

Institutionele dramaturgie: een leemte binnen de (kunst) institutionele kritiek.

-- Lena Vercauteren --

In een tijd waar er steeds meer discussie in het professionele veld komt over de waarde van kunstinstellingen is het belangrijk om te bekijken welke vernieuwende praktijken er in een instelling kunnen worden ingebracht. Binnen de kunstinstitutionele kritiek zijn de situaties van musea al geanalyseerd, maar daarin is de positie van het theaterhuis tot nog toe onderbelicht gebleven. De hoge menselijke factor bij theaterhuizen zorgt echter voor een bijzondere dynamiek die de relatie tussen mens en instelling in een ander licht toont. Dit artikel exploreert de specifieke mogelijkheden binnen theaterhuizen door te focussen op de positie van de dramaturg binnen een theaterhuis zoals Internationaal Theater Amsterdam. Hiermee worden er bijzonderheden aangestipt en het middel van tijdelijkheid binnen langdurigheid wordt geïdentificeerd als institutioneel middel dat verder ingezet zou kunnen worden om van institutionele bastions ruimtes van artistieke autonomie te maken.

Keywords: Institutionele dramaturgie / Internationaal Theater Amsterdam / kunstinstitutionele kritiek; commoning

Inleiding

Hoe kunnen rigide instellingen nog waardevol blijven in het huidige theaterlandschap, waar nieuwe makers juist veel meer inzetten op fluïde werkvormen? Of is een institutionele werking inherent dominant en daarom nadelig voor het bredere veld? Hebben ze voor het veld een essentiële waarde of slokken ze geld en middelen op? Binnen de institutionele kritiek werd er al veel ingegaan op de mogelijkheden van moderne, open instellingen en de nood van de juiste personen die verandering teweeg kunnen brengen. Kunstinstellingen komen daarbij naar voren als ideale ruimtes waar een artistieke autonomie gedijt en zelfs wordt beschermd.

Kunstinstitutionele kritiek heeft zich tot nog toe bijna uitsluitend gefocust op de institutionele werking van musea als logge, verouderde instellingen. De verhouding tussen kunstenaar en instelling heeft binnen museale contexten een vastomlijnde wisselwerking die zich centreert rond een kunstobject dat beschikbaar wordt gemaakt voor een publiek. Institutionele kritiek heeft gepoogd om nieuwe methodes te zoeken voor deze interactie, waarbij de conclusie vaak is dat onder andere interpersoonlijke en menselijke relaties de sleutel zijn tot een vernieuwing van de institutionele werking. Deze vernieuwing zou het tegengif zijn voor decennia aan dominante institutionele invloeden en ervoor zorgen dat de waarde van instellingen – meer bepaald het beschermen van artistieke autonomie, zoals denkers als Pascal Gielen en Gerald Raunig dit beschrijven – versterkt wordt. Deze (her)waardering van het interpersoonlijke en het menselijke kan echter moeilijk getransponeerd worden naar een kunstinstitutionele kritiek van theaterhuizen en andere theaterinstellingen. Daar is een belangrijke reden voor: de intermenselijke relaties tussen verschillende factoren (performer, toeschouwer, medewerkers) maakt namelijk al inherent deel uit van diens institutionele werking. Dit bijzondere kenmerk van de werking van theaterhuizen vormt een impuls om een leemte binnen de institutionele kritiek te onderzoeken. Als de conclusie van de moderne kunstinstitutionele kritiek is dat er meer intermenselijke interacties nodig zijn binnen de institutionele ruimte, is het belangrijk om ruimtes te onderzoeken die al een hoge graad aan intermenselijke interacties bevatten. Binnen dergelijk onderzoek kan het institutionele inzicht verbreed

en verdiept worden. Zowel ‘nieuwe’ als ‘verouderde’ voorstellingen worden immers (nog steeds) gemaakt door en gespeeld met actuele lichamen. Instellingen binnen het theaterveld vormen dus een cruciaal gebied om verder te analyseren, aangezien een dergelijke analyse een verscherpt inzicht kan brengen in de relatie tussen instelling en mens.

Voor dit artikel wordt een specifieke casus gebruikt om aan te tonen waarom het belangrijk is om theaterinstellingen verder te onderzoeken en te analyseren welke praktijken daar al aanwezig zijn: de institutionele dramaturgie als positie en als bredere artistieke lijn bij Internationaal Theater Amsterdam. De keuze voor het perspectief van de dramaturg is gestoeld op de specifieke positie die dramaturgie inneemt binnen de hiërarchie van een instelling. Als artistiek onderzoeker, raadgever en medewerker bevindt de huisdramaturg zich dicht bij de artistieke werking van een instelling en dus bij de artistieke autonomie en vrijheid die in de moderne institutionele kritiek als (mogelijk) centraal middel geïdentificeerd wordt. De analyse die volgt in dit artikel vloeit daarbij voort uit mijn persoonlijke ervaring als stagiair dramaturgie bij ITA in het voorjaar van 2022. Vanuit de beschrijving van mijn eigen ervaring en hoe die zich verhoudt tot het algemenere concept van dramaturgie, wordt de bescherming van artistieke autonomie onderzocht met een blik op het interpersoonlijke. Hiermee brengt deze analyse ook meer dan een analyse van de kunstobjecten die in de instelling aanwezig zijn – in de zin van theatervoorstelling – maar brengt het de processen die het artistieke mogelijk maken onder de aandacht.

Daarnaast wordt het intermenselijke verder onder de loep genomen door te kijken naar bredere voorbeelden van interacties tussen ITA en het culturele veld en tussen ITA en de werknemers. Als het gaat over de invloed die mensen kunnen uitoefenen op de instelling is de lopende problematiek van de hoge werkdruk bij de technische ploeg een essentiële situatie om te analyseren. De verschillende tijdsschalen waarbinnen deze situatie zich heeft ontwikkeld en nog verder zal evolueren binnen ITA toont de interactie aan tussen het kunstproces en het menselijke binnen de theaterinstelling aangezien hierbij het intermenselijke een directe invloed heeft op het artistieke. Deze twee tijdsschalen samen belichten de specificiteit van het theaterhuis binnen een institutionele context.

‘Institutionele dramaturgie’ als concept kan gedefinieerd worden als huisdramaturgie met een besef van het institutionele. Deze positie heeft een belangrijke plaats doordat het een grote focus kan leggen op langdurige verandering vanuit het artistieke. Door niet enkel na te denken over wat er geproduceerd wordt, maar hoe en waarom, kan institutionele dramaturgie mee zorgen voor de nieuwe praktijken van *commoning* die door Gerald Raunig worden beschreven in zijn hoofdstuk in *Institutional Attitudes*. Volgens Raunig is *commoning* een meervormige praktijk die niet enkel kijkt naar een *common* inhoud, maar ook een participatieve productie van een bepaalde inhoud. De grootste uitdaging voor instellingen en voor institutionele dramaturgie blijft het evenwicht vinden en behouden tussen traditie en moderniteit, geschiedenis en toekomst. Er zijn institutionele structuren die zowel voor verdieping als rigiditeit zorgen. Het is een kwestie van praktijken vinden die *commoning* als participatieve productie bevorderen op een manier die waardevol is voor een instelling. De positie van de huisdramaturg is mogelijks een krachtige functie om gedurende lange tijd voor vernieuwing te zorgen zonder het artistieke proces te belemmeren, maar juist via de inhoud aan vernieuwing te werken. Interventies en korte ingrepen, zoals een staking, zijn soms nodig om dominante institutionele praktijken in vraag te stellen. Ze zijn echter niet het enige middel om voor duurzame vernieuwing te zorgen. Breuken kunnen waardevol zijn, maar bruggen kunnen dat evenzeer; en de dramaturg is de bruggenbouwer bij uitstek.

