

Woord vooraf.

Over theater in tijden van hyperpolitiek en de uitdagingen voor theaterwetenschappen in Vlaanderen

-- Jasper Delbecke

ORCID: 0000-0001-8293-6133

Toneelstof revisited

“Wat voor soort theatervoorstellingen waren er te zien op Vlaamse podium afgelopen twee decennia”? Deze eenvoudige, zelfs naïeve, vraag lag aan de basis van dit nieuwe *Documenta*-nummer. Welke nieuwe poëtica’s werden ontwikkeld in de Vlaamse podiumkunsten sinds de start van het nieuwe millennium? Welke theatergezelschappen, theatermakers en voorstellingen hadden hier een aandeel in? Hoe sprong een nieuwe generatie van kunstenaars om met de erfenis van haar voorgangers? En hoe verhouden de ontwikkelingen en verschuivingen die plaats vonden in Vlaanderen zich tot het internationale podiumkunstenlandschap?

Foreword.

On theatre in times of hyperpolitics and the challenges for theatre studies in Flanders.

-- Jasper Delbecke

ORCID: 0000-0001-8293-6133

Toneelstof revisited

“What kinds of theatre performances have appeared on Flemish stages over the past two decades and marked Flanders’ theatre landscape?” This simple, even naïve, question was the basis of this new issue of *Documenta*. What new poetics have developed in the Flemish performing arts since the turn of the millennium? Which theatre companies, directors, and productions contributed to these developments? How has a new generation of artists engaged with the legacy of its predecessors? And how do the developments and shifts in Flanders relate to the international performing arts landscape?

Met de poging om een aantal antwoorden te bieden op deze vragen treedt voorliggend nummer in de voetsporen van de *Toneelstof*-reeks die bij *Documenta* tussen 2007 en 2010 verscheen. Deze vierdelige reeks was de uitkomst van een driejarig erfgoedproject dat er kwam op initiatief van Thersites (Vereniging van Vlaamse Podiumcritici). *Toneelstof* was "het resultaat van een naïeve vraag" van jonge theatercritici die zich afvroegen "hoe het theater er vroeger zou uitgezien hebben", aldus de gastredactie in hun editoriaal van het eerste nummer (Hillaert, et al. 2007, 71). De jonge leden van Thersites kwamen tot de vaststelling dat "zo goed Vlaanderen in theater is, zo middelmatig blijkt het in de publieke bewaring ervan" (ibid). Een overkoepelende Vlaamse theatergeschiedenis moest toen – en moet ook vandaag nog – geschreven worden. Met steun van de Vlaamse Gemeenschap en het toenmalige Vlaams Theater instituut (VTi, vandaag Kunstenpunt) werd een inhaalbeweging gemaakt. Dankzij archiefonderzoek in het VRT-archief en video-interviews met getuigen van toen ontstond een genuanceerder beeld van welke ontwikkelingen de podiumkunsten in Vlaanderen en Brussel hebben doorgemaakt vanaf 1960.

In seeking to answer some of these questions, this issue follows in the footsteps of the *Toneelstof* series, published by *Documenta* between 2007 and 2010. This four-part series emerged from a three-year heritage project initiated by Thersites (the Association of Flemish Theater Critics). According to the guest editors' preface to the first issue, *Toneelstof* was "the result of a naïve question" posed by young theatre critics who wondered "what theatre might have looked like in the past" (Hillaert, et al. 2007, 71). The younger members of Thersites observed that "although Flanders is known for its theatre, it appears mediocre in its public preservation of it" (ibid). A comprehensive history of Flemish theatre had, and is still is, to be written. With support from the Flemish Community and the then-called Flemish Theater Institute (VTi, now Kunstenpunt), a significant effort was made to close this gap. Through extensive research in the VRT archive and conducting video interviews with contemporary witnesses, a more nuanced picture emerged of the developments in the performing arts in Flanders and Brussels from 1960 onward.

Toneelstof I – Route '66 (2007) onderzocht hoe het werk en de praktijk van Europese theatervernieuwers zoals Brecht, Grotowski en Artaud aanzette tot experiment in een theaterlandschap dat toen sterk werd gedomineerd door de stadsschouwburgen. *Toneelstof II – Sympathy for the Seventies?* (2008) bracht enerzijds in kaart hoe de revolutionaire geest van 1968 bleef spoken in de theaters in het daaropvolgende decennium en resulteerde in (meer) maatschappijbetrokken toneel. Anderzijds had dit nummer oog voor het jonge jeugdtheater, de festivalformule die haar intrede deed in Vlaanderen en de eerste sporen van Performance Art die een voorbode waren voor wat in de jaren tachtig tot ontwikkeling zou komen. *Toneelstof III – The Wonder Years* (2009) bracht een kritische kijk op het podiumwerk van de jaren tachtig. Het derde nummer ontkrachtte het beeld dat het werk van vernieuwers compleet uit het niets ontstond. Velen spiegelde zich aan ontwikkelingen uit het buitenland en plukten de vruchten van het pionierswerk uit de jaren zeventig. Daarnaast schonk het nummer ook aandacht aan de groeiende professionalisering en institutionalisering van de podiumkunsten die zouden zorgen voor een verdere nationale en internationale expansie van de Vlaamse podiumkunsten, die zich zou doorzetten in de jaren negentig. Centraal in *Toneelstof IV – Breaking the Wave* (2010) stonden de ontwikkelingen van het laatste decennium aan de vooravond van de eenentwintigste eeuw. Dit (voorlopig) laatste deel wees enerzijds op de verstrengeling tussen die 'wonderlijke' jaren tachtig en de jaren negentig. Het nummer markeerde 24 november 1991, Zwarte Zondag, als het moment waarop een nieuw engagement zich opdrong. De (podium-

Toneelstof I – Route '66 (2007) examined how the work and practices of European theatre innovators such as Brecht, Grotowski, and Artaud spurred experimentation in a theatre landscape then dominated by the city theatres in Ghent, Brussels, and Antwerp. *Toneelstof II – Sympathy for the Seventies?* (2008) documented how the revolutionary spirit of 1968 continued to influence theatre in the following decade, resulting in (more) socially engaged performances. This issue also considered the rise of youth theatre, the festival format, and the early traces of performance art that would further develop in the 1980s. *Toneelstof III – The Wonder Years* (2009) provided a critical exploration of the performing arts of the 1980s, countering the notion that innovations of the time sprang from nothing. Many artists drew on foreign developments and benefited from the pioneering work of the 1970s. This issue also addressed the increasing professionalization and institutionalization of the performing arts, which led to the further national and international expansion of Flemish theatre into the 1990s. *Toneelstof IV – Breaking the Wave* (2010) focused on the developments of the last decade before the twenty-first century. This final edition highlighted the intertwined influences of the “remarkable” 1980s and the 1990s. It marked November 24, 1991—Zwarte zondag—when a new form of engagement emerged. The performing arts responded to current events, both in form and content. It was during this period that the first indications of a “multicultural narrative”

um)kunsten reageerden op de actualiteit, zowel in vorm als in inhoud. Het was de periode waarin de eerste aanzetten tot een “multicultureel verhaal” (Jans, 321) in de Vlaamse podiumkunsten waarneembaar zijn. Anderzijds keek dit vierde nummer naar hoe een nieuwe generatie (al) moest opboksen tegen de alomtegenwoordige pilaren van wat ‘de Vlaamse golf’ was gaan heten. Consolidering van gezelschappen of artistieke praktijken leidde al snel tot discussies rond institutionalisering.

