

**DE 'STATE OF THE UNION' VAN HET PROFESSIONELE  
THEATER IN VLAANDEREN:  
ARTISTIEKE (ZELF-)REFLECTIE OF  
HISTORIOGRAFISCHE BRON?**

Karel VANHAESEBROUCK

Het genre van de kunstenaarstekst (*écrit d'artistes*) kent een uitgebreide traditie binnen de beeldende kunst. Ondertussen ontwikkelt zich gestaag ook een uitgebreide onderzoekstraditie rond deze uitermate boeiende tekstdocumenten, met misschien als voorlopig hoogtepunt de publicatie van de integrale brievencollectie van Vincent Van Gogh.<sup>1</sup> Aan geschriften van theaterregisseurs, auteurs en acteurs wordt doorgaans minder structurele aandacht besteed. Uiteraard zijn ze van cruciaal belang voor theaterhistorici om beter zicht te krijgen op specifieke, historische praktijken (wie het realisme en het naturalisme in het theater wil begrijpen, kan uiteraard niet om de teksten van André Antoine heen), maar zelden worden dergelijke auto-reflexieve documenten onderworpen aan systematische analyse. Toch bestaat er binnen de moderne podiumkunsten een lange traditie van kunstenaarsteksten, van Artaud over Peter Brook en Antoine Vitez tot Pippo Delbono of Jacques Delcuvellerie. Theater is een uiterst complex medium dat functioneert volgens een steeds wisselende verdeling van functies en verantwoordelijkheden – misschien is dat de reden waarom heel wat acteurs en regisseurs de moeite nemen om gedachten op schrift te stellen en zo een autoreflexief referentiekader te ontwikkelen dat *naast* hun werk kan bestaan.

In deze bijdrage wil ik een heel specifiek corpus bestaande uit teksten geschreven door podiumkunstenaars uit Vlaanderen van naderbij bezoeken: de zogeheten jaarlijkse 'State of the Union'. Elk jaar, als *kick-off* van het Theaterfestival, waarop de tien meest belangwekkende voorstellingen van het voorbije seizoen uit Vlaanderen en Nederland gepresenteerd worden, wordt het nieuwe seizoen geopend door een theatermaker, dramaturg en een zeldzame cultuurwetenschapper of criticus. Die persoon brengt dan een uitgeschreven speech voor een assemblee die hoofdzakelijk uit andere artiesten en allerhande institutionele vertegenwoordigers bestaat. Sinds de jaren tachtig, het decennium waarin het festival voor de eerste maal georganiseerd werd in de slipstream van de zogeheten Vlaamse Golf, vormt dit ietwat plechtstatige moment met de al even pompeuze titel een belangrijk moment van zelf-reflectie. Daarenboven wordt elke tekst ook gepubliceerd in het vakblad *Etcetera* en geeft die vaak aanleiding tot hevige debatten en reacties. Samen vormen deze dertig teksten, geschreven door een diverse schare artiesten

zoals bijvoorbeeld Gerardjan Rijnders, Marianne Van Kerkhoven, Johan Simons, Guy Cassiers, Bart Meuleman, Benjamin Verdonck, Stef Lernous en vele anderen, een cruciaal corpus van primaire teksten die samen de belangrijkste discursieve transformaties binnen het professionele podiumkunstenveld weerspiegelen.

De State of the Union is dan ook meer dan zomaar een kunstenaarstekst in een tijdschrift: het is een artistieke interventie én een institutionele commentaar op de stand van zaken binnen de Nederlandstalige sector. Het is een individuele én een fundamentele collectieve interventie waarbij diverse thema's steeds opnieuw aan bod komen, zoals de maatschappelijke inbedding van kunst, kunst- en subsidiepolitiek, het belang van traditie en repertoire, en, misschien met de meeste nadrukkelijkheid, de moeilijk te bevechten autonomie van de kunstenaar in onze postmoderne wereld.