Moderne (kunst)institutionele kritiek

In *Institutional Attitudes* focust socioloog Pascal Gielen op verschillende perspectieven binnen de institutionele kritiek. Het centrale vraagstuk is de waarde van (verticale) verdieping binnen instituten in een tijd waar er meer (horizontale) uitbreiding verwacht en gevraagd wordt. Binnen de diversiteit aan meningen en argumenten in *Institutional Attitudes* positioneert Gielen zich eerder aan de kant van het instituut¹ en de bescherming ervan. Hij is er namelijk van overtuigd dat binnen instellingen, ongeacht hoe competitief ze zich opstellen, er nog steeds op z'n minst de *herinnering* aan artistieke autonomie, transgressie en verbeelding aanwezig is (29). Hierbij ziet hij de groei in vernetwerking en horizontaliteit juist als een proces waarbij instituten ontworteld kunnen raken (2).

In de visie van Gielen zijn instellingen ‘verticalizatiemachines’, waarbij ze niet enkel staan voor denkbeeldige hoogtes, maar ook voor een historische verdieping en een fundament waarop gebouwd kan worden (14). Daarbij zijn ze echter ook onbuigzame, hiërarchische structuren. Gedurende de moderne geschiedenis van de institutionele kritiek is deze structuur bekritiseerd, waarbij een voorkeur groeide voor democratische, alternatieve structuren die niet vasthangen aan rigide hiërarchieën. Voor Gielen heeft deze strijd zijn nut, maar zet het ook de deur open naar een vervlakking van de kunstwereld (15-16). De instellingen als verticalizatiemachines zijn ruimtes die ervoor kunnen zorgen dat de culturele hiërarchie niet wegerodeert door een marktlogica van vraag en aanbod. Ze zouden zo juist essentiële bondgenoten kunnen zijn in de institutionele kritiek (18, 29).

Raunig beargumenteert dan weer in *Institutional Attitudes* dat horizontalisering an sich geen negatief iets is. Hij legt eerder een focus op duurzame *commoning* als belangrijke vernieuwende praktijk binnen instelling (169). Daarbij moeten instellingen niet verdwijnen, maar moeten ze wel kunnen omgaan met de huidige institutionele crisis. Het is voor Raunig belangrijk om praktijken te vinden voor “instituting the common” (170). Zeker het dynamische aspect van dit project wordt benadrukt, aangezien *commoning* meer is dan een statisch, passief openstellen van het instituut. Het kan namelijk te gemakkelijk gebeuren dat instellingen enkel de deuren openen zonder hun institutionele werking echt aan te pakken. Het begrip “*common*” is dan niet zomaar een categorie van kunst waar een instelling zich op kan richten, het is een praktijk die gecultiveerd moet worden. Deze praktijk gebeurt volgens Raunig ook op twee tijdsschalen: “the moment of instituting” en “continual multiplication of instituting” (177). *Commoning* gebeurt niet met één knal of interventie, maar is ook niet *enkel* een werk van lange adem. Als instellingen een waardevolle evolutie willen doormaken, moeten ze dus op beide tijdsschalen inzetten.

Kunstinstellingen nemen binnen deze institutionele kritiek ook een bijzondere plaats in ten opzichte van andere (staats)instellingen. Dat betekent niet dat kunstinstellingen ineens de staat kunnen hervormen, maar de specifieke mix van autonomie, interesse in het experiment, vanzelfsprekendheid van kritische perspectieven en aandacht voor het politieke draagt veel potentie in zich om vrije ruimtes te ontwikkelen en te beschermen (Raunig 173). Als in-

stellingen tot een werking kunnen komen die artistieke processen stimuleert en een plaats geeft, kan dit voordelen hebben voor het bredere veld en misschien zelfs voor andere instellingen buiten het kunstenveld. Binnen deze analyses van het potentieel van kunstinstellingen worden er naar twee institutionele analyseobjecten gekeken: of ‘het kunstinstituut’, een abstract amalgaam van institutionele werkingen, of musea. Daarbij is het museum voor veel denkers een passend voorbeeld van een oude constructie met een koloniaal, imperialistisch verleden. Niet elke kunstinstelling werkt echter op dezelfde wijze als het museum, zeker niet wanneer het gaat over theater, performance en andere podiumkunsten. Een theaterhuis is niet op dezelfde manier een kunstinstelling als een museum dat is.

Het verschil ligt daarbij niet enkel in het kunstobject zelf, maar ook in het productie- en ontwikkelingsproces van kunst en van de kunstenaar. Aangezien institutionele kritiek binnen de kunsten juist focust op de relatie tussen instituut en kunstenaar, vraagt een andere relatie in een instituut een andere kritische benadering. Ondanks de gelijkaardige insteek van de missie – een plaats geven aan kunst voor een breed of meervormig publiek – heeft een theaterhuis al een hoger gehalte aan intermenselijke wisselwerking. Dit betekent ook dat er vanuit een analyse van de relatie tussen kunstenaar en huis misschien belangrijke inzichten kunnen komen over open instellingen die verbeeld kunnen worden in de institutionele kritiek.

Dramaturgie binnen de instelling

Curator Je Yun Moon vermeldt in haar nieuwe visie op de mogelijkheden van curatorieel onderzoek dat curatorschap kan komen vanuit een “complex network of exchanges of knowledge” (33). Het resultaat is een fragmentarisch artistiek onderzoek dat kan bijdragen aan een *commoning*-praktijk, aangezien het een veelheid aan kennis en ideeën binnenbrengt in een artistiek proces. Deze manier van het curatorieel benaderen kan als progressief gezien worden binnen het curatorieel discours, maar een vergelijking van deze beschrijving met de meeste definities van dramaturgie toont een bijzondere gelijkens aan. Het begrip ‘dramaturg’ of ‘dramaturgie’ heeft een hoog gehalte aan flexibiliteit naargelang de specifieke context, maar over het algemeen wordt de dramaturg gezien als iemand die binnen een artistieke constellatie (gezelschap, theaterhuis, ...) voor ondersteu-

ning zorgt via een “process of working on actions” (Georgelou et al. 40). Deze invulling is vrijer dan een klassiek beeld van de curator als “Über-Curator” die auteurschap wil opeisen over een tentoonstelling (Moon 34). Dit type van (co-)auteurschap is historisch gezien afwezig gebleven bij veel invullingen van dramaturgie.

