

Digitale technologie in het Vlaamse theater

Een peiling

Kurt Vanhoutte

Golven

Onlangs verscheen *Antwerpen Theaterstad*, het magnum opus van Toon Brouwers en één van de belangrijkste werken over het Vlaamse naoorlogse theater tot dusver. Brouwers verzamelt historisch materiaal van een enorme reikwijdte en waarde en ordent dat materiaal in dertien beknopte ‘essays’. Het zijn evenveel genealogieën die niet alleen het naoorlogse teksttheater maar ook opera, jeugdtheater, poppen- en figurentheater, muziektheater en dans van een historische context voorzien. In tijden van globalisering kan dat aanvankelijk wat vreemd ogen, een lijvig overzichtswerk (zowat 350 pagina’s) gewijd aan één stad. Het theater is een kunst die gedijt in internationaal verband en dat geldt bij uitstek voor het Vlaamse theater in de tweede helft van de twintigste eeuw. Antwerpen als epicentrum van de theatercultuur? Maar na enkele bladzijden blijkt dit zo veel meer dan een boek over lokaal toneel. Brouwers situeert het toneellevens in de havenstad consequent in verhouding tot de wereld eromheen, een wereld die in de tweede helft van de twintigste eeuw woelig is en voor alles beweegt op het ritme van maatschappelijke en politieke veranderingen. Op die manier ontstaat de suggestie van een dialoog tussen de artistieke microkosmos (theater in Antwerpen) en de onmeetbare macrokosmos (het politieke wereldtoneel). Deze spreidstand tussen globale ontwikkelingen en lokale cultuur biedt de mogelijkheid van een cartografie van het Vlaamse theater. Het vormt een opstap voor mijn peiling naar de impact van digitale technologie op het Vlaamse theater.⁴⁸

⁴⁸ Het boek is een parel van theaterhistoriografie. Toon Brouwers bekleedde als maker, acteur, organisator, docent en schrijver meer dan vijftig jaar een unieke positie in het theaterleven van de Scheldestad. Nauwe contacten met makers, organisatoren en beleids mensen maken van de auteur een bevoorrechte getuige van de geschiedenis. Ik wil

Wat mij meer specifiek fascineert aan het boek is dat elk hoofdstuk trouw begint met feiten die de loop van de geschiedenis hebben veranderd. In zijn zesde hoofdstuk maakt de auteur melding van Apple Macintosh, de eerste voor de middenklasse enigszins betaalbare computer uit 1984 met, aldus Brouwers, “een geheugen van ca. 128 kilobyte en een prijskaartje van bijna 2495 US Dollar (omgerekend ca. 1830 € ...)” (144). Het is een belangrijk feit, want in Vlaanderen “wordt de computer op het einde van de jaren tachtig geleidelijk aan gepopulariseerd om in de loop van de jaren negentig ook de huiskamers te veroveren” (ibid.). Het is ook, zo lezen we, in die periode dat de *Video8*-camera van Sony op de markt komt (in 1985), de digitale video het beeld in de huiskamer introduceert en met de DV-camera manipuleerbaar maakt voor de amateur (in 1996) en het *world wide web* vrij toegankelijk wordt (in 1993). Brouwers meldt voorts dat 0% van de huishoudens in 1998 over een internetverbinding beschikken, 12% in 1999 en 29,2% in 2000. In 2012 zijn dat er naar verluidt zo maar even 78%. “De invoering van dit *world wide web* aan het eind van de twintigste eeuw is voor de mensheid wellicht even belangrijk als de uitvinding van de boekdrukkunst medio vijftiende eeuw”, aldus nog de auteur (145). Dat er een revolutie aan de gang is, leidt geen twijfel. Zoals we nog zullen zien, viel de invoering van het digitale netwerk in Vlaanderen zowat samen met de eerste massa-mediatisering van de Vlaamse cultuur. Maar de hamvraag is natuurlijk wat dat voor het (zelf)beeld van het Vlaamse theater te betekenen had. De citaten uit Brouwers’ boek staan in het hoofdstuk over de zogenaamde ‘tweede en volgende Golf’, een noemer die de auteur gebruikt om groepen als Stan, De Koe, De Roovers, Olympique Dramatique, MartHal’tentatief en Skagen samen te brengen (143). Brouwers is zich bewust van de veralgemenende noemer ‘Vlaamse Golf’. Niettemin ziet hij in al die groepen een vernieuwd maatschappelijk engagement: “de meeste nieuwe initiatieven werken als een soort “collectief”” (161). De verwerking van technologie door de podiumkunsten

dan ook beklemtonen dat mijn bijdrage het huzarenstuk van Brouwers niet kan of wil evenaren. Wat mij hier aan dit werk interesseert, is de omtrekkende beweging tussen internationale ontwikkelingen en lokale cultuur.

komt evenwel in het boek nauwelijks aan bod.⁴⁹ Brouwers thematiseert de nieuwe media enkel in het bewuste hoofdstuk over de ‘tweede en volgende Golf’. Hij doet dat door in te zoomen op het werk van het experimentele gezelschap CREW. Vanaf 1998 zal industrieel designer Eric Joris vanuit Antwerpen een samenwerking opzetten tussen theater en techno-wetenschappers die tot vandaag voortduurt. Het gezelschap weet zich voorzien van de nieuwste ontwikkelingen op het vlak van digitale immersieve technologieën. Onderzoekscentra uit binnen en buitenland leveren virtual reality-brillen, sensoren en scanners; omgekeerd functioneert het experimentele theater van CREW als een laboratorium waarin diezelfde wetenschappers hun uitvindingen testen.⁵⁰ Maar ongetwijfeld hadden veel Vlaamse kunstenaars toen een Apple Macintosh in hun atelier staan. Hoe manifesteerde de Derde Industriële Revolutie, een term die begin jaren tachtig met hoofdletters werd geschreven en ingang vond via Gaston Geens, de eerste minister-president van de Vlaamse regering, zich in het toneel?

Wie Gaston Geens zegt, denkt wellicht ‘Flanders Technology’ en ziet dan voor zich het beeld van de hoopvolle handdruk tussen een menselijke hand en een robohand, een beeld dat ook vandaag nog langs de autosnelweg naar Gent getuigt van wat toen ‘De Internationale vakbeurs voor Technologische Vernieuwing’ heette. Flanders Technology maakte de Vlaamse ondernemer bewust van het potentieel van technologie. De inzet was hoog. Met een tweejaarlijkse beurs en talloze andere initiatieven (het huidige Technopolis Mechelen bijvoorbeeld) wilde men internationale wetenschappelijke groeipolen zoals micro-elektronica, biotechnologie en zelfs ruimtevaart in de Vlaamse regio verankeren. We schrijven 1983. Toevallig in datzelfde jaar gaat het theatertijdschrift *Etcetera* van start. Op zoek naar sporen van de technologische revolutie in het Vlaamse theater heb ik me voor deze bijdrage toegelegd op het

⁴⁹ Het zijn de jaren dat we de Sovjet-Unie zagen uiteenvallen (1991) en, aldus Brouwers, de ‘verontwaardiging tegenover de falende overheid en het gerecht’ een hoogtepunt bereikt (Dutroux, de dioxinecrisis, het Vlaams Blok, de opstart van de Europese Monetaire Unie en het debat dat daarop volgt) (143).