In deze bijdrage wil ik laten zien hoe deze kunstenaarsteksten ons inkiijk geven in de belangrijke verschuivingen in de wijze waarop een veld zichzelf vorm geeft, beschrijft en ook legitimeert. Het betreft hier geen homogeen corpus teksten geschreven door één kunstenaar of kunstenaarsgroep. Evenmin is er een gedeelde identiteit of poëtica. En de teksten werden geschreven op uitnodiging van de directie van het Theaterfestival: het zijn dus gelegenheidsteksten in de meest zuivere zin van het woord. Samen vormen deze teksten echter een uniek, artistiek corpus van polemieken en confrontatie, maar ook van gefingeerd gemeenschapsgevoel en dus ook een belangrijke parallelle bron voor de studie van de recente theatergeschiedenis die niet alleen laat zien hoe het discours binnen een veld ontwikkelt, maar ook hoe datzelfde meta-artistieke discours de praktijk mee vorm geeft. Bij die oefeningen horen echter een aantal *disclaimers*. Deze bijdrage biedt geen volledig overzicht noch een detailanalyse van elke tekst. Ik zal me beperken tot een aantal paradigmatische cases en dus tot een aantal grote lijnen. Een systematische analyse van deze teksten vraagt een studie op zich én een doorgedreven analyse van perifeer bronnenmateriaal. De orde die ik dus binnen dit corpus meen te zien, is deels het gevolg van mijn tekstkeuzes. Ook al zijn alle teksten erg verschillend, toch spreekt er uit zowat elke tekst een ongemak: welk recht heb ik om hier te staan? Wat is dat toch voor een ding, die state of the union? Tegelijk borrelen uit diezelfde teksten een aantal lijnen op: zorgen over de positie van de kunstenaar, zijn maatschappelijke verantwoordingsplicht en de angst voor het wassende populisme. Tot slot zal ik ook geen formele analyse van dit tekstcorpus voorstellen of een poging ondernemen op basis van formele of stilistische kenmerken een 'genre' af te bakenen. Ik beperk mijn analyse met andere woorden tot het ontwarren van enkele inhoudelijke lijnen en bekijk hoe die lijnen zich verhouden tot het bredere spreekregime dat op dat moment in zwang is.

## De postmoderne theatermaker op zoek naar een identiteit

Het Theaterfestival ontstond eind jaren tachtig in het zog van de Vlaamse Golf en ondersteunde mee die voorstellingen die Hans-Thies Lehmann later zou verzamelen onder het etiket 'postdramatisch'. Met die term voorzag hij het postmoderne labyrinthische theater, waarin het drama en alles wat daarbij hoort (een lineair handelingsverloop, psychologisch coherente personages, etc.) niet langer de essentie vormt van wat theater behoort te zijn, van een handzaam etiket. Theatermakers als Jan Lauwers, Jan Fabre, Jan Decorte, Ivo Van Hove en vele andere haalden met nauwelijks verholten plezier de bouwstenen van het medium uit elkaar in een poging een geschikte vorm te vinden om de eigen postmoderne werkelijkheid juister en scherper te verbeelden. In zijn tekst uit 1993 neemt de Nederlandse regisseur Gerardjan Rijnders, op dat moment artistiek leider van het prestigieuze Toneelgroep Amsterdam, zijn lezers mee naar Amsterdam waar hij enkel "keurigheid, netheid, verf en vernis" meent te ontwaren.<sup>2</sup> Amsterdam, zo stelt hij, is een pretpark, een perfect geregelde attractie en staat daarom symbool voor het postmoderne tijdsvak (Rijnders gebruikt het woord 'postmodern' overigens zelf niet): "wij leven inmiddels in een bijna perfect pretpark, met ongekende attracties, met vooral onbeperkte mogelijkheden tot afleiding" (5). En meteen maakt hij de link met de rol van theater en theatraliteit in onze samenleving: drama en theater maken integraal deel uit van onze democratie. Meer nog, zo betoogt hij, onze democratie weet zich steeds meer uitgehold door die dramatisering, waarin emoties steeds rollen zijn, crises steeds gespeeld en kunstmatig zijn en boosheid een conventie geworden is. In de analyse van Rijnders klinken zowat alle elementen door van de cultuuranalyse van onze postmoderne, hypergemediatiseerde samenleving zoals die in de jaren negentig steeds nadrukkelijker ingang zal vinden.<sup>3</sup> En toch zijn er van die momenten waarop het echte, het ware plots door alle theatrale vernis heen breekt: "en dan zie je ineens een niet gerepeteerde traan, een echte emotie in een troebele politieke situatie en de landelijke gene slaat toe. Voor iets wat niet op de tweede geregisseerd is, bestaat in Neverland duidelijk geen ruimte (5). Rijnders' tekst laat mooi zien hoe ook het denken over theater en over de plaats van theater in een bredere maatschappelijke context, niet los staat van het toenmalige intellectuele debat over de postmodernisering van onze samenleving en de bijhorende mediacultuur. Hij waarschuwt op die manier zijn collega's voor een haast onmogelijk te beantwoorden vraag: wat kan de rol van theater nog zijn in een maatschappij die helemaal geënt is op haar theatrale karakter? De theatersector slaagde erin zich in de loop van de jaren tachtig en negentig ingrijpend te professionaliseren (een gegeven waarmee overigens heel wat theaterartiesten blijken te worstelen, zo blijkt uit de lectuur van de state of the unions) en maakt