De ‘naïeve vraag’ die destijds de aanleiding was voor de leden van Thersites om een erfgoedproject op te zetten wordt vandaag (opnieuw) gesteld door een nieuwe generatie studenten en jonge (aspirant-) onderzoekers die de auditoria en atelier-ruimtes bevolken van de universiteiten en (kunst)hogescholen. Net zoals de jonge theatercritici van toen heeft de huidige generatie al veelvuldig gehoord en gelezen over welke kunstenaars een prominente rol hebben gespeeld in deze geschiedenis en welke voorstellingen hun sporen hebben nagelaten in het Vlaamse podiumkunstenlandschap. Mede door de oprichting van koepelorganisaties (zoals Kunstenpunt en CEMPER), robuustere opleidingen Theaterwetenschappen en de keuze van kunstenaars om hun eigen praktijk te archiveren zijn vele hiaten gedeeltelijk opgevuld geraakt. In de geest van de *Toneelstof*-reeks dragen ook de analyses gepresenteerd in dit nieuwe *Documenta*-nummer bij tot de opvulling van bestaande hiaten. Dat dit nieuw nummer niet werd voorafgegaan door een groots opgezet erfgoedproject, zoals bij de *Toneelstof*-reeks, is niet onbelangrijk om te vermelden. Waar de toenmalige redactieleden van de *Toneelstof*-reeks

(Jans 2010, 321) became visible in the Flemish theatre. The fourth issue also examined how a new generation had to contend with the towering presence of what had come to be known as the ‘Flemish Wave,’ with the consolidation of companies and practices quickly leading to debates around institutionalization.

The ‘naïve question’ that initially prompted the members of Thersites to launch a heritage project is now (once again) being posed by a new generation of students and young (aspiring) researchers who populate university auditoriums and art school studios. Like the young theatre critics of the past, the current generation is already well-versed in which artists have historically played prominent roles and whose performances have left their mark on the Flemish performing arts scene. Thanks to the establishment of umbrella organizations (such as the Flemish Theater Institute, now Kunstenpunt, and CEMPER), elaborated theatre studies programs, and the choices of artists to archive their work, many gaps have been partially filled. In the spirit of the *Toneelstof* series, the analyses presented in this new issue of *Documenta* fill those gaps that still exist. Notably, unlike the *Toneelstof* series, this new issue was not preceded by a large-scale heritage project. Whereas the previous editorial board invited specific authors to supplement their heritage project (largely consisting of interviews that are still accessible today), a general call for contributions was issued to

gericht auteurs uitnodigden als aanvulling op hun erfgoedproject (dat grotendeels bestaat uit interviews die vandaag nog steeds geraadpleegd kunnen worden) werd voor dit nummer een klassieke oproep gedaan naar theaterwetenschappers in binnen- en buitenland. De bijdragen in dit *Documenta*-nummer vertrekken vanuit lopende onderzoeken van individuele vorsers.

Lena Vercauteren houdt in “Repertoire, ensemble and internationalization in Flemish citytheaters in the 2010s” het gehanteerde discours van de drie stadstheaters rond internationalisering tegen het licht. Vercauteren verkent hoe Toneelhuis, KVS en NTGent van het tweede decennium van de eenentwintigste eeuw hun positie in de Vlaamse theaterwereld herdefiniëren onder invloed van toenemende internationalisering en globalisering. Hen bekijkt de impact van deze maatschappelijke ontwikkeling op de toen gangbare ideeën rond repertoire en ensembles. Vercauteren onderzoekt de drijfveren achter de internationaliseringsstrategieën van Toneelhuis, KVS en NTGent, met inbegrip van economische, artistieke en sociaal-politieke factoren. Wat door deze analyse komt bovendien is de manier waarop de afwezigheid van een Vlaams repertoire stadstheaters in staat stelde om op een ongedwongener manier in te spelen op mogelijkheden en uitdagingen die met internationalisering en globalisering gepaard gaan. Een belangrijke factor in het bepalen van hoe met deze mogelijkheden en uitdagingen om te gaan, zo concludeert Vercauteren, is de visie van de artistieke leiding—eerder dan het volgen van door hogerhand opgelegde richtlijnen.

De impact van een uitgesproken artistieke visie op de programmatie en werking van

theatre scholars in both Flanders and abroad for this issue. Thus, the contributions in this issue are based on the ongoing research of individual scholars about Flanders’ theatre landscape.

In “Repertoire, ensemble, and internationalization in Flemish city theaters in the 2010s,” Lena Vercauteren examines the discourse on internationalization adopted by the three municipal theaters. Vercauteren explores how Toneelhuis, KVS, and NTGent redefined their positions in the Flemish theatre landscape in the second decade of the 21st century in response to increasing internationalization and globalization. They investigate the motivations behind the internationalization strategies of the three city theatres, considering economic, artistic, and socio-political factors. This analysis reveals how the absence of a Flemish repertoire allowed municipal theatres to respond more flexibly to the opportunities and challenges associated with internationalization and globalization. An important determinant in how to address these opportunities and challenges, Vercauteren concludes, lies in the artistic leadership’s vision rather than adherence to top-down directives.