De positie van de dramaturg in een artistiek proces is echter niet altijd even vanzelfsprekend voor mensen in het veld. Dramaturg Marianne Van Kerkhoven hield in haar reactie op een opinietekst van Bart Meuleman, die zich sterk afzette tegen de positie van de dramaturg in het artistiek proces, een pleidooi voor de functie van de “interlocuteur”. Dit type persoon is niet enkel in het theater aanwezig, maar neemt verschillende vormen aan bij veel andere kunsten (“Van de kleine en de grote dramaturgie”). Binnen haar eigen visie op de kleine en grote dramaturgie ziet ze de dramaturg dan als verbindingsfiguur tussen de verschillende elementen, niet enkel binnen de productie, maar ook daarbuiten. Dit verschilt per productie en elke dramaturg heeft in elke situatie een andere functie of rol. Dramaturgie en de dramaturg dragen een flexibiliteit omdat in principe *iedereen* een bepaalde expertise of praktijk kan hebben die een dramaturgisch doel kan dienen. Als “interlocuteur” neemt de dramaturg een positie in die niet autoritair is of auteurschap opeist, maar wel vanuit een praktijk van luisteren, onderzoeken en kijken meewerkt aan de kunstobjecten die gemaakt worden. Dramaturgisch onderzoek wordt namelijk niet uitgevoerd voor de eigen maakpraktijk van de dramaturg, maar als middel om door te geven aan regisseurs die zich verbinden aan het theaterhuis. Ook binnen een ‘verouderde’ werking – een werking die door moderne spelers in het veld als verouderd bestempeld zou worden – heeft een huisdramaturg telkens een blik op het menselijke dat aanwezig is in het huis en in het werk dat zich daarin bevindt.

Voor het verdere onderzoek naar het effect van de positie van de dramaturg binnen een institutionele werking en voor de casus van mijn persoonlijke ervaring als stagiair bij ITA, is het belangrijk om het over ‘institutionele dramaturgie’ als begrip te hebben, in tegenstelling tot het concept van de huisdramaturgie. Deze verschuiving van zwaartepunt is essentieel voor een verdiepende analyse van de mogelijkheden van een dramaturgie binnen een institutionele context. Hiermee blijft ook het belang van die werking voor de praktijk van de dramaturg zichtbaar. Het begrip is hiermee ook niet enkel

een synoniem voor huisdramaturgie, maar een type dramaturgie dat het besef van het institutionele in zich draagt. Op dit moment is het begrip ‘huisdramaturgie’ nog steeds het meest gangbare in een professionele context.

Huisdramaturgie in het werkveld neemt verschillende concrete vormen aan naargelang de context, maar de overkoepelende intentie is om de dramaturgie en ‘stem’ van de instelling te volgen en te ontwikkelen. Bij ITA wordt er binnen de huisdramaturgie een duidelijk onderscheid gemaakt tussen de bureaudramaturgie en de productiedramaturgie. De takenpakketten en verantwoordelijkheden binnen deze twee functies worden zelfs redelijk strikt afgebakend. Dit zorgt ervoor dat een productiedramaturg zich minder zal bezighouden met repertoirekeuzes voor de volgende seizoenen en een bureaudramaturg geen dramaturgische adviezen zal geven tijdens een repetitieproces. Qua personeelsbezetting is de bureaudramaturgie en productiedramaturgie bij ITA gelijk verdeeld. Hoofddramaturg Johan Reyniers houdt zich bezig met de bureaudramaturgie, afhankelijk van de periode samen met een stagiair.² Voor productiedramaturgie is er doorgaans één productiedramaturg en één stagiair die meeloopt.

Een belangrijke verantwoordelijkheid van de bureaudramaturg bij ITA is het langdurige repertoireonderzoek en de ondersteuning bij repertoirekeuzes van regisseurs en de artistieke leiding. Een bepaald repertoirestuk wordt deels gekozen vanuit de adviezen van de afdeling dramaturgie. Repertoirekeuzes zijn binnen dit proces altijd een uitkomst van conversatie. Voorstellen komen van alle deelnemers aan het gesprek, maar worden doorgaans bekeken en onderzocht door de bureaudramaturgen. Het specifieke onderzoek van repertoireteksten is een exclusieve bezigheid van de bureaudramaturg bij ITA. Dit onderzoek wordt voornamelijk schriftelijk vastgelegd in leesverslagen van teksten, maar gebeurt in sommige gevallen mondeling. Het mondelinge proces sluit dicht aan bij een vloeiender dramaturgisch proces, zoals de ‘interlocuteur’ van Marianne Van Kerkhoven, maar het schriftelijke proces wordt gewaardeerd voor zijn archiveringsmogelijkheden. Het bewaren van oudere leesverslagen heeft het praktische voordeel dat er later terug gekeken kan worden naar oudere adviezen. Teksten kunnen namelijk in verschillende seizoenen weer overwogen worden binnen het repertoireonderzoek. Het goed- of afkeuren is een dynamisch, con-

text-gebonden proces. Een tekst die nu niet werkt voor een bepaalde regisseur, kan wel werken in andere tijden of met andere mensen. Het repertoireonderzoek binnen ITA poogt bijgevolg geen canonieke of literaire waarde aan een tekst toe te kennen, maar enkel een concreet artistiek advies vanuit onderzoek en een dramaturgische blik. De leesverslagen zelf zijn niet vrij beschikbaar voor andere medewerkers buiten het bureau dramaturgie.³ Hierdoor moet het leesproces van een stagiair ook geen rigide vorm volgen, maar is er vrijheid voor elke stagiair om een eigen oordeel te ontwikkelen in het leesverslag.

Bijzonder aan het bureau dramaturgie is dat het moeilijk in de institutionele hiërarchie te plaatsen is. Het bureau fungeert vaak als informatiepunt voor andere afdelingen wanneer bepaalde kwesties concretere informatie over een productie nodig hebben. Het gaat dan om informatie over een toekomstige productie voor bijvoorbeeld een development-project met externe personen, een interview met een acteur, of communicatieteksten. Afhankelijk van de beschikbare kennis en expertise werden deze taken verdeeld tussen hoofddramaturg en stagiair. Soms werden vragen breder gesteld aan meerdere afdelingen, omdat het niet altijd duidelijk was wie de juiste informatie had. Over het algemeen was er wel de veronderstelling dat het bureau dramaturgie over de meest complete informatie beschikte met betrekking tot voorstellingen en artistieke processen in het huis. Het bureau dramaturgie bevindt zich dus in een wisselwerking met de artistieke kern en de andere afdelingen en komt daarbij dicht bij de rol van de bruggenbouwer, zoals beschreven door Van Kerkhoven (“Over dramaturgie” 13). De bureaudramaturg overbrugt namelijk de brede kennis van het repertoire en de concrete informatie die nodig is voor praktische uitwerkingen. De artistieke lijn kon dus vaak geen abstract, cerebraal object blijven, aangezien de terugkoppeling naar de realiteit via productie, communicatie of publiekswerking steeds belangrijk bleef.