nu integraal deel uit van de vrijetijdscultuur. Waarvoor nog strijden, waarom nog theater maken, nu theater er gewoon "is"? Uit Rijnders' state of the union spreekt een soort melancholie, waarbij theater een soort anachronistische onmogelijkheid geworden zou zijn. Tegelijk eindigt hij zijn tekst op een droom om theater terug te brengen naar een ingebeelde origine: een niet-geïstitutioniseerd moment van gemeenschappelijkheid.

Dramaturg Klaas Tindemans,<sup>4</sup> die in de jaren tachtig als criticus voor *De Standaard* de experimenten van de zogenaamde Vlaamse Golf mee ondersteunde, onderneemt in zijn state of the union uit 2000 een nieuwe poging om theater te begrijpen binnen dat postmoderne kader. In de eerste plaats richt hij daarvoor zijn peilen op het cultuurbeleid van de toenmalige minister van cultuur, Bert Anciaux, en hij doet daarvoor een beroep op Schiller. Hij klaagt daarbij de "actualiteitsdwang" van de mediacultuur aan, maar ook het breed geïnstalleerde en officieel gelegitimeerde consensusdenken ("het onmiskenbaar dramaturgisch en retorisch vermogen van de overheid om discussie én consensus te esceneren") en, daaruit volgend, een al te politiek correct cultuurbeleid waarin kunst en cultuur eenzijdig benaderd worden als instrumenten van volksopvoeding. Theater, zo stelt Tindemans, is echter geen politiek instrument dat de huidige stand van zaken moet weerspiegelen of, erger nog, legitimeren. Integendeel, theater is als artistieke praktijk belangrijk omdat het fictieve en dus het voorlopige van de sociale verhoudingen erin bloot gelegd worden. Precies dat gebrek aan duidelijkheid, aan zekerheid vormt de kern van het postmoderne theater: "de huidige generatie theatermakers ontwijkt elke zekerheid, verwijst niet naar stabiele gevoelens en nog veel minder naar duidelijke waarden of strenge doch rechtvaardige wetten" (82). In 2005 bevestigt Jan Lauwers, toch een van de iconen van het postmoderne theater in Vlaanderen, die aanname, door erop te wijzen dat politiek geëngageerde kunst een vals begrip is: "omdat politiek reeds een beperkte interpretatie van de realiteit is en kunst daardoor zijn opdracht niet kan vervullen: namelijk de toeschouwers overtuigen niet bang te zijn van de vrijheid die ontstaat als de realiteit niet als een evidentie geconfirmeerd wordt". Kunst geeft niet zomaar de realiteit weer maar kijkt terug en stelt vragen.

Die "postdramatische" grondhouding veronderstelt een radicale autonomie, aldus Tindemans, en het kunstenbeleid moet die autonomie garanderen: "een kunstenbeleid creëert materiële voorwaarden voor een radicale autonomie, maar houdt zich ver van artistiek-politieke prioriteiten. Dat doen kunstenaars, theatermakers zelf" (82). Sterker nog, die autonomie zou de onvoorwaardelijke ruggraat moeten vormen van het subsidiebeleid: "een subsidie houdt een verplichting

tot grenzeloze artistieke vrijheid in". De bijdragen van Rijnders en Tindemans proberen elk op hun manier meer grip te krijgen op de plaats en het belang van theater in een postmoderne wereld. Uit beide teksten spreekt een strijdbare nostalgie, waarbij beiden op zoek gaan naar redenen om blijvend het theater te verdedigen.

