* van Thomas Janssens (Fernweh en De Tijd) en *Jake & Pete's big reconciliation attempt for the disputes from the past* van Jacob en Pieter Ampe (CAMPO). Voor meer informatie over de voorstellingen, speelplekken en data, zie de uitneembare minibrochure in het midden van deze Courant of www.circuitx.be.

Conferentie 'Crossroads - over de diversiteit en duurzaamheid van samenwerkingsverbanden in de (podium)kunsten'

30|08|2012
09:30-17:30 gevolgd door een receptie
deSingel - Antwerpen

VTi, deBuren en Het Theaterfestival organiseren een conferentie over de diversiteit en duurzaamheid van samenwerkingen met partners binnen en buiten de (podium)kunstensector. (Internationaal) samenwerken en netwerken zijn *buzzwords* in het cultuurbeleid en in de artistieke praktijk. De Vlaamse podiumkunstenorganisaties zijn erg bedreven netwerkers, zo laten veldanalyses telkens opnieuw zien. Maar er zijn veel vragen te stellen bij deze praktijken. De samenwerkingsverbanden zijn vaak kwetsbaar omdat ze projectmatig zijn, hoofdzakelijk over financiële transacties gaan en een toenemend aantal heel gelijkende en vaak kleine partners nodig hebben. Hoe kunnen we onze kunstenaars en organisaties helpen om hun plek in de samenleving te versterken? De samenwerkingsverbanden kunnen aan duurzaamheid winnen als ze diverser worden en erin slagen internationale en lokale netwerken op elkaar te laten aansluiten.

Vanaf 9u30 worden deelnemers onthaald met koffie. In de voormiddag zijn er toespraken, met onder andere die van *keynote*-spreker Henk Oosterling, universitair hoofddocent wijsbegeerte aan de Erasmus Universiteit Rotterdam, waar hij naast dialectiek ook kunstfilosofie en interculturele filosofie doceert. Hij is verder oprichter en directeur van Rotterdam Vakmanstad, een netwerkorganisatie die zich richt op duurzame gebiedsontwikkeling. In de namiddag zijn er vier workshops. U kunt kiezen uit:

- de relatie tussen politiek en de kunstensector
- nieuwe pistes voor het kunstenbeleid van de toekomst
- alternatieve economische modellen
- knepen en knopen van samenwerkingsverbanden

Met bijdragen van: Bert Anciaux, Bert Bultinck, Guy Coolen, Paul Corthouts, Els De Bodt, Dirk De Lathauwer, Christine Depuydt, Franky Devos, Dirk De Wit, Bart Geernaert, Jos Geysels, Chris Keulemans, Rita L'Enfant, Ann Olaerts, Henk Oosterling, Barbara Raes, Hilde Teuchies, Ditte Van Brempt, Steven Vandervelden, Charlotte Vandevyver, Jos Verbist ...

Deelnameprijs is 25 euro. Voor organisaties en kunstenaars die niet structureel gesubsidieerd worden, is dat 15 euro. Inschrijven kan nog steeds via het inschrijfformulier op <http://vti.be/nl/content/inschrijvingsformulier-crossroads> of via info@vti.be.

Broodnodig: werk- en broedplaatsen Eerste praktijktafel rond engagementsverklaring etnisch-culturele diversiteit

21|09|2012
9:30-12:30
't ARSENAAL - Hanswijkstraat 63 - Mechelen

Op 1 juni 2012 lanceerden 20 organisaties uit de brede cultuursector de engagementsverklaring 'Etnisch-culturele diversiteit'. Het doel van de verklaring is om etnisch-culturele diversiteit sterker te verankeren in de sector. Dit najaar organiseert Dēmos hierover een serie van drie praktijktafels met concrete insteken. Leidraad is de publicatie *Broodnodig. Interculturaliseren in kunst- en cultuurhuizen* (2011, Dēmos).