⁵⁰ Zie over het werk van CREW in relatie tot andere Vlaamse makers die met technologie experimenteren zoals Laurence Malstaf of Kris Verdonck: Vanhoutte 2010.

archief van dit magazine (1983-2008).⁵¹ Deze bijdrage wil met andere woorden een eerste peiling zijn, die in een later stadium ook de archieven van *Documenta* en de vele Vlaamse periodieken omtrent literatuur, film en beeldende kunsten zal onderzoeken. De opzet van deze tekst is dan ook als bij noodzaak beperkt. Hij wil enkele bakens uitzetten en af en toe een belangwekkende maker of voorstelling voor het voetlicht halen. Wat dit essay niet aspireert, is een theatergeschiedenis of een diepgaande discoursanalyse. Veeleer is het een eerste stafkaart, die de richting moet helpen bepalen van een bredere publicatie. Niettemin lijkt *Etcetera* een aanvaardbaar begin.

Etcetera is zowat het levende geheugen van het Vlaamse theater. Het bestudeert en duidt sinds 1983 met een regelmaat van ongeveer vier nummers per jaar vernieuwende tendensen in de Vlaamse theatercultuur. Veel publicisten verwierven doorheen de jaren een blijvende stem in het debat over de podiumkunsten en het lijdt weinig twijfel dat hun invloed op het denken over theater tot vandaag nazindert. Een dominante benadering in *Etcetera* is dramaturgisch in de mate dat de vertaling van de werkelijkheid naar het podium centraal staat. Een traject doorheen het archief zal alvast laten zien dat digitale technologie de gemoederen niet onberoerd liet. Het spel met nieuwe media wijzigt niet alleen de scène, de dramaturgie en het statuut van de acteur. De technologische conditie zal uiteindelijk ook de positie van het theater als instituut wijzigen. Men zou achteraf bezien misschien zelfs van een technologische golf kunnen spreken, naar analogie met de beruchte, eerder aangehaalde Vlaamse Golf.

Ik zal in de verslaggeving van *Etcetera* drie golfslagen of transitieën aanduiden, die ik zal vatten in drie kenterjaren: 1997, 2002 en 2005. In die jaren maakt het tijdschrift de balans op in themanummers die uitdrukkelijk de opmars van technologie in het vizier nemen. Ik zal trachten aan te geven dat die telkens ook een significante verschuiving in het debat markeren. 1997 zal dan staan voor de ontologische crisis. De inzet van technologie veroorzaakt een breukvlak en het klimaat voelt gespannen. Niet toevallig rukt het lichaam en daardoor ook de dans op de voorgrond als het terrein waar de spanningsverhouding met technologie

⁵¹ Het archief van *Etcetera* is digitaal raadpleegbaar:
<http://theater.ua.ac.be/etc/allennummers.html>

het duidelijkst is. Het theater is geraakt, plooit op zichzelf terug en be vraagt de eigenheid. In 2003 zal een nieuwe stem het woord grijpen, van iemand die al een tijdje in de coulissen stond te wachten, met name de video- of mediakunstenaar. Door zijn/haar medewerking aan de podiumkunsten komt een andere attitude de sector binnengestapt. De mediakunstenaar eist voor zichzelf en zijn/haar ambacht een plaats op. Tegelijk gaat het theater de maat van de technologie nemen door te kijken wat er buiten de muren van de schouwburg gebeurt. Het kritische omslagpunt zal bereikt worden in 2005. De titel van het themanummer luidt op dat moment *Technologie op scène*, maar dat is een verwarrende omschrijving, want bijna niemand zal zich dan nog afvragen hoe technologie het spel op de planken verandert. In plaats daarvan weerklinkt de urgentie van makers en schrijvers die in technologie voor alles de motor herkennen van een nieuwe kunstpraktijk. Performance zal theater aflossen als site van experiment. Participatie en ontwikkeling verdringen de logica van het tonen en het demonsteren.

1997-2003-2005. Ik wil geen eenduidig lineaire ontwikkeling opdringen aan een geschiedenis die zeer recent is. Het is evenmin mijn bedoeling die geschiedenis in een simpel narratief te vatten. Ik wil een tendens schetsen en veralgemening is onvermijdelijk eigen aan een schets van een tijdgeest: er zijn altijd afwijkende meningen, dissidente opvattingen en alternatieve zienswijzen. Niettemin is er ook steeds zoiets als een dominant discours en daar kan men bepaalde lijnen en ontwikkelingen in zien. Er zal meer bepaald sprake zijn van een sprongsgewijze verbreding naar een digitaal theater. Anders gezegd, de vermelde jaartallen zijn stapstenen in een discours waarin theater zich meet met technologie, weigerachtig aanvankelijk en gretig uiteindelijk. Tegelijkertijd, en in weerwil van die evolutie, blijven bepaalde opvattingen omtrent theater en technologie ook onveranderd, van de jaren zeventig tot vandaag. De spanning tussen het fysieke spel van de acteur en de technologische projectie zal daar de belangrijkste van blijken te zijn.

Mijlpalen

Technologie spoelt laat aan in Vlaanderen. Tot het jaar 2000 levert het trefwoord in het digitale archief van *Etcetera* amper iets op. Maar vanaf 2000 wordt het een

veelgebruikte term, met pieken in 2005: 21 vermeldingen, en 2007: 23 vermeldingen. Van 'internet' wordt sinds 1995 mondjesmaat gewag gemaakt met een gemiddelde frequentie van 4 vermeldingen per nummer en hoogtepunten medio 2000 wanneer de term dubbel zo vaak wordt aangehaald. Afgemeten aan de lokale impetus van Flanders Technology is dat relatief laat. Maar het zou breder beschouwd nog langer duren alvorens technologie de creatieve impulsen wakker zou roepen zoals bijvoorbeeld haast vier decennia eerder in de Verenigde Staten. Toen bracht het grootschalige netwerk Experiments in Arts & Technology (E.A.T.) ingenieurs en wetenschappers doelgericht samen met kunstenaars zoals John Cage, Steve Paxton, Robert Rauschenberg, Lucinda Childs of Yvonne Rainer. De samenwerking groeide vooreerst op een platform van Bell Telephone Laboratories, de onderzoeksel en denktank die al sinds de negentiende eeuw op initiatief van Alexander Graham Bell de ontwikkeling van telecommunicatie wilde bevorderen. De aanzet kwam met andere woorden van de bedrijfswereld en niet in eerste instantie, zoals in Vlaanderen, van de overheid. Het uitdrukkelijke doel van E.A.T., hoewel het tegelijk een organisatie zonder winstoogmerk zegde te zijn, was een kruisbestuiving die beide partijen, kunstenaars en wetenschappers, vooruit diende te helpen. Op een bepaald moment koesterde sleutelfiguur en ingenieur Billy Klüver zelfs de droom voor iedere kunstenaar een techno-wetenschapper aan zijn/haar zijde te voorzien. Het initiatief ging officieel van start in 1966 met een festival, *9 Evenings: Theatre and Engineering*, waarin de performers aan de slag gingen met videoprojectie, draadloze geluidsoverdracht en het effect van sonars op beweging.⁵²

