



Vrije Universiteit Brussel

Faculteit der Letteren en Wijsbegeerte

Studiegebied Archivistiek: Erfgoed- en Informatiebeheer

Proef ingediend voor het behalen van de
graad van Master na Master in de Archivistiek:

Erfgoed- en Informatiebeheer door

Renée Ryckx

Van scène naar systematiek

Over het documenteren van creatieve processen in de podiumkunsten, aan de hand van het
archief van Greet Vissers

Promotor: Prof. Dr. Jelena Dobbels

Academiejaar 2024 - 2025

Brussel

2025



Vrije Universiteit Brussel

Faculty of Languages and Humanities

Archival Science: Heritage studies and records management

Thesis submitted in partial fulfillment
of the requirements for the degree of
Master after master in Archival Science:
Heritage studies and records management by
Renée Ryckx

From scene to structure

Documenting Creative Processes in the Performing Arts through the Archive of Greet Vissers

Supervisor: Prof. Dr. Jelena Dobbels

Academic year 2024 - 2025

Brussels

2025

Toestemmingsformulier



VRIJE
UNIVERSITEIT
BRUSSEL

oormaking masterproef



Authenticiteitsverklaring

De ondertekende verklaring van authenticiteit maakt integraal deel uit van de masterproef die wordt ingediend door de student.

Met mijn handtekening verklaar ik dat:

- ik de enige auteur ben van het ingesloten geschreven werk;
- ik dit werk in eigen woorden heb geschreven;
- ik geen plagiaat heb gepleegd zoals gedefinieerd in artikel 118 van het Onderwijs- en Examenreglement van de VUB; waarbij de meest voorkomende vormen van plagiaat zijn (niet-limitatieve lijst):
 - o aard 1: tekst overnemen van andere auteurs, weliswaar met bronvermelding maar zonder gebruik van aanhalingstekens waar het om een letterlijke overname gaat;
 - o aard 2: tekstfragmenten overnemen van andere auteurs, al dan niet letterlijk, zonder bronvermelding;
 - o aard 3: verwijzen naar primair bronmateriaal waar de tekst en bronvermelding al dan niet letterlijk wordt overgenomen uit niet-vermelde secundaire bronnen;
 - o aard 4: tekstfragmenten overnemen van andere auteurs, al dan niet met bronvermelding, met geringe en/of misleidende tekstaanpassingen.
- ik in de tekst en in de referentielijst volledig heb gerefereerd aan alle internetbronnen, gepubliceerde of ongepubliceerde teksten die ik heb gebruikt of waaruit ik heb geciteerd;
- ik duidelijk alle tekst heb aangeduid die letterlijk is geciteerd;
- ik alle methoden, data en procedures waarheidsgetrouw heb gedocumenteerd;
- ik geen data heb gemanipuleerd;
- ik alle personen en organisaties heb vermeld die dit werk hebben mogelijk gemaakt; dus alle ingediende werk ter evaluatie is mijn eigen werk dat zonder hulp werd uitgevoerd tenzij uitdrukkelijk anders vermeld;
- dit werk noch een deel van dit werk werd ingediend aan een andere instelling, universiteit of programma;
- ik op de hoogte ben dat dit werk zal worden gescreend op plagiaat;
- ik alle origineel onderzoeksmateriaal onmiddellijk zal indienen op het Decanaat wanneer hierom wordt gevraagd;
- ik op de hoogte ben dat het mijn verantwoordelijkheid is om na te gaan dat ik word opgeroepen voor een hoorzitting, en om tijdens de periode van hoorzittingen beschikbaar te zijn;
- ik kennisgenomen heb van artikel 118 van het Onderwijs- en Examenreglement van de VUB over onregelmatigheden en dat ik op de hoogte ben van de disciplinaire maatregelen.

Voornaam en naam student: Renée Ryckx

Datum: 16 juli 2025

Handtekening:

Student: Renée Ryckx

Rolnummer: 0618060

Opleiding: Master-na-Master in de Archivistiek: archief – en erfgoedbeheer

Academiejaar: 2024 – 2025

Masterproef

Titel: Van scène naar systematiek. Over het documenteren van creatieve processen in de podiumkunsten, aan de hand van het archief van Greet Vissers.

Promotor: Jelena Dobbels

De masterproef waarvoor de student een credit behaalt, en waaromtrent geen 'non disclosure agreement' (NDA of geheimhoudingsovereenkomst) werd opgesteld, kan kosteloos worden opgenomen in de vubis-catalogus van de centrale universiteitsbibliotheek mits expliciete toestemming van de student.

De student kiest in het kader van de mogelijkheid tot kosteloze terbeschikkingstelling van zijn/haar masterproef volgende optie:

OPEN ACCESS: wereldwijde toegang tot de full tekst van de masterproef

De promotor bevestigt de kennisname van het voornemen van de student tot terbeschikkingstelling van de masterproef in de vubis-catalogus van de centrale universiteitsbibliotheek.

Datum: 16 juli 2025

Handtekening promotor:

Opgesteld te Brussel op 16 juli 2025

Handtekening student:

Renée Ryckx

17 juli 2025

Samenvatting

Hoe kan een archiefinstelling de context, gelaagdheid en complexiteit van een co-creatief maakproces bewaren? En hoe kunnen ordening en beschrijving bijdragen aan het doorgeven van een artistieke werkpraktijk? Aan de hand van het papieren archief van theatermaker Greet Vissers worden deze vragen onderzocht. Haar assemblage-gebaseerde, inclusieve manier van werken vormt een rijk vertrekpunt om na te denken over hoe een artistieke praktijk zich aftekent in archiefsporen.

De relatie tussen performance en archief vormt het theoretisch kader. Centraal staat het idee van het *performatieve archief* van Heike Roms: een archief dat niet alleen documenteert, maar ook activeert. Dit perspectief verschuift de aandacht van het eindresultaat naar het maakproces. Voor kunstenaarsarchieven betekent dat: keuzes, contexten en werkwijzen verdienen evenveel aandacht als de output. Het archief wordt zo een plek waar betekenis ontstaat in interactie met de gebruiker.

Vervolgens komt de rol van de archiefinstelling aan bod. Centraal staat de vraag hoe een ordeningsstructuur ontwikkeld kan worden die de werkwijze van de archiefvormer zichtbaar maakt en bruikbaar is voor collectiebeherende instellingen. Binnen het pilootproject *Inclusie avant-la-lettre* werd het papieren archief van Vissers geïnventariseerd in samenwerking met het Letterenhuis. De methodologie combineert archiefanalyse, literatuurstudie en gesprekken met de maker. Door te vertrekken vanuit het werkproces van Vissers werd een structuur opgebouwd op twee niveaus: eerst een indeling volgens doelgroep, daarna een ordening op productieniveau. Elke productie werd gestructureerd aan de hand van zeven fases in het maakproces – van eerste ideeën tot receptie en educatie. Deze benadering maakt de gelaagdheid van het werk zichtbaar en versterkt de leesbaarheid van het archief voor toekomstige gebruikers. In de gesprekken met Vissers werd duidelijk hoe belangrijk het is om in dialoog te gaan over betekenis en ordening. Deze uitwisseling leverde niet alleen inhoudelijke inzichten op, maar leidde ook tot een ordeningslogica die geworteld is in de praktijk van de maker.

De casus laat zien dat archiveren geen neutrale handeling is, maar een proces van interpretatie en betekenisgeving. De fysieke indeling van het archief weerspiegelde slechts gedeeltelijk de werklogica van Vissers. Door die logica via gesprekken te expliciteren en te vertalen naar een fysieke ordening, kon een structuur ontstaan die trouw blijft aan het structuurbeginsel en het archief toegankelijker maakt. De archiefinstelling speelt hierin een cruciale rol als vertaler: zij detecteert de betekenisstructuren van de maker en vertaalt die naar een hanteerbare, leesbare vorm voor anderen.

Het derde hoofdstuk verbindt deze inzichten met bredere vragen over kunstenaarsarchieven. Gebaseerd op de bevindingen uit het onderzoek worden vier aanbevelingen geformuleerd: werk in dialoog met de kunstenaar; laat de sporen van een artistieke praktijk spreken; erken en faciliteer hybride praktijken; en documenteer het archiveringsproces expliciet

Die aanbevelingen worden afgetoetst aan de praktijk van het Letterenhuis en het Centrum Kunstarchieven Vlaanderen (CKV). Uit de gesprekken met beide organisaties blijkt dat er al veel kennis aanwezig is, maar dat verdere ontwikkeling nodig blijft, onder meer op vlak van handleidingen, afsprakenkaders en het expliciteren van rollen en verantwoordelijkheden in het archiveringsproces. Ook digitale archieven vragen een aanpak die aandacht heeft voor creatiecontext, ordeningslogica en gedeeld eigenaarschap.

Deze thesis toont dat het mogelijk is om creatieve processen zichtbaar te maken, zonder die processen te reduceren tot statische sporen. Door het archief op te vatten als een performatieve ruimte, ontstaat ruimte voor interactie, interpretatie en overdracht. Door maatwerk, samenwerking en aandacht voor het creatieve proces kunnen collectiebeherende instellingen bijdragen aan het bewaren en activeren van artistieke praktijken.

Trefwoorden

Kunstenaarsarchief - podiumkunsten – creatief proces – archiefpraktijk

Abstract

This research paper explores how an artist's archive can help make creative processes in the performing arts visible and accessible in the context of archival institutions. Through a case study of theatre maker Greet Vissers, the study examines how archival description and structure can reflect an artist's working methods without simplifying their complexity. Vissers' inclusive practice offers an example of how hybrid roles and creative decisions leave traces in archival material. Drawing on the concept of the performative archive, this paper analyzes the interaction between documentation and artistic practices. Methodologically, the project combines archival analysis, literature review and collaboration with the artist. Based on the findings, four recommendations were formulated and reviewed in dialogue with an archival institution and a service organization within the heritage field. The paper contributes to ongoing discussions on artist archives and the role of archival institutions in preserving and convey artistic practices.

Key words

Artist's archive – performing arts – creative process – archival practice

Dankwoord

Wat een rit was deze thesis. Een waarin de momenten van chaos steeds minder werden en het geloof in mijn eigen kunnen groter. Een rit waarin ik veel heb geleerd over de erfgoedsector en over mezelf. Het is dankzij een heel aantal mensen dat ik trots ben op de tekst die voor je ligt. Bij deze wil ik mijn dank uitspreken.

Dankjewel aan Jelena Dobbels, voor alle grondige en opbouwende feedback tijdens het schrijfproces. Om vanaf het begin de juiste vragen te stellen, waardoor mijn eerste ruwe tekst steeds meer in een logische richting is bewogen.

Dankjewel aan Greet Vissers, om me mee te nemen in je project. Om me alle vertrouwen te geven in het verwerken van je archief en ondertussen ook nog op Otis en Maud te passen zodat ik kon doorwerken in de garage of de bib.

Dankjewel aan Eline De Lepeleire en Jeroen Cornilly voor de fijne stagebegeleiding in het Letterenhuis. Om me halsoverkop deel te maken van het project met Greet en me hierin deskundig te ondersteunen. Ook dank voor de feedback op mijn tekst en de aanbevelingen.