Uitgangspunt van de eerste praktijktafel is het stevig potentieel aan artistiek, etnisch-cultureel divers talent in Vlaanderen. Wat is er nodig om de inen doorstroom van kunstenaars van niet-westerse origine in onze sector te vergroten? Deze centrale vraag komt aan bod tijdens twee parallelsessies, een over 'werk-' en een over 'broedplaatsen'. In de sessie over werkplaatsen zijn Kristin Rogge ('t ARSENAAL, GEN2020), Lina Suy (GC De Piano-fabriek), Gerardo Salinas (Arenbergschouwburg, Mestizo Arts Festival) en François Kanyamihanda (Forum voor Afrikaanse Artiesten) te gast; in de broedplaatssessie komen Pieter Vermeulen, Najim

Einaan (Platform Allochtone Jeugdwerkingen) en Nawfal Ben Messaoud (Espace Magh) spreken. Na de sessies wordt de voormiddag afgesloten door Delphine Hesters van VTi, die haar onderzoek 'Artistieke talentontwikkeling van kunstenaars van niet-westerse origine' komt toelichten. VTi voert onderzoek naar etnisch-culturele diversiteit en ondersteunt daarmee het interculturaliseringsproject van Dēmos, en lag mee aan de basis van de engagementsverklaring.

Deze praktijktafel is de eerste van drie. Volgende tafels vinden plaats op 26 oktober in WIELS in Brussel en op 23 november in CC Luchtbal in Antwerpen.

Deelname kost 30 euro, inclusief publicatie *Broodnodig. Interculturaliseren in kunst- en cultuurhuizen*. Inschrijven kan enkel online, via <http://www.demos.be/ons-aanbod/praktijktafels/inschrijven-op-praktijktafel>. Plaatsen zijn beperkt (15 personen per sessie).

Kunst- en vliegwerk Duurzame toekomstscenario's voor internationale mobiliteit

25|09|2012 13:30-17:30
FoAM - Koolmijnenkaai 30-34 - Brussel

De laatste decennia is de artistieke praktijk steeds internationaler geworden. Voor de meeste kunstenaars, auteurs, producenten, curatoren, programmatoren of critici is een internationale artistieke werking een noodzaak en het bewijs van prestige en kwaliteit. Door het ruime aanbod van goedkope vluchten en snel transport stellen we ons nu minder dan vroeger de vraag of we ergens echt naartoe moeten – en waarom.

Vanuit ecologische overwegingen wordt de toekomst van deze praktijk in vraag gesteld. De milieubeweging stelt voor Vlaanderen een doelstelling van -30% broeikasgasuitstoot tegen 2020 en daagt alle sectoren uit om mee een klimaatbeleid vorm te geven. 95% van de internationale mobiliteit is afhankelijk van olie en luchtvaart is de menselijke activiteit waarvan de CO2-uitstoot het sterkst blijft stijgen. Voor milieudeskundigen en -activisten is het al lang duidelijk: de enige manier om de milieudruk van intercontinentaal vliegen te verminderen, is drastisch ingaan tegen de trend – minder frequent of minder ver reizen, trager reizen en langer ter plaatse verblijven om tot diepgaandere contacten en intensere samenwerking te komen. Kunnen we onder druk van de ecologische crisis de artistieke evaluatie maken van de huidige internationale praktijk of wachten we om een visie te ontwikkelen tot we er financieel toe gedwongen worden?

Jonge Sla organiseert op 25 september een werknamiddag om informatie en goede praktijken te delen en duurzame toekomstscenario's voor de doorgedreven internationalisering van de kunstensector vorm te geven.

Hou de dag vrij, meer concrete informatie kan u vinden op www.jongesla.be.

MESTIZO ARTS FESTIVAL (MAF)**20-31 | 10 | 2012****Arenbergschouwburg - Antwerpen**

De zesde editie van het Mestizo Arts Festival (MAF) stelt 'Das Kapital' als centraal thema. Europa is immers volop in crisis, en dit heeft ongetwijfeld ook repercussies voor de kunstensector. Maar *the show must go on*. MAF - Das Kapital schotelt een verrassend programma voor waarin gefocust wordt op de verschillende strategieën om kunst te creëren, óók en vooral tijdens de crisis!

Het volledige programma staat online, we beperken ons hier tot twee centrale activiteiten.