The impact of a pronounced artistic vision on the programming and operations of a municipal theatre is central to Lily Climenhaga’s contribution. In “German Theatres – Flemish Landscapes: Contextualizing Milo Rau’s NTGent Period,” Climenhaga reflects on the so-called innovations Rau an-

een stadstheater ligt aan de grondslag van Lily Climenhaga's bijdrage aan dit nummer van *Documenta*. In "German Theatres - Flemish Landscapes: Contextualizing Milo Rau's NTGent Period", plaats Climenhaga een aantal bedenkingen bij de vermeende innovaties die Rau aankondigde bij zijn aanstelling als directeur van NTGent in 2018. De visie en ambitie van Rau, zoals die bij zijn aantreden werd gepresenteerd in *Het Manifest van Gent*, kondigde zich aan als een radicale breuk met het verleden met de belofte NTGent op nationaal, en voornamelijk internationaal vlak, om te doen tot het stadstheater van de toekomst. Die beloftes houdt Climenhaga tegen het licht, en ze vergelijkt Rau's ambities met NTGent met ontwikkelingen die andere stadstheaters, meer bepaald in Duitsland, doormaakten ten tijde van Rau's aanstelling. Betreffende de speerpunten die Rau voorstelde in zijn programma voor NTGent – op het vlak van diversiteit, inclusie en migratie – stelt Climenhaga dat, eerder dan een radicale vernieuwer te zijn, Rau deel uitmaakt van een bredere beweging in het Europese theaterlandschap, een die gedreven wordt door een veranderende demografie en de groeiende erkenning van de noodzaak tot representatie en inclusie. Rau's zogenaamde "Stadstheater van de Toekomst", zo analyseert Climenhaga, bouwt voornamelijk voort op de inspanningen van vele anderen die zich al decennialang inzetten voor diversiteit, inclusie en maatschappelijke relevantie in het theater.

In de Portfoliosectie vinden we twee bijdrages die een blik werpen op wat de afgelopen jaren de uitdagingen waren, en nog steeds zijn, voor kleine theatergezelschappen. In "Manyone: (A) History?" geeft Natalie Gielen

when he became NTGent's director in 2018. Rau's vision, as presented in *The Ghent Manifesto*, proposed a radical break with the past, intending to transform NTGent into the city theatre of the future on both national and, particularly, international stages. Climenhaga scrutinizes these promises, comparing Rau's ambitions for NTGent with developments in other municipal theatres, particularly in Germany, around the time of Rau's appointment. Concerning Rau's program pillars for NTGent—focusing on diversity, inclusion, and migration—Climenhaga suggests that rather than being a radical innovator, Rau is part of a broader movement within European theatre, driven by shifting demographics and the growing recognition of the need for representation and inclusion. Rau's so-called "City Theater of the Future," Climenhaga argues, primarily builds upon the efforts of many others who have been committed for decades to diversity, inclusion, and social relevance in the theatre.

The *Portfolio* section includes two contributions that reflect on recent and ongoing challenges faced by small theatre companies and artist-run organisations. In "Manyone: (A) History?," Natalie Gielen shares her perspective on the creation, operation, and eventual dissolution of Manyone, a collaboration between Gielen and artists Juan Dominguez, Mette Edvardsen, Alma Söderberg, and Sarah Vanhee. In a personal essay, Gielen highlights how this quintet created a new support structure for their artistic practices. In its

len haar kijk op het ontstaan, de werking en het uiteindelijke einde van *Manyone*, een samenwerkingsverband tussen Gielen en kunstenaars Juan Dominguez, Mette Edwardsen, Alma Söderberg en Sarah Vanhee. In een persoonlijke tekst belicht Gielen wat dit kwintet bracht tot het ontwikkelen van een nieuwe structuur ter ondersteuning van de artistieke praktijk van deze kunstenaars. In haar korte bestaansgeschiedenis (2015-2023) was *Manyone* een zelforganiserend kunstenaarsinitiatief dat trachtte te ontsnappen uit de productielogica van het hedendaagse podiumkunstenveld. Gielen geeft ons een kijk op de samenwerking tussen de vier kunstenaars en haarzelf als coördinator. In haar tekst beschrijft ze de voordelen van samenwerken, maar ook de moeilijkheden, zoals de werklast, financiële beperkingen en de zoektocht naar een evenwicht tussen individuele en collectieve behoeften. “*Manyone: (A) History?*” schotelt een aantal lessen voor die geleerd kunnen worden uit korte levensduur van *Manyone* en pleit voor een betere ondersteuning van zelfgeorganiseerde kunstenaarsinitiatieven.

Rune Wittouck geeft ons op zijn beurt een inkijk in *BLENDER*, een samenwerkingsverband tussen de Vlaamse jeugdtheaters *ManOverboord*, *LARFI*, *TINT*, *KAAIMAN* en *De Figuranten*. Als initiatief beoogde *BLENDER* een platform te bieden om dialoog en kruisbestuivingen te faciliteren tussen jonge theatermakers. Door in te zetten op proces en experiment, in combinatie met een horizontale en gelijkwaardige werkverhouding, wil *BLENDER* jonge makers zichzelf doen verrassen en prikkelen. Zonder de druk van een première of een succesvol eindresultaat tracht *BLENDER*

brief history (2015–2023), *Manyone* was a self-organised initiative that sought to break free from the production logic dominating the contemporary performing arts field. Gielen, as the company’s coordinator, offers insights into the collaboration between the four artists, describing the advantages of working together as well as the challenges: workload, financial constraints, and the balance between individual and collective needs. “*Manyone: (A) History?*” presents some of the lessons learned from *Manyone*’s short lifespan, advocating for better support of self-organized artist initiatives.

Finally, Rune Wittouck looks into *BLENDER*, a collaboration between the Flemish youth theatres *ManOverboord*, *LARFI*, *TINT*, *KAAIMAN*, and *De Figuranten*. The *BLENDER* initiative aimed to create a platform to facilitate dialogue and cross-pollination among young theatermakers. By emphasizing process and experimentation, alongside horizontal and equitable working relationships, *BLENDER* seeks to inspire and challenge young creators. Without the pressure of an opening night or an expectation of a polished final product, *BLENDER* encourages young artists to experiment with various methods and processes. In addition to a unique and personal perspective on the project, Wittouck illustrates how Flemish youth theatre has gained independence in recent years. An initiative like *BLENDER*, Wittouck argues, demonstrates why youth theatre today deserves greater (financial) support from policymakers.

jonge makers aan te moedigen om verschillende creatiemethodes en -processen uit te testen. Naast een unieke en persoonlijke inblik in het project laat Wittouck zien dat het Vlaamse jeugdtheater zich de afgelopen jaren heeft geëmancipeerd. Een initiatief zoals BLENDER toont volgens Wittouck hoe jeugdtheaterwerkingen vandaag meer (financiële) ondersteuning verdienen van beleidsmakers.