In dat licht is de speelse, jongensachtige *state of the union* die de acteurs Wouter Hendrickx en Adriaan Van den Hoof een jaar later brengen, erg revelerend. In hun tekst<sup>5</sup> schetst het duo door middel van een dialoog tussen hun beide de impasse waarin de jongere generatie theater blijkt terecht gekomen te zijn: ze kunnen profiteren van de verworvenheden van de vorige generatie (een cultuurbeleid dat experiment en innovatie genegen is, grote instellingen die steeds meer open staan voor jong en experimenteel werk, de creatie van de zogenaamde kunstencentra die zijn uitgegroeid tot de R&D-afdeling van de theatersector, etc.), maar die vorige generatie lijkt hen een gebrek aan strijdbaarheid, een teveel aan postmoderne ironie te verwijten: "de Bond van Oudstrijders staat bovenop een heuvel, overschouwt de jonge, onstuimige troepen en haalt de wenkbrauwen bedenkelijk op. *Wat is er mis, wat doen we verkeerd?*" (9). De jongere generatie wordt vrijblijvendheid, een gebrek aan engagement, aan vechtlust verweten. Ten minste, die inschatting maken beide auteurs, ook al werd in geen enkele voorgaande *state* dat proces gemaakt. De tekst is dan ook vooral de uiting van een jonge generatie theatermakers die met open armen door het geïstitutionaliseerde veld ontvangen zijn en tegelijk moeilijk hun plek vinden in dat nieuwe culturele systeem. Het Vlaamse podiumkunstenveld verschilt aan het begin van de 21<sup>e</sup> dan ook in belangrijke mate van de meeste andere gelijkaardige omgevingen: precies door de slooparbeid van de generatie uit de jaren tachtig, zag de politiek zich vanaf de tweede helft van datzelfde decennium genoodzaakt haar cultuurbeleid af te stemmen op de noden van die experimentele garde. Diezelfde generatie zal steeds nadrukkelijker de sleutelposities binnen dat veld gaan bezetten. En zo kent Vlaanderen in die periode een 'omgekeerd cultuurbestel': de avant-garde bezet het culturele centrum maar blijft het discours van de periferie hanteren (experiment, verzet, kritiek, etc) en de eerder behoudsgezinde esthetica's bevinden zich in de marge van dat bestel. De ietwat knullige *state of the union* van Hendrickx en Van den Hoof is een uiting van het ongemak dat met die specifieke organisatie van het culturele veld in Vlaanderen gepaard gaat. Of hoe de postdramatische theater-esthetica blijkt uitgegroeid te zijn tot een hegemonisch discours.

## De autonomie van de kunstenaar

Een tweede vraag, die door zowat alle kunstenaarsbijdragen zindert, is die naar de autonomie van de kunstenaar. In 1999 zet choreograaf en regisseur Jan Ritsema<sup>6</sup> meteen de puntjes op de i: “ik doe niet mee aan het modieuze geroep dat meer toeschouwers en vooral meer jeugd en meer moslims aan en naar het theater wil krijgen” (47). Het kunstenveld, aldus Ritsema, moet zijn eigen politisering bevechten en niet toelaten dat de overheid allerhande externe parameters gaat opleggen. Vooral de voortdurende plicht tot zogezegde interculturalisering stoot hem tegen de borst, waarbij subsidies enkel dienen om “de verschillen tussen culturen wat weg te poetsen” en interculturaliteit gereduceerd wordt tot een “assimilatieproces dat verschillen moet opheffen” (47). En ook bij Ritsema vinden we, net zoals bij Rijnders, de aanname terug dat de professionalisering en de institutionalisering van het kunstenveld, mee mogelijk gemaakt door zijn eigen generatie, de artistieke autonomie maar ook de daadkracht van de kunstenaar uitholt: “kunstenaars worden hoe langer hoe meer een normale en maatschappelijke zelfs zeer gewaardeerde beroepsgroep” (47). Kunstenaars geven hun eigen organisaties steeds meer uit handen, met een groeiende *overhead* en steeds meer *out-sourcing* als gevolg. Meer en meer niet-kunstenaars zijn werkzaam in het kunstenveld, zo stelt Ritsema. Die evolutie spoort samen met een toenemende bedrijfsvoering op overheidsniveau. En dus wil de overheid rendement: de eigen investeringen moeten opbrengen.