Voor alle gedetailleerde info over het programma, zie <http://mestizoartsfestival.be>.

Das Kapital – Focusdag**25 | 10 | 2012 16:30 - 18:30**

gevolgd door volkxkeuken

Arenbergschouwburg - Antwerpen

De focusdag rond 'Das Kapital' vertrekt vanuit de nog steeds relevante theorie van Pierre Bourdieu. De relatie tussen kunst en de nood aan *economisch kapitaal* is bekend – zonder financiële middelen is het moeilijk en vaak zelfs onmogelijk om te creëren. Minder bekend is het belang en de waarde van *sociaal* en *cultureel kapitaal*. Ook deze kapitaalvormen spelen een belangrijke rol in de wijze waarop een maker of een gezelschap het kunstenveld betreedt. Elke speler in het veld krijgt bovendien ook nog eens een positie toebedeeld naargelang de waarde van zijn *symbolisch kapitaal*. Aan de hand van vijf cases worden deze verschillende vormen van kapitaal en hun wisselwerkingen toegelicht.

Case 1: Sociaal kapitaal als inzet – met Benjamin Vandewalle en SIN-collectief

Case 2: Cultureel kapitaal als inzet – met Gerardo Salinas en Mesut Arslan

Case 3: Overleven in een kunstenveld in crisis – met Clase Turista

Case 4: Cultureel kapitaal als bron van veldvernieuwing – met Let's Go Urban

Case 5: Cultureel en sociaal kapitaal in een internationale productie – met Ahil van de Urban Theater Company (Australië)

Work In Progress (WIP)**25-26 | 10 | 2012 vanaf 10:00****Studio - Arenbergschouwburg - Antwerpen**

WIP is een intensief samenwerkingstraject om de kunstensector en artiesten met een eigenzinnig kunst-educatief parcours en netwerk met elkaar in contact te brengen.

Met: Sarah Eisa – Magot – Zukisa Nante – Mauricio Ramirez – Seckou Ouologuem – Betty Mansion – Paula Opazo – Pierre Noël Bright – Yamina Takkatz.

WIP is een samenwerking tussen MAF, KunstZ, GEN2020, de theatermaker, Let's Go Urban, Zinema, Dêmos, Zuiderpershuis en VTi.

MAF is een samenwerking tussen Murga vzw en Arenbergschouwburg.

Bâtard**25-27 | 10 | 2012****Beursschouwburg - Brussel**

In februari lanceerde Bâtard een 'open call', een oproep aan beginnende kunstenaars uit alle mogelijke disciplines om deel te nemen aan de editie 2012. De kunstenaars dienden bij hun kandidatuur te motiveren in welke mate een festival relevant kan zijn in het traject van een jonge maker, en waarom hun eigen werk relevant is voor Bâtard. Engagement, zelforganisatie, duurzaamheid en de lokale context waren belangrijke criteria.

Honderdvijftien inzendingen met ongeveer honderdnegenentwintig projecten en driehonderd conversaties met geïnteresseerde kunstenaars waren het resultaat. De selectie: Alexander Nieuwenhuis, Nina de Vroome, Michiel Vandeveld, Karl Philips, Fleur Ordoukhani, Heleen Van Haegenborgh & Laurens Teerlinck, Pamina de Coulon, Ahmed Khaled en Anja Tillberg, Emilia Tillberg, Sylvain Dai, Beata Szparagowska & Vanja Maria Godée.

Begin juli begon Bâtard samen met deze makers de lijnen van het festival uit te tekenen. Nikol Welens werkte als mentor mee aan het zomerkamp en Jonge Sla bood een eco/team S aan.

Bij het ter perse gaan van deze *Courant*, was over het festival nog niets bekend, zie www.batard.be of de Bâtard-pagina op Facebook.

LITERATUURLIJST

Aertsen, Stephanie, *In theorie zijn theorie en praktijk gelijk, in de praktijk niet*. Brussel: Vrije Universiteit Brussel, 2009.

Arduin 11, themanummer Digitale duurzaamheid, Brussel: Archief en Museum voor het Vlaams leven te Brussel (AMVB), juni 2012.

