

STADSTHEATERS EN BLAUWE MAANDAG CIE

HET CONFORMISME DOORBROKEN

Jozef DE VOS

De stadstheaters blijven het in de jaren negentig moeilijk hebben om de vernieuwingstendensen te volgen. Naast enkele interessante pogingen in NTG en KNS, blijkt vooral de KVS stand te houden in een tijdperk waarin vele nieuwe gezelschappen de aandacht voor teksttheater herontdekken. Jozef De Vos gaat na waar de stadstheaters in gebreke blijven en wat Blauwe Maandag Cie hier tegenoverstelt.

Niet voor niets kreeg de Toneelstofpublicatie over de jaren tachtig de titel *The Wonder Years*. In deze periode manifesteerde zich in het werk van allerlei nieuwe groepen en artiesten een theater gekenmerkt door fragmentatie, deconstructie, vermenging van genres, invloed van performance art enz. Kortom: het nieuwe postmoderne theater. Deze ontwikkeling ging bijna volledig voorbij aan de traditionele stadstheaters die het ook om structurele redenen erg moeilijk hadden. Daar kwam nog bij dat zich in deze periode steeds meer gezelschappen aandienden die wel nog belangstelling hadden voor het klassieke en moderne repertoire, maar dit op een meer persoonlijke, creatieve en eigentijdse manier interpreterden. Ook deze initiatieven, zoals het Raamtheater en De Tijd, (°1987) verdringen steeds meer de grote stadstheaters.¹ In deze bijdrage willen we, zonder ook maar enigszins volledigheid na te streven, een blik werpen op de toestand in de Vlaamse stadstheaters en vervolgens het ontstaan en het werk van Blauwe Maandag Cie toelichten.

KNS

In Antwerpen wordt in 1986 Ivonne Lex aangesteld als directeur van de KNS. Het gezelschap speelt dan sinds enkele jaren in de nieuwe stadsschouwburg. Kortstondig slaagt Ivonne Lex er in opnieuw leven in het huis te brengen. Zij weet de KNS in te schakelen in een internationaal samenwerkingsverband (de "Conventie van Europese Theaters") waardoor zij regisseurs uit het buitenland kan aantrekken. Zo worden enkele heel sterke en grootse producties gerealiseerd zoals *Ghetto* van Joshua Sobol (1987), geregisseerd door Daniel Benoin. Het stuk reconstrueert de gebeurtenissen die in 1942 en 1943 in het getto van Vilna

plaatsvonden. Het was een grootse, maar toch sobere encenering waarin sterk geacteerd werd door onder meer Frank Aendenboom en Herbert Flack.²

Dezelfde regisseur tekende in 1988 voor een indrukwekkende encenering van Büchners *Woyzeck*. Benoin bleef trouw aan de tekst maar realiseerde toch een nieuw creatief concept met een specifiek dramatisch verloop. Tegenover het kermisgebeuren stelde Benoin de gevangenis/het psychiatrisch hospitaal. De afwisseling en contrastwerking van beide speelruimten maakten een dynamisch ritme mogelijk.³

Als openingsproductie van het seizoen 1989-1990 koos Ivonne Lex Shakespeares *Midzomernachtdroom*. De Engelse regisseur Pip Broughton, die het hele stuk opvatte als de droom van de Indische knaap over wie Oberon en Titania ruzie maken, zorgde voor een fraaie voorstelling. De uitbeelding van de droomwereld sloot helemaal aan bij de romantische traditie, inclusief een feeëriek verlicht elfenbos en de muziek van Mendelssohn. Dit was ongetwijfeld een mooie maar te veel naar het decoratieve overhellende productie.

Indien Ivonne Lex erin slaagt een aantal successen te boeken, dan blijken dit vrij geïsoleerde prestaties te zijn, veelal gerealiseerd dankzij de externe inbreng. In het huis zelf blijft zij kampen met het achterhaalde systeem van stadsbevoogding, de wellicht te grote schaal waarop de nieuwe schouwburg werd ontworpen en de tegenwerking van de subsidiërende overheid voor wie haar visie op theater niet modieus genoeg was.