Binnen mijn stage-ervaring bij ITA waren de positie van het huis in het veld en de institutionele stem belangrijke elementen om mee te (leren) werken. Mijn stage op de afdeling dramaturgie van ITA liep vanaf 28 februari tot en met 24 mei. Ik deed wat beschreven werd als een “stage bureaudramaturgie”. De aanwerving gebeurde via een open vacature die online beschikbaar was via de verschillende kanalen van ITA. Daarbij werd er gevraagd naar derde- of vierde-

jaarsstudenten in een relevante opleiding (dramaturgie of theaterwetenschap) (“Vacature stagiaires dramaturgie”). Doordat de vacature publiek beschikbaar was, was de drempel om een kandidatuur in te dienen relatief laag. Het profiel dat gevraagd werd was dan weer redelijk specifiek en lag minder open. Er wordt daarbij dus een persoon gezocht die al relevante kennis heeft vanuit een opleiding, waardoor geïnteresseerden mogelijks al aan zelfselectie deden.

Als stagiair nam ik een dramaturgische positie in. Voor de aanvang van de stage werd vastgelegd dat het een onderzoeksobject zou vormen; dit werd ver op voorhand eenmalig gecommuniceerd. Er werden echter geen bijkomende onderzoeksmethoden zoals interviews of gesprekken gepland voor tijdens de stageperiode. Het doel hiervan was om geen zichtbare onderzoekerspositie op het bureau in te nemen, maar juist de blik te laten beïnvloeden door een puur dramaturgisch perspectief. Het takenpakket binnen mijn stage was duidelijk gericht op het repertoireonderzoek en het bekijken van wat de artistieke ontwikkeling van ITA is en nog kan zijn. Als dramaturg en als onderzoeker was dit een hybride positie waar er zowel invloed mogelijk was als een helder perspectief werd opgebouwd van de werkwijze van het bureau dramaturgie bij ITA. In mijn stageperiode waren er veel wisselwerkingen tussen mij, de hoofddramaturg/stagemontor Johan Reyniers en andere mensen in het huis. Het merendeel van de gesprekken over het artistieke onderzoek gebeurde tussen Johan Reyniers en mij. Hierin speelde repertoire een belangrijke rol. Deels omdat ITA en de afdeling dramaturgie zich voornamelijk bezighoudt met repertoire, maar deels ook omdat repertoire en theaterteksten belangrijke middelen kunnen zijn om hedendaagse visies aan af te toetsen. Uit de gesprekken kwamen namelijk vaak adviezen of oordelen over de relevantie of speelbaarheid van een bepaalde tekst. Doordat deze werden gebaseerd op beargumenteerde meningen en niet zomaar persoonlijke voorkeuren, werd er steeds een bepaalde institutionele dramaturgie gevolgd en verder opgebouwd. Het is daarbij wel belangrijk om op te merken dat deze gesprekken vooral plaatsvonden op het bureau van de afdeling dramaturgie en relatief geïsoleerd waren van de rest van de instelling. Mijn eigen invloed ten opzichte van de instelling werd dus over het algemeen nog steeds gemedieerd door de hoofddramaturg, die besloot op welke manier een oordeel of advies werd doorgegeven.

De invloed van een stagiair is dus vaak beperkt tot wat toegelaten wordt binnen een afdeling en tot wat de stagiair zelf kan proberen te beïnvloeden. Zelfs wanneer een stagementor of iemand anders op de afdeling beslist om een stagiair meer invloed uit te laten oefenen, is dit nog steeds afhankelijk van de acties van de stagementor. Dit is niet per se iets negatiefs, aangezien dit vaak de beste manier is om te verzekeren dat het werk van de stagiair past binnen de institutionele dramaturgie. Daarbij moet wel opgemerkt worden dat een institutionele werking ook steunt op de arbeid van stagiairs. Naast vrijwilligers kunnen stagiairs er namelijk voor zorgen dat bepaalde taken, die minder prioritair zijn voor de vaste medewerkers, toch uitgevoerd worden. Het feit dat ITA regelmatig stagiairs aanneemt, zorgt ervoor dat de structuur zich hieraan onvermijdelijk aanpast. De invloed die een stagiair heeft, zal vaak noodgedwongen onzichtbaar zijn, maar niet onbestaande. Zelfs wanneer het geen grote veranderingen zijn, blijven ze raders die belangrijk zijn binnen de machine van de instelling.

Hiermee brengt een stagiair ook vaak een nieuwe blik binnen die ook weer een interactie veroorzaakt met de gangbare institutionele dramaturgie. Wanneer Raunig praat over het belang van praktijken bij *commoning*, dat wil zeggen een bepaalde *omgang* met een object, wordt er hier ook een mogelijkheid zichtbaar voor vernieuwing binnen een instelling. Soms werd mijn persoonlijke levensperspectief, bijvoorbeeld als jonger persoon met kennis van queer thema's, aangeduid als belangrijk element voor het beoordelen van een tekst. Het persoonlijke moest hierbij natuurlijk gestaafd worden met een degelijke argumentatie, maar de dramaturg als positie binnen de afdeling werd niet als een onpersoonlijk, objectief iets waargenomen, maar als een meervoudige praktijk. Hierbij komt dramaturgie, zelfs in een eerder klassieke instelling zoals ITA, dicht bij de "complex network of exchanges of knowledge" waar Je Yun Moon op focust binnen haar visie van een vernieuwd curatorschap (33). Via repertoire- en artistieke kennis werkt een afdeling dramaturgie naar een complex netwerk van mondelinge interacties en een schriftelijk archief.

De aanwezigheid van bureaudramaturgie binnen ITA zorgde voor een plaats waar continu kennis en discussies ontwikkeld werden. Onafhankelijk van een echt artistiek eindproduct was er plaats om na te denken over de verschillende mogelijkheden binnen de artistieke stem van ITA. De institutionele situatie gaf ook richting aan

dat onderzoek, waardoor vragen en gesprekken gericht gevoerd werden en kennis dus steeds verbonden werd aan een specifieke situatie. Het zit hiermee ook geconnecteerd aan de vele mensen in het huis. Het is dus een verticalisatie-beweging, dieper in de artistieke geschiedenis van het huis, die echter ook *commoning*-praktijken opzoekt. Enerzijds gebeurt dit door steeds op een bewuste manier een mogelijke repertoiretekst te lezen met het oog op de hedendaagse maatschappelijke context en de oorspronkelijke historische context in het achterhoofd. Anderzijds zorgt de influx van nieuwe perspectieven via stagiairs ervoor dat er onverwachte wisselwerkingen kunnen gebeuren. Deze wisselwerking tussen het kortdurende werk van de stagiair en het langdurige werk van de hoofddramaturg zorgt ook voor een connectie tussen de twee tijdsschalen die Raunig in zijn theorie benadrukt. Er wordt steeds gebouwd aan een groot artistiek onderzoek, waarbij de maatschappelijke context van dat moment steeds weer overdacht wordt.