Dankjewel aan Jan Stuyck, Nele Luyts en Fien Vannieuwenhuysse van CKV voor de feedback die jullie gaven op de aanbevelingen.

En vooral ook een dankjewel aan mijn heerlijke gezin. Dankjewel Reindert, om ervoor te zorgen dat ik de tijd en ruimte had om deze studie van begin tot einde te doen zoals ik het voor ogen had. Voor de aanmoediging en de geruststelling, en om ervoor te zorgen dat ik niet volledig werd opgeslorpt in de archivisatie. En dankjewel aan Otis en Maud, om voor de nodige en onnodige afleiding te zorgen.

Inhoudsopgave

Archiveren van een creatief proces: aanleiding, onderzoeksvraag en methodologie	8
Probleemstelling en onderzoeksvraag	10
1. Performance en archief: een ontologische tegenstelling?	12
1.1 Het spanningsveld tussen performance en archief	13
1.2 De materiële sporen van performances	15
1.3 Naar een gedeelde zorg	17
2. De rol van het archief in het bewaren en overdragen van het creatieve proces	20
2.1 Oeuvre en theaterpraktijk van Greet Vissers	20
2.2 Scope: het papieren archief van Vissers	22
2.3 Bestaande modellen	23
2.3.1 Archivistische modellen	23
2.3.2 Theaterwetenschappelijke modellen	26
2.4 Het creatieve proces als ordeningsprincipe	27
2.4.1 Doelgroepen als ordening op bestandsniveau	28
2.4.2 Het creatieve proces op productieniveau	32
2.5 Methodologische keuzes bij ordening	39
2.5.1 Startpunt en inventarisatieproces	40
2.5.2 Afwegingen bij herordening: het structuurbeginsel	40
3. Casus breder bekeken	42
Werk in dialoog met de kunstenaar	43
Laat de sporen van een artistieke praktijk spreken	44
Erken en faciliteer hybride praktijken	45
Documenteer het archiveringsproces expliciet	46
Vervolgstappen in de omgang met kunstenaarsarchieven	46
Bibliografie	48
Afbeeldingen	51

Archiveren van een creatief proces: aanleiding, onderzoeksvraag en methodologie

[E]en gymzaal vol overenthousiaste, kakelende meisjes die flaneren in bonte prinsessenjurkjes en stoere jongens die hun beste Michael Jacksonbeentje voorzetten, achternagezeten door zes begeleiders die hen tevergeefs een zin voor timing proberen bijbrengen. (De Morgen 2013)

Zestien kinderen uit de Europawijk op Linkeroever (Antwerpen) werkten een half jaar lang onder leiding van Greet Vissers en Jo Roets aan *Boof*, een voorstelling die in 2013 in première ging op het Blok-Bloc festival. Het resultaat is een professionele productie waarin zowel de makers als het publiek een mix zijn van mensen met en zonder theaterervaring. Vissers en Roets vertrekken vanuit verschillende inspiratiebronnen waar ze de kinderen vooral zelf mee aan de slag laten gaan tijdens het creatieve proces. Vissers: “De mensen die op de boot stappen zijn willens nillens met elkaar verbonden. Ze moeten ergens aankomen en laten allemaal iets achter. Op dat punt is de voorstelling een metafoor voor ons werkproces” (De Morgen 2013).



Fig. 1 Lucila Guichon, *Boof*, 2013.

'Boot' is exemplarisch voor Vissers' werkmethode: de kinderen staan niet alleen op het podium als uitvoerders, maar denken en creëren actief mee. Vanuit hun inbreng ontwikkelde Vissers de voorstelling. Deze manier van werken – met een diverse groep niet-professionele spelers, vertrekkend vanuit hun ervaringen en perspectieven – loopt als een rode draad door Greet Vissers' carrière.

Sinds de jaren tachtig werkte Greet Vissers met uiteenlopende groepen die vaak weinig ruimte krijgen in het Vlaamse theaterlandschap: kinderen en jongeren, mensen met een beperking en spelers met een etnisch-cultureel diverse achtergrond. Tegelijk regisseerde ze producties met professionele acteurs bij gezelschappen zoals Blauw Vier (nu Laika) en HETPALEIS. In 2009 richtte ze kunstZ op, om spelers met een etnisch-cultureel diverse achtergrond zichtbaarder te maken in het theaterveld. Vanaf 2014 kreeg de organisatie structurele financiering binnen het Kunstendecreet. Toen kunstZ in 2022 haar structurele subsidie verloor, ontstond voor Vissers het momentum om haar veertigjarige carrière te documenteren. In 2023 werd haar project geselecteerd als een van de pilootprojecten binnen het beleidstraject Kunstenerfgoed, dat kunstenaarsnalatenschappen duurzaam wil bewaren en doorgeven.

In de strategische visienota's kunsten (2020) en cultureel erfgoed (2021) benadrukte minister van Cultuur Jan Jambon het belang van het levendig houden van artistieke nalatenschappen: "(k)unst heeft het eeuwige leven, kunstenaars hebben dat helaas niet" (Strategische visienota kunsten 2020, 17). KU Leuven onderzocht daarop hoe de dienstverlening rond kunstenerfgoed georganiseerd is. Uit een bevraging bleek dat zowel dienstverlenende organisaties als kunstenaars het documenteren van creatieve processen belangrijk tot zeer belangrijk vinden (Rutgeerts et al. 2023, 19).

Naast deze veldanalyse dienstverlening kunstenerfgoed werd in 2023 een eerste projectoproep¹ gelanceerd voor pilootprojecten met betrekking tot artistieke nalatenschappen. De Vlaamse overheid wil via deze projecten inzicht verkrijgen in hoe archieven, collecties en artistieke praktijken van hedendaagse kunstenaars duurzaam kunnen worden bewaard en beheerd. De geselecteerde projecten dienen als een "grondige reflectie over hoe collectiebeherende instellingen en dienstverleners kunstpraktijken kunnen vastleggen en doorgeven en welke constellaties zich daar het beste toe lenen" (Rutgeerts et al. 2023, 57). De inzichten uit de veldanalyse en de pilootprojecten resulteerden in de digitale publicatie 'Aanbevelingen in de omgang met artistieke nalatenschappen'. Daarin wordt benadrukt hoe belangrijk het is om ook procesmatige en immateriële aspecten te documenteren en toegankelijk te maken (Avci e.a. 2025).

¹ De projectoproep werd in 2024 herhaald. In totaal werden er 25 pilootprojecten geselecteerd.

Het project *Inclusie avant-la-lettre: het artistieke nalatenschap van Greet Vissers*, uitgevoerd in samenwerking met het Letterenhuis en Cemper, werd geselecteerd als een van de pilootprojecten binnen dit beleidstraject. Doel was het documenteren en ontsluiten van Vissers' inclusieve werkmethode. Binnen dit project werden twee pijlers gerealiseerd. Ten eerste werd een digitaal platform ontwikkeld met tien thematische clusters die haar methode inzichtelijk maken. Dit platform is gericht op theatermakers die inclusie willen integreren in hun praktijk:

Deze gids is gebaseerd op mijn 40 jaar ervaring en biedt een solide basis voor kunstenaars die zich artistiek aangetrokken voelen tot werken met diverse groepen. Je zult je eigen praktijk verrijken en beschikken over hulpmiddelen om op verder te bouwen." (Vissers 2025)

Ten tweede werd haar papieren archief opgenomen in de collectie van het Letterenhuis, zodat haar nalatenschap op verschillende manieren toegankelijk blijft.

Probleemstelling en onderzoeksvraag

Hoewel beleidsdocumenten steeds meer het belang benadrukken van het bewaren van creatieve processen, blijft onduidelijk hoe archiefinstellingen deze processen zichtbaar kunnen maken. Hoe kan een archiefinstelling de context, gelaagdheid en complexiteit van een co-creatief maakproces bewaren? Hoe kunnen ordening en beschrijving bijdragen aan het doorgeven van een artistieke werkpraktijk?

Deze thesis onderzoekt hoe het archief van een theatermaker kan bijdragen aan het zichtbaar maken van de artistieke praktijk en het daartoe behorende creatieve proces, met een focus op het werk van Greet Vissers. Haar inclusieve, assemblage-gebaseerde manier van werken vormt een relevante casus om te begrijpen hoe creatieve processen zich weerspiegelen in archiefsporen.

Het onderzoek bestaat uit drie delen. In het eerste deel van deze thesis schets ik een conceptueel kader over de verhouding tussen performance en archief, met bijzondere aandacht voor het archief als performatieve ruimte. Vervolgens analyseer ik de rol die een archiefinstelling kan spelen in het bewaren en overdragen van een artistieke praktijk, aan de hand van het papieren archief van Greet Vissers. Ten slotte bespreek ik de bredere implicaties van deze casus voor het veld van kunstenaarsarchieven en formuleer ik aanbevelingen voor collectiebeherende instellingen.

De methodologie combineert archiefanalyse, literatuurstudie en samenwerking met de archiefvormer. Centraal staat een casestudy van het papieren archief van Vissers, verzameld binnen het pilootproject *Inclusie avant-la-lettre*. Het archief werd systematisch onderzocht op

sporen van haar creatieve proces en artistieke praktijk, waarbij patronen, structuren en keuzes in kaart werden gebracht. Op basis van de analyse werd een nieuwe ordening ontwikkeld in dialoog met Vissers, via gesprekken over betekenis en leesbaarheid van het materiaal. De analyse werd getoetst aan archivalische en theaterwetenschappelijke modellen, en aangevuld met literatuur over performativiteit en gedeelde zorg. Zo kon een structuur worden ontwikkeld die vertrekt vanuit de artistieke praktijk zelf. De bevindingen die voortvloeiden uit deze casus werden voorgelegd aan het Letterenhuis en CKV (Centrum Kunstarchieven Vlaanderen) om ze te toetsen aan de archiefpraktijk.

1. Performance en archief: een ontologische tegenstelling?

Dit deel verkent de relatie tussen theater als vluchtige kunstvorm en het archief als bewaarplaats. Hoe kan een performance worden vastgelegd zonder haar unieke karakter te verliezen? Via literatuuronderzoek worden verschillende benaderingen onderzocht die deze vraag belichten. Daarbij staat centraal in hoeverre een creatief proces kan worden gedocumenteerd en welke methoden archiefinstellingen hanteren om met de vergankelijkheid van theater om te gaan.