NTG

De rol die Ivonne Lex in Antwerpen speelde, is enigszins vergelijkbaar met die van Jean-Pierre De Decker enkele jaren later in Gent. Want ook hier was het NTG-gezelschap, dat in de jaren tachtig nog het meest alerte en dynamische van de Vlaamse stadstheaters was, door de jaren heen in nood geraakt. Hugo Van den Berghe – die Jef Demedts opvolgt als directeur in 1993 – zet het beleid verder dat gericht is op relevant en hedendaags theater. Dat levert beslist een aantal mooie producties op, maar een zekere verstarring in het ensemble wordt steeds meer voelbaar. Te vaak worden veilige keuzes gemaakt (klassiekers uit het moderne repertoire) of dwaalt men af naar te gemakkelijk, op een groot publiek mikkend amusement (zoals cabaret en musical). Heel kenschetsend voor de situatie is het lot van een interessant initiatief in het seizoen 1993-1994, namelijk Het Salon. Onder leiding van Sam Bogaerts wil Het Salon in de Minnemeers jonge acteurs de kans

bieden hun eigen creativiteit en de mogelijkheden van het theater te onderzoeken. In deze 'vrijplaats' kunnen zij zelf met een bepaalde tekst aan de slag, improviseren rond een personage of experimenteren met video. Er werd gewerkt met teksten van moderne en klassieke auteurs. *De twee ijdelmannen* naar Shakespeares *Two Gentlemen of Verona* is hier een voorbeeld van. Deze aantrekkelijke voorstelling deed in hedendaagse vormentaal enigszins denken aan Fassbinder. Het probleem bij Het Salon was dat er maar weinig of geen inbreng was van de NTG-acteurs zelf. Bijgevolg voedde of beïnvloedde het experiment nauwelijks de werking van het gezelschap, laat staan dat het in het beleid geïntegreerd werd.

Ook al worden af en toe jongere regisseurs aan het werk gezet (Johan Dehollander, Guy Van Sande en Guy Cassiers...) die boeiende producties realiseren, toch raakt het gezelschap steeds meer de voeling kwijt met de zich snel vernieuwende podiumkunsten. In het eigen NTG Lustrumboek VII over de jaren 1995-2001 stelt Herman Balthazar vast dat de kunstencentra Vooruit en Nieuwpoort het kloppend hart worden van de vernieuwingsbewegingen waaraan NTG slechts geïsoleerd kan deelnemen.⁴

Toen zich de unieke opportuniteit voordeed om uit het isolement te treden en het huis een nieuw elan te geven door een fusie met de naar expansie zoekende Blauwe Maandag Cie, werd deze kans door kortzichtigheid verkwanseld. Als nieuwe directeur werd in 1996 Jean-Pierre De Decker aangesteld die in de jaren tachtig als huisregisseur heel sterk zijn stempel op het gezelschap had gedrukt. De Decker beseft ten volle dat hij het roer radicaal moet omgooien. Hij maakt van de schouwburg een open huis en verjongt (al te drastisch) het gezelschap. De Decker kiest voor herkenbaar hedendaags theater voor een ruim publiek. Net als bij Ivonne Lex in Antwerpen worden een aantal succesproducties gerealiseerd, maar al gauw blijkt dat de nieuwe groep cohesie mist. Een groot succes is *Masterclass* (1998), het stuk van Terrence McNally dat de operadiva Maria Callas ten tonele voert. Voor deze quasi soloproductie werd Chris Lomme geëngageerd die met klasse gestalte gaf aan de persoonlijkheid van de zangeres. Tot de meest geslaagde producties moeten we ook *Closer* (1998) van Patrick Marber in de regie van Niek Kortekaas en *Kat op een heet zinken dak* (2000) in de regie van Guy Van Sande en Alain Pringels rekenen. Maar de beperktheden van het gezelschap worden pijnlijk duidelijk wanneer het zich waagt aan *Macbeth* (1999) of *Othello* (2001). Al te gemakkelijk wordt toevlucht gezocht tot show en spektakel waardoor de voorstellingen in oppervlakkigheid verzanden. Een typisch voorbeeld van deze trend was de productie waarmee het seizoen 2000-2001 – het laatste voor de fusie met Arca tot het publiektheater - wordt afgesloten. Richard O'Briens *The Rocky Horror show* kon, drie decennia nadat hij het publiek verraste en shockeerde,

slechts opgefokt en banaal amusement opleveren. Met dit soort spektakel dreef NTG ver weg van zijn opdracht.