Naast een intermenselijke focus, draagt huisdramaturgie ook een bepaald potentieel in zich om nieuwe praktijken voor het artistieke te voeden binnen een institutionele context. Binnen deze positie kan het natuurlijk nog steeds bepaalde dominante hiërarchieën verderzetten. De aanwezigheid van een dramaturg binnen een instelling is dus geen waarborg voor een *commoning*-praktijk, maar wel een belangrijk middel om via het artistieke naar een duurzame *commoning* te geraken binnen een institutionele werking. Voor de "Über-Curator" van Je Yun Moon bestaat niet echt een equivalent binnen dramaturgie, aangezien het loslaten van 'bezit' inherent deel is van een dramaturgische praktijk. Het onderzoek van repertoire wordt telkens uitgevoerd zonder auteurschap als doel. De huisdramaturg, en in het bijzonder de bureaudramaturg bij repertoiretheater, is dagelijks bezig met de vraag welke teksten belangrijk zijn om op te voeren, om te lezen en/of om iets te zeggen over de huidige staat van de wereld. Het antwoord daarop is geen universeel antwoord, maar een werkantwoord voor andere mensen in het huis.

De grenzen van (bureau)dramaturgie

Er zijn natuurlijk, realistisch gezien, grenzen aan de mogelijke invloed van bureaudramaturgie als specifieke discipline en huisdramaturgie als groter concept. Binnen de institutionele werking is het bijzonder om een rol te hebben die zo bewegelijk mogelijk is. Bij ITA is de discipline van bureaudramaturgie, als plaats waar de bredere institutionele stem centraal staat, echter iets minder bewegelijk in de institutionele structuur aangezien de bureaudramaturgie redelijk afgescheiden is van de productiedramaturgie. Tussen de twee disciplines is er weinig overlap. Deze scheiding laat enerzijds verdieping toe in de werkzaamheden van de bureaudramaturgie, gezien de ritmes van de producties en het ritme van het repertoireonderzoek anders liggen. De producties kennen namelijk verschillende pieken in activiteit, terwijl het repertoireonderzoek eerder continu is. De langdurigheid van repertoireonderzoek verwacht een vast ritme, waarbij de flexibiliteit van repetities een obstakel kan vormen.

Het zorgt er anderzijds voor dat de bureaudramaturgie steeds geïsoleerder wordt, terwijl het wel voorbereidend werk is voor toekomstige producties. Bureaudramaturgie riskeert hiermee op lange termijn een afstand te creëren tussen de theorie van het repertoireonderzoek en de praktijk van het insceneren en spelen van repertoire. Tijdens het repertoireonderzoek wordt er, verbaal of in leesverslagen, een oordeel gegeven over de mogelijkheden van een tekst om opgevoerd te worden. Aangezien dit oordeel over de potentiële productiedramaturgie in brede zin gaat, kan er beargumenteerd worden dat dit oordeel gevoed wordt vanuit een eigen productiedramaturgische praktijk. Kijkervaringen hebben ook een belangrijke plaats in het ontwikkelen van een inzicht in repertoire, maar dit is nog iets anders dan tijdens een repetitieproces ervaren welke tekst voor problemen zorgt, welke spanning er is tussen de inscenering en de historische context. Informatie over dit proces is beschikbaar via de mogelijke connecties in het huis, maar de ervaring zelf wordt niet opgebouwd bij een strikte scheiding tussen bureau- en productiedramaturgie.

Buiten de grenzen van de bureaudramaturgie is het ook belangrijk om naar de grenzen van dramaturgie in het algemeen in een institutionele context te kijken. Een dramaturg heeft, naar gelang het huis, veel invloed op de programmatie en artistieke beslissingen. Hiermee

ligt er potentieel bij de huisdramaturg om praktijken van *common-ing* te vinden binnen de dramaturgie van het huis. De complexe problematiek van instellingen gaat echter verder dan het verwerken van artistieke inhoud. Als we kijken naar de algemene problemen op vlak van burn-outs, financiële precariteit en onduurzame werksituaties, is een realistische conclusie dat huisdramaturgie op dat vlak weinig kan uithalen. In crisissituaties kan een dramaturg niet echt ingrijpen of een directe invloed uitoefenen. Als een technische ploeg op de juiste dag staakt, kan een première niet doorgaan. Als een dramaturg een dag staakt, blijft een tekst ongelezen of wordt er een nagesprek geannuleerd.

Als het gaat over welke invloed andere medewerkers op de brede institutionele dramaturgie kunnen uitoefenen, is het in de context van ITA belangrijk om een moment te bespreken waar werknemers ervoor zorgden dat de institutionele machine 'stilviel'. Op 17 mei 2022 werd er een artikel gepubliceerd in De Volkskrant waarin theatertechnici anoniem getuigden over een te zware werkdruk bij ITA, wat leidde tot een staking van de technische ploeg van *De Toverberg* van FC Bergman (Wensink). De fysieke uitputting van een theatertechnicus tijdens een try-out was een katalysator voor de technische ploeg om het werk neer te leggen, waardoor de première op 16 april niet kon doorgaan. In navolging van het artikel van Wensink klonken er ook verschillende stemmen van andere technici, zowel bij grotere theaterhuizen als kleinere organisaties. Het belangrijke verschil bij ITA was echter dat er hierbij echt een interventie plaatsvond met zichtbare en voelbare gevolgen.

Een actie zoals een staking breekt tijdelijk de werking van een huis en stelt de bredere institutionele dramaturgie in vraag. De kritiek vanuit de technische ploeg ging namelijk over het primeren van de artistieke ideeën over zorgzame werkpraktijken. Zeker wanneer deze kritiek dan naar buiten komt, komt er een duidelijke vraag om dingen te herdenken. Bijzonder bij de algemene situatie in de cultuursector is het dilemma dat veel technici voelen tegenover het werk. Zo getuigde een technicus dat er ook een bepaalde trots is om te kunnen werken aan indrukwekkende producties (Wensink). De technische ploeg geeft dus wel om de artistieke processen in het huis, maar wil nieuwe praktijken zien om deze inhoud te produceren.

De staking van de technici bij ITA had een direct voelbaar effect. Er werden voorstellingen van *De Toverberg* geannuleerd. Dit verlichtte de werkdruk, maar riskeerde ook voor spanningen te zorgen met de acteurs die minder vaak hun werk konden tonen. In de keuzes die gemaakt werden binnen de institutionele werking was er dus altijd een voelbaar effect bij de mensen die verbonden zijn aan de instelling. Anders dan een schilderij dat weggenomen wordt uit een tentoonstellingszaal, zorgt de annulering van één of meerdere voorstellingen ervoor dat een artistiek proces gestopt of veranderd wordt. Dit komt omdat de productie van kunst op elk moment van uitvoering weer afhankelijk is van het intermenselijke en de kwaliteit van de praktijken binnen de instelling. Het artistieke staat voor veel mensen binnen een theaterhuis voorop, maar is niet ongenaakbaar, ook niet in een rigide institutionele structuur.