In de literatuur krijgen termen als 'theater' en 'performance' uiteenlopende betekenissen. Het literatuuronderzoek toont aan dat de term performance het meest gangbaar is. De term is in sommige publicaties een synoniem voor theater, een verzamelterm voor opvoeringen op een podium of in een theatrale context. In andere publicaties wordt een engere definitie gehanteerd, namelijk de performance als stroming binnen theater zoals die opkwam in de jaren zeventig van de vorige eeuw. Erika Fischer-Lichte begint *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies* met een beschouwing over de verhouding tussen theater en performance. Het ontstaan van de performance zorgt vanaf de jaren zeventig van de twintigste eeuw voor een discussie in de theaterwetenschappen, dat zich voorheen vooral bezighield met de studie van de tekstuele neerslag van theater. Performance dwong theaterwetenschappers om af te stappen van deze benadering en meer ruimte te geven aan de opvoering zelf. Fischer-Lichte volgt deze gedachtegang en pleit voor het gebruik van de term performance als “an expanded definition [...] beyond Western institutionalized theatre, in order to include a range of popular entertainment, rituals, and political and communal interactions between people across a variety of cultures” (Fischer-Lichte 2014, 16). In wat volgt, zal ik de term performance gebruiken. De reikwijdte van het begrip zoals gedefinieerd door Fischer-Lichte, sluit meer aan bij de artistieke praktijk van Vissers dan de term theater. Daarnaast scheidt de term ruimte voor een breder spectrum van praktijken binnen de podiumkunsten.

De analyse vertrekt vanuit de ontologische discussie over de verhouding tussen performance en archief. Daarbij staan drie vragen centraal: Wat is de aard van een performance? Wat is de aard van archivering? En zijn deze concepten verenigbaar? Aansluitend volgt een bespreking van de tastbare sporen of artefacten die een performance nalaat en die bewaard kunnen worden. Ten slotte wordt onderzocht in hoeverre een model van gedeelde zorg een geschikt uitgangspunt biedt voor een omgang met performance die recht doet aan de eigenheid van de kunstvorm.

1.1 Het spanningsveld tussen performance en archief

Het archiveren van performances brengt uitdagingen met zich mee vanwege het vluchtige karakter van de kunstvorm. In 1996 schrijft Peggy Phelan vanuit een feministisch perspectief *Unmarked: The Politics of Performance*. Phelan beschouwt performance als een politieke daad, omdat het ingaat tegen een economisch gedachtegoed van reproductie. Volgens Phelan is de vluchtigheid en ongrijpbaarheid de grootste kracht van performance. Door het onvermogen zichzelf te reproduceren of te vatten in documentatie, is er namelijk geen vermarkting mogelijk. De ontologie van de performance berust op het hier en nu:

Performance's only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does so it becomes something other than performance (Phelan 1996, 148).

De waarde van performance ligt dus in het efemere karakter van de kunstvorm. Een performance leeft alleen in het moment van uitvoering; zodra deze wordt gedocumenteerd of heropgevoerd, verliest ze haar authentieke karakter en verandert in een representatie die de directe ervaring niet kan vangen. Documentatie, of het nu in de vorm van video, foto's of geschreven verslagen is, creëert een afstand tot het oorspronkelijke moment. Representaties zijn slechts schaduwen van wat eens was. Verlies is inherent aan de performance: vanaf het moment dat de voorstelling gedaan is, verdwijnt de voorstelling op zich. Voor Phelan schuilt de kracht van de performance in dit eeuwige verlies. De uitdaging ligt niet alleen in de documentatie zelf, maar ook in de ontelbare lagen van ervaring, emotie en context die inherent zijn aan de kunstvorm. Phelan beschouwt het archief als een statisch medium dat slechts een fragmentarische weergave biedt van de ervaring, zonder daarbij de essentie van de performance te kunnen vatten.

Diana Taylor maakt in dit opzicht een onderscheid tussen archief en repertoire. Terwijl het archief bestaat uit "documents, maps, literary texts, letters, archaeological remains, bones, videos, films, cds, all those items supposedly resistant to change" (Taylor 2003, 19), belichaamt het repertoire een ander soort herinnering, namelijk een die gebaseerd is op ervaring en overlevering. Taylor stelt dat repertoire "embodied memory" omvat, met onder andere performances, gebaren, *oral history*, beweging en dans, die meestal als efemeer en niet-reproduceerbaar worden beschouwd (Taylor 2003, 20). Taylor plaatst archief en repertoire tegenover elkaar. Het beeld van een archief dat "resistent to change" is, wordt wel onmiddellijk bijgesteld door een aantal kritische kanttekeningen. Hoewel een archief ongewijzigd kan blijven door de tijd heen, verandert de waarde, relevantie en betekenis ervan (Taylor 2003, 19). Die verandering vindt als eerste plaats tijdens de overgang van document naar

archiefstuk. Elke ingreep op een document om het in een systeem in te passen, is een vorm van verandering. Dit geldt zowel voor selectie (wat wordt er bewaard?), ordening (welke plaats krijgt het stuk in het archiefbestand?) als presentatie (op welke manier wordt een archiefbestand ontsloten?). Ten tweede wijst ze op de macht van het archief: welke herinneringen en sporen zijn waardevol genoeg om te bewaren? En wie heeft de macht om dat te bepalen? Taylor stelt vast – net als Derrida in *The archive fever* – dat een archiefinstelling macht uitoefent over welke aspecten van het verleden verder leven (Taylor 2003, 19). De archiefinstelling representeert daarmee een overheid die de voorkeur geeft aan officiële bronnen in de vorm van overheidsarchieven (Taylor 2003, 19). Deze analyse slaat vooral op publiekrechtelijke archieven en is minder rechtstreeks van toepassing op privaatrechtelijke (kunstenaars)archieven. Toch biedt Taylors kritiek ook daar relevante inzichten, bijvoorbeeld over wie beslist wat bewaard wordt, en hoe die selectie bepaalde stemmen versterkt of juist uitsluit. De kennis die besloten ligt in het archief, is volgens Taylor de kennis van de heersende culturele hegemonie. Ruimte geven aan stemmen die een ander standpunt innemen tegenover de institutionele dominantie, beschouwt ze als een politieke daad.

De visies van Phelan en Taylor leggen een spanningsveld bloot: documentatie lijkt niet in staat de directe ervaring en authenticiteit van een performance vast te leggen. Voor Fischer-Lichte is de lichamelijke interactie met publiek een essentieel onderdeel van de performance, aangezien "performance exists in the moment of bodily co-presence of actors and spectators" (Fischer-Lichte 2014, 19). Hierdoor verschilt de performance wezenlijk van "texts and artifacts. Texts and artifacts are products that exist separately from their creator(s); they are not tied to the bodily presence of their creators" (Fischer-Lichte 2014, 19).

Rebecca Schneider bouwt voort op de spanning tussen performance en documentatie en biedt een poststructuralistische visie op archivering. Waar in het structuralisme de archiefinstelling beschouwd wordt als vindplaats voor bronnen in een vastgelegde historische context, is het volgens Schneider een proces waarin voortdurend nieuwe betekenislagen worden toegevoegd. Schneider stelt dat het archief, net als de performance, wordt gekenmerkt door verlies en verandering, en benadrukt dat het proces van archiveren bijdraagt aan de transformatie van de oorspronkelijke context van de performance (Schneider 2011, 104). McGillivray voegt hieraan toe dat beslissingen over wat wel en niet wordt gearchiveerd vaak ideologisch zijn, wat ertoe leidt dat bepaalde aspecten van een performance worden benadrukt of juist verborgen:

Archival disappearances are never without human agency as decisions to archive or to ignore, to reveal or to conceal, are always made by someone or some groups and these decisions, often made with the worthiest aims in mind, are explicitly or implicitly ideological. (McGillivray 2011, 13)

1.2 De materiële sporen van performances

De ontologische discussie over de verhouding tussen performance en archieven zorgt er niet voor dat er niets bewaard wordt. De vluchtigheid van de performance heeft net het tegenovergestelde effect: “the fear of loss leads to an urgent desire to counter this through documenting while the loss inherent in this process leaves many dissatisfied with the outcome” (Jones et al. 2009, 3). Met andere woorden, de tijdelijke aard van de performance creëert een urgentie om te documenteren, zelfs wanneer dit proces onvermijdelijk leidt tot onvolledige weergaves van de oorspronkelijke ervaring.

Hoewel performances vergankelijk zijn, laten ze dus toch materiële sporen achter. Deze sporen of artefacten zijn volgens Mathew Reason van nature aanwezig in het creatieve proces en de opvoering van een performance (Reason 2003, 83). Hij gebruikt de term ‘detritus’ om aan te geven dat een performance bewust en onbewust materiële sporen nalaat. McGillivray merkt op dat “for an ephemeral art, live performances can leave a lot of *stuff* around” (McGillivray 2011, 12). De performance zelf bestaat slechts in het hier en nu, maar er ontstaan tijdens het proces voortdurend artefacten:

the intercorporeal event-ness of performed interactions, although they may be ephemeral, are not intangible because of all the physical “stuff” needed to make them happen. Just as archeologists realize that the shard is not the pot nor foundations the city, so too do theatre and performance studies scholars recognize that the detritus of performances are not those performances. (McGillivray 2011, 19)

McGillivray benadrukt hier dat, net zoals archeologen beseffen dat een potscherf de oorspronkelijke pot niet is, theater- en performancewetenschappers begrijpen dat de ‘resten’ van performances slechts een fragment van het geheel vormen. Deze artefacten bieden echter belangrijke aanknopingspunten om elementen van de performance vast te leggen en te begrijpen, zonder de volledige ervaring te kunnen vervangen.

Steedman bespreekt de beperkingen die de materiële sporen in een archief met zich meebrengen:

You know perfectly well that despite the infinite heaps of *things* they recorded, the notes and traces that these people left behind, it is in fact, practically nothing at all. There is the great, brown, slow-moving strandless river of Everything, and then there is its tiny flotsam that has ended up in the record office you are working in? Your craft is to conjure a social system from a nutmeg grater, and your competence is that it was established long ago. (Steedman 2001, 1162)

Ondanks de grote hoeveelheid “notes and traces” die mensen achterlaten, vertegenwoordigt het deel dat daadwerkelijk het archief bereikt slechts een fractie van de oorspronkelijke realiteit. De metafoer van de nootmuskaatrasp illustreert hoe archivariissen worden uitgedaagd om een sociaal systeem te reconstrueren uit archiefstukken die op zichzelf weinig context bieden. Een nootmuskaatrasp, hoe goed bewaard ook, vertelt nauwelijks iets over de samenleving waarin het gebruikt werd. Met dit citaat onderstreept Steedman daarnaast dat de middelen waarover archivariissen beschikken hen vaak niet in staat stellen om de volledige complexiteit en rijkdom van het verleden vast te leggen. De opmerking “your competence is that it was established long ago” suggereert dat de rol en methoden van archivariissen vaststaan binnen een instelling die van hen verlangt dat ze betekenisvolle verhalen opbouwen uit fragmenten die eerder toevallig bewaard zijn gebleven dan systematisch gekozen. Steedmans perspectief maakt duidelijk dat archiefinstellingen niet zozeer een representatieve verzameling van de werkelijkheid bieden, maar eerder een beperkte en willekeurige weerspiegeling van een veel groter geheel dat grotendeels verloren gaat.