KVS

Van de drie stadstheaters is het alleen de Brusselse KVS die in de jaren negentig scoort. En dat heeft alles te maken met het feit dat Franz Marijnen er in 1993 tot intendant wordt aangesteld. Veel te laat in zijn carrière wordt Marijnen volop ingeschakeld in het Vlaamse theaterbestel, maar toch zorgt hij voor een dynamische periode in de KVS-geschiedenis. Marijnen regisseert zelf een aantal indrukwekkende producties, vooral van klassiek werk, maar hij heeft ook voeling met wat er leeft in de eigentijdse dramaturgie. Zo programmeert hij als eerste bijna het volledige oeuvre van Sarah Kane en organiseert hij in de KVS een Engels Festival (1998) waar onder meer Mark Ravenhills *Shopping and Fucking* te zien is. Het jaar nadien is Duitsland te gast met onder meer werk van de ‘coming man’ Thomas Ostermeier.

Marijnen heeft in deze jaren zijn exuberante stijl enigszins gemilderd. Zonder aan creativiteit in te moeten boeten leidt dat tot sterke, uitgezuiverde interpretaties van klassieke werken. Dat zijn theater ‘midden in de wereld’ staat, bewijst onder meer de voortreffelijke productie van de *Oresteia* (1996). Want dit grootse, intense drama over moord, wraak en wroeging dat uiteindelijk leidt tot een geïnstitutionaliseerde rechtspraak en zo kon uitgroeien tot een funderend ‘groot verhaal’ van onze samenleving, werd hier opgevoerd in een land dat in shock verkeerde door het volkomen falen van het rechtssysteem in de verschrikkelijke Dutroux-zaak. Marijnen wist dat hij geen goedkope actualisering moest toepassen om relevant te zijn. De hele productie was ingetogen, haast klassiek van toon. Zij vertolkte het (utopische) streven naar harmonie en heling van een diep gekwetste samenleving. Ook de scenografie van Jean-Marie Fiévez had niets buitenissigs, maar maakte de toeschouwer wel tot deelnemer en medeplichtige.⁵

Gedurende zijn carrière had Marijnen zich gemanifesteerd als een belangrijk Shakespeare-regisseur. Ook in zijn Brusselse periode tekende hij voor voortreffelijke interpretaties van *King Lear*, *The Tempest* en *Othello*. Zijn *Koning Lear* (1993) – in coproductie met Het Nationale Toneel (Den Haag) – bouwde duidelijk verder op de productie die hij in 1987 voor NTG gemaakt had, maar was soberder en genuanceerder. Zo was het perverse seksuele spel van Regan en haar man tijdens de blindmaking van Gloucester afgezwakt. De meesterzet van deze productie was de casting van Freek de Jonge als de Nar. Deze artiest belichaamt immers het type van de “bitter fool” die Lears nar is. Bovendien was de Jonge

letterlijk een vreemde eend in de bijt van het toneelgezelschap. In 1996 creëert Marijnen een schitterende productie van *De Storm*, waarin magie en spektakel overvloedig aanwezig zijn, maar nooit de totale harmonie van de voorstelling aantasten. Deze productie was ook een huldebetoon aan de zeventigjarige Senne Rouffaer die een bittere, ontgoochelde Prospero op de scène bracht. Marijnen wist een sterk gezelschap op te bouwen en kon zo in *Othello* (1997) een optimale rolbezetting realiseren met Bert André als Othello en Bien de Moor als Desdemona. Door hun genuanceerde en gedetailleerde vertolkingen wierpen Chris Thijs en Hubert Damen ook een scherp licht op de relatie tussen Emilia en Jago.⁶

Een andere belangrijke bijdrage tot het Vlaamse theater van intendant Marijnen is dat onder zijn impuls de KVS boeiend, eigentijds, en soms controversieel repertoire brengt. We vermeldden al dat hij zeer snel het werk van Sarah Kane programmeert. *Blasted* (1997), gespeeld in volle Dutroux-tijd, krijgt door deze context een bijzondere connotatie. Vooral *Cleansed* (regie: Marijnen)/*Crave* (regie: Paul Peyskens) in 2000 was een fascinerende productie waarin zonder enige sensatiezucht een 'theater van de wreedheid' in de ware, metafysische betekenis van het woord werd gerealiseerd. Ook nieuw werk van Martin Crimp en Enda Walsh werd in de KVS met succes gespeeld.