De staking legde op lange termijn ook druk op de instelling doordat het vanaf dat moment duidelijk was dat de theatertechnici bereid waren dit middel in te zetten in hun interactie met het theaterhuis. In de rest van het seizoen 2021-22 leek de situatie rustig te blijven. Op 24 november 2022 werd echter aangekondigd dat ITA de programmering van het voorjaar 2023 zou aanpassen om de werkdruk verder te verlagen. In hun eigen persbericht vermeldden ze hierbij het incident van *De Toverberg* (“ITA past programmering voorjaar 2023 aan”). Deze beslissing werd gemaakt op basis van het advies van een onafhankelijke deskundige en een technische commissie. Deze aanpassingen hadden een effect op de institutionele werking en dus ook op de institutionele dramaturgie, waarbij er meer aandacht gaat naar de concrete werkcondities van alle medewerkers, in het bijzonder bij een artistiek proces.

Hierbij was de positie van de dramaturg geen essentieel perspectief om aan deze nieuwe praktijken te werken. Er zitten dus duidelijk grenzen aan de kracht van dramaturgie. Dit betekent echter op breder institutioneel vlak dat binnen theaterhuizen de institutionele dramaturgie steeds beïnvloed kan worden door het intermenselijke. Protest van binnenuit kan een aanzienlijk effect hebben. Zelfs wanneer de machine moet blijven draaien – “the show must go on” is niet voor niets een populaire zin in de cultuursector – zijn er mogelijkheden voor werknemers die betrokken zijn bij het proces om het te laten stilvallen. Belangrijker, deze middelen worden daadwerkelijk aangewend.

De grotere tijdsschaal waarop een dramaturg doorgaans werkt, zorgt ervoor dat de invloed zich spreidt en dus op een gegeven moment niet direct voelbaar is of compleet onnodig is. Op lange termijn kan een dramaturg wel inwerken op processen binnen een instelling, maar wanneer het gaat over concrete (zorg)praktijken is dramaturgie niet de juiste positie van waaruit kan worden ingegrepen. De huisdramaturg is een essentiële schakel in het vernieuwen van een gesloten institutionele werking, maar niet de enige noodzakelijke schakel. In al deze schakels is het intermenselijke echter bijzonder aanwezig, waardoor het dus verder binnen de kunstinstitutionele kritiek interessant kan zijn om te kijken naar de middelen die binnen theaterhuizen aangewend worden om invloed uit te oefenen op de werking van het huis en op welke kunst er geproduceerd wordt.

Verdere evoluties binnen institutionele dramaturgie

Binnen de institutionele werking van dramaturgie als positie ga je als stagiair ook niet verloren. Ik bezat tijdens mijn stageperiode niet dezelfde concrete middelen als bijvoorbeeld acteurs, regisseurs en technici om producties stil te leggen, maar ik werkte wel mee aan een groter repertoireonderzoek. Als tijdelijke werknemer nam ik mijn eigen visie mee op theater en repertoire, zelfs wanneer ik mee onderzocht welke stukken geschikt zouden zijn voor de instelling. Ik probeerde ook niet actief de instelling te saboteren of constant kritiek uit te oefenen, maar in mijn eigen lezingen kwam wel mijn eigen intersectioneel perspectief naar boven. Als dramaturg werk je zonder auteurschap, maar niet zonder eigen stem.

Deze stem uit zich echter niet in concrete producties, maar in de (artistieke) gesprekken die in een dramaturgische ruimte (het bureau dramaturgie, repetities, etc.) worden gevoerd. De invloed van gesprekken op een bureau mag niet onderschat worden. Het biedt voor vaste medewerkers een referentiepunt van jonge beginnende dramaturgen of makers die andere literatuur relevant vinden en nieuwe theorieën hebben gelezen. Het blijft daarbij niet enkel bij een sporadisch gesprek, maar wordt een volwaardige samenwerking gedurende een bepaalde periode. Dit zorgt ervoor dat gesprekken verdergezet kunnen worden en verschillende aanknopingspunten kunnen gebruiken. Het voordeel hiervan is dat het geen ‘debatten’

zijn, waarbij het vaak gaat om een kant kiezen. Gesprekken zijn vloeibaarder en zorgen ervoor dat er een dramaturgische praktijk gevormd wordt binnen het bureau zelf. De stagiairs zijn niet enkel nieuwe stemmen, maar ook nieuwe luisteraars, die reageren op wat ze krijgen op een dramaturgische manier.

Als het gaat over de vernieuwing van een institutionele werking, is het interessant om terug te grijpen naar de twee tijdsschalen van Raunig. Wanneer een stagiair binnen een positie binnenkomt die zo dicht bij de artistieke ontwikkeling van de instelling staat, is er mogelijkheid om invloed uit te oefenen op zowel de “moment of instituting” als de “continual multiplication of instituting” (Raunig 177). Stagiairs werken voor een korte periode met de institutionele praktijk van een instelling. Ze leren deze praktijk aan, maar binnen een dramaturgisch bureau, waar de werkzaamheden zich ook steeds steunen op de eigen kennis en het intermenselijke, waar deze rol nooit volledig passief is. Zelfs in de langdurige werking van een instelling heeft tijdelijkheid, in de vorm van bijvoorbeeld stagiairs, een belangrijke meerwaarde. Via tijdelijke werknemers kunnen er op kortere tijd verschillende blikken hun sporen achterlaten in het repertoireonderzoek en de huisdramaturgie. Er kunnen hedendaagse titels voorgesteld worden die onbekender zijn bij de hoofdramaturg. Omdat ze ook eerder voor repertoireonderzoek worden voorgesteld dan voor een volledige productie, is er meer ruimte om de hedendaagse relevantie te onderzoeken en daarover sporen achter te laten in bijvoorbeeld een leesverslag. Hoe meer dit gebeurt, hoe meer een bepaald besef kan groeien via inhoudelijke middelen. Een betoog over de nood van dekolonisering is waardevol, maar binnen de institutionele werking van een kunstinstelling is het nodig om concrete obstakels en voorstellen naar voren te brengen. Binnen het theater hebben verhalen altijd al gewerkt als een mediërend middel tussen het mogelijke en het reële. Ook instellingen hebben al een cruciale rol gespeeld in het slaan van bruggen tussen de realiteit en de verbeelding (“Institutional imagination” 13). Dit potentieel zit er nog steeds, maar dan moeten er wel vanuit de inhoud voldoende impulsen komen.