De spanning tussen de tastbare en ontastbare aspecten van theaterpraktijken maakt het documenteren van performances tot een complexe taak. Jones et al. wijzen op de uitdaging van vastlegging, waarbij “the identification of immaterial traces that are in a constant state of re-enactment counters the notion that performance disappears” (Jones et al. 2009, 4). Dit betekent dat, hoewel er materiële sporen zoals foto's en scripts worden bewaard, de essentie van de performance – de relaties tussen de performers en het publiek, de levendige energie van het moment – vaak buiten het bereik van traditionele archiveringsmethoden valt. Kosciejew verbreedt de discussie door het begrip ‘performance’ niet alleen binnen de context van podiumkunsten te plaatsen, maar ook toe te passen op gebeurtenissen en handelingen in de werkelijkheid. Hij neemt een dubbele houding aan ten opzichte van documentatie. Enerzijds stelt hij dat “documentation – that is, documents and practices with them – [is] one important way in which many performances are materialized and constituted” (Kosciejew 2018, 1). Documentatie is niet louter een medium om informatie over te dragen, het speelt ook een essentiële rol in de wijze waarop performances worden gevormd en ervaren. Makers documenteren zelf, omdat het de enige manier is om de performance te bewaren. Toch kan documentatie niet gelijkgesteld worden aan de performance zelf. Meer zelfs, Kosciejew stelt dat “[t]he referents moreover tend to draw attention away from the progenitor” (Kosciejew 2018, 5). Dit is voor Kosciejew de grootste beperking van documentatie: hoewel het een performance kan vastleggen en zelfs vormgeven, leidt de representatie vaak af van de oorspronkelijke ervaring en betekenis van het moment zelf.

In een artikel over archiefonderzoek naar dans wijst De Laet op de tekortkomingen van archiefinstellingen om toegang te krijgen tot de “eigenlijke informatie die in historisch materiaal

vervat zit" (De Laet 2012, 18). Drie oorzaken liggen volgens De Laet aan de grondslag hiervan. De eerste betreft de "archivale serendipiteit", de toevalligheden in archieven die ervoor zorgen dat een onderzoeker nieuwe en onverwachte ontdekkingen kan doen, maar tegelijk "het zicht [...] ontnemen op de meer structurele beperkingen van (dans)archieven" (De Laet 2021, 16). McGillivray duidt op welke manier de archivale serendipiteit kan optreden:

what becomes included in the [...] collection is frequently more 'by accident' than design. Pragmatic considerations such as space and financial resources often constrain collecting decisions and can impose structural asymmetries on the collection. (McGillivray 2011, 25)

Een tweede oorzaak is de versnipperde werking van archiefinstellingen. Ondanks de belofte van digitale technologieën om archiefonderzoek te faciliteren, kan juist de veelheid aan gebruikersomgevingen een ernstige hindernis vormen bij het zoeken naar en navigeren tussen diverse archiefbronnen (De Laet 2021, 18). De Laet beklemtoont daarnaast het probleem van toegankelijkheid binnen archiefinstellingen: "[d]e moeilijkheid is dat de sleutel tot [...] informatie vaak buiten de klassieke archiefstructuren ligt. Zeker wanneer er geen extra inspanningen worden geleverd (of wanneer de middelen ontbreken) om de materiële documentatie aan te vullen met kennis die niet is vastgelegd via teksten, foto's, video's, tekeningen, partituren, of notaties, dan is het primaire materiaal vaak moeilijk doordringbaar" (De Laet 2021, 21). Deze observatie sluit aan bij de bredere discussie over hoe traditionele archiveringspraktijken vaak tekortschieten in het vastleggen en toegankelijk maken van de volledige complexiteit van theater- en danspraktijken.

1.3 Naar een gedeelde zorg

De uitdaging bij het archiveren van performances ligt niet alleen in de selectie en bewaring van materiële sporen, maar ook in de bredere vraag hoe een archiefinstelling kan omgaan met de immateriële aspecten van het creatieve proces. Jones et al. pleiten voor een heroverweging van wat een archiefinstelling zou moeten bewaren. Traditionele archiveringsmethoden, die authenticiteit proberen te waarborgen door documenten vast te leggen in de staat waarin ze de archiefinstelling binnenkomen, schieten vaak tekort (Jones et al. 2009, 3). Dit roept de vraag op of een archiefinstelling wel voldoende recht doet aan het immateriële aspect van de performance. Zoals Taylor stelt, wordt het repertoire gevormd door "invisible imprints on minds, bodies, and spaces" (Taylor 2005, 15). Deze onzichtbare afdrucken maken evenzeer deel uit van de performance als de fysieke objecten en immateriële elementen. Pogingen om die te vertalen naar tastbare vormen van documentatie leiden echter vaak tot een onvolledige representatie van de oorspronkelijke gebeurtenis.

Daarnaast beklemtonen Jones et al. dat "the question of how performances should be represented however is still widely contested" (Jones et al. 2009, 2). Deze strijdigheid komt voort uit de diversiteit van benaderingen om theater vast te leggen, die allemaal slechts gedeeltelijk recht doen aan de complexiteit en de dynamiek van het medium. Hoewel veelgebruikte methoden zoals schrijven, fotografie en videorecording domineren, bestaat er geen uniforme standaard die als de-facto benadering wordt erkend (Jones et al. 2009, 4). Jones et al. onderzoeken daarom hoe een performance "preserved" kan worden, in de zin van zowel bewaren als in stand houden. Ze betogen dat de sleutel ligt in hergebruik van het archiefmateriaal. Ze verwijzen hierbij naar Auslander, die spreekt over het performatieve archief. In deze benadering verschuift de focus van een statisch archief naar een actieve performatieve actor, een bron die aanleiding kan geven tot een nieuwe handeling of performance (Jones et al. 2009, 5). Dat idee krijgt in verschillende pilootprojecten een concrete invulling². Zo ontwikkelde Greet Vissers een website voor nieuwe theatermakers en werd haar papieren archief toegankelijk gemaakt met het oog op hergebruik. In het project rond Lucien De Roeck wordt het archief ingezet als inspiratiebron in het grafisch onderwijs, terwijl in het dossier over Ado Hamelryck de nadruk ligt op het opnieuw kenbaar maken van het werk bij nieuwe generaties kunstenaars, curatoren en kenners (Departement Cultuur, Jeugd en Media 2025).

Heike Roms biedt een waardevolle aanvulling op de discussie over de relatie tussen performance en archief. Waar andere academici de nadruk leggen op het spanningsveld tussen performance en de behoefte aan materiële documentatie als bewijs, doorbreekt Roms deze tegenstelling door het archief te beschouwen als een verlengstuk van de performance zelf, als een "time-based and collaborative practice, [...] as a part of the body of work that makes it permanently present rather than lost in a past" (Borggreen & Gade 2013, 16). Roms' essay *Archiving legacies: Who cares for performance remains?* vertrekt vanuit het idee dat de archivaris, de onderzoeker, de kunstenaar en de erven van een kunstenaar allen een evenwaardige positie innemen in de archivalisering en archivering van artistieke nalatenschappen. Roms schrijft bewust niet over het archief, "customarily used to denote a type of knowledge, discourse, or manifestation of power", maar over "archival practices of care that can be (and are) performed not just by archivists, but by scholars, artists, indeed by anybody whose labour contributes to creating and caring for a collection of documents" (Roms 2013, 38). In de gedeelde zorg voor het artistieke nalatenschap staat niet langer de vraag naar de bewijswaarde centraal, maar wel "how these remains speak of performance as an artistic

² Een overzicht van de pilootprojecten is te vinden op de website van het Departement Cultuur, Jeugd en Media: <https://www.vlaanderen.be/cjm/nl/cultuur/cultureel-erfgoed/subsidies-cultureel-erfgoed/projects-subsidies-cultureel-erfgoed/pilootprojecten-nalatenschappen-kunstenerfgoed>.

In de projectfiches wordt ook verduidelijkt of en hoe er werd gezocht naar manieren om het archief als een actieve, performatieve bron te laten functioneren.

project that is sustained over a body of work, sometimes over the entire professional lifespan of an artist” (Roms 2013, 38). Op deze manier krijgt een alternatieve praktijk vorm, waarin archivering niet als verlies of vervreemding, maar als voortzetting en versterking van de performance kan worden gezien.

Roms' essay werd gepubliceerd in 2013. In tussentijd heeft de archiefpraktijk het idee van gedeelde zorg al deels overgenomen. Daarvan getuigt bijvoorbeeld het onderzoeksproject van Centrum Kunstarchieven Vlaanderen (CKV) over de archivering van Otobong Nkanga's performances in een ademend archief (Bode 2020). Ook op beleidsniveau groeit het besef dat zorg voor een nalatenschap al begint bij de archiefvormer of de beheerders van de nalatenschap. Het beleidstraject kunsterfgoed is daar een sterk voorbeeld van.

In wat volgt zal ik voortbouwen op twee kernconcepten uit de literatuurstudie: het performatieve archief en het archief als verlengstuk van de performance. In de eerste plaats wordt het archief benaderd als een performatieve ruimte. Hier functioneert het archief niet als een statisch eindpunt, maar als een dynamisch proces waarin betekenis continu evolueert. De kracht van het archief ligt in de manier waarop het de interpretatie van het werk kan verrijken, niet in het vastleggen van een objectieve representatie. Authenticiteit ontstaat door openheid over de keuzes en interventies die zijn gemaakt tijdens het archiveringsproces. Door de totstandkoming van het archief expliciet te verwoorden, krijgt de gebruiker inzicht in het archief als een proces van bewuste constructies, wat de ruimte biedt om steeds nieuwe betekenislagen te ontdekken en toe te voegen.

Daarnaast wordt het idee van het archief als verlengstuk van de performance verder uitgewerkt, waarbij de zorg voor het artistieke nalatenschap een gedeelde verantwoordelijkheid wordt. Deze benadering verschuift de focus van het archief als bewijs naar een collectief proces van betekenisgeving. Archivarissen, onderzoekers, kunstenaars en andere betrokkenen dragen gezamenlijk bij aan wat bewaard blijft, waardoor het archief niet alleen de oorspronkelijke performance reflecteert, maar ook de interactie van de betrokkenen met het werk. Deze gezamenlijke aanpak benadrukt dat authenticiteit niet voortkomt uit volledigheid, maar uit transparantie in het archiveringsproces, waardoor ruimte ontstaat voor nieuwe interpretaties en een blijvende artistieke impact. Deze twee concepten – het performatieve archief en het archief als verlengstuk van de performance – laten zien dat het archief, net als de performance zelf, gelaagd is en uitnodigt tot voortdurende dialoog.

2. De rol van het archief in het bewaren en overdragen van het creatieve proces

In dit tweede hoofdstuk onderzoek ik de rol van de archiefinstelling in het bewaren en overdragen van een creatief proces. Ik doe dat aan de hand van het papieren archief van theatermaker Greet Vissers. Na een korte situering van haar oeuvre en werkwijze, bespreek ik waarom in dit project werd gekozen voor het papieren archief en hoe bestaande modellen zich daartoe verhouden. Vervolgens licht ik toe hoe het creatieve proces van Vissers als ordeningsprincipe werd gebruikt en welke methodologische keuzes daarbij gemaakt zijn.