Het zou te ver leiden alle mijlpalen op het gebied van kunst en technologie in de ons omringende landen te bestuderen. Maar het zegt wel iets over de tijdgeest dat de band tussen kunst en technologie zich institutionaliseerde in de loop van de jaren tachtig. In het Parijs van 1985 organiseerde Jean-François Lyotard de tentoonstelling *Les Immatériaux* in het prestigieuze Centre Pompidou. De titel verwees naar de immateriële dragers van de digitale era en hoe die destijds als quasi-autonome spelers de productie, distributie en receptie van kunst aan het veranderen waren. De veelbesproken expo was een voortzetting van *La condition*

⁵² Het archief van *E.A.T.* werd geïntegreerd in de website van *Fondation Langlois*: www.fondation-langlois.org, laatst geraadpleegd op 24 maart 2015.

postmoderne: rapport sur le savoir, het brisante boek waarin Lyotard zes jaar voordien de weerslag van de computer op onze ervaringswereld had beschreven. In het jaar van Lyotards publicatie organiseerde de Oostenrijkse stad Linz voor het eerst *Ars Electronica*, een biënnale die vanaf 1986 zou uitgroeien tot een jaarlijkse bijeenkomst en in 1996 een instituut zou worden waarin kunstenaars en wetenschappers actief samenwerken. Eveneens in het Duitstalige gebied wordt het *Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM)* een belangrijke speler, vanaf 1989 als museum ('het digitale Bauhaus') en later als instituut voor expositie, opleiding en creatie. En geheel eigenzinnig lanceerden onze Noorderburen tussen 1981 en 1987 vanuit een kraakpand in 's Hertogenbosch een initiatief rond kunst en technologie, dat zich in de jaren negentig zou professionaliseren tot *V2 – Institute for Unstable Media*. In bijna alle gevallen is het kruispunt van theater en digitaal de performance art en de installatiekunst. Het teksttheater blijkt veel minder het vehikel te zijn van de technologie dan omgevingen die de inzet van technologie op het lichaam exploreren door datzelfde lichaam deel te laten uitmaken van het kunstwerk.⁵³ Digitale technologieën lijken als vanzelf veranderende lichaamsbeelden onder de aandacht te brengen. De impact van het digitale lijkt dan ook maximaal in gebieden die de positie van de beschouwer thematiseren middels processen van interactiviteit en immersie. Ze herijken de verhouding tussen het kunstwerk en zijn publiek.

De vermelde initiatieven in Amerika en Europa zijn cruciaal omdat ze verschillende maatschappelijke geledingen op elkaar aansluiten - kunst, wetenschap, overheid, publiek - en van een context voorzien. Ze consolideren een evolutie en vuren deze tegelijk aan. Tegen die achtergrond vormt een belangwekkende mijlpaal in Vlaanderen de verschijning van *E-cultuur. Bouwstenen voor praktijk en beleid*. Het boek verschijnt in 2006 op initiatief van de toenmalige minister Bert Anciaux. Culturele integratie van informatie- en

⁵³ Door zijn conceptuele benadering vormt *Les Immatériaux* enigszins een uitzondering: hoewel ook hier installatiekunst en performance het voortouw namen, lijkt toch vooral de breuk met klassiek repertoire centraal te staan in een expo die bijvoorbeeld de erfenis van Beckett en - hoe kan het ook anders - Artaud belichtte in een setting die over het algemeen uitgesproken theater was. De expositie was niet gespeend van enige melancholie, terwijl *ZKM*, *Ars Electronica* en *V2* uitgesproken toekomstgericht en experimenteel tewerk gingen. Zie hierover Antony Hudek 2009.

communicatietechnologieën was één van de speerpunten van de beleidsnota van de toenmalige regering. Auteurs Dirk De Wit en Debbie Esmans beschrijven in de rijk gestoffeerde publicatie hoe de virtuele werkruimte nieuwe werkvormen, actoren en rollen tot stand brengt die de culturele sector ingrijpend veranderen. Er is sprake van een transitie. Dirk De Wit was op dat moment verantwoordelijk voor het *Digitaal Platform*, een onderzoeksceel opgezet door de instituten audiovisuele kunsten (*IAK*) en beeldende kunsten (*IBT*) ter ondersteuning van kunstenaars die werken met technologie. De weinige theatervoorbeelden in het boek geven aan dat digitale technologieën aanleiding geven tot nieuwe en ongeziene narratieve structuren, maar ook dat de bouwstenen zelf van wat theater heet herschikt worden. De auteurs laten er geen twijfel over bestaan dat de rol van technologie als onderdeel van de professionalisering van de kunsten en het productieproces een nieuw en ander theater doet ontstaan. De vraag rijst zelfs of dat theater nog vergelijkbaar is met het toneel van voor de digitale golf. Een sprekend geval is *Dead Cat Bounce*, de succesrijke theaterproductie van Chris Kondek, te zien in NTGent (2005). “De acteurs zetten de opbrengst van de kaartenverkoop van de voorstelling in via een online en real time module van de beurs van New York. Ze zoeken tijdens de voorstelling informatie en prognoses op het net en beslissen samen hoe het geld wordt ingezet. Het stuk is een resultaat van een interactie tussen het improvisatiespel van de acteurs, suggesties van het publiek en het ‘script’ van het online beurssysteem” (De Wit & Esmans 83). Digitale technologie grijpt dieper in dan het niveau van de representatie. Nieuwe media maken nieuwe verbindingen, vergen een andere rol van de toeschouwer en veranderen uiteindelijk de condities van het theaterbestel. Het zal dan ook geen toeval zijn dat Dirk De Wit medio 2000 ook in *Etcetera* een omslagpunt zal markeren. Maar ook eerder in de tijd werden rimpelingen zichtbaar op het oppervlak.

Seinposten

Ik gaf aan dat de eerste belangrijke technologische golfslag zich in 1997 voordoet. Uiteraard kende Vlaanderen voordien al intermediaal theater en had *Etcetera* de inzet van nieuwe technologieën al opgemerkt. Het gebruik van videoprojectie, de veranderende scenografie en bijgaande evolutie van het acteurspel kan wellicht

gezien worden als de eerste confrontatie van het theater met digitale technologie. Zo komt parallel met Chris Kondek een belangrijke referentie in zicht, met name The Wooster Group. De eerste permanente collaboratie van Kondek was immers met het Amerikaanse gezelschap, eerst met *Brace Up!* in 1989 en daarna met *Three Sisters* en *The Emperor Jones*. Deze en vele andere producties van The Wooster Group waren sinds hun eerste productie *Point Judith* (1981) in het Kaaitheater te zien. Het kan dan ook niet verbazen dat The Wooster Group al in 1983 in *Etcetera* ruime aandacht krijgt. Het tijdschrift ontstond in de schoot van het toenmalige Kaaitheaterfestival met het doel jong en vernieuwend werk op te volgen en van commentaar te voorzien. Tevoren had ook Bob Wilson opzienbarende opvoeringen naar de hoofdstad gebracht. Vandaag zijn Wilson en zeker de Wooster Group gangbare modellen voor het gebruik van multi-media in theater. Maar tijdens mijn lectuur van recensies in de loop van de jaren tachtig viel het op dat de mythische Amerikanen destijds niet zozeer in termen van technologie en multimedia werden besproken dan wel in termen van hun opmerkelijk formalisme, de inherente deconstructie van een lineair dramatisch verloop en hun innoverende omgang met repertoire.