Bay-Chen, Sahar, 'Theater Is Media. Some Principles for a Digital Historiography of Performance', in: *Theater 2* (Summer 2012), 27-41.

Brandl-Risi, Bettina, 'Moving and Speaking Through the Event, Once More: Participation and Re-enactment in Jeremy Deller's The Battle of Orgreave and Rimini Protokoll's Deutschland 2', in: *Theater – Yale School of Drama 3* (oktober 2010), 55-65.

Dance Heritage Collection: <http://www.danceheritage.org/mission.html>.

De Laet, Timmy, 'Repertoire in beweging', in: *Etcetera 121* (2010), 30-38.

Delahunta, Scott e.a., 'Densities of Agreement: Making Visible some Intangible Properties of Dance', in: *Dance Theatre Journal 3* (januari 2006), 17-23.

Delahunta, Scott en Zuniga Shaw, Norah, 'Constructing Memories: Creation of the choreographic resource', in: *Performance Research 4* (december 2006), 53-62.

Delahunta, Scott, (*Capturing Intention*) *Documentation, analysis and notation research based on the work of Emilio Greco / PC*. Amsterdam: Emio Geco | PC, Amsterdam School of the Arts, 2007.

Delahunta, Scott en Zuniga Shaw, Norah, 'Choreographic Resources, Agents, Archives, Scores and Installations', in: *Performance Research 1* (maart 2008), 131-133.

Forment, Bruno, 'De historische repertoiredecors in de Kortrijkse Stadsschouwburg (1914-20)', in: *Koninklijke Geschied- & Oudheidkundige Kring van Kortrijk. Handelingen 74*, 2009, 47-104.

Forment, Bruno, 'De zwanenzang van een illusie: de historische decors van de Kortrijkse Schouwburg', in: *STEPP 3* (maart 2012), 26-28.

Harvey, Kathryn, 'Tangible Archives of the Intangible, or Archiving the Ineluctable Modality of the Theatrical', in: *Canadian Theatre Review 150* (lente 2012), 61-63.

Jones, Amelia, "'The Artist is Present": Artistic Re-enactments and the Impossibility of Presence', in: *TDR – The Drama Review 209* (lente 2011), 16-45.

Lepecki, André, 'Body-archive: re-enactments in dans als compossibiliteiten van het verleden, in: *Etcetera 121* (2010), 39-45.

Michielsens, Els, *Achter de coulissen*. Brussel: Vrije Universiteit Brussel, 2003.

Nachbar, Martin, 'Herinnering trainen', in: *Etcetera 121* (2010), 46-49.

Nicholson, Helen, 'On Archives and Legacies', in: *RiDE: The Journal of Applied Theatre and Performance 1* (februari 2012), 1-5.

Reason, Matthew, 'Archive or Memory? De Detritus of Live Performance', in: *New Theatre Quarterly 1* (2003), 82-89.

Reynolds, Simon, *Retromania. Pop Culture's Addiction to Its Own Past*. London: Faber & Faber, 2011.

Rossion, Laurent e.a., red., *Capter L'essence Du Spectacle. Capturing the Essence of Performance*. Brussel: P.I.E. Peter Lang, 2010.

Smeessaert, Simon en Daenen, Roel, *De boom op het dak. Verdiepingen in het figurentheatererfgoed*. Brussel: FARO, 2009.

Schilders, Karen, 'Nicole Beutler: drie eigentijdse benaderingen van dansrepertoire', in: *Documenta 2* (2012), 75-96.

T'Jonck, Pieter, 'Moments. A History of Performance in 10 Acts: een andere kijk op performance (en dans)', in: *Etcetera 129* (juni 2012), 23-27.

Taylor, Diana, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham/London: Duke University Press, 2003.

van der Laarse, Rob, 'De terugkeer van het eigene', in: *Boekman 88* (najaar 2011), 88-95.

Van Langenhove, Katrien en De Voeght, Lotte, 'Hoeveel toekomst heeft het verleden? Gesprek Berber Bevernage - Frederik Le Roy', in: *Rekto:Verso 44* (november 2010), 14-15.