Tijdelijkheid is *an sich* geen probleem. Ondanks de waarde van de grote tijdschaal van een theaterhuis, blijft het belangrijk om nog steeds mee te zijn met de actuele samenleving. Stagiairs hebben vaak recent, in diverse contexten, bepaalde teksten en theorieën

gelezen over dekolonisering, intersectionaliteit of zorg. Tijdelijke aanwezigheden of zelfs interventies zijn belangrijke momenten waarbij het heden in het theaterhuis kan worden ingebracht. Het zorgt voor een effect op de institutionele werking op een bepaald moment in de tijd, “the moment of instituting” (Raunig 177). Het samengaan van langdurigheid en tijdelijkheid is ook een centraal element bij de “caring as a dramaturgical structure” van Rebecca M. Groves. In haar artikel over “caring” (zowel in de betekenis van “zorgen voor iets” als “geven om iets”) en dramaturgie, constateert ze dat, om betekenis te consolideren, er zowel nood is aan “particular sequences of experience and thought over time” als aan “seemingly spontaneous moments of judgment” (311). De verschillende tijden zijn dus niet enkel essentieel voor institutionele werking, ze zorgen er ook voor dat waarde gegenereerd kan worden. Groves benadrukt dat “caring”, als in “geven om iets”, afhankelijk is van de acties die uitgevoerd worden. Hoe meer verschillende stemmen geven om iets, hoe waardevoller het wordt. Het is juist de actie van “caring” die iets belangrijk maakt (Groves 311). Dominante denkbeelden kunnen op vlak van dramaturgie vastroesten, maar het is ook via dramaturgie dat vastgeroeste denkbeelden weer losgeweekt kunnen worden.

Tijdelijkheid kan dus een handige ‘tool’ zijn. Daarbij mag de financiële realiteit echter niet vergeten worden. Een dergelijke stage bij een cultuurhuis is namelijk niet vanzelfsprekend voor mensen die financieel in een precaire situatie zitten. Een besef van de vele factoren die meespelen bij de ontwikkeling van een bepaalde intellectuele achtergrond is belangrijk om ervoor te zorgen dat er geen belangrijke stemmen vergeten worden. Tijdelijkheid kan waardevol zijn door zijn diversiteit, zeker wanneer er nog steeds een vaste dramaturgische lijn is die behouden wordt. Als de paden naar die tijdelijkheid echter enkel bewandeld kunnen worden door mensen die al binnen dominante identiteiten passen, verliest die tijdelijkheid veel van zijn kracht. Als institutionele dramaturgie, als positie én als artistieke stem, de claim op maatschappelijke relevantie wil kunnen maken, moet het ook voldoende plaats maken voor de maatschappij. Er is via tijdelijkheid in een institutionele werking een opportuniteit om een nieuwe wind door het bureau te laten waaien. Het ontwikkelen van een duurzame diverse tijdelijkheid, zonder daarbij stabiliteit, zorg en een langdurige visie in gevaar te brengen, is een grote uitdaging voor de institutionele dramaturgie. De manier waarop stagiairs dramaturgie in de context van ITA kunnen werken is al

een bijzonder begin. Deze positie en alternatieve posities kunnen bijgevolg ook een interessant perspectief bieden als onderzoeker.

In een tijd waar het institutionele in vraag wordt gesteld omdat het oude denkgeregimes propageert, is het belangrijk om te kijken hoe nieuwe denkgeregimes geïnstalleerd kunnen worden op een waardevolle manier die de ontwikkeling van artistiek werk niet in de weg staat. In haar tekst over “Fantastic Institutions” spreekt Sarah Vanhee de volgende hoop uit: “I desire art institutions that practice alternative politics instead of presenting art programs about alternative politics”. Via artistiek onderzoek kunnen we blijven praten over wat die praktijken zijn of kunnen zijn. Deze mediërende rol bestaat al langer binnen de dramaturgie, maar lijkt nog relatief nieuw te zijn binnen het curatorschap. Hierbij moeten curatoren niet vervangen worden door dramaturgen. Er ligt echter wel een mogelijkheid binnen de institutionele dramaturgie om praktijken en structuren te vinden die in het bredere kunstenveld waardevol kunnen zijn om vernieuwing te brengen in de institutionele werking. In het bredere institutionele discours is de verbindende positie van de dramaturg en de curator een belangrijk punt waar vernieuwing in de instelling ingebracht kan worden.

Conclusie

In de hedendaagse kunstinstitutionele kritiek is er al veel aandacht geweest voor de verschillende problemen en praktijken die aanwezig zijn in instellingen zoals musea. Theorieën over curatorschap en het curatorische en over het ontwikkelen van een *commoning*-praktijk komen vaak tot de conclusie dat het belangrijk is om meer verbinding te stimuleren binnen de institutionele werking en om meer aandacht te hebben voor het intermenselijke. Door deze conclusie wordt het echter eigenaardig dat theaterhuizen een onderbelicht onderzoeksobject zijn in de kunstinstitutionele kritiek. Als we moeten herdenken hoe we voor *commoning* zorgen en voor connectie tussen verschillende mensen die zich verbinden aan een instelling, is het waardevol om te kijken naar de specifieke werking van een theaterhuis.

Volgens denkers zoals Pascal Gielen en Gerald Raunig zijn er veel mogelijkheden binnen kunstinstitutionen om vernieuwende praktijken

te ontwikkelen die invloed hebben op het veld. Instellingen zijn “verticalizatiemachines” die een artistieke vrijheid kunnen waarborgen (“Institutional imagination” 14). Daarbij kunnen kunstinstitutionen een invloedrijk voorbeeld vormen wanneer ze deze vrijheid kunnen beschermen tegen een neoliberale marktlogica. Voor Raunig ligt de focus minder bij een verticale beweging en meer op het duurzaam opentrekken van de instelling via *commoning*-praktijken. Daarbij is het ook belangrijk dat de *common* niet enkel een ding is, maar een manier van werken die zowel op specifieke momenten als binnen een langdurige werking aanwezig moet zijn.

Een grote instelling zoals ITA steunt enorm op de werkzaamheden van de verschillende mensen in de instelling. Theater en andere podiumkunsten in brede zin zijn afhankelijk van de aanwezigheid van mensen om te bestaan. Dieper in de instelling, bij de afdeling dramaturgie, vinden we nog meer het belang van het intermenselijke in het ontwikkelen van het artistieke en het beschermen van diens autonomie. Het lezen van teksten mag dan misschien een eenzame activiteit zijn, het hele dramaturgische proces daarrond, met zijn vele gesprekken, overleggen en bruggen naar de maatschappelijke context, is het dan allerminst. Een dramaturg functioneert over het algemeen niet als een curator. Deze laatste kan het zich in principe veroorloven om zich enkel en alleen bezig te houden met de kunstobjecten, en niet met de mensen achter het kunst(net)werk. Binnen het hedendaagse curatorschap wordt deze positie sterk herdacht, maar dit is een relatief recente evolutie. Zelfs een bureaudramaturg zal nog steeds in gesprek gaan met de artistiek leider, met de regisseur die het werk zal regisseren en met de vele andere afdelingen in het huis die het mogelijk maken voor een werk om in de instelling geproduceerd en getoond te worden. Op deze manier waarborgt ITA ook een bepaalde artistieke autonomie, aangezien de eerste ontwikkelingen van een productie bijna altijd bij het repertoireonderzoek zit dat artistieke motieven volgt en geen marktlogica.