2.1 Oeuvre en theaterpraktijk van Greet Vissers

Greet Vissers (1958) is theatermaker, regisseur en artistiek leider. Sinds de jaren 1980 werkte ze in uiteenlopende contexten binnen het Vlaamse en internationale theaterlandschap. Ze was betrokken bij de oprichting van gezelschappen zoals STAP, Blauw Vier (nu Laika) en kunstZ, en regisseerde onder andere bij HETPALEIS en het Rheinische Landestheater Neuss.

Haar loopbaan begon bij Werkgroep Kopspel, een collectief dat experimenteerde met participatief theater. Daar deed ze ervaring op met niet-hiërarchische vormen van werken en het collectief ontwikkelen van materiaal. Nadien werkte ze met verschillende doelgroepen: bij Blauw Vier (nu Laika) met professionele acteurs, bij STAP met spelers met een beperking, bij kunstZ met mensen met een etnisch-cultureel diverse achtergrond, en in andere contexten ook met kinderen en jongeren. In elk van deze werkvelden ontwikkelde ze haar praktijk verder, telkens in relatie tot de mensen met wie ze werkte.

Vissers vertrekt niet vanuit een vooraf uitgewerkt concept, maar laat het artistieke werk ontstaan uit de samenwerking zelf. Ze beschouwt zichzelf niet als klassieke regisseur, maar als begeleider van een collectief maakproces. De rollen van regisseur, speler, schrijver of vormgever zijn in haar praktijk niet strikt gescheiden. Afhankelijk van de context kunnen spelers ook meewerken aan het script of aan de scenografie. Die open werkwijze is contextafhankelijk en verandert mee met de groep.

Vanaf 2018, na de productie van *Stadsparadijzen* bij kunstZ, gebruikt Vissers de term assemblage om deze methode te benoemen.



Fig. 2 Mario Leko, *Stadsparadijzen*, 2020.

Voor *Verboden liefdes* (2020) stelde ze: "We wilden verder gaan in de bijdrages van de acteurs. Ze konden een zelfstandig onderdeel creëren. De verschillende onderdelen zouden geassembleerd worden tot een geheel" (Vissers, persoonlijke communicatie, 31 januari 2025).

Hoewel de term relatief recent is, is de werkwijze zelf al langer aanwezig in haar werk. Assemblage verwijst naar een iteratief en associatief proces waarbij fragmenten van tekst, beeld, muziek, beweging en ervaring samenkomen in een voorstelling. Het materiaal ontstaat uit de praktijk van het maken zelf en wordt pas gaandeweg gevormd tot een geheel.

Assemblage is zowel een artistieke strategie als een methode voor inclusieve theaterpraktijken. Artistieke ontwikkeling wordt er niet gezien als een afgebakend moment binnen één productie, maar als een langdurig proces waarin deelnemers hun artistieke vaardigheden geleidelijk verdiepen en uitbreiden. Meertaligheid – zowel in gesproken taal als in artistieke beeldtalen – speelt daarbij een centrale rol. De interactie tussen tekst, film, beweging, muziek en beeldtaal biedt ruimte om universele thema's als eenzaamheid en identiteit vanuit verschillende perspectieven te onderzoeken en vorm te geven.

Deze werkwijze komt in verschillende contexten terug, maar kreeg vooral vorm binnen het inclusief theater. Daarin werkt Vissers met mensen die vaak weinig zichtbaarheid hebben binnen het reguliere kunstenveld. De methode laat ruimte voor diverse vormen van inbreng,

ervaring en artistieke expressie, en sluit aan bij de meertalige, visuele en fysieke elementen die in haar werk frequent terugkeren.

Omdat het creatieve proces bij Vissers centraal staat en telkens in wisselwerking met de groep ontstaat, vormt het een belangrijk uitgangspunt voor het begrijpen en contextualiseren van haar werk. De manier waarop een productie tot stand komt, is sterk verbonden met de mensen die eraan meewerken, hun achtergrond, en de specifieke werkcontext. Die verwevenheid maakt het zinvol om bij de analyse en ordening van haar archief niet alleen te kijken naar eindresultaten, maar ook naar het proces en naar de verschillende doelgroepen waarmee ze werkte. In het vervolg van dit hoofdstuk wordt toegelicht hoe die werkwijze richting gaf aan de focus op het papieren archief en aan de manier waarop het materiaal werd geordend.

2.2 Scope: het papieren archief van Vissers

Het papieren archief van Greet Vissers bestaat uit ongeveer 17 strekkende meter materiaal, initieel ondergebracht in 120 dozen. Het grootste deel werd bewaard in haar garage, verspreid over vijf grote kasten. De inhoud omvat onder meer notitieboeken, losse tekstfragmenten, repetitiemateriaal, scriptversies, correspondentie, educatief materiaal, subsidieaanvragen, technische fiches en communicatie rond voorstellingen. De documenten zijn deels per theatergezelschap of productie gebundeld, deels thematisch. Niet alle materiaal heeft een duidelijke context of koppeling aan een specifieke productie. Sommige stukken zijn dubbel, onvolledig of moeilijk te plaatsen. Toch vormt het geheel een rijke bron om Vissers' werkmethode te onderzoeken.

In dit onderzoek ligt de focus op het papieren archief. Hoewel Vissers ook beschikt over digitaal materiaal – zoals repetitieopnames, fotoreportages, publieksreacties en reflecties van makers en deelnemers – wordt dat luik buiten beschouwing gelaten. De keuze voor het papieren archief sluit aan bij de praktijk binnen de pilootprojecten rond artistieke nalatenschappen, waar papieren bronnen nog steeds het vertrekpunt vormen. In eenentwintig van de vijfentwintig projecten wordt gewerkt met papieren archieven; elf daarvan combineren die met digitale bronnen (Departement Cultuur, Jeugd en Media 2025). Deze cijfers wijzen erop dat papieren archieven momenteel nog vaak het uitgangspunt vormen bij de documentatie van artistieke nalatenschappen. Een methode die vertrekt vanuit papier sluit dus goed aan bij de bestaande werkwijzen van kunstenaars en archiefinstellingen. Digitale archieven stellen daarbij andere eisen, zoals metadata-standaarden, duurzame opslag en toegankelijke interfaces. Die technische en conserveringsvraagstukken vallen buiten de reikwijdte van dit onderzoek (zie o.a. Müller 2021; Rutgeerts et al. 2023; Vanstappen).

Hoewel het project *Inclusie avant-la-lettre* vertrekt vanuit papieren en digitale bronnen, biedt geen van beide een volledig overzicht van Vissers' oeuvre. Van de periode tussen 1983 en 1989 is slechts beperkt materiaal bewaard gebleven. In die jaren realiseerde Vissers zeven producties, maar het archief bevat enkel drie notitieboeken (Theater STAP, 1985; Kopspel – Tussenbeide, 1986–1987; en GVR, 1989), enkele recensies over werk van Theater STAP en haar eindwerk voor de opleiding Lichamelijke Opvoeding (1983), waarin ze de basis legde voor haar fysieke manier van werken. Digitale sporen voor deze periode ontbreken: het eerste digitale bestand in het archief dateert van 1990.

Voor een archiefinstelling hoeft een archief niet volledig te zijn om waardevol te zijn. De kracht van het archief ligt niet in volledigheid, maar in de sporen die het achterlaat: materiaal dat inzicht geeft in Vissers' manier van werken, haar keuzes onderweg en het verloop van een creatief proces. Die sporen maken het mogelijk om haar praktijk te benaderen zoals ze was. De vraag is hoe je dat soort archieven betekenisvol kan ordenen en ontsluiten. Welke modellen bestaan er al? Bieden die voldoende houvast om een werkproces zoals dat van Vissers zichtbaar te maken? In het volgende onderdeel ga ik na hoe bestaande modellen – zowel archivistische als theaterwetenschappelijke – omgaan met creatieve processen, en waar ze mogelijk tekortschieten.

2.3 Bestaande modellen

Archivering in de kunsten vraagt om methodes die passen bij de praktijk van makers. In dit onderdeel bespreek ik bestaande modellen uit de archivistiek en theaterwetenschap. Ik onderzoek hoe goed ze werken voor een praktijk zoals die van Greet Vissers, waar het creatieve proces centraal staat. Wat nemen ze mee, en wat laten ze onderbelicht?

2.3.1 Archivistische modellen

In dit onderdeel bespreek ik vijf archiefmodellen die relevant zijn voor kunstenaarsarchieven. Ik analyseer ze op hun bruikbaarheid voor het ordenen van een hybride praktijk als die van Greet Vissers. Binnen de archivistiek bestaan verschillende instrumenten om kunstenaars of kunstenaarsorganisaties te ondersteunen bij het ordenen van hun archief. De keuze voor een bepaald model hangt vaak samen met de schaal, de structuur en de werkwijze van de archiefvormer. Sommige schema's richten zich op grote instellingen met een duidelijke taakverdeling, andere vertrekken vanuit individuele makers of kleine organisaties. In dit onderdeel worden drie soorten modellen besproken: algemene schema's voor kunstenaars, theatergezelschappen en persoonsarchieven. Daarbij wordt telkens gekeken naar de relevantie voor het archief van Greet Vissers, en breder, naar hun toepasbaarheid binnen het kunstenveld.

Het *archiefschema voor kunstenaars* (CKV 2023) biedt een duidelijke basisstructuur voor wie zijn of haar archief wil ordenen. Het schema maakt een onderscheid tussen het oeuvre, de activiteiten, het netwerk, de documentatie en het persoonlijk leven van de kunstenaar. Binnen elk domein worden suggesties gegeven voor types documenten. Het schema is bewust breed en laat ruimte voor interpretatie en aanpassing. Het is daarmee een toegankelijk hulpmiddel voor kunstenaars zonder archivistische voorkennis. Voor het project rond Greet Vissers bood dit schema een bruikbaar vertrekpunt om onderscheid te maken tussen artistiek werk en andere professionele activiteiten. Toch bleek bij toepassing ook waar de grenzen liggen. De opdeling in rubrieken is vrij algemeen en geeft weinig richting over de interne structuur van die rubrieken. Zo worden binnen de rubriek "creaties" zes soorten documenten genoemd, maar er wordt geen relatie gelegd tussen die stukken of suggestie gedaan voor verdere onderverdeling. Dit roept vragen op: steek je repetitienotities, decorontwerpen en subsidieaanvragen samen in één map per productie, of structureer je op basis van het werkproces?

Bovendien worden engagements als commissielid of gastcurator in dit schema onder "stukken met betrekking tot het oeuvre" geplaatst. Voor een praktijk zoals die van Vissers, waarin zulke rollen contextueel erg verschillend zijn van haar artistieke werk, is dat een te brede indeling.

In 2023 publiceerde DEN, het Nederlands kenniscentrum voor digitalisering in de cultuursector, een *Naslagwerk particuliere archieven*. Het vertrekt vanuit de overtuiging dat een archief zichzelf vormt, maar dat ordening helpt om er vat op te krijgen. De handleiding is compact, maar biedt enkele nuttige principes. Zo raadt DEN aan om een ordening te kiezen die "natuurlijk aansluit op jouw werkpraktijk" (DEN 2023, 17). De handleiding geeft echter weinig concrete voorbeelden hoe je structuur aanbrengt in complexe of hybride praktijken.