De Tijd en Blauwe Maandag Cie

In deze context van een erg versnipperd theaterlandschap waarin de grotere huizen nauwelijks hun centrumfunctie uitoefenen, manifesteren Blauwe Maandag Cie en De Tijd zich als sterke eigentijdse ensembles die ook een ruim publiek aanspreken. Onder impuls van Lucas Vandervost vaart De Tijd complexloos een erg literaire koers. Met een kern van voortreffelijke acteurs (o.a. Dirk Buyse, Bob De Moor, Katelijne Verbeke, Rita Wouters, Chris Thys) creëert Vandervost in de hem eigen sobere maar intense stijl een hele reeks memorabele voorstellingen.

Blauwe Maandag Cie⁷ heeft zich in zijn vijftienjarig bestaan nooit vastgepind op een bepaalde stijl of genre, maar is steeds nieuwe benaderingen van zowel het materiaal als het spel zelf blijven onderzoeken. Nadat hij eerst binnen de structuur van KNS Antwerpen een eigen productie probeerde op te zetten, verliet Luk Perceval het huis en stichtte samen met Guy Joosten in 1984 Blauwe Maandag Cie. Van meet af aan wordt groot belang gehecht aan de creativiteit van de acteurs. Verre van 'uitvoerders', moeten zij volwaardig participeren in het productieproces. Perceval kant zich daarom resoluut tegen 'typecasting'. Hij kent de theorieën van Stanislavski en Grotowski maar zoekt bovenal zijn eigen weg. In



Wilde Lea, Blauwe Maandag Cie, 1991, © Johan Jacobs

zijn denken over theater neemt het ritueel een cruciale plaats in. Dat zal blijken in tal van producties en niet in het minst in *Ten Oorlog* (1997), de laatste realisatie en het orgelpunt in het bestaan van Blauwe Maandag Cie. Deze marathonvoorstelling was gebaseerd op acht historische stukken van Shakespeare. In hun zoektocht naar een eigen en eigentijdse theatertaal heeft het gezelschap ook steeds de communicatie met het publiek voor ogen gehouden. De toeschouwer werd vaak geprikkeld en gestimuleerd om zo de voorstelling letterlijk mee te *maken*.

De doorbraak voor het jonge gezelschap kwam er in 1988 met een indringende, gave productie van *De Meeuw*. Perceval wist hier vooral de juiste toon te treffen. In deze opvoering was geen zweem van pathos of sentiment, geen spoor van valse melancholie te bekennen. Wel overheerste de lichtjes komische ironie. De productie werd gedragen door een bijzonder sterke cast. Men zag Chris Lomme als de mondaine actrice Arkadina, Jan Declair als de gearriveerde schrijver Trigorin en Els Dottermans als de tragische Nina. Opvallend en kenmerkend voor Blauwe Maandag Cie was de sobere vormgeving van Johan Herbosch waarin symbolische toetsen op bescheiden wijze waren aangebracht.

Perceval slaagt erin een vast ensemble te smeden waarmee in de opeenvolgende producties een stijl wordt gehanteerd die gekenmerkt wordt door een verhevigde theatraliteit. *Strange Interlude* (1990) van Eugene O'Neill en *Wilde Lea* (1991), gebaseerd op een stuk van Nestor de Tière, zijn exemplarisch voor deze stijl.

Vanaf 1992-1993 kan Blauwe Maandag Cie zich steviger inbedden in het Vlaamse theaterbestel. Het gezelschap krijgt een eigen stek in het Kunstencentrum Vooruit in Gent. Daarbij hoort ook de mogelijkheid de Minardschouwburg te bespelen. In haar eerste Gentse seizoen bereikte Blauwe Maandag Cie een absoluut hoogtepunt met de productie van Dryden *All for Love*, dat in een vrije bewerking van Benno Bernard onder de titel *Liefdeswoede* (1993) gespeeld werd. Regisseur Perceval realiseerde een uiterst intense, op de tekst gerichte voorstelling. Dankzij de sobere stijl en een spaarzaam maar treffend gebruik van symbolen kreeg het hele verhaal van Antonius en Cleopatra – met allure vertolkt door Jan Declair en Els Dottermans – een mythische dimensie. Het eenvoudige decor van Katrin Brack, waarin centraal een verlichte wereldbol werd geplaatst, suggereerde meteen een sacrale, rituele plaats. Alleen al de keuze voor dit bij ons nooit eerder gespeelde werk getuigde van de zin voor creatieve uitdagingen die Blauwe Maandag Cie eigen was.