Theater in tijden van hyperpolitiek

Zoals hierboven geschetst, werden trends en ontwikkelingen in de *Toneelstof*-reeks gestructureerd en ondergebracht volgens decennium. Initieel was het de wens om die artificiële indeling te behouden voor dit nummer dat er in navolging van *Toneelstof* kwam. De bijdragen aan dit nummer zijn niet representatief voor twee decennia podiumkunsten. Maar onbedoeld overlappen ze wel alle vier met een periode die filosoof en politicoloog Anton Jäger (2024) bestempelde als die van de ‘hyperpolitiek’ waarin een nieuwe verhouding is ontstaan tussen het publieke en het private. Zijn, naar eigen zeggen, “potentieel en riskant concept” typeert een maatschappelijke trend tussen 2016 en 2020 die het levenslicht zag na het presidentschap van Donald Trump en Brexit en verworden is tot “een centrale factor in het krachtenveld van de eenentwintigste eeuw” (16-17). De trend die Jäger beschrijft, het herpolitiseren van onder meer de cultuur en de privésfeer, volgt op een periode van antipolitiek (tussen 2008 en 2016), die eerder volgde op een periode van postpolitiek (1989-2008). In opbouw naar zijn concept hyperpolitiek schetst Jäger hoe de val van de Berlijnse Muur het symbolische begin is van de postpolitiek waarbij er “een verregerende depo-

Theatre in Times of Hyperpolitics

As outlined above, trends and developments in the *Toneelstof* series were structured and categorized by decade. Initially, the intention for this issue was to maintain this artificial segmentation, following in the footsteps of *Toneelstof*. The contributions to this issue are not intended as a comprehensive representation of two decades of performing arts. However, they unintentionally overlap with a period that philosopher and political scientist Anton Jäger (2024) labelled as one of “hyperpolitics.” A period in which a new relationship has emerged between the public and the private. His “potentially risky concept,” as he calls it, characterizes a societal trend between 2016 and 2020 that emerged following the Trump presidency and Brexit, and has since evolved into “a central factor in the dynamics of the twenty-first century” (16-17). The trend described by Jäger—a re-politicization of culture and the private sphere—follows a period of anti-politics (2008–2016), which, in turn, followed a post-political period (1989–2008).

In building toward his concept of hyperpolitics, Jäger describes how the fall of the Berlin Wall marked the symbolic beginning of the post-political era, where a “far-reaching depoliticization” became evident. With the Cold War seemingly resolved, ideological conflicts appeared to be settled, leading citizens to retreat into the private sphere and withdraw from political engagement. At this point, the decline of the public sphere, the

litisering” zichtbaar werd. Met de Koude Oorlog achter de rug waren ideologische conflicten schijnbaar beslecht, plooiden burgers zich terug in de privésfeer en onttrokken ze zich van het politieke spel. Vanaf dat moment zette het verval van het middenveld in, de brug tussen staat en individu. De gevolgen van een afkalvend middenveld werden zichtbaar en voelbaar rond 2008 toen de financieel-economische crisis losbarstte. Zoals Jäger stelt, kwam er vanaf die crisis een periode van antipolitiek waarbij er sprake was van een herpolitisering gericht tegen het postpolitieke bestel verantwoordelijk voor de crisis. 2010 luidde het begin in van het antipolitieke decennium waarin antiglobalistische en andersglobalistische bewegingen in het Westen (zoals o.a. Podemos, Syriza en Occupy Wall Street) opkwamen tegen politieke elites en de zorgwekkende toename van sociale ongelijkheid. Maar de wind werd vanaf 2015 uit de zeilen van deze *grassroots*-bewegingen genomen door antipolitieke bewegingen op rechts. Parallel met deze linksegeoriënteerde bewegingen van antipolitiek ontwikkelde zich op rechts een antipolitieke golf (Brexit, Trump, Orbán, Salvini en AfD) die tegen het eind van het decennium “de strijd om het einde van de postpolitiek” (99) voorlopig zou winnen. Ook al vertoont hyperpolitiek opvallend veel gelijkenissen met antipolitiek, toch verschillen beide in meerdere opzichten, zo benadrukt Jäger.

De antipolitiek werd geïnitieerd en gedreven – zowel vanuit linkse als rechtse hoek – door maatschappelijke groepen die getroffen werden door de crisis van 2008. En ondanks de kloof die tussen beide bewegingen stond was er tenminste een herkenbare ideologische inslag die aan de basis lag van

bridge between state and individual, began to set in. The effects of a diminishing public sphere became visible and palpable around 2008 when the financial-economic crisis erupted. According to Jäger, the ensuing crisis triggered a period of anti-politics, characterized by a re-politicization in opposition to the post-political order deemed responsible for the crisis. The year 2010 ushered in the beginning of an anti-political decade, with anti-globalist and alter-globalist movements in the West (such as Podemos, Syriza, and Occupy Wall Street) rising against political elites and the alarming growth of social inequality. Yet from 2015 onward, these grassroots movements were outpaced by right-wing anti-political movements. Running parallel to these left-wing anti-political movements, right-wing anti-political waves (Brexit, Trump, Orbán, Salvini, and AfD) gained traction, ultimately “winning the battle to end post-politics” toward the decade’s end (99). While hyperpolitics shares many similarities with anti-politics, Jäger emphasizes significant distinctions.

Anti-politics was initiated and driven—by both left- and right-leaning groups—by social groups affected by the 2008 crisis. Despite the gap between these movements, there was at least a recognizable ideological basis underpinning both left-wing (e.g., Podemos and Syriza) and right-wing (e.g., Orbán and Salvini) anti-political movements. To varying degrees, both managed to institutionalize their an-

die antipolitieke bewegingen. Beide, zowel op links (met o.a. Podemos en Syriza) als op rechts (o.a. Orbán en Salvini), hebben in zekere mate hun antipolitiek via populistische partijen kunnen institutionaliseren en een aantal stappen tot verandering (in gang) kunnen zetten (101). Deze aspecten van antipolitiek zijn minder sterk aanwezig of ontbreken zelfs. Hyperpolitiek, aldus Jäger, is “een intensivering van de antipolitiek” (ibid). Hyperpolitiek “is dynamisch en intensief, polariseert, maar blijft inhoudelijk tamelijk diffuus” (17). De afwezigheid van ideologische gronden schrijft Jäger toe aan de toenemende versnelling en versplintering die de nieuwe eeuw kenmerkt die mensen isoleert en op zichzelf terugwerpt, met toenemende prikkelbaarheid en verwarring als gevolgen. Hyperpolitiek, zo concludeert Jäger, “is het product van een ‘harde maar holle’ omgeving; ze is een poging om de ijzeren greep van het neoliberalisme te doorbreken door over de nodige middelen daartoe te beschikken” (105). De Black Lives Matter-protesten en de bestorming van het Capitool door QAnon mogen dan elkaars tegenpolen zijn, voor Jäger zijn beide bewegingen zeen voorbeeld van hoe hyperpolitiek zich manifesteert. Het betreft in beide gevallen groepen die kort maar intens en fanatiek reageren op bepaalde stimuli, vaak op het aansturen van charismatische influencers via Facebook, TikTok, Instagram of X. Als een “marktvriendelijke variant van politiek, zowel qua vorm als qua inhoud” (22) belooft hyperpolitiek “de herbetovering van het openbare leven” voor degenen die uit de publieke sfeer waren verdwenen. “In haar versmelting van geprivatiseerde zelfexpressie en politiek enthousiasme vindt de hyperpolitiek een uitweg voor het verlangen naar een doel en