De Wooster Group en Wilson importeerden 'het postmodernisme' in onze contreien. De focus van de recensenten in *Etcetera* lag dan ook navenant vaak op de breuk met traditie, klassieke vertelvormen en een naturalistische speelstijl. Zo stelt Johan Thielmans naar aanleiding van een opvoering van *Point Judith*, een radicale herwerking van een stuk van Eugène O'Neill door The Wooster Group:

Bij het afwijzen van gevoeligheid staat deze groep uit het New Yorkse SoHo niet alleen. Het vindt zijn koelste belichaming in de spektakels van Bob Wilson, waar bijvoorbeeld de naam Einstein alleen nog gebruikt wordt als een vaag associatief bindmiddel voor een reeks handelingen die hun intrigerende kracht putten uit de weerstand die ze koppig blijven bieden aan elke vorm van coherente interpretatie. Het postmodernisme is in vele van zijn manifestaties een kunst van de oppervlaktes, van vrijblijvende gebeurtenissen, precies fascinerend omdat ze altijd ontsnappen. (42)

In die zin werden ook de directe invloeden van de Amerikanen op Jan Fabre en Jan Lauwers gemeten. De vaak aangehaalde gelijke waardering van materiaal uit populaire cultuur en *high culture* vormde eveneens een aandachtspunt, maar dat bleek zelden een aanleiding om het over de technologische dragers van die grensvervaging te hebben.⁵⁴ Kortom, er is al wel eens sprake van *mixed-media*, maar technologie is nog geen uitgesproken thema. Uitzonderingen bevestigen natuurlijk de regel. Het is wellicht geen toeval dat Amerikanisten zoals Johan Callens en Johan Thielemans in het begin van de jaren tachtig melding maakten van wat eerstgenoemde in een recensie van een boek van Herbert Blau “een postmoderne wereld beheerst door de media, cybernetica en informatica” noemt (Callens 14). Veel kan men zich daar echter nog niet bij voorstellen tot op het einde van de jaren negentig, wanneer die praktijken ook in Brussel te zien zullen zijn.

Ook voor de jaren tachtig herkenden Vlaamse theatermakers signalen van de nakende technologische golf en dat met name in de opmars van populaire media. De eerste verschijningsvorm van het nieuwe bleek gepaard te gaan met angst. Het project *Toneelstof* vormt in dat opzicht een goede bron. Digitale technologie wordt er door enkele Vlaamse makers, die op hun eigen praktijk terugblikken, in één adem genoemd met de massa-mediatisering van onze cultuur. “Theater kan inderdaad niet tippen aan televisie en internet en andere nieuwe media, maar stel dat er op een dag geen elektriciteit meer zou zijn, dan zouden film, televisie en internet verdwijnen, maar het toneel blijven bestaan, omdat het meer dan een kunst is. Het is een menselijke houding in het leven” (“Toneelstof: de jaren zeventig”). Aan het woord is Jacques De Decker die in een video-interview van *Toneelstof* antwoordt op de vraag wat de jaren zeventig voor de Vlaamse scène betekenden. “Volgens mij verwijderen de technologie en de mogelijkheden je van het publiek”, meent ook Rik Hancké in dezelfde interviewreeks. Hij doet dat met referentie aan de scenografieën van Guy Cassiers en Luk Perceval, die duidelijk een nieuwe poëtica in het theater introduceerden. Technologie blijft kennelijk in de opvattingen van de jaren zeventig voor alles een element van vervreemding. Voor De Decker en Hancké bleek de bekommernis over een veranderend

⁵⁴ Voor de 'paradigmatische betekenis van The Wooster Group' zie Klaas Tindemans 2012.

mensbeeld door technologie ideologisch. Door de nieuwe media met terugwerkende kracht ter sprake te brengen in een uitgave over de jaren zeventig geven ze aan de nieuwe media te ervaren als een breuk met het toenmalige theater. Het is alsof het politieke toneel afloopt met het multimediale totaalspektakel.⁵⁵

Transities

De spanningsverhouding tussen theater en technologie lijkt een constante te zijn in de omgang van theatermakers met nieuwe media. Breder beschouwd lijkt die spanning eigen aan de manier waarop het oude continent in de twintigste eeuw doorgaans met media omgaat. Ook hier moet men zich uiteraard hoeden voor veralgemeningen. Maar de invloed van denkers die de mediatisering van onze cultuur beleefden als een graduele oprekking van de oppositie tussen de materialiteit van het theater en de efemere verschijning van het spektakel in onmiskenbaar. Terugkerende namen in *Etcetera* zijn Walter Benjamin, Guy Debord en Jean Baudrillard. Het is bekend dat Walter Benjamin in de jaren dertig vaststelde hoe de theateracteur zijn aura verliest zodra hij werd gefotografeerd of gefilmd. Benjamin vestigde zijn hoop nog op de nieuwe vormprincipes die de historische avant-garde hanteerde, het dadaïsme in Berlijn en het surrealisme in Parijs. Maar de melancholische auteur stelde toch voor alles

⁵⁵ Het zou evenwel verkeerd zijn hierin een lineaire ontwikkeling te vermoeden die stevast het politieke theater vervangt door technologisch theater. Belangrijke makers zoals Tone Brulin zagen de ontwikkelingen in het veld van de technologie net als een kans voor vernieuwing. Met zijn 'kosmische theater' omhelsde de Brulin de komst van technologie. In *Toneelstof* geeft hij in een interview over de jaren zestig stem aan zijn enthousiasme: "Daarbij moeten we gebruik maken van alle moderne technieken, die ons ter beschikking staan, zonder daar schrik van te hebben. We moeten niet angstig zijn over het feit dat we morgen misschien terecht komen in een samenstelling van robots, waarover we niets meer te zeggen zullen hebben. Angst verlamt. We moeten juist de baas blijven. Dat wil zeggen dat we de robots, de spelletjes en alle andere toevalligheden, die op dit moment nog geen verzamelplaats hebben, niet de kans moeten geven om zich te uiten. We moeten hen juist vermenselijken, opleiden tot onze vorm..." (Video-interview met Tone Brulin in *Toneelstof: de jaren zestig*). Een achttal jaar terug stuurde Brulin mij een theatertekst, een allegorie over Icarus die de mogelijkheden van technologie voor een nieuwe mens verkende. Hij wilde de tekst opvoeren in een multimediaal kader. De tekst bevindt zich inmiddels in het archief van het Letterenhuis te Antwerpen.