Dat het gezelschap zich steeds blijft herdefiniëren en bepaald niet zinnens is een bepaalde succesrijke speelstijl te cultiveren, bewijst de productie van *Joko* (1993). Deze productie wedt niet zozeer op de tekst maar op de fysieke kracht van het theater. De radicale benadering van het materiaal – de surrealistische roman van Roland Topor – leidde naar een Artaudiaanse opeenvolging van beelden, flarden tekst en acties. Heel opvallend en betekenisvol in dit beeldend theater was de integratie van rituele elementen.

O'Neill (En geef ons de schaduwen, 1994) van Lars Norén was dan weer schitterend teksttheater waarin Perceval de stijl liet bepalen door de theatrale dimensie van het stuk. Fragmenten van een realistische uitbeelding werden geplaatst in een duidelijk theatrale ruimte. Verder liet de regisseur de acteurs zelf de toneelaanwijzingen citeren.

Blauwe Maandag Cie blijft uitdagingen opzoeken. Eind 1995 brengt het in coproductie met Toneelgroep Amsterdam *Barnes' beurtzang* in de regie van Gerardjan Rijnders. Het gaat hier om de vertaling/bewerking van *The Antiphon* van de Amerikaanse schrijfster Djuna Barnes. Deze complexe tekst in verzen, alweer over de spanningen in een familieverband, naar het theater brengen, was een ware krachttoer, die mogelijk werd door de sterke persoonlijke invulling door de acteurs en door de ingreep om Barnes in het stuk te brengen, dat aldus een schrijfproces weerspiegelde.

Ten Oorlog

In 1997 bracht Blauwe Maandag Cie zijn laatste grote productie uit, die uitgroeide tot het theaterevenement van het decennium: *Ten Oorlog*, een bewerking van Shakespeares twee tetralogieën van historische stukken (van *Richard II* tot *Richard III*) door Tom Lanoye en Luk Perceval. Het was een megalomaan project waaraan Perceval al een hele tijd werkte en dat tot spanningen leidde in het gezelschap. Het vereiste zoveel concentratie en doorzettingsvermogen dat verscheidene acteurs afhaakten die dan weer moesten vervangen worden. Maar het resultaat was een verbluffende productie, die ook in het volgende seizoen hernomen werd onder de vlag van het kersverse Toneelhuis, resultaat van de fusie tussen KNS-Antwerpen en BMCie.

Verschillende van de acht stukken waaruit de twee cycli bestaan, zoals de drie delen van *Hendrik VI* waren nooit eerder bij ons opgevoerd. Lanoye en Perceval reduceerden het materiaal tot een trilogie, waarvan de drie afleveringen – *In de*