ti-politics through populist parties and initiated some steps toward change (101). In contrast, hyperpolitics, Jäger argues, represent “an intensification of anti-politics” (ibid). Hyperpolitics “is dynamic and intense, polarizes, but remains ideologically vague” (17). The absence of a strong ideological foundation, according to Jäger, stems from the acceleration and fragmentation of the new century, which isolates individuals, leaving them overstimulated and confused. Hyperpolitics, Jäger concludes, “is the product of a ‘hard but hollow’ environment; it is an attempt to break free from the iron grip of neoliberalism without having the necessary means” (105). Although the Black Lives Matter protests and the attack on the Capitol in Washington by QAnon supporters may seem like opposites, Jäger views both as examples of hyperpolitics in action. In both cases, these groups respond briefly but intensely and fanatically to certain stimuli, often driven by charismatic influencers on Facebook, TikTok, Instagram, or X. As a “market-friendly variant of politics, both in form and content” (22), hyperpolitics promises to “re-enchant public life” for those who have withdrawn from the public sphere. “In its merging of privatized self-expression and political enthusiasm,” Jäger asserts that “hyperpolitics offers an outlet for the desire for purpose and meaning” (32). In a stable, composed society, according to Jäger, a large group of isolated, lonely individuals does not pose a real issue. However, when such an over-individualized society “encounters severe

een taak”, aldus Jäger (32). In een stabiele samenleving die rustig en stabiel verloopt vormt, volgens Jäger, een grote groep geïsoleerde en vereenzaamde individuen niet echt een probleem. Wanneer dit soort van overgeïndividualiseerde samenleving “echter in zwaar weer terechtkomt, verhoogt de doorgeslagen individualisering de volatilitéit” (Jäger 2024, 110). Het onvermogen om die intense momenten van herpolitiserings om te zetten in collectieve bewegingen doet twijfelen of ons hyperpolitiek tijdsgewricht bij machte is om de politieke en ecologische uitdagingen waarmee we de komende tijd mee geconfronteerd zullen worden het hoofd te bieden.

Als concept dat de “algemene atmosfeer” (101) van ons huidige tijdsgewricht tracht te schetsen biedt hyperpolitiek ons ook een lens om naar de podiumkunsten te kijken. In een samenleving waarin de herpolitiserings zich in vele lagen van het bestaan verder zet blijven de (podium)kunsten niet gevrijwaard. Integendeel, het domein van de (podium)kunsten is er één waarin die herpolitiserings prominent aanwezig is. Meer dan ooit is het een terrein geworden waarin kunst wordt ingezet om die politieke krachten te mobiliseren. Parellel met de *grassroots*-bewegingen van wat Jäger omschreef als antipolitiek zagen we de groei in activistische, politieke en participatieve kunst. En sinds het aanbreken van de hyperpolitiek zien we dat kustenaars en kunstencentra het voortouw nemen in het bieden van platformen en contexten waarin politieke krachten zich kunnen ontplooiën. Illustratief is de manier waarop de Black Lives Matter-beweging – om het voorbeeld van Jäger over te nemen – in Europa (terecht) het broodnodige debat binnen de

adversity, excessive individualization increases volatility” (Jäger 2024, 110). The inability to convert these intense moments of re-politicization into collective movements raises doubts about whether our hyperpolitical era is capable of addressing the political and ecological challenges we will face soon.

As a concept attempting to capture the “general atmosphere” (101) of our current era, hyperpolitics also offers a lens through which we can examine the performing arts. In a society where re-politicization permeates many layers of life, the (performing) arts are not exempt. Quite the contrary, the realm of (performing) arts has become one in which this re-politicization is highly visible. More than ever, the arts have become a platform for mobilizing political forces. In parallel with the grassroots movements of anti-politics, as described by Jäger, we have seen a growth in activist, political, and participatory art. And since the advent of hyperpolitics, artists and art centres have taken the lead in providing platforms and contexts in which political forces can unfold. An illustrative example is how the Black Lives Matter movement—borrowing from Jäger—rightly ignited a necessary debate within the European arts sector regarding diversity, inclusion, and the handling of colonial history. While these topics had already been high on the agenda, events in the United States underscored their urgency. However, when viewed through the lens of hyperpolitics, a warning emerges in terms of how (performing) arts have

kunstensector op gang bracht omtrent diversiteit, inclusie en de omgang met het koloniale verleden. Deze aandachtspunten stonden natuurlijk al langer hoog op de agenda maar de gebeurtenissen in de Verenigde Staten wezen op hun hoogdringheid. Er duikt echter een waarschuwing op wanneer we door de lens van de hyperpolitiek kijken naar hoe de (podium)kunsten de afgelopen herpolitiseren. Net zoals de vele recente protestbewegingen het momentum dat ze hebben niet kunnen vertalen naar concrete acties en ze kunnen verankeren in beleid, zo loopt ook het kunstenveld aan tegen de kritiek dat ze (te) trendgevoelig zijn en personen uit kans- en minderheidsgroepen gebruiken als *token* zonder wezenlijke aanpassingen in hun organisaties en denken aan te brengen.

Die waarschuwing keert ook terug in de analyses van Vercauteren en Climenhaga (ook al verwijst geen van beide auteurs naar Jägers concept van hyperpolitiek). Natuurlijk is er niks mis met stadstheaters en theatermakers die zich betrokken voelen met de wereld en de verhalen van wie in de marge van de samenleving leeft. Maar door de versnippering die de hyperpolitiek kenmerkt dreigt er ook een versnippering in het soort verhalen dat kunstenaars en kunstinstellingen brengen. Treffend voorbeeld hiervan is de terugkerende kritiek waar, voornamelijk, grotere kunstinstellingen mee te maken hebben wanneer het gaat om het dekoloniseren van hun werkingen. Degenen die vroeger aan de zijlijn stonden mogen dan nu wel een plekje hebben gekregen in de programmatie omwille van de veranderende tijdsgeest, de bestaande machtsstructuren verantwoordelijk voor uitsluitingsmechanismen blijven vaak intact. Net uit die versnippering

re-politicized in recent years. Just as many recent protest movements have struggled to translate their momentum into concrete action and sustained policy impact, the arts sector faces criticism for being overly trend-sensitive and for using individuals from disadvantaged and minority groups as tokens without making substantive changes in their organizations and mindsets.