Visienota Immaterieel Cultureel Erfgoed (17 december 2010): <http://www.kunstenenerfgoed.be/ake/view/nl/4160404-Beleid.html>.

Willemsen, Paul, 'Re-enactment als kritische strategie', in: *Rekto:Verso 44* (november 2010), 9.

COLOFON

CONTACT

VTi
Saintelettesquare 19
1000 Brussel
T +32 2 201 09 06
F +32 2 203 02 05
info@vti.be
www.vti.be
data.vti.be
Plan en wegbeschrijving: check www.vti.be (contact)

KERNOPDRACHT

VTi is het steunpunt voor de podiumkunsten. Als kritisch forum vuren wij het publieke debat aan en zijn we een draaischijf voor informatie over verleden, heden en toekomst van de Vlaamse podiumkunsten in een internationaal perspectief. Wij staan garant voor een kwalitatieve dienstverlening aan de professionele sector, de overheden, de opleidingen, de media, de onderzoekscentra, het publiek, enzovoort.

MEDEWERKERS

Diane Bal, Wessel Carlier, Floris Cavyn, Christel De Brandt, Martine De Jonge, Marijke De Moor, Gunther De Wit, Delphine Hesters, Joris Janssens, Stijn Lens, Stefan Maenen, Bart Magnus, Annelies Van den Berghe, Nikol Wellens

OPENINGSUREN

di-vr 10:00-18:00
zaterdag, zondag en maandag gesloten

De bibliotheek, videotheek en databank raadplegen kan gratis en zonder registratie van persoonlijke gegevens. Boeken ontlene kan enkel mits betaling van een bijdrage van 5€ (12 maanden geldig). Die laat u toe boeken te ontlene en bovendien krijgt u 4 maal per jaar *Courant* thuis gestuurd. De bibliotheekcatalogus raadplegen kan op data.vti.be.

BOOKSHOP

Onze bookshop vind je in de VTi-bibliotheek of op www.vti.be.

MET STEUN VAN

De Vlaamse overheid



Wij gebruiken uw persoonsgegevens alleen om u op de hoogte te houden van onze activiteiten. Inzage en eventuele aanpassingen zijn mogelijk, zoals voorzien in de wet van 08/12/1992 ter bescherming van de persoonlijke levenssfeer.

COURANT 102

Courant 102: Podiumerfwat? De toekomst van het podiumkunsteniergoed kwam tot stand in samenwerking met Het Firmament.

Coördinatie dossier: Bart Magnus
Redactie: Floris Cavyn, Marijke De Moor, Gunther De Wit, Delphine Hesters, Joris Janssens, Bart Magnus, Annelies Van den Berghe, Nikol Wellens
Eindredactie: Gunther De Wit
Concept huisstijl: Base Design
Vormgeving: Gunther Fobe
Coverbeeld: *Boniek!* – Massimo Furlan (foto: Mikolaj Dlugosz). De performance is een re-enactment van de historische voetbalwedstrijd Polen-België (3-0) op het WK voetbal van 1982 in Spanje. De Zwitserse kunstenaar Massimo Furlan voerde de re-enactment solo uit, met livecommentaar van de Poolse voetbalcommentator Tomasz Zimoch, in 2007 in het oude voetbalstadion in Warschau. In het kader van het festival Finissage of the Stadium X, georganiseerd rond de sloop van het oude stadion, dat voor het EK 2012 plaats zou ruimen voor een nieuw. Meer info: www.stadion-x.pl. Laura Palmer Foundation & Bęc Zmiana Foundation.
Druk: Newgoff
Courant wordt gedrukt op 100% gerecycleerd papier.

ISSN 0776-1198



Deze uitgave wordt ter beschikking gesteld overeenkomstig de bepalingen van de Creative Commons Public License, Naamsvermelding – Niet commercieel – Geen afgeleide werken België 2.0, <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.0/be/deed.nl>



Vlaams Theater Instituut vzw
Saintelettesquare 19, 1000 Brussel
Tel. +32 (0)2 201 09 06
info@vti.be

www.vti.be