vast dat een bepaalde ervaringscultuur verloren ging. In de jaren zestig zag Guy Debord hoe de spektakelmaatschappij een vampiristische logica ontwikkelde die de realiteit langzaam maar zeker leegzoog. De metaforiek van zijn geschriften over de spektakelmaatschappij is nauw verwant aan die van de kritische theorie in het algemeen en Benjamin in het bijzonder. Alles wat tevoren levensvatbaar was, zo meende Debord, werd voorwerp aan een verdinglijking. In de coulissen van dit spektakel vermoedde de Franse auteur een dwingende economische macht, de politieke status quo, die de arbeidersklasse een rad voor ogen draaide met commercie-, consumptie- en communicatietechnieken. De neo-avantgarde van de situationisten zocht weerwerk in een speelse cultuur van toeval, *dérive* en appropriatie. Maar de grondtoon bleef toch pessimistisch en zou in de jaren tachtig ten volle tot wasdom komen in de teksten van Jean Baudrillard. De poststructuralist zou de realiteit beschrijven als een fata morgana, een spectraal effect van de mediatisering van onze wereld. Een nieuwe beeldkwaliteit maakt opgang die alle andere vervangt en in een netwerk plaatst waarvan de onderdelen enkel nog naar elkaar verwijzen. De sociale realiteit verwordt in dat systeem tot een illusie of een vage herinnering. Wat deze drie sleutelfiguren met elkaar verbindt, is hun marxistische kritiek op een van technologie doordeesemd kapitalisme. Sporen van hun denken zijn terug te vinden in het discours over theater en technologie, vaak met naam en toenaam. Er is weerstand tegen nieuwe media. En net zoals in het geval van Benjamin, Debord en Baudrillard is de overheersende grondtoon er één van onrust en melancholie.

In de rubriek "Manifest" van de *Ectetera* uit 1997 kondigt Jean Baudrillard (in een tekst uit 1983) het einde van het theater aan. Als alles door de media theater is, is er voor het lijsttheater geen plaats meer. Artaud hield het volgens de Franse denker nog het langst vol, omdat hij de verhouding tussen illusie en realiteit in een spanningsverhouding hield: "(...) door de heilzame kracht van de wreedheid injecteerde hij in het theater opnieuw iets dat zelfs voorafgaat aan de illusie en het simulacrum, iets van de wilde inwerking van het teken op de realiteit" (18). Maar ook hij zou wijken voor de obsceniteit van de spektakelorde die de klassieke opdeling tussen schijn en zijn doet imploderen. "We zijn allemaal acteurs, allemaal toeschouwers, er is geen scène meer, de scène is overal, er is geen regel meer, elkeen speelt zijn eigen drama, improviseert op zijn eigen fantasma's" (ibid.).

De oppositie tussen fysieke aanwezigheid van de acteur en efemere leugenachtigheid van het beeld blijft theater lang in een wurggreep houden. Dit dualisme gaat terug op de Platonische tegenstelling tussen zijn en schijn en bevat een in wezen Christelijke visie. In dezelfde leer staat het simulacrum voor een zinsbegoocheling waarmee de duivel de mens verleidt en in het verderf stort. In de opvoering van *Faust I* door Guy Cassiers werd dit in 1998 overigens veraanschouwelijkt in een Mefistofeles die middels technologische middelen, projectie en manipulatie van het beeld de mens bedwelmt en bedriegt. Faust loopt er verloren in een universum dat door de duivel en zijn trawanten wordt opgetrokken. Dat de toeschouwers de constructie van de technologie wel konden zien, gaf de voorstelling een kritische dimensie: zij kregen inzage in de demonische opzet die de mens ten val bracht. Deze Faust zou symbool kunnen staan voor de kritische argwaan die in *Etcetera* tot op het einde van de jaren negentig overheerst.

Hetzelfde themanummer uit 1997 opent boudweg met de stelling van cultuursocioloog Rudi Laermans dat technologie duidelijk maakt dat er niet zoiets bestaat als hedendaagse podiumkunsten. In vergelijking met nieuwe media is het theater een onhedendaagse, ambachtelijke praktijk. De podiumkunst, aldus Laermans, “gaat de hedendaagse technomens gewoonweg niet meer aan, zij kan hem niets vertellen over zijn bestaan” (“Kunst, hedendaagsheid” 4). Voorlopig persisteert de oppositie. Zelfs William Forsythe wordt erop afgerekend in een bijdrage die zijn choreografieën “hyperreëel” noemt – alweer een term van Baudrillard. De virtuositeit van Forsythe is “zonder emotionaliteit, kil, een extase van een tot het uiterste gedreven beweeglijkheid” (De Brabandere 17). *Forsythe meets Baudrillard*, zo luidt de ietwat ongelukkige titel van het themanummer op de cover. Ook als men naar uitwegen zoekt uit het dilemma waar Baudrillard het theater voor plaatst, blijft men doorgaans denken in het scenario van het dualisme. In het daaropvolgende nummer zal cultuursocioloog Pascal Gielen bijvoorbeeld in Emio Greco’s danstaal een weerstand ontdekken tegen de tirannie van de technowetenschap. Greco’s insisteren op ongewilde tics, spasmen en afwijkingen getuigen dan net van wat niet restloos in “tirannie van de rede” verdwijnt, ook al geeft de auteur aan dat die onvolkomenheden in scène gezet zijn en de ambivalentie blijft: “Voor de kijker blijft dan ook de spanning: L’esprit ou le corps?” (37). Een andere bijdrage met de paradoxale titel “De dans van

zachte machines” zoekt Kurt Vanhoutte versmelting van technologie en lichaam in het aan fysieke uitputting grenzende werk van het Canadese dansgezelschap *The Holy Body Tattoo*. Men zoekt met andere woorden naar weerstand binnen het theater, naar wat niet technologisch wordt, en net die klemtoon lijkt de oppositie te affirmeren.

Veelzeggend lijkt ook de beslissing van de redactie om deze keer Bruno Latour in de rubriek “Manifest” aan het woord te laten met zijn these dat de modernisering nooit heeft plaatsgevonden. “Het is geen getijstroom die lange tijd opkwam en op dit moment aan het keren zou zijn”, aldus de auteur van *Wij zijn nooit modern geweest*, “(e)en dergelijke stroom heeft nooit bestaan. We kunnen overgaan op iets anders, dat wil zeggen: we kunnen terug naar al die verschillende entiteiten die altijd op verschillende manieren aan ons voorbij zijn getrokken” (Latour 27). De wetenschapshistorische invalshoek van Latour doet de vraag rijzen naar een alternatieve opvatting van theater en technologie. Geert Opsomer lijkt in hetzelfde nummer deze draad op te pikken met een vurig tegenpleidooi, dat het baudrillardiaanse “eindigheidsgevoel” in het theater countert met een evocatie van “de frivole, kynische, melancholische en destructieve spelers of chroniqueurs” (7). Opsomer heeft het over ‘het tegengeheugen dat onze houding herdefinieert’ (Ibid.). Hij mobiliseert de ‘homo ludens’ in de gedaante van de roekeloze speelvogel die naast het dogma stapt en de verhouding tussen werkelijkheid en theater opnieuw op het spel zet. Geruggesteund door Walter Benjamin wil Opsomers pleidooi “voor de eigentijdse performance als geschiedenis” de truïsmen van het einde van de jaren negentig historiseren. Het is een boeiende uitzondering. Doorgaans geraken de auteurs er niet uit.