This warning also surfaces in the analyses of Vercauteren and Climenhaga (even though both authors do not reference Jäger's concept of hyperpolitics). There is, of course, nothing wrong with municipal theatres and artists who feel connected to the world and the stories of those marginalized in society. However, due to the fragmentation characteristic of hyperpolitics, there is a risk of a corresponding fragmentation in the types of stories brought by artists and arts institutions. A telling example is the recurrent criticism, particularly faced by larger arts institutions, regarding the decolonization of their operations. Those who were once sidelined may now have found a place in programming due to the changing spirit of the times, but the power structures responsible for exclusionary mechanisms often remain intact. It is precisely from this fragmentation and individualization that hyperpolitics derives its existence, as it prevents collective projects from growing into credible alternatives to the characteristics of hyperpolitics. While Vercauteren and Climenhaga highlight the pitfalls that

en individualisering haalt de hyperpolitiek volgens Jäger zijn bestaan, omdat het collectieve projecten verhindert om uit te groeien tot geloofwaardige alternatieven voor de zijnskenmerken van de hyperpolitiek. Vercauteren en Climenhaga wijzen op de valkuilen waar de podiumkunstensector in dreigt te vallen, Wittouck en Gielen tonen op hun beurt hoe de kunsten ook het domein kunnen zijn waarin die collectieve krachten gebundeld kunnen worden om tot alternatieven te komen, ook al zorgt de hyperpolitiek voor heel wat weerstand.

Theaterwetenschappen in Vlaanderen: de uitdagingen van de toekomst

Ondanks de eenvoudige vraag die ten grondslag lag aan dit *Documenta*-nummer - “Wat voor soort theatervoorstellingen waren er te zien op Vlaamse podium afgelopen twee decennia”? - leverde dit niet de verhoopte hoeveelheid aan voorstellen binnen. Enerzijds is dit niet verwonderlijk. De regio waar dit nummer naar peilt wordt slechts door een beperkt aantal theaterwetenschappers bevolkt en bestudeerd. Theaterwetenschappers uit het buitenland tonen zeker een oprechte interesse in wat de afgelopen jaren uit Vlaanderen kwam. Minder evident is het om van buitenlandse theaterwetenschappers te verwachten dat ze mee bredere ontwikkelingen en verschuivingen in kaart kunnen brengen. En de Vlaamse theaterwetenschappers zijn vaak al overladen met onderzoekswerk en onderwijsactiviteiten. Anderzijds baart het geringe aantal voorstellen wel zorgen. De theaterwetenschappen in Vlaanderen staan anno 2024 sterker dan ooit. Sinds het academiejaar 2004-2005, het jaar waarin de Bolognaverklaring (1999) haar ingang kende in het Vlaamse hoger onderwijs, zit

the performing arts sector risks falling into, Wittouck and Gielen, in turn, demonstrate how the arts can also be a domain where collective forces can be united to develop alternatives, despite the considerable resistance posed by hyperpolitics.

Theatre Studies in Flanders: Future Challenges

The straightforward question that inspired this issue of *Documenta*—“What kinds of theatre performances have been shown on Flemish stages over the past two decades?”—did not result in the hoped-for number of proposals. This is, to some extent, understandable. The region covered in this issue is relatively small, with only a limited number of theatre scholars conducting research in the area. On the one hand, while foreign scholars do take an interest in the theatre produced in Flanders, it’s challenging to expect them to contextualize broader developments and shifts in the local scene. Flemish theatre scholars, on the other hand, often juggle a heavy load of research and teaching responsibilities, which might explain the low response rate to the call for contributions. However, this limited response is also a cause for concern. Theatre studies in Flanders are stronger than ever in 2024, having solidified their place in higher education after the implementation of the Bologna Process in the 2004-2005 academic year. Since then, institutions like the University of Antwerp, Ghent University, and the Free University of Brussels (in collaboration with RITCS) have established programs dedicated

de theaterwetenschap verankerd in verschillende universitaire opleidingen na een lange ontvoogdingsstrijd (Van den Dries 2017, 60). Zowel Universiteit Antwerpen (UA), Universiteit Gent (UGent) en Vrije Universiteit Brussel (VUB) (i.s.m. RITS) kunnen uitpakken met een curriculum gericht op theater alsook met expertise in de daar ondergebrachte onderzoekscentra – en groepen zoals Research Centre for Visual Poetics (Universiteit Antwerpen) en Studies in Performing Arts & Media (Universiteit Gent). Net omwille van de expansie en versterking van de theaterwetenschappen in Vlaanderen was de verbazing des te groter dat er amper reacties kwamen op de uitgestuurde oproep voor dit nummer. Uiteraard is en blijft het gissen en speculeren over waarom collega's niet bereid waren om een voorstel in te dienen. Ongetwijfeld zal de overvolle onderzoeks- en onderwijsagenda vele collega's ervan weerhouden hebben om een voorstel in te dienen. Maar wanneer we voorbij die drukke agenda's kijken kan er een andere verklaring worden gevonden in de groei die de theaterwetenschappen in Vlaanderen heeft doorgemaakt de afgelopen twee decennia.

In de verhelderende inleiding “Restating/Resituating the ‘State of the Art’” (2017) van het special issue van *Documenta* getiteld “State of the Art. Contemporary and Historical Perspectives on Theater Studies in Flanders” (2017), waarschuwde Timmy De Laet voor het potentiële gevaar van de greep van de Angelsaksische wereld op de theaterwetenschappen in Vlaanderen. Zoals De Laet aantoont, alsook de bijdragen in het door hem geredigeerde *Documenta*-nummer, ontwikkelde de theaterwetenschap in Vlaanderen zich onder impuls van

to theatre studies alongside research centres such as the Research Centre for Visual Poetics at the University of Antwerp and Studies in Performing Arts & Media at Ghent University. The recent growth of theatre studies in Flanders makes the lack of engagement with this issue even more surprising. Although the busy academic schedules of many colleagues surely played a role, beyond this, there may be a deeper explanation linked to the evolution of theatre studies in Flanders over the past two decades.

In his enlightening introduction “Restating/Resituating the ‘State of the Art’” in the 2017 *Documenta* Special Issue on contemporary and historical perspectives on theatre studies in Flanders, Timmy De Laet warns of the potential risks associated with the influence of the Anglo-Saxon world on Flemish theatre studies. De Laet highlights that Flemish theatre studies developed in response to international trends, shaped by interactions between practice and theory as well as by global academic and theatrical developments. Yet, the dominance of Anglo-Saxon models in theatre studies—and, by extension, dance studies—threatens to erase local distinctions, nuances, and traditions. In a globalized world, De Laet argues, “it might be all the more necessary to devote attention to the local complexities and subtleties of the multiple ‘states of the art’ that any given field is comprised of.”

internationale ontwikkelingen. De interactie tussen praktijk en theorie enerzijds, en internationale ontwikkelingen binnen academia en podiumkunsten anderzijds, heeft de theaterwetenschappen gedefinieerd zoals we die vandaag in Vlaanderen kennen en uitoefenen. De wijze waarop Angelsaksische modellen de theaterwetenschappen, en bij uitbreiding de danswetenschappen, doorheen de jaren zijn gaan domineren dreigt lokale verschillen, accenten en tradities uit te vlakken, aldus De Laet. In een geglobaliseerde wereld, zo besluit De Laet: “it might be all the more necessary to devote attention to the local complexities and subtleties of the multiple “states of the art” that any given field is comprised of” (6).