Diezelfde kritiek op de neoliberalisering van de theatersector vinden we ook in 2002 bij Oscar Van Woensel<sup>7</sup> terug: “in het theater moet de theatermaker de baas zijn. Niet de toeschouwer, niet de producent, niet de uitbater en niet de overheid”. En dus moet de theatermaker opnieuw zijn recht opeisen om onlogisch, nutteloos, incoherent, ja zelfs vervelend te zijn. Ook regisseur en schrijver Bart Meuleman roert in 2007 nog steeds dezelfde trom: “ik wil me niet maatschappelijk verantwoorden. Mag je dat zeggen? Kan dat? Of is dat het toppunt van arrogantie. Ik leg geen maatschappelijke verantwoording af”. Die maatschappelijke verantwoordingsplicht, zo stelt Meuleman, is eigenlijk een drogreden die de eigenlijke vraag naar *return* moet verhullen.

De *state of the union* van Van Woensel is een pleidooi voor “on-logica”, voor het recht om dingen ingewikkeld, onoplosbaar te maken. En daarom moeten kunstenaars ondubbelzinnig waken over hun eigen autonomie: “in de kunst zou men niet moeten toegeven aan economische wetten. Hier zou men autonoom moeten blijven. Autonoom en authentiek, ongeacht de vraag van het publiek”. Theater, aldus Van Woensel, moet aanzetten tot nadenken, niet tot vergeten, moet

ons terugbrengen naar de wereld: “ik denk dat theater niet het zoveelste pretpark moet zijn waar we naartoe kunnen om de wereld zoals die is te kunnen vergeten”. Die gedachte leidt Van Woensel naar de kern van zijn tekst: zijn autonomie vindt de kunstenaar door met twee voeten in de samenleving te staan, samen met zijn toeschouwer, en niet door die toeschouwer een soort parallelle sprookjeswereld voor te spiegelen: “ik zou het mooi vinden als toneel een wezenlijk onderdeel zou zijn van die samenleving en niet iets wat eraan hangt. Iets archaïsch, iets om de samenleving te vergeten”.

### Populisme

Naarmate de jaren 2000 vorderen duikt één woord steeds nadrukkelijk op in ons tekstcorpus: ‘populisme’. Die groeiende aandacht voor het populistische spreekregime in de culturele sector loopt parallel met het politieke succes van achtereenvolgens Vlaams Belang, Lijst Dedecker en N-VA. Kunstenaars voelen zich steeds sneller aangesproken door – al dan niet uitgesproken - beschuldigingen van elitarisme. De avant-garde-retoriek die lange tijd mee door het politieke bestel gefaciliteerd werd, blijkt begin 2000 de achilles-hiel van het kunstenveld in het algemeen en van de theatersector in het bijzonder te zijn. Wanneer toenmalig cultuurminister Bert Anciaux, toch eerder van progressieve strekking, de kunstenaarsgilde als een “ascetische elite” omschrijft, is het dek helemaal van de dam. In 2003 publiceert de Leuvense professor Gust de Meyer daarenboven zijn fel bediscussieerde *Manifest van een cultuurpopulist* waarin hij betoogt dat elk democratisch draagvlak voor cultuursubsidies ontbreekt en dat subsidies aan kunstenaars vervangen moeten worden door subsidies “aan het volk”. En precies tegen dat discours, waarin cultuur per definitie elitair is en populisten namens een ingebeelde groep spreken, verzet choreografe en danseres Anne-Teresa De Keersmaeker<sup>8</sup> zich in haar *state* in 2003: ze wijst op het gevaar van een cultuurpopulisme dat elk experiment als irrelevant en ondemocratisch wegzet, dat nadrukkelijk protesteert tegen het “geven van overheidsgeld dat alsmaar meer als marginaal wordt beschouwd” (5). In haar tekst houdt De Keersmaeker een pleidooi voor werk dat bruggen bouwt met een groot publiek zonder toegevingen te doen, maar ze is ook de eerste die het neoliberale model bij naam noemt als een mal die zich als vrijheid verpakt: “economische *laisser faire* wordt gelijkgesteld met echte democratische vrijheid, en overheidsinterventie met onvrijheid.” (6) Cultuur, zo stelt ze, heeft nood aan échte vrijplaatsen en het is de taak van de overheid om die vrijplaatsen, los van economische druk, te garanderen. Met haar *state of the union* beschrijft De Keersmaeker als een van de eersten hoe ook in het