Men zit er dan ook middenin. Technologie verschijnt immers nog op een andere manier in het Vlaanderen van de jaren negentig. Niet als kille machine, maar als “de digitale badplaats”. Dat was de titel van een essaybundel waarin Marc Holthof in 1995 onder meer de komst van de Vlaamse Televisie Maatschappij (VTM) hekelde, de eerste commerciële zender in 1989 en meteen de eerste echte massa-mediatisering van de Vlaamse cultuur. De kijker van VTM denkt dat hij/zij met vakantie is, maar eigenlijk wordt hij/zij geïndoctrineerd. Het klinkt vandaag misschien wat vreemd, maar toen werd de Vlaamse pretzender als nagenoeg fascistisch afgedaan. Holthof schrikt er in zijn boek niet voor terug zich

voor zijn analyse te beroepen op Walter Benjamin, die naar verluidt in propagandatechnieken van de jaren dertig een bestendiging van de crisis zag doordat de handelende mens van zijn drang tot handelen werd vervreemd. De invloed van VTM op het Vlaamse cultuurleven en zijn commentatoren kan in ieder geval nauwelijks overschat worden. “Alle gestelde lichamen van kunstenaars en politici gingen er vanuit dat VTM na een jaar subsidies zou aanvragen. Het was bon ton om tegen commercialisering en dus ook maar tegen alle massamedia te zijn. En dus ook tegen de stijl en de beeldtaal die daar werden ontwikkeld” (“Toneelstof: de jaren negentig”), aldus Tom Lanoye wanneer hem in *Toneelstof* gevraagd wordt waar de angst voor technologie in de jaren negentig vandaan kwam. Die angst, aldus de auteur en theatermaker, “was toen dus erg groot en waaide ook uit naar het gebruik van massamedia binnen de kunsten zelf. Men vroeg zich toen bijvoorbeeld af hoe kies het was om nieuwe media te gebruiken op scène” (Ibid.). We weten dat Tom Lanoye zich nooit te beroerd toonde zelf de media ter hand te nemen om zijn waren aan te prijzen of aan het intellectuele debat deel te nemen. Maar over de ‘debilisering’ en de ‘verkleuterig’ van de media in de jaren negentig winden de mensen van STAN zich in dezelfde Toneelstof nog steeds op. Behalve Damiaan De Schrijver, die er in datzelfde interview minder van wakker ligt: “Met VTM samenwerken was not done. Nu is het vanzelfsprekend. Iedereen is welkom bij iedereen. Dat is een positieve evolutie. Je komt elkaar tegen in film, toneel of soap. Je gaat samen op met een acteur die in een reclamespotje zit voor een bank” (Ibid.). De tijden veranderen.

Op scène krijgt de nieuwe cultuur in de jaren negentig zijn beslag in een nieuwe vormtaal. Visueel overweldigend, snelle montages, een dominante soundscape. Rudi Laermans maakt in een *Etcetera* van 1994 zelfs gewag van een nieuw genre, en steekt zijn afkeur niet onder stoelen of banken: “Misschien hoort clip-dans niet op een podium thuis. Want waarom live, voor de ogen van een publiek, iets brengen dat gewoonweg veel beter - want vakkundiger en technisch volmakter - voor het oog van de camera kan worden gedaan?” (“Niets dan schone schijn?” 17). Het dansfestival Klapstuk 93 pikt het genre op, maar evengoed de culturele centra die streetdance, hiphop en rap programmeren. Voor een aantal jongere recensenten is dit de aanleiding om de houdbaarheidsdatum van het

schouwburgtheater te laken. Op de achtergrond loopt het gevecht tussen hoge en lage cultuur. Dat leidt soms tot ietwat verkrampde reacties. “Over the top, in overdrive, aanstootgevend, uitzinnig en witheet; Tight Right White is hysterisch theater, géén Mistero Buffo” (20), zo meldt Herman Asselberghs de lezers van *Etcetera* in 1994, alsof het vormingstheater een natrap behoeft van de MTV-cultuur. Dezelfde recensent zou overigens wel zeer relevante stukken in *Etcetera* publiceren over wat op dat moment de grootste invloed krijgt op het theater, namelijk video. Opnieuw valt op dat niet zozeer toneel dan wel dans het platform is waar de discussie woedt. Asselberghs zat op dat moment aan de bron: hij werkte niet alleen in het Stuk, was zelf actief als videokunstenaar, en was ook redacteur van *Andere Sinema*, een tijdschrift dat zich uitdrukkelijk tot taak stelde Vlaanderen te informeren over de technologische revolutie *out there*.

In 1996 verscheen *Het digitale Lichaam: cybercultuur in het fin-de-milenum* van Mark Dery op initiatief en in vertaling van hoofdredacteur Tom Paulus. Van Mark Pauline, Stelarc en andere protagonisten uit dit boek zouden kort daarop performances te zien zijn in de Beursschouwburg en later in De Vooruit en de Kaaistudio's. Robots, artificiële intelligenties uit wetenschappelijke laboratoria en door chirurgie gemodificeerde lichamen bevolken plots de toneelscène. *Etcetera* wijdt er *Kunst/Wetenschap* aan, het themanummer van 1998. Bricolage, de term waarmee Lévi-Strauss een vrij gebruik van vormen en middelen voorstaat, wordt het sleutelwoord. Er verandert iets. Erwin Jans, dramaturg bij onder meer Guy Cassiers, merkt in 2000 op dat “performance op het snijpunt van biomechanica, cybernetica, technologie, lichamelijke en publiekparticipatie (...) op een extreme manier duidelijk [maakt] dat de kritische categorieën waarmee we het teksttheater begrijpen en analyseren, hopeloos verouderd zijn om de nieuwste theaterontwikkelingen te begrijpen” (“Theater voorbij” 54).

Voor sommigen breekt een avontuurlijke tijd aan. De naar Nederland uitgeweken Annemie Van Ackere bericht over de hybridische samenwerkingen die ze als hoofd van de Rotterdamse Schouwburg aangaat met V2, het eerder aangehaalde interdisciplinair netwerk voor kunst en technologie met internationale vertakkingen. Een andere vorm van reflectie ontstaat. Vanaf 2000 is die reflectie verbonden aan de naam van choreografe en danseres Meg Stuart wiens voorstellingen *Insert Skin of Appetite* gronden in samenwerkingen met

videokunstenaars zoals Gary Hill of Ann Hamilton. “Meg Stuart en Damaged Goods zijn erin geslaagd de fetisjering van cyberspace achter zich te laten en het over virtualiteit in de ruimte van de media te hebben” (88), zo verwoordt Helmut Ploebst de voldragen omgang met nieuwe technologieën in *Highway 101*. Haar werk inspireert verschillende critici om de verhoudingen anders en nieuw te denken. Haar werk “kaart niet zozeer de verschillen aan tussen het menselijke en het machinale zien (als zou de camera een verbetering van het menselijke oog zijn), als het de kijker bewust maakt van het gegeven dat elk zien gemedieerd, bemiddeld, geconstrueerd is – ook los van een weergave door middel van video” (35), aldus Bert Vandenbussche in 2000. In het themanummer van 2002, *Media/Podium/Kunst*, zal de video- en mediakunstenaar zijn rechten opeisen. Peter Missotten, lang medewerker van Guy Cassiers en initiator van de *Filmfabriek* (thans de *Werktank*), wijst er op de eigenstandigheid van een technologische poëtica die wel in het theater te zien is, maar zich daar niet voldoende kan ontvouwen omdat te zeer in oude theatertermen wordt gedacht. Ook mediamakers zoals Walter Verdin en Frank Theys formuleren nieuwe en ongeziene uitdagingen aan het adres van het theater.