Voor theatergezelschappen met een duidelijke organisatiestructuur zijn er modellen zoals het werk van Els Michielsen (2004) en het *Orderingsplan voor theatergezelschappen* van Aertsen (2013) op de website van TRACKS, het Vlaamse netwerk van "dienstverlenende en collectiebeherende erfgoedorganisaties, geflankeerd door de steunpunten voor de kunsten- en culturelerfgoedsector, en door het Departement Cultuur" (Over Tracks - Project TRACKS). Beide modellen vertrekken vanuit de functies en taken van een theatergezelschap. Het is daarbij belangrijk te benadrukken dat Vissers' archief niet gelijkgesteld kan worden aan dat van een gezelschap. Zij werkte bij meer dan dertig organisaties, nam uiteenlopende rollen op en volgde geen vastomlijnde structuur. Daarom is nuance nodig in de toepassing van deze modellen: ze kunnen inspireren, maar zijn niet rechtstreeks overdraagbaar op individuele praktijken zoals die van Vissers.

Els Michielsen (2004) stelde op basis van het archief van de Koninklijke Nederlandse Schouwburg twee selectielijsten op: één voor stedelijke gezelschappen, één voor gezelschappen met een vzw-structuur. Michielsen vertrekt daarbij vanuit een functionele analyse van het theatergezelschap. Ze merkt op dat de administratieve en zakelijke taken vrij uniform zijn en wettelijke kaders volgen (Michielsen 2004, 12). Daar staat tegenover dat “voor de eigenlijke taken van een theatergezelschap, namelijk de creatie, spreiding en distributie van producties er maar weinig gereguleerd [is]” (Michielsen 2004, 12). De selectielijst richt zich dan ook voornamelijk op administratieve documenten. Creatieve processen komen slechts zijdelings aan bod, en worden voornamelijk beschreven in termen van technische uitvoering en repertoirekeuze (Michielsen 2004, 14). Stukken die het creatieve proces documenteren – zoals repetitienotities, conceptschetsen of tekstversies – komen niet expliciet aan bod. Een script verschijnt alleen op de lijst met theaterteksten die gelezen zullen worden of in aanmerking komen voor opvoering, en in het technische dossier, “waarbij de tekst in het technisch dossier aantekeningen in verband met licht, opgaan van het doek enzovoort [bevat]” (Michielsen 2004, 16). De selectielijst impliceert dat een theatergezelschap functioneert volgens een standaardproces waarin producties ontstaan uit bestaande teksten en via een vastgelegde technische uitvoering worden gerealiseerd. Het biedt weinig ruimte voor andere disciplines binnen de podiumkunsten dan klassiek teksttheater of voor een ander creatief proces.

Het ordeningsplan van Aertsen (2013) is flexibeler en maakt ruimte voor een onderverdeling binnen het creatieve proces (zoals repetities, scenografie, regie). Deze structuur biedt een duidelijk kader voor gezelschappen met een stabiele werking. Ook dit schema vertrekt vanuit een organisatie met een herkenbare juridische of administratieve structuur. Toepassing op het archief van Vissers was daarom niet evident: zij werkte bij meer dan dertig gezelschappen en combineerde verschillende rollen, waardoor een ordening per organisatie of functie niet werkbaar bleek.

Voor makers zoals Greet Vissers bieden de recentere schema's van project TRACKS en Podiumkunst.net aanknopingspunten. Het *Ordeningsplan persoonsarchief – optie 2* (Baudart 2004) maakt een onderscheid tussen persoonlijk werk, werk in opdracht, educatieve activiteiten en professioneel netwerk. De structuur is modulair en laat ruimte voor aanpassing. Binnen het Vissers-project hielp dit schema bij het benoemen van haar uiteenlopende rollen (regisseur, coach, docent).

De *Quick Start Guide Archiveren* (Oorburg & Jansen 2024) sluit sterk aan bij de dagelijkse praktijk van individuele makers. De gids bevat reflectieve vragen over de waarde van materialen (praktisch, artistiek, historisch) en geeft aan hoe archiveren kan voortbouwen op

bestaande praktijken. Dit hielp in de verkennende fase van het project om gesprekken aan te gaan over wat Vissers belangrijk vond om te bewaren. De gids blijft echter vrij algemeen en bevat weinig richting over hoe materialen geordend of beschreven moeten worden.

De modellen en handleidingen die kunstenaars en organisaties ondersteunen bij het ordenen van hun archief boden in het project rond het archief van Greet Vissers een bruikbare basis. Ze hielpen om het materiaal te benoemen, om functies en rollen te onderscheiden en om richting te geven aan de eerste ordeningsvoorstellen. De kracht van deze instrumenten ligt in hun toepasbaarheid op uiteenlopende praktijken, en in de manier waarop ze makers uitnodigen om zelf structuur aan te brengen in hun archief.

Tegelijk maakt de toepassing op Vissers' archief duidelijk dat die modellen hun grenzen kennen. De uiteindelijke ordening toont hoe bestaande modellen werkbaar blijven zolang ze flexibel worden ingezet. Die interpretatieruimte is overigens geen breuk met de aanbevelingen van de makers van deze schema's, maar net een bevestiging ervan. Ondersteunende organisaties zoals CKV, Podiumkunst.net en Project TRACKS benadrukken zelf dat hun modellen niet bedoeld zijn als rigide structuren, maar als inspiratiebronnen die aangepast moeten worden aan de praktijk van de archiefvormer. De casus Vissers laat zien hoe die benadering tot een archief kan leiden dat niet alleen ordent, maar ook betekenis geeft.

2.3.2 Theaterwetenschappelijke modellen

Ook binnen de theater- en performancestudies bestaan modellen en indelingen die bepalen welke bronnen relevant zijn voor historisch onderzoek. Hoewel deze modellen niet bedoeld zijn om archieven te structureren, zijn ze toch van belang in dit onderzoek. Ze vertrekken namelijk vanuit een ander perspectief: dat van de gebruiker. Waar archivalistische modellen focussen op functies en structuur, kijken theaterwetenschappers naar de voorstelling als kern van hun onderzoek. Ze zoeken sporen die iets zeggen over de opvoering zelf, over de keuzes van makers en de interactie met het publiek. Daarnaast maken theaterwetenschappelijke modellen zichtbaar hoe archieven gebruikt worden in praktijk: Ze tonen niet alleen wat onderzoekers willen vinden, maar ook waarom. Net daarom is het zinvol om deze modellen naast archivalistische denkkaders te leggen; ze verbreden het begrip van wat een archief kan zijn, en maken duidelijk welke bronnen – al dan niet bewust – naar de achtergrond verdwijnen als enkel formele criteria leidend zijn.

Een belangrijk schema in de theater -en performancestudie is dat van Steinbeck, later overgenomen en uitgewerkt door Erika Fischer-Lichte (2014). Dat schema maakt een onderscheid tussen theaterartefacten en theatertraditie. Theaterartefacten zijn objecten of documenten die tijdens het maak- of speelproces worden ingezet: decorstukken, kostuums, rekwisieten, maskers, *prompt books*, castlijsten, technische plannen, productiedossiers,

programma's of regienotities (Fischer-Lichte 2014, 78). Theatertraditie omvat eerder reflectieve of documenterende bronnen die gecreëerd worden met het oog op bewaring: opnames, scènebeelden, ontwerptekeningen, verslagen, dagboeken, kritieken en theoretische teksten (Fischer-Lichte 2014, 78).

Deze indeling biedt houvast voor wie historische bronnen wil categoriseren, maar vertrekt vanuit de opvoering als eindpunt. Dat zorgt ervoor dat het creatieve proces – de fase waarin ideeën ontstaan, evolueren en vorm krijgen – nauwelijks zichtbaar wordt. Bronnen zoals vroege scriptversies blijven buiten beeld. Een goed voorbeeld hiervan is de manier waarop Steinbecks model wel ruimte biedt voor een *prompt book*, de definitieve versie van het script zoals die tijdens de opvoering wordt gebruikt, maar niet voor eerdere versies en herschrijvingen. Dit suggereert dat alleen het eindresultaat van belang is, terwijl juist de verschillende fases van tekstontwikkeling inzicht geven in artistieke keuzes, experimenten en mislukkingen die evenzeer deel uitmaken van het creatieve proces. Dit geldt niet alleen voor scripts, maar ook voor scenografie, regieaanwijzingen en repetitieverlagen die laten zien hoe een voorstelling zich gaandeweg vormt. Door zich sterk te richten op wat uiteindelijk in de opvoering gebruikt wordt, gaat waardevolle informatie over het hele werkproces verloren.

Vanuit archivistisch oogpunt mist het model bovendien een aantal kernprincipes. Er is geen aandacht voor contextvorming, herkomst of de structuur waarin archiefmateriaal geordend wordt. De focus ligt op wat onderzoekers willen raadplegen, niet op hoe archiefstukken ontstaan, bewaard of beschreven worden. Ook ordeningsstructuren of de manier waarop documenten samen een geheel vormen, blijven buiten beschouwing. Theaterwetenschappelijke modellen benoemen wat bruikbaar is voor analyse, maar bieden geen richting over hoe materiaal gevormd, beschreven of bewaard moet worden.

Voor een praktijk zoals die van Vissers is die beperking voelbaar. De focus op het werkproces vroeg om een andere invalshoek.

2.4 Het creatieve proces als ordeningsprincipe

De bestaande ordeningsmodellen bleken slechts in beperkte mate toepasbaar op het archief van Greet Vissers. Daarom werd gekozen voor een alternatieve aanpak: een ordening die vertrekt vanuit het creatieve proces zelf. Die keuze ontstond niet vanuit een vooraf uitgetekend plan, maar groeide tijdens het werk met de archiefstukken. Al snel werd duidelijk dat veel materiaal pas betekenis kreeg wanneer het werd geplaatst binnen een specifieke fase van het maakproces. Door de structuur daarop af te stemmen, werd het archief niet alleen overzichtelijker, maar ook beter leesbaar als getuigenis van een artistieke praktijk in wording.

2.4.1 Doelgroepen als ordening op bestandsniveau

Tijdens het ordeningsproces werden verschillende modellen overwogen. Aanvankelijk leek een opdeling per gezelschap logisch, vertrekkend van de instellingen waarmee Vissers samenwerkte. Maar gezien haar betrokkenheid bij meer dan dertig gezelschappen (zie fig. 3 ter illustratie) zou dit hebben geleid tot een sterk gefragmenteerde structuur, waarin de samenhang in haar werk grotendeels verloren ging.