denken en handelen van de overheid het markteconomisch denken onomkeerbaar binnensloop. Tegelijk laat haar tekst zien hoe het “discursieve regime” binnen de professionele culturele sector, een spreken dat die sector niet alleen beschrijft maar ook mee vorm geeft, aan het begin van de twintigste eeuw een belangrijke mutatie ondergaat waarbij marktdenken en populisme nadrukkelijk hand in hand gaan als gemeenschappelijke vijand. Tegelijk laat deze – erg partiële – analyse ook zien hoe jongere kunstenaars worstelen met de erfenis van de oudere avant-garde. En hoe dus, in zeker zin, de Vlaamse Golf niet alleen een ongeziene dynamiek teweeg bracht, maar ook leidde tot een soort impasse: wat blijft er over van het experiment als grondhouding indien het centrum van het eigen systeem datzelfde experiment als belangrijkste waarde huldigt.

In 2010 deed Benjamin Verdonck iets opmerkelijks. In plaats van het Theaterfestival te openen met kritiek aan het adres van de minister of grootse uiteenzettingen over cultuurbeleid of de rol van traditie en repertoire liet hij de verzamelde sector weten dat de wereld er slecht aan toe was én dat de kunstensector met zijn internationale residenties, uitgebreide tournees en prospectierondes, daar een hele simpele verantwoordelijkheid kan in dragen: “Isoleer uw dak, rij niet meer met de auto, eet geen vlees of vis, en stop met over en weer vliegen. Wat als we ons daartoe met de ganse podiumsector zouden toe verbinden, wat zou dat geven? Dat is alles wat ik te zeggen heb: een uitnodiging”. Er viel eerst een stilte en dan ongemakkelijk geginnik. En vervolgens was er een receptie met de drank en (vegetarische) hapjes.

## NOTEN

1. Vincent Van Gogh. *The Letters*. Eds. L. Jansen, H. Luijten, N. Bakker. Amsterdam: Van Gogh Museum and Huygens Institute, 2009. Available at <http://www.vangoghletters.org/vg>. Book version published by Thames & Hudson (English) or Amsterdam University Press (Dutch).
2. Gerardjan Rijnders. State of the union. *Etcetera*, 4-5.
3. Niet toevallig zal de Vlaamse socioloog in 2003 het fel becommentarieerde boek *De drama-democratie* publiceren. Maar ook de Nederlandse filosoof René Boomkens schreef over die dramatisering een aantal indringende werken, zoals *Kritische Massa: Over massa, moderne ervaring en popcultuur* (Amsterdam: Van Gennep, 1994), *Een Drempelwereld: Moderne ervaring en stedelijke openbaarheid*, Rotterdam: NAI Uitgevers, 1998, *De Nieuwe Wanorde: Globalisering en het einde van de maakbare samenleving*, (Amsterdam: Van Genn, 2006)
4. Klaas Tindemans. Theater maken, theater leren. *Etcetera* 18: 73 (2000), 81-82.
5. Wouter Hendrickx & Adriaan Van den Hoof. De staart van de ajuin. *Etcetera* 78 (2001), pp. 9-10.
6. Jan Ritsema. De gistingstank van de samenleving. *Etcetera* 17: 69 (1999), pp. 47-48.
7. Oscar Van Woensel. In het theater moet de theatermaker de baas zijn. *Etcetera* 83 (2002), pp. 4-7.
8. Anne Teresa De Keersmaecker. ‘We gaan proberen er iets aan te doen’. *Etcetera* 89 (2003), pp. 4-7.