Opmerkelijk is het statement van de eerder vermelde Dirk De Wit in datzelfde nummer. De Wit geeft aan dat de omgang met technologie in theater op twee manieren kan benaderd worden. Men kan het gebruik ervan bedoelen en digitale media als elementen in het decor, het verhaal of de dramaturgie ontdekken en bestuderen. Technologie kan voorts een metafoor zijn voor een bepaalde maatschappelijke realiteit die op het podium van commentaar wordt voorzien. Deze nieuwe uitdrukkingsvormen dient men te wegen met argumenten uit het discours van het theater. “Dit gebruik”, aldus De Wit resoluut, “heeft echter niets te maken met de specifieke nieuwe artistieke praktijken die via die technologieën werden en worden ontwikkeld” (“Nieuwe artistieke praktijken” 27). Strikt gesproken is er zelfs geen technologie nodig om in theater uitspraken over de technologische conditie te doen. Het theater van een Jérôme Bel, Xavier Le Roy of Meg Stuart – de voorbeelden komen van De Wit - heeft zijn eigen middelen. Daarnaast weerklinkt een vraag die wellicht dringender is en die peilt naar de nieuwe cultuur die ontstaat en waarvan het theater deel uitmaakt. Het is de vraag naar veranderende verhoudingen die de podiumkunsten ten gronde herdefiniëren: “Hoe situeert het theater zich als specifieke plaats en als specifiek

moment van concentratie in de veelheid van plaatsen die we vandaag doorkruisen en die telkens een specifiek programma, specifieke informatie en ervaringen aanbieden; zowel fysieke als virtuele plaatsen, zoals de huiskamer, straten, televisie, media, reclame, bioscoop, computer?” (Ibid. 28). Het is duidelijk dat de tevoren vigerende baudrillardiaanse oppositie in het licht van deze verklaring niet langer houdbaar of relevant is. Impliciet is de overtuiging dat het digitale principe alle beschikbare media en disciplines, ook het theater, integreert in een netwerk. Wie dat netwerk vanop afstand beschouwt, is er aan voor de moeite. We leven in nieuwe verhoudingen die het resultaat zijn van de digitale revolutie.

“Behaviorial spaces”, “responsive environments”, “mixed media-installaties”: niet toevallig dient zich in de *Etcetera* van 2005 een volledig nieuwe woordenschat aan die alternatieve theatrale praktijken in het vizier brengt die nog maar weinig uitstaans hebben met de podiumkunsten die tot dusver in het tijdschrift aan bod kwamen. Hybridisering wordt een sleutelwoord. Het themanummer werd samengesteld in nauwe dialoog met het Digitaal Platform, het initiatief van Dirk De Wit, dat een jaar later het boek *E-Cultuur* zou publiceren. De expertise uit de beeldende kunst introduceerde een nieuwe visie in het theater. “Het statuut van de maker brokkelt af”, beklemtoont videast Stefaan De Costere in de reeks interviews “Nieuwe mediakunstenaars aan het woord” van Kurt Vanhoutte: “(h)et komt er op aan zo snel mogelijk uit de economie en de logica te geraken van de presentatie en de commentaar” (14-15). De makers die verder in datzelfde interview aan bod komen – Christoph De Boek, Lawrence Malstaf, Eric Joris e.a. - experimenteren al enkele jaren met technologie en affirmeren die impetus. De traditionele creatie van de kunstenaar wordt vervangen door een netwerk van relaties die in de eerste plaats grensoverschrijdend zijn. De algemene teneur bij de grensgangers tussen theater en technologie is er één van hervonden vrijheid. De toon is militant, activistisch zelfs. “Het is aan u, lezer, om te beslissen of u naar uw revolver grijpt als u het woord ‘nettheater’ hoort of (...) naar nettheater grijpt als u het woord ‘revolver’ hoort”, zo stelt de Sloveense performance kunstenaar Igor Stromajer in een dubbelinterview van Elke Van Campenhout (“Liefde zonder mededogen” 8).

Het onderscheid tussen nieuwe media als expressiemiddel en de ontwikkeling van nieuwe praktijken binnen een context die eigen wetten en regels kent, is met andere woorden een internationaal gegeven. We zijn ver verwijderd van de defensieve houding van een kleine tien jaar terug. In haar editoriaal “Wat is er nieuw aan ‘nieuwe media’” maakt hoofdredactrice Elke Van Campenhout gewag van “de mediakoorts die de performance- en theaterscène vandaag beheerst”. En ze voegt eraan toe: “Nog meer dan een onderzoek naar de hype van de nieuwe media, is *Etcetera* 96 het uitgangspunt geworden voor een hertekening van vastliggende kaders. Want waar staan we nu met ons begrip van het theatrale, zonder podium of toeschouwer, zonder tekst of gechoreografeerde beweging, zonder duidelijke ruimteafbakening of herkenbare acteurs, zonder begin en einde?” (3).

Het humanisme voorbij? Een voorlopig eindpunt.

Technologie wordt verhoudingsgewijs laat een zaak in het Vlaamse theater, maar dan gaat het snel en verandert de opvatting van theatermakers en –commentatoren als het ware op het ritme van de digitale ontwikkelingen. Lichaamskunst is het vehikel van digitale technologie. Maar men hoeft zich niet per se tot performance art en nieuwe netwerkpraktijken te bekennen om de inzet van digitale media naar waarde te schatten. In “Theater voorbij het drama?” wijst Erwin Jans op de terughoudendheid ten aanzien van het elektronische beeld van Hans-Thies Lehmann, die “met zijn theorie van het postdramatische theater de ‘mens’ opnieuw probeert te gronden” (59). De auteur raakt hier mijns inziens het hartstuk van het denken over theater en technologie, met name het humanisme. Digitale technologie zet in de 21^e eeuw niets minder op het spel dan het culturele erfgoed van het humanisme, zo luidt de redenering. Niet toevallig kadert Jans het door technologie gekoloniseerde lichaam met een mooi citaat van Jean-François Lyotard, die naam vestigde door de overgang van het humanisme naar een volgend stadium aan te duiden. “Het verstand”, aldus Lyotard, “dat becijfert en telt (al is het maar ongeveer), onderwerpt alle, zelfs esthetische, objecten aan zijn eigen regel. Daarvoor moet het tijd en ruimte onder controle hebben. Wat geen object is of heeft, wordt buiten beschouwing gelaten. Dus ook de ziel, als we onder ‘ziel’ een geest verstaan die verontrust is door een gast die hij niet kent, die

geen object is, en niet objectief” (21). De melancholie van die vaststelling is even poëtisch als indringend. Men kan zich met Jans afvragen of het postdramatische theater vandaag een laatste verschansing van die verontrusting is.