Ten Oorlog, Blauwe Maandag Cie, 1997, © Corneel Maria Ryckeboer

naam van de vader en de zoon, *Zie de dienstmaagd des Heren* en *En verlos ons van het kwade* – op achtereenvolgende avonden werden gespeeld. *Ten Oorlog* vormde echter een zodanig samenhangend geheel dat het vooral in de zogenaamde marathonvoorstellingen – gedurende een hele dag – tot zijn recht kwam. Alleen nog maar als evenement was *Ten Oorlog* uitzonderlijk: een voorstelling bestaande uit drie delen, die samen een hele theaterdag in beslag namen. In een tijd waarin ook in de cultuur alles steeds korter en sneller wordt, is zo'n concept op zich al bijzonder. Maar ook inhoudelijk en artistiek bleek dit Shakespeare-project erg interessant. Door drastisch te schrappen en te herschikken in de oorspronkelijke stukken slaagden Lanoye en Perceval erin een pseudo-historische ontwikkeling van de middeleeuwen tot onze tijd in het gehele stuk te projecteren. Deze tijdslijn vormde bovendien een kader voor de ontwikkeling van een aantal meer persoonlijk-psychologische thema's. De Shakespeareaanse thematiek van de strijd om de macht, de uitoefening en de effecten ervan op de personages werd een rode draad in het verhaal, dat een evolutie liet zien van een door God geordende wereld naar een op hol geslagen, zichzelf vernietigende samenleving. Het dramatiseren van wat Jan Kott het Grote Mechanisme noemde – iemand baant zich een weg naar de macht, maar zal die noodzakelijkerwijze weer moeten afstaan – kreeg in *Ten Oorlog* een extra dimensie doordat dezelfde acteurs in de loop van de geschiedenis in verschillende rollen optraden. Personages verdwenen, maar doken als het ware in een andere gedaante weer op, vaak om wraak te nemen. Zo was Jan Declair Hertog van York, Bisschop Winchester en uiteindelijk Risjaar Modderfokker den Derde. Wim Opbrouck, die zowel Richaar Deuzième als La Falstaff en Warwick speelde, was een van de revelaties van dit project. Opvallende prestaties van Vic de Wachter, Jakob Beks, Lucas van den Eynde en Ariane van Vliet willen we hier ook even aanstippen. Niet alle stukken waren even geslaagd, maar het project dwong om allerlei redenen bewondering af. Ik vermeld er hier twee die mijns inziens belangrijk zijn. Ten eerste wisten de makers hier bij momenten sterk en puur theater te creëren. De worsteling tussen Prins Hein en zijn vader en de moord op York waren bijvoorbeeld enorm grootse theatermomenten. Ten tweede werd hier uit het erg diverse materiaal van de stukken van Shakespeare een samenhangend “groot verhaal” gepuurd, dat als het ware de fragmentatie van onze postmoderne cultuur tegengaat.⁸

Zoals reeds aangestipt, fuseerde BMCie het volgend seizoen met KNS-Antwerpen. Daarmee was de cirkel rond. Luk Perceval neemt bezit van het huis dat hij destijds uit onvrede had verlaten. De fusie markeert het doorbreken van de scheiding tussen stadstheaters als traditioneel centrum en de periferie van het theaterlandschap. De Bourla wordt voortaan een totaal ander soort theaterhuis. Niet alleen worden teksten op een eigentijdse wijze geïnterpreteerd, er komt ook

ruimte voor dans, video en muziektheater. Maar ook het unieke BMCie-hoofdstuk loopt, door het opgeven van het ensembleconcept, definitief ten einde.

Noten

- ¹ VAN DEN DRIES, Luk, "Van stedelijke regie naar openbaar nut" in: BROUWERS, Toon, e.a., *Tussen De Dronkaerd en Het Kouwe Kind. 150 Jaar Nationaal Toneel, KNS, Het Toneelhuis*, Ludion, Gent, 2003, p. 199.
- ² Voor een uitvoerige bespreking van deze productie, zie: POPPE, Annick, "Ghetto" van Joshua Sobol door de KNS: een ode aan het leven in het aanschijn van de dood", in: *Documenta V*, 1987, nr. 2, pp. 95-119.
- ³ LAMBERECHTS, Luk, "Georg Büchners Woyzeck en de encenering van Daniel Benoin", in: *Documenta VII*, 1989, nr. 1, pp. 5-24.
- ⁴ BALTHAZAR, Herman, "Woord vooraf" in: *Lustrumboek VII Nederlands Toneel Gent (1995-2001)*, Gent, 2004, p. 9.
- ⁵ DECREUS, Freddy, "De Oresteia, of de mythe van de metropool tussen Habermas en Foucault (Deel II)", in: *Documenta XV*, 1997, pp. 87-88.
- ⁶ Voor gedetailleerde analyses van deze Shakespeare-producties, zie DE VOS, Jozef, "Directing Shakespeare on the Late-Twentieth-Century Stage: The Case of Franz Marijnen" in *Shakespeare and The Low Countries*, ed. Ton Hoenselaars en Holger Klein, Shakespeare Yearbook, vol. 15, Lewiston: The Edwin Mellen Press, 2005, pp. 267-284.
- ⁷ Voor een volledig overzicht van de BMCie geschiedenis, zie: LIEVENS, Sigfried, *Een opwaartse spiraal door het Vlaamse theater. Veertien jaar Blauwe Maandag Compagnie (1984-1998)*, Licentiaatsverhandeling Universiteit Gent (promotor Jozef De Vos), 2001.
- ⁸ Aan *Ten Oorlog* wijdde *Documenta* een themanummer: "Ten Oorlog doorgelicht", in: *Documenta XVI*, 1998, nr. 2.