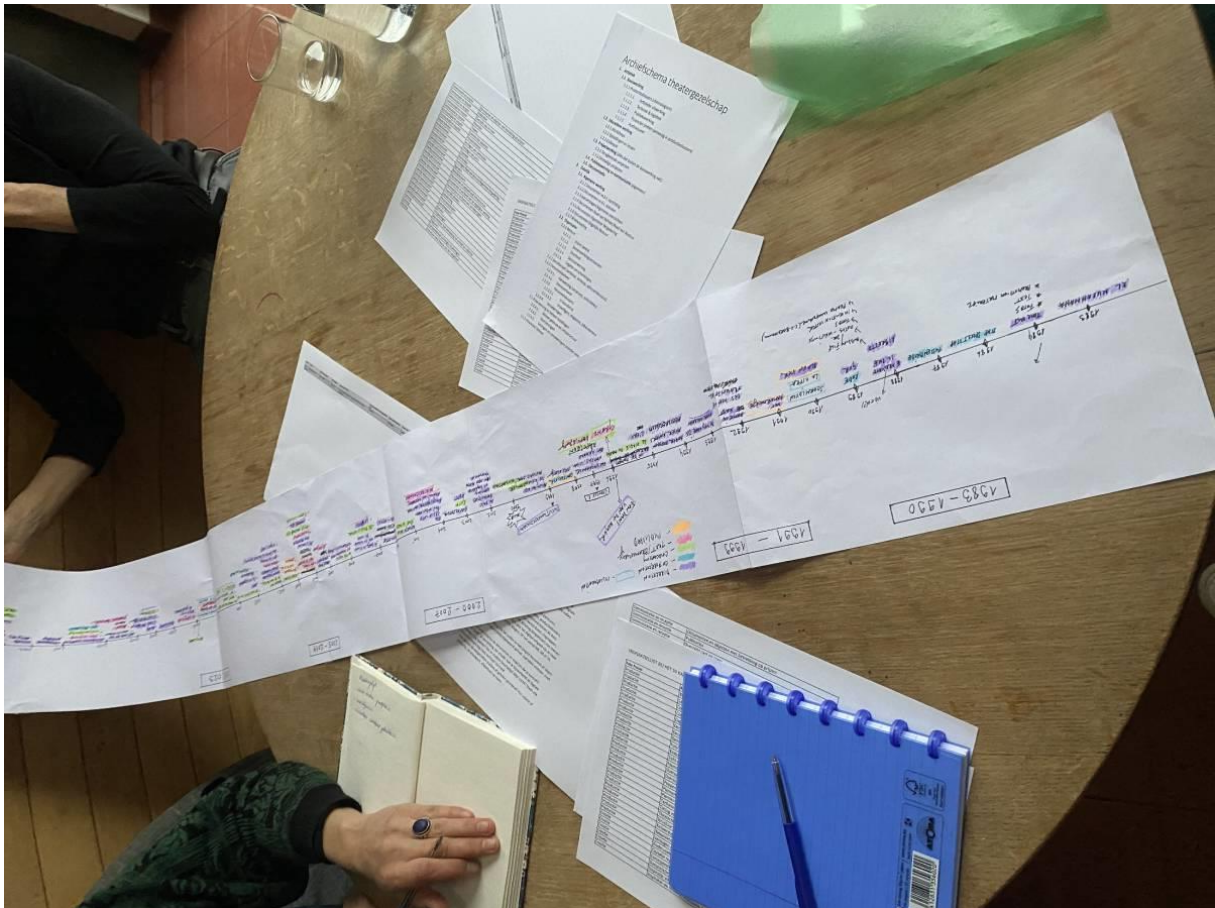


Fig. 3 Christopher De Keyser, Justine Van Gysel & Nele Luyts, *tijdlĳn carrière Greet Vissers*, 2025.

Een tweede mogelijkheid was om te ordenen volgens haar functies: regisseur, coach, docent, auteur. Deze indeling sloot gedeeltelijk aan bij hoe Vissers zelf haar materiaal had geordend. In de praktijk liepen deze rollen echter vaak in elkaar over. Sommige producties bevonden zich op het snijvlak van regie en coaching, waardoor deze structuur onvoldoende grip bood op de complexiteit van haar werkpraktijk.

Vervolgens werd gekozen voor een driedeling op bestandsniveau: het zakelijke archief van Blauw Vier (oorspronkelijk verspreid binnen het persoonlijke archief), het zakelijke archief van kunstZ, en het persoonlijke archief. Binnen dat laatste werden producties chronologisch geordend, telkens met vermelding van Vissers' rol. Haar werk als auteur en docent werd

afzonderlijk opgenomen onder de noemer 'projecten'. Deze structuur bracht meer helderheid in haar professionele betrokkenheid, maar bleef steken op het niveau van functies en afzonderlijke producties. De onderliggende artistieke keuzes en relaties tussen projecten bleven onderbelicht.

De uiteindelijke ordening sluit nauwer aan bij Vissers' werkwijze, zoals beschreven in hoofdstuk 2.1. Haar praktijk vertrekt niet vanuit een vastomlijnd concept, maar ontstaat in samenspel met de spelers en de context. In plaats van lineaire ontwikkeling is er sprake van een proces van assemblage, waarin tekst, beeld, geluid, beweging en ervaring in wisselwerking tot stand komen. Een dergelijke benadering vraagt om een orderingsstructuur die recht doet aan de relationele en contextgevoelige aard van haar werk.

Binnen haar artistieke praktijk vormt inclusief theater een aparte categorie. Die omvat producties met kinderen, jongeren, mensen met een beperking en spelers met een migratieachtergrond. Wat deze projecten verbindt, is geen vaste methodiek, maar een gedeelde werkwijze waarin telkens vertrokken wordt vanuit de noden van de groep. De vorm, inhoud en artistieke taal van een productie ontwikkelen zich gaandeweg, in dialoog met de deelnemers. Afhankelijk van het proces dragen spelers bij aan script, scenografie of muziek.

Door het archief te ordenen op basis van spelers en doelpubliek, wordt deze werkwijze zichtbaar in de structuur zelf. De producties zijn onderverdeeld in drie doelgroepen:

- mensen met een beperking
- kinderen en jongeren (zie bijvoorbeeld fig. 5: repetitie met kinderen voor de productie *The Swing*)
- mensen met een migratieachtergrond ((zie bijvoorbeeld fig. 4: repetitie van kunstZ voor de productie *I love the world*)



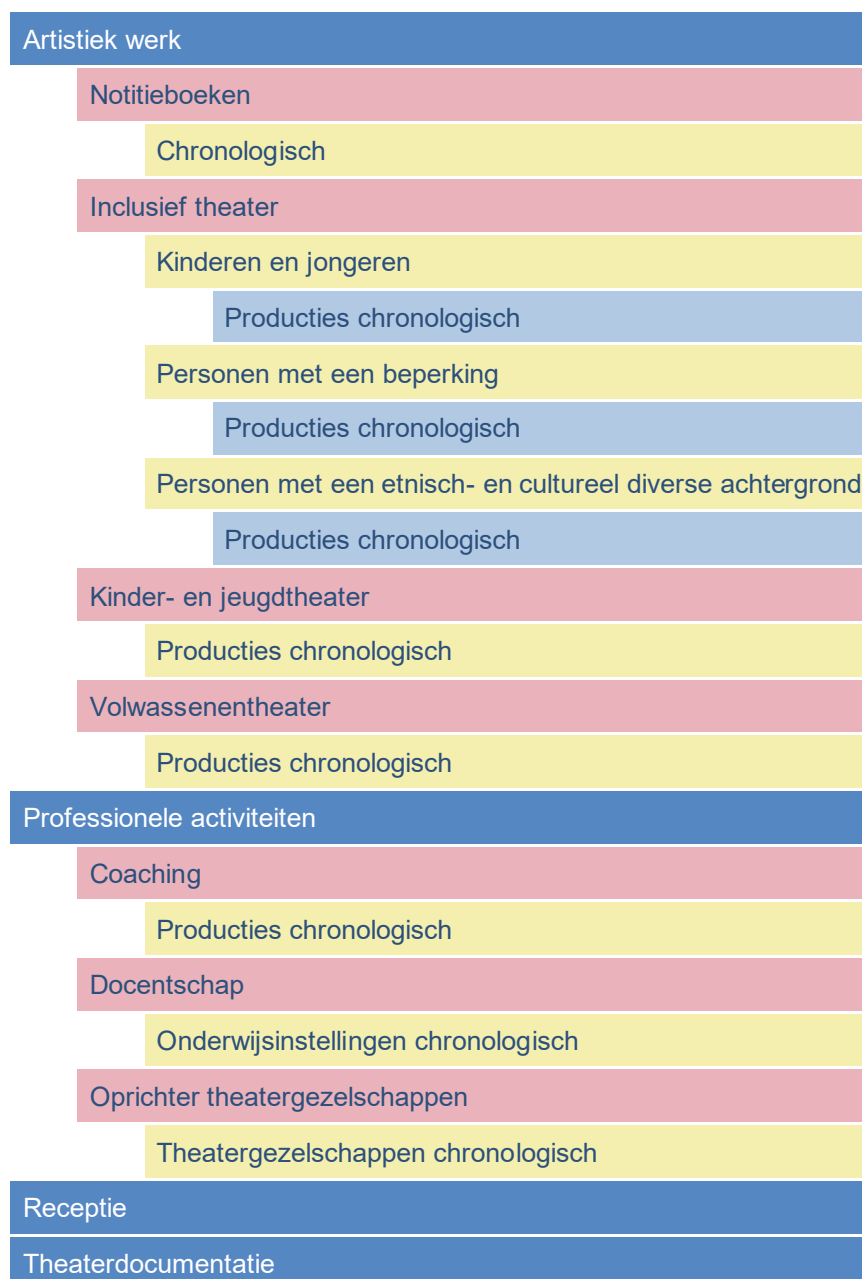
Fig. 4 Victoriano Moreno, *repetitie I love the world*, 2018.



Fig. 5 Greet Vissers, *repetitie The Swing*, 2018.

Deze indeling weerspiegelt niet alleen met wie er werd gewerkt, maar ook hoe. De ondersteuning die nodig is in een traject met jongeren verschilt wezenlijk van die bij een productie met volwassen spelers met een beperking. De gevoeligheid voor deze verschillen is essentieel voor Vissers' praktijk, en dus ook voor de manier waarop het archief is opgebouwd.

Naast deze categorieën bevat het archief ook producties met professionele acteurs, opgedeeld in kindertheater en theater voor volwassenen. Ze zijn chronologisch geordend, waardoor de evolutie in artistieke keuzes doorheen de tijd zichtbaar wordt. Vissers' andere professionele rollen – als coach, docent of oprichter van gezelschappen – zijn gebundeld onder de noemer 'professionele activiteiten', elk met een eigen substructuur. Samen met de categorieën 'receptie' en 'theaterdocumentatie' vormt dit het ordeningsplan op bestandsniveau:



Een aparte plaats binnen deze structuur is weggelegd voor de notitieboeken van Vissers. Deze werden niet ondergebracht bij specifieke producties, maar vormen een zelfstandige categorie binnen het artistieke werk. Inhoudelijk overspannen ze vaak meerdere producties en verschillende fasen binnen het creatieve proces. Bovendien werkte Vissers geregeld gelijktijdig aan verschillende projecten. De notitieboeken weerspiegelen deze verwevenheid: ze werden door haar op functionele wijze gebruikt als werkinstrument, waarin ideeën, observaties, repetitiemateriaal en scenografische schetsen samenkomen.