De beperkte interesse in het thema van voorliggend *Documenta*-nummer kan verklaard worden door deze internationalisering van de theaterwetenschappen, waarbij paradigma's uit de Angelsaksische wereld de toon zetten. In zijn verwijzing naar deze Angelsaksische modellen haalt De Laet intellectuele en theoretische referenties aan die hedendaagse discoursen omtrent theater, en bij uitbreiding dans en performance, zijn gaan bepalen. Maar even dominant, en misschien nefaster voor de theaterwetenschappen in Vlaanderen, is de competitieve fondsenwerving waar elke onderzoeker op verschillende momenten in diens carrière mee wordt geconfronteerd. *An sich* is er niets mis met de dynamiek tussen theorie en praktijk, lokaal en internationaal die de praktijk van veel theaterwetenschappers in Vlaanderen voedt. Het is één van de opdrachten van de theaterwetenschappen om tendensen in kaart te brengen en die te plaatsen binnen

The limited response to this issue's call for contributions may partly be a result of this internationalization, where Anglo-Saxon paradigms have taken precedence. These paradigms, which shape contemporary discourses in theatre, dance, and performance, may contribute to a diminished focus on local research interests within Flemish theatre studies. Additionally, competitive research funding, which many scholars must pursue throughout their careers, may discourage local research initiatives. Although the interplay between theory and practice, as well as between local and international contexts, is valuable and essential to theatre studies, the small field of theatre studies in Flanders may struggle under an academic system modelled on Anglo-Saxon principles. Criteria for research funding—such as innovation, interdisciplinarity, and international collaboration—often does not favour proposals focusing on local histories. Aspiring theatre scholars in Flanders may, therefore, feel disincentivized from pursuing research exploring local developments. Furthermore, leading academic publishers—often with a strong Anglo-Saxon orientation—can be hesitant to publish work focusing on local themes and trends.

This challenge is not unique to theatre studies. Other humanities fields also face similar pressures. However, for theatre studies in Flanders, the long-term effects of this trend are difficult to predict. Yet, as this *Documenta* issue illustrates, much of the recent history of Flemish performing arts remains

nationale en internationale ontwikkelingen, in het heden en het verleden. Maar in de kleine discipline die de theaterwetenschap is (zeker in Vlaanderen), kan in een academische wereld die gemodelleerd is naar Angelsaksisch voorbeeld snel een verschraling optreden op vlak van onderzoek naar lokale en nationale ontwikkelingen. De doorslaggevende criteria bij het toekennen van onderzoeksfondsen – innovatie, interdisciplinariteit, internationale uitwisseling – spelen niet meteen in het voordeel van onderzoeksvoorstellen die gaan over lokale geschiedenissen in het podiumkunstenveld, aangezien die worden beoordeeld door een commissie van internationale experts. Wie vandaag in Vlaanderen een academische carrière ambieert als theaterwetenschapper wordt zo ontmoedigd om onderzoekspaden rond lokale geschiedenissen uit te stippelen. Een extra barrière wordt opgeworpen door de toonaangevende academische uitgeverijen – vaak Angelsaksisch georiënteerd qua onderwerpen – die moeilijker te overtuigen zijn om publicaties op de markt te brengen die lokale thema's of trends belichten.

Deze nieuwe onderzoeksrealiteit is er één waar alle disciplines binnen de Geesteswetenschappen mee te kampen hebben. Voor de theaterwetenschappen in Vlaanderen is het momenteel moeilijk in te schatten wat de gevolgen zullen zijn voor de toekomst. Maar de totstandkoming van dit *Documenta*-nummer, zoals hier geschetst in dit editoriaal, is een signaal dat een groot terrein van de recente Vlaamse podiumkunsten-geschiedenis onontgonnen blijft. “Zo goed Vlaanderen in theater is, zo middelmatig blijkt het in de publieke bewaring ervan”

unexplored. In 2007, the *Toneelstof* editorial team observed that “as strong as Flanders is in theatre, it is equally mediocre in preserving it” (Hillaert et al. 2007, 71). Despite various initiatives, such as Kunstenpunt and archival projects created by theatre and dance companies, this preservation seems to lack urgency among Flemish theatre scholars. The team behind *Toneelstof* made impressive efforts to fill gaps in knowledge about the Flemish theatre landscape, and it would be a missed opportunity if current and future generations of theatre scholars fail to see this as a valuable research path. This new *Documenta* issue aims to stimulate debate on this topic and inspire further research on the recent history of performing arts in Flanders. The four contributions to this issue are already a first step in that direction.

In the context of the recent public debate around *De Canon van Vlaanderen in 60 vensters* (2023), it is essential to emphasize that this plea is not intended to align with any ideological agenda visible in Flemish cultural policy in recent years. On the contrary, as De Laet previously noted, this kind of research can provide a more nuanced and layered view of the performing arts in Flanders in the twenty-first century. These newly excavated histories do not lend themselves easily to recuperation by political agendas.

schreef de *Toneelstof*-redactie in 2007 (Hillaert, et al. 2007, 71). Het lijkt erop dat, ondanks de eerder vermelde initiatieven zoals Kunstenpunt en archiefwerkingen die theater- en dansgezelschappen zelf hebben opgezet, die bewaring weinig urgent is bij Vlaamse theaterwetenschappers. Het team achter *Toneelstof* leverde een indrukwekkende inspanning om een aantal lacunes in de kennis van het Vlaamse theaterlandschap op te vullen. Het zou zonde zijn mocht de huidige en toekomstige generatie theaterwetenschappers verzuimen dit als waardevolle onderzoekstrajecten te zien. Dit nieuwe *Documenta*-nummer wil alvast het debat hieromtrent aanzwengelen en inspireren om nieuwe onderzoeken over de recente geschiedenis van de podiumkunsten in Vlaanderen in de steigers te zetten. De vier bijdrages in dit nummer zetten hiertoe al een eerste stap.

In het licht van het publieke debat naar aanleiding van onder meer het boek *De Canon van Vlaanderen in 60 vensters* (2023) (zie Boone 2021; Aerts, et al. 2020) is het belangrijk te benadrukken dat dit pleidooi geenzins een oproep is om mee te stappen in de ideologische agenda die zichtbaar werd in het Vlaamse cultuurbeleid van de afgelopen jaren. Integendeel, nieuwsoortige onderzoeken kunnen net, zoals De Laet al schreef, een complexer en gelaagder beeld geven van de podiumkunsten in Vlaanderen in de eenentwintigste eeuw. Geschiedenissen die zich niet zomaar laten recupereren door politieke agenda's.