Breder bekeken kan ook bij ITA opgemerkt worden hoe verschillende actoren in de institutionele werking invloed kunnen hebben. De staking van de technici had een sterk en duidelijk effect op korte termijn bij *De Toverberg* en op lange termijn bij de programmering van het voorjaar 2023. Bij het aankondigen van deze laatste keuze toonde ITA ook in hun berichtgeving dat ze focusten op een dialoog en op expertise van buitenaf om tot een degelijke oplossing te ko-

men voor de problemen die werden aangekaart door de actie van de technici. Wat er zich intern precies heeft afgespeeld, is onduidelijk, maar als actie naar het veld toe toont het wel dat de institutionele dramaturgie niet ongenaakbaar is. *The show must go on*, maar dat betekent dus ook dat de instelling zich bereid moet stellen om offeringen te maken. Binnen deze praktijken is er veel minder waarde in een dramaturgische positie. De grenzen van de invloed van een dramaturg moeten dus realistisch bekeken worden.

Als het gaat over artistieke *commoning*-praktijken zitten er echter wel wat mogelijkheden binnen institutionele dramaturgie als positie. Een mogelijk middel, het inzetten van tijdelijkheid binnen een kader van langdurigheid, heeft al een bepaalde uitwerking binnen ITA, al zijn er nog vragen te stellen bij de duurzaamheid van de praktijk bij ITA. ITA werkt met een publieke vacature voor het aanwerven van stagiairs, maar een dergelijke praktijk draagt niet bij aan het wegwerken van de verschillende obstakels die ervoor zorgen dat sommige belangrijke stemmen hun weg niet vinden naar een dramaturgische positie. Tijdelijkheid als middel kan dus nog beter ontwikkeld worden binnen een institutionele context. Dit betekent echter ook dat deze tijdelijkheid binnen langdurigheid verder onderzocht kan worden in andere kunstinstellingen.

Het institutionele draagt veel potentieel in zich, zowel goed als slecht. Instellingen kunnen een dominante werking hebben op het veld, maar met de juiste duurzame vernieuwing bestaat ook de mogelijkheid dat kunstinstellingen steeds meer de artistieke autonomie in het culturele veld waarborgen. Een belangrijke factor hierin is de positie van de dramaturg als persoon die dicht bij de artistieke ontwikkelingen in het huis staat zonder eigen auteurschap te willen opeisen. Binnen ITA is deze ontwikkeling aanwezig in de discipline van de bureaudramaturgie, al durft deze werking soms te geïsoleerd te zijn. Het takenpakket zelf, dat wil zeggen het repertoireonderzoek en het fungeren als (artistiek) informatiepunt, is echter een belangrijk middel binnen het vinden van nieuwe praktijken. Belangrijk voor het vernieuwen van een kunstinstitutionele werking, zodat artistieke autonomie beschermd blijft, zijn de verschillende menselijke factoren die nieuwe praktijken kunnen inbrengen. Een dramaturg bevindt zich daarvoor op de juiste positie om via de artistieke praktijk van een instelling na te denken over wat een instelling kan zeggen over de maatschappij waar het zich in bevindt.

Geciteerde werken

Georgelou, Konstantina, Efosini Protopapa en Danae Theodoridou, reds. *The practice of dramaturgy. Working on actions in performance*. Amsterdam: Valiz, 2017.

Gielen, Pascal. "Introduction. When flatness rules." *Institutional attitudes. Instituting art in a flat world*. Red. Pascal Gielen. Amsterdam: Valiz, 2013. 1-7.

Gielen, Pascal. "Institutional imagination. Instituting contemporary art minus the 'contemporary'." *Institutional attitudes. Instituting art in a flat world*. Red. Pascal Gielen. Amsterdam: Valiz, 2013. 11-32.

Groves, Rebecca M. "On Performance and the Dramaturgy of Caring." *Interviews in performance philosophy. Crossing and conversations*. Reds. Anna Street, Julien Alliot en Magnolia Pauker. London: Palgrave Macmillan, 2017. 309-318.

"ITA past programmering voorjaar 2023 aan." Website Internationaal Theater Amsterdam. <https://ita.nl/nl/nieuws/internationaal-theater-amsterdam-past-de-programmering-van-voorjaar-2023-aan/3254834/>. Laatst geraadpleegd op 6 december 2022.

Lamers, Thomas. "De stilte van de grote instellingen in Nederland is verontrustend." *Theaterkrant*, 27 februari 2022. <https://www.theaterkrant.nl/nieuws/thomas-lamers-de-stilte-van-de-grote-instellingen-in-nederland-is-verontrustend/>. Laatst geraadpleegd 15 november 2022.

Moon, Je Yun. "Curatorial research as the practice of commoning." *Institution as praxis. New curatorial directions for collaborative research*. Reds. Carolina Rito en Bill Balaskas. Berlijn: Sternberg Press, 2020. 32-42.

"Over ITA." Website Internationaal Theater Amsterdam. <https://ita.nl/nl/over-ita/>. Laatst geraadpleegd op 15 november 2022.

Raunig, Gerald. "Flatness rules. Institution practices and institutions of the common in a flat world." *Institutional*

attitudes. Instituting art in a flat world. Red. Pascal Gielen. Amsterdam: Valiz, 2013. 167-178.

"Vacature stagiaires dramaturgie." Website Internationaal Theater Amsterdam. <https://ita.nl/en/vacature-stagiaires-dramaturgie/>. Laatst geraadpleegd op 15 november 2022.

Vanhee, Sarah. "The Fantastic Institutions." <https://www.kunsten.be/en/now-in-the-arts/the-fantastic-institutions/>. Laatst geraadpleegd op 14 augustus 2022.

Van Kerkhoven, Marianne. "Van de kleine en de grote dramaturgie. Pleidooi voor een 'interlocuteur'." *Etcetera* 68 (1999). <https://e-tcetera.be/kleine-en-grote-dramaturgie/>. Laatst geraadpleegd op 15 november 2022.

Van Kerkhoven, Marianne. "Over dramaturgie." *Theaterschrift* 5/6 (1994): 8-33.

Wensink, Herien. "Onvrede en staking onder technici van Internationaal Theater Amsterdam: 'Het is net als bij Schiphol'." *De Volkskrant*, 17 mei 2022. <https://www.volkskrant.nl/cs-b04af923>. Laatst geraadpleegd 15 november 2022.

Noten

- 1 Gielen gebruikt de Engelse woorden "institute" en "institution". Voor dit artikel zullen respectievelijk de woorden "instituut" en "instelling" gebruikt worden.
- 2 Voor seizoen 22/23 is er een extra dramaturg aangenomen. Tijdens stageperiodes zullen er dan in totaal 3 personen aan de bureaudramaturgie van ITA werken, al doen ze dat niet voltiids.
- 3 Met "het bureau dramaturgie" wordt specifiek de plaats bedoeld waar de bureaudramaturgie gebeurt en geen productiedramaturgie. Dit begrip mag niet verward worden met "de afdeling dramaturgie" die wel ook de productiedramaturgie bevat.