Figuur 6 toont de voorpagina van een notitieboek voor *Gruwelpeter*, die meteen het gevoel en de sfeer weerspiegelt die Vissers met deze productie wilde oproepen.

Figuur 7 laat zien hoe verschillende fasen samenkomen binnen één notitiepagina. Links is basismateriaal ingeplakt en bewerkt, rechts staat een herschreven versie als onderdeel van de creatiefase, en onderaan illustreren afbeeldingen zowel het basismateriaal als het concept voor de scenografie.

Door de notitieboeken apart te bewaren, blijft deze verwevenheid zichtbaar en komt hun rol als werkinstrument binnen het creatieve proces volledig tot zijn recht. Zo blijft ook hun integriteit als doorlopende denklijn bewaard en wordt recht gedaan aan hun functie binnen het bredere maakproces.

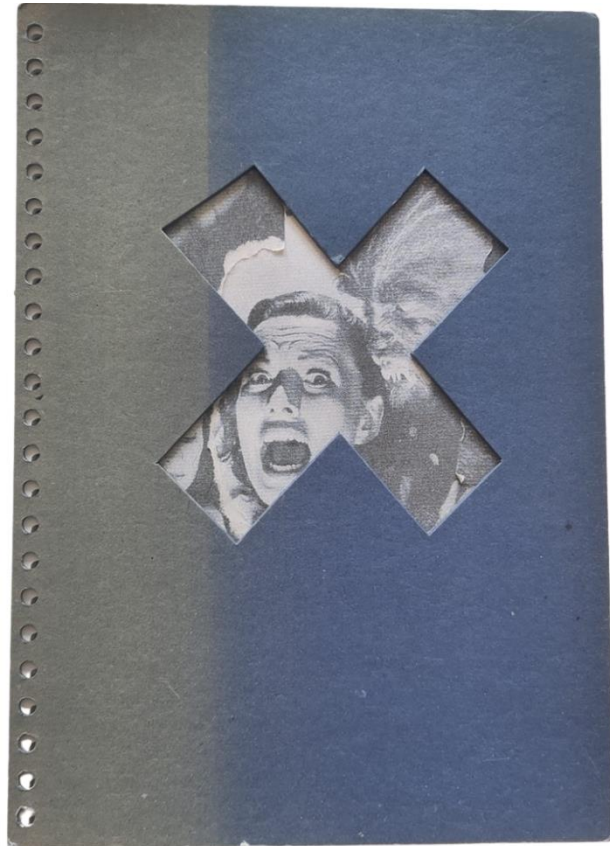


Fig. 6 Letterenhuis, archief van Greet Vissers, 3815.
Notitieboek Gruwelpeter, 2002.

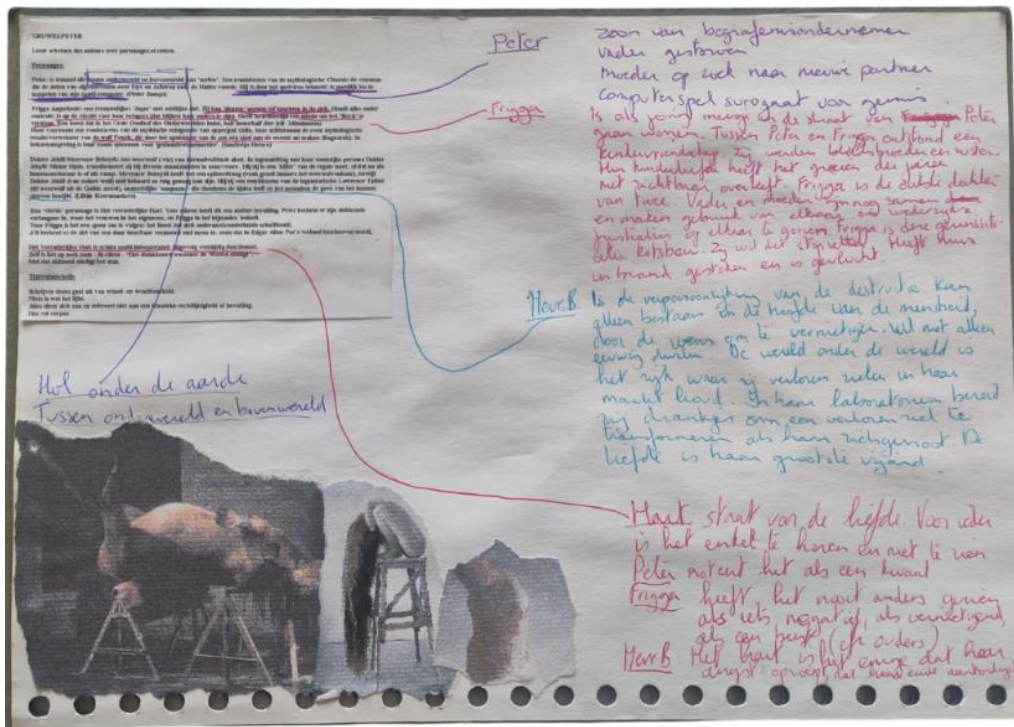


Fig. 7 Letterenhuis, archief van Greet Vissers, 3815. *Notitieboek Gruwelpeter*, 2002.

Met deze structuur op bestandsniveau wordt niet alleen de diversiteit van Vissers' werk zichtbaar, maar ook de verwevenheid tussen projecten en processen. In het volgende onderdeel wordt onderzocht hoe deze logica zich verder doorzet in de ordening op productieniveau.

2.4.2 Het creatieve proces op productieniveau

Hoewel Vissers werkte met uiteenlopende groepen spelers en vertrok vanuit verschillende soorten basismateriaal, kwam tijdens het analyseren van het archief een herkenbaar patroon in haar werkproces naar voren. In grote lijnen laat haar creatieve proces zich indelen in vier fasen die voorafgaan aan de voorstelling: **basismateriaal**, **creatie**, **conceptontwikkeling** en **productie**. Aanvullend werden drie latere fasen onderscheiden: **communicatie en receptie**, **educatie** en **tentoonstellingsmateriaal**. Hoewel deze fasen in principe een chronologische volgorde suggereren, overlappen ze in de praktijk vaak met elkaar. Het creatieve proces ontvouwt zich dus niet lineair, maar in wisselwerking tussen verschillende elementen.

Het overzicht op de volgende pagina groepeerde de archiefstukken volgens de zeven fasen van het creatieve proces. Dit schema werd ontwikkeld in samenspraak met Vissers en vormt het fundament van de ordening op productieniveau.

Basismateriaal

Inspiratiebronnen en ideeën die de basis vormen voor een theateervoorstelling.

Mogelijke stukken:

- Oorspronkelijke romans of scripts
- Artikelen en essays
- Beeldmateriaal zoals foto's en tekeningen



Creatie

Het basismateriaal wordt uitgewerkt tot een theatertekst, waar mee geëxperimenteerd wordt door de spelers.

Mogelijke stukken:

- scripts
- notitieboeken



Concept

Concept

Uitwerking van visuele en dramaturgische elementen van de voorstelling. Dit is de vertaling van het script naar het podium.

Mogelijke stukken:

- decorschetsen
- kostuumontwerpen
- lichtplannen



Productie

Omvat de praktische uitvoering van de voorstelling, inclusief planning, organisatie en administratieve afhandeling.

Mogelijke stukken:

- productieplanningen
- draaiboeken
- speellijst
- administratieve documenten



Communicatie en receptie

Bevat de communicatie over de voorstelling en ontvangst door het publiek.

Mogelijke stukken:

- flyers, posters en programmaboekjes
- persberichten
- recensies



Educatie

Ontwikkeling van educatief materiaal en activiteiten die de voorstelling toegankelijk maken voor scholen en leerlingen.

Mogelijke stukken:

- educatieve map
- communicatie over educatieve luik
- administratieve documenten



Tentoonstelling

Presentatie van de voorstelling of haar thema's in een tentoonstellingscontext.

Mogelijke stukken:

- installatieplannen
- begeleidende teksten
- communicatie over tentoonstelling
- administratieve documenten



Fase 1: basismateriaal

Elke productie begint met een fase van onderzoek en inspiratie. Dit materiaal kan uiteenlopende vormen aannemen: kopieën van literaire of theoretische werken, foto's, tekeningen of teksten geschreven door deelnemers. Dergelijke stukken functioneren niet alleen als inspiratiebronnen, maar ook als vertrekpunt voor discussie, interpretatie en collectieve reflectie tijdens het maakproces. Deelnemers en/of Vissers bewerken de teksten – ze knippen en plakken, herschikken of herinterpreteren – wat de aanzet vormt tot een collectieve creatie. Figuur 8 bevat handgeschreven teksten van deelnemende kinderen te zien ter voorbereiding op *La Cifra*. Daarnaast bestaat het basismateriaal voor deze productie ook uit een fragment uit de publicatie 'La Cifra' en een brochure van 'Magiciens de la Terre'. Op figuur 9 is het omvangrijke basismateriaal voor de productie *Charlotte* te zien met teksten over Charlotte Salomon, drie scriptversies van *Leven? Of theater?*, een hoorspel en partituren.

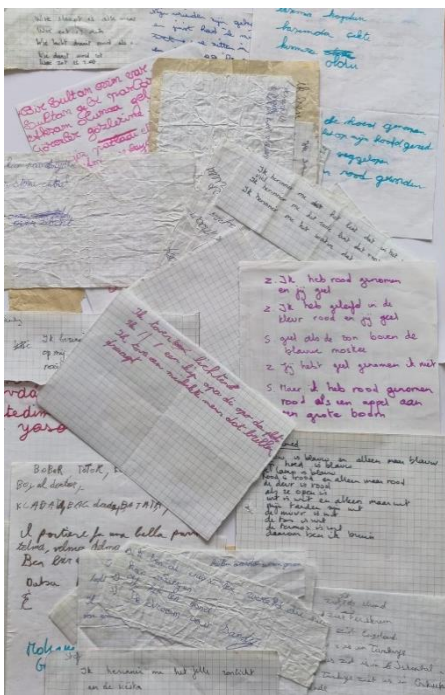


Fig. 8 Letterenhuis, archief van Greet Vissers, 3816. *La Cifra*, 1990.



Fig. 9 Letterenhuis, archief van Greet Vissers, 3888. *Charlotte*, 2006.

Fase 2: creatie

In wat Vissers zelf “het lab” noemt, ontstaat de creatie. Dit is een experimentele ruimte waarin tekst, beweging en beeld in interactie tot stand komen. Scripts en notitieboeken uit deze fase tonen hoe eerste ideeën en fragmenten via improvisatie en herschrijving groeien tot een werkbare theatrale vorm. Zoals Vissers verwoordt: “Als de tekst er al ligt, dan krijg je uitvoerende acteurs die de inhoud van iemand anders naar voor brengen. Het ding is dat je eigenlijk probeert een soort creatief proces op gang te krijgen. Niet om iets te maken maar wel om