In het themanummer van 2005 tast Erwin Jans in dialoog met de acteurs van *Proust 2*, de opvoering van Guy Cassiers, de mogelijkheden af. Hij doet dat vanuit de praktijk van het toneelspel, niet vanuit de grote kennistheoretische truïsmen die het debat tevoren vaak bepaalden. “De acteur is nog geen cyborg”, zo besluit Erwin Jans in “De speler weggecijferd: Acteren in een tijdperk van technische reproduceerbaarheid”, “maar hij kan zich wel bewust worden van de nieuwe (mentale en fysieke) acteeruimtes die door de technologie worden gecreëerd” (21). Wellicht ligt daar een weg voor de verzoening van theater met technologie: in de kritische pragmatiek van het spel op scène.

Laten we eindigen in het heden. Rond de tijd van dit schrijven vindt aan de universiteit van Gent een grootschalige conferentie plaats omtrent het theater en het posthumane, *Does It Matter? Composite Bodies and Posthuman Prototypes in Contemporary Performance Arts*. Kristof van Baarle is samen met Christel Stalpaert, Laura Karreman en Pieter Vermeulen één organisator van het internationaal congres. In het septembernummer van *Etcetera* schreef deze theaterwetenschapper en huidige dramaturg van Kris Verdonck een status quaestionis van theater en technologie. “De kunstenaar als technologisch bricoleur” luidt de titel en wie nauw luistert kan inderdaad echo’s horen uit 2005 en het toenmalige themanummer van *Etcetera*. De diepe verhouding tot techniek plaatst niet alleen de performer maar de mens als zodanig in een nieuw perspectief, aldus Van Baarle. Tijdens een gesprek in het foyer van het Kaaitheter zei wijlen Marianne Van Kerckhoven, destijds dramaturge van Kris Verdonck, me ooit dat er een tijd voor theorievorming is en een tijd voor praktijkervaring. Ze liet me verstaan dat de crisis vaak een periode van theoretische reflectie inluit. Dat het humanisme een transitie doormaakt, lijdt geen twijfel. In welke positie zou het theater zich vandaag bevinden? Het antwoord op die vraag is stof voor een ander artikel.

Bibliografie

Asselberghs, Herman. "Dar A Luz' *Tight Right White*. Een overkokende vaudeville." *Etcetera* 12. 46 (1994): 16-22.

Baudrillard, Jean. *Simulacres et simulation*. Paris: Les Editions Galilée, 1981.

---. "De obscene vorm van het antitheater, overal." *Etcetera* 15. 59 (1997): 18.

Benjamin, Walter. "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit." *Walter Benjamin – Gesammelte Schriften, Band I, Teil 2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980. 471–508.

Brouwers, Toon. *Antwerpen Theaterstad. Aspecten van het theaterleven in Antwerpen in de tweede helft van de twintigste eeuw*. Leuven: Lannoo Campus, 2015.

Brulin, Tone. "Video-interview: de jaren zestig." *Toneelstof* (digitaal raadpleegbaar: http://toneelstof.be/content/60/p1_interviews.html).

Callens, Johan. "Over het theater van de jongste twintig jaar: theaterkritiek kan relevant zijn." *Etcetera* 1. 3 (1983): 14.

Debord, Guy. *La société du spectacle* (1967). Paris: Les Editions Gallimard, 1992.

Dery, Mark. *Het digitale Lichaam: cybercultuur in het fin-de-milenum*. Antwerpen: Hadewijch & Baarn, 1996.

De Brabandere, Adri. "Een siderale kilte." *Etcetera* 15. 59 (1997): 15-17.

De Wit, Dirk. "De ontwikkeling van nieuwe artistieke praktijken." *Etcetera* 20. 82 (2002): 26-28.

De Wit, Dirk en Debbie Esmans. *E-Cultuur. Bouwstenen voor praktijk en beleid*. Leuven: Acco, 2006.

De Decker, Jacques. "Video-interview: de jaren zeventig." *Toneelstof* (digitaal raadpleegbaar: http://toneelstof.be/content/70/p1_interviews.html).

De Schrijver, Damiaan. "Video-interview: de jaren negentig." (digitaal raadpleegbaar: http://toneelstof.be/w/Tg_STAN_over_de_jaren_90).

Gielen, Pascal. "Choreografie van de tic. De rol van het lijf in de dans." *Etcetera* 15. 60 (1997): 34-37.

Hancké, Rik. "Video-interview: de jaren zeventig." *Toneelstof* (digitaal raadpleegbaar: http://toneelstof.be/content/70/p1_interviews.html).

Holthof, Marc. *De digitale badplaats*. Leuven: Van Halewyck, 1995.

Hudek, Antony. "Van over- tot onderbelichting: de anamnese van *Les Immatériaux*." *De Witte Raaf* 142 (2009) (digitaal raadpleegbaar: www.dewitteraaf.be).

Jans, Erwin. "Theater voorbij het drama?" *Etcetera* 18. 73 (2000): 54-59.

Jans, Erwin. "De speler weggecijferd: Acteren in een tijdperk van technische reproduceerbaarheid." *Etcetera* 23. 96 (2005): 17-21.

Latour, Bruno. "De modernisering heeft nooit plaatsgevonden." *Etcetera* 15. 60 (1997): 27.

Laermans, Rudi. "Kunst, hedendaagsheid, techniek." *Etcetera* 15. 59 (1997): 3-6.

---. "Niets dan schone schijn en ijdel spektakel?" *Etcetera* 12. 44 (1994): 13-17.

Lanoye, Tom. "Video-interview: de jaren negentig." (digitaal raadpleegbaar: http://toneelstof.be/w/Fragment_Tom_Lanoye_over_de_jaren_90,_Deel_1).

Opsomer, Geert. "Geschiedenis en theater: de speler en de chroniqueur. Is de homo ludens uitgespeeld?" *Etcetera* 15. 60 (1997): 3-9.

Ploebst, Helmut. "Beweging in een spookhuis." *Etcetera* 18. 72 (2000): 86-88.

Thielemans, Johan. "Als kaal licht de onverhulde waarheid is, moet men daarmee leven." *Etcetera* 1. 2 (1983): 40-45.

Tindemans, Klaas. "De afgewezen erfenis van Bertolt Brecht. Of: postmodern theater in Vlaanderen, een vergissing." *De Witte Raaf* 155 (2012) (digitaal raadpleegbaar: www.dewitteraaf.be).

Vandenbussche, Bert. "Dans, bekeken door het oog van de videocamera." *Etcetera* 20. 82 (2002): 34-36.

Vanhoutte, Kurt. "De dans van zachte machines." *Etcetera* 15. 60 (1997): 38-39.

---. "Nieuwe mediakunstenaars aan het woord" *Etcetera* 23. 96 (2005): 12, 14-15, 18-21, 24-27, 28-29, 51-52, 53-55.

---. "Two-fold origin: performing hybrids between theatre and media." *Contemporary Theatre Review* 20 (2010): 475-485.

Van Baarle, Kristof. "De kunstenaar als technologisch bricoleur. De invloed van technologie op het theater." *Etcetera* 33. 138 (2014): 39-44.

Van Campenhout, Elke. "Liefde zonder mededogen: Een publieke tête-à-tête tussen Ana Vujanovic en Igor Stromajer." *Etcetera* 23. 96 (2005): 4-8.

Van Campenhout, Elke. "Wat is er nieuw aan 'nieuwe media'." *Etcetera* 23. 96 (2005): 3.