Geciteerde werken

- Aerts, Koen, Marnix Beyen, Marc Boone, Gita Deneckere, Henkt De Smaele, Bruno De Wever, Luc Duerloo, et al. 2020. *De eenzijdige blik van de Canon van Vlaanderen*. Oktober 7. Accessed November 13, 2024. https://www.standaard.be/cnt/dmf20201006_97892551.
- Boenisch, Peter M. , and Lourdes Orozco. 2010. "Editorial: Border Collisions - Contemporary Flemish Theatre." *Contemporary Theatre Review* 4: 397-404. <https://doi.org/10.1080/10486801.2010.505763>.
- Boone, Marc. 2021. "Geschiedenis en geschiedschrijving als gewillige dienstmaagden van de politiek? Casus: de historische canon van Vlaanderen." *WT. Tijdschrift over de geschiedenis van de Vlaamse beweging* 80 (1): 37-63.
- De Laet, Timmy. 2017. "Restating/Resituating the "State of the Art"", edited by Timmy De Laet. *Documenta: tijdschrift voor theater* xxxv (1): 3-39. <https://doi.org/10.21825/doc.v35i1.16425>.
- Hillaert, Wouter, et al (ed.). 2007. *Documenta: Tijdschrift voor theater. Toneelstof I – Route '66* [special issue] 25 (2). <https://documenta.ugent.be/issue/22569/info/>
- Hillaert, Wouter, et al (ed.). 2008. *Documenta: Tijdschrift voor theater. Toneelstof II – Sympathy for the Seventies* [special issue] 26 (2-3). <https://documenta.ugent.be/issue/22566/info/>
- Hillaert, Wouter, et al. (ed.). 2009. *Documenta: Tijdschrift voor theater. Toneelstof III – The Wonder Years* [special issue] 27 (2-3). <https://documenta.ugent.be/issue/22563/info/>
- Hillaert, Wouter, Ellen De Bin, Karlien Vanhoonacker, Bram De Vuyst, and Evelyne Coussens. 2007. "Woord Vooraf." *Documenta: tijdschrift voor theater* (S:PAM (Studies in Performing Arts & Media)) 25 (2): 71-72. <https://doi.org/10.21825/doc.v25i2.10433>.
- Jäger, Anton. 2024. *Hyperpolitiek. Extreme politisering zonder politieke gevolgen*. Vertaler: Huub Stegeman. Amsterdam: Athenaeum - Polak & Van Gennep.
- Jans, Erwin. 2010. "Een regenboog boven het Vlaamse theater? Het multiculturele verhaal in de Vlaamse podiumkunsten." *Documenta: Tijdschrift voor theater* 28 (3-4): 321-334. <https://doi.org/10.21825/doc.v28i3-4.10550>.

Works cited

- Aerts, Koen, Marnix Beyen, Marc Boone, Gita Deneckere, Henkt De Smaele, Bruno De Wever, Luc Duerloo, et al. 2020. *De eenzijdige blik van de Canon van Vlaanderen*. Oktober 7. Accessed November 13, 2024. https://www.standaard.be/cnt/dmf20201006_97892551.
- Boenisch, Peter M. , and Lourdes Orozco. 2010. "Editorial: Border Collisions - Contemporary Flemish Theatre." *Contemporary Theatre Review* 4: 397-404. <https://doi.org/10.1080/10486801.2010.505763>.
- Boone, Marc. 2021. "Geschiedenis en geschiedschrijving als gewillige dienstmaagden van de politiek? Casus: de historische canon van Vlaanderen." *WT. Tijdschrift over de geschiedenis van de Vlaamse beweging* 80 (1): 37-63.
- De Laet, Timmy. 2017. "Restating/Resituating the "State of the Art"". Edited by Timmy De Laet. *Documenta: tijdschrift voor theater* xxxv (1): 3-39. <https://doi.org/10.21825/doc.v35i1.16425>.
- Hillaert, Wouter, et. al (ed.). 2007. *Documenta: Tijdschrift voor theater. Toneelstof I – Route '66* [special issue] 25 (2). <https://documenta.ugent.be/issue/22569/info/>
- Hillaert, Wouter, et. al (ed.). 2008. *Documenta: Tijdschrift voor theater. Toneelstof II – Sympathy for the Seventies* [special issue] 26 (2-3). <https://documenta.ugent.be/issue/22566/info/>
- Hillaert, Wouter, et. al. (ed.). 2009. *Documenta: Tijdschrift voor theater. Toneelstof III – The Wonder Years* [special issue] 27 (2-3). <https://documenta.ugent.be/issue/22563/info/>
- Hillaert, Wouter, Ellen De Bin, Karlien Vanhoonacker, Bram De Vuyst, and Evelyne Coussens. 2007. "Woord Vooraf." Edited by Wouter Hillaert, Ellen De Bin, Karlien Vanhoonacker, Bram De Vuyst and Evelyne Coussens. *Documenta: tijdschrift voor theater* (S:PAM (Studies in Performing Arts & Media)) 25 (2): 71-72. <https://doi.org/10.21825/doc.v25i2.10433>.
- Jäger, Anton. 2024. *Hyperpolitiek. Extreme politisering zonder politieke gevolgen*. Vertaler: Huub Stegeman. Amsterdam: Athenaeum - Polak & Van Gennep.

Olaerts, Ann (ed.) 2010. *Documenta: Tijdschrift voor theater. Toneelstof IV – Breaking the Wave* [special issue] 28 (3-4). <https://documenta.ugent.be/issue/22559/info/>.

Van den Dries, Luk. 2017. "Prospective Dreams of a Field to Come: The Emergence of Theatre Studies in Flanders." *Documenta: tijdschrift voor theater* xxxv (1): 40-69. <https://doi.org/10.21825/doc.v35i1.16426>.

Jans, Erwin. 2010. "Een regenboog boven het Vlaamse theater? Het multiculturele verhaal in de Vlaamse podiumkunsten." Edited by Ann Olaerts. *Documenta: Tijdschrift voor theater* 28 (3-4): 321-334. <https://doi.org/10.21825/doc.v28i3-4.10550>.

Olaerts, Ann (ed.) 2010. *Documenta: Tijdschrift voor theater. Toneelstof IV – Breaking the Wave* [special issue] 28 (3-4). <https://documenta.ugent.be/issue/22559/info/>.

Van den Dries, Luk. 2017. "Prospective Dreams of a Field to Come: The Emergence of Theatre Studies in Flanders." *Documenta: tijdschrift voor theater* xxxv (1): 40-69. <https://doi.org/10.21825/doc.v35i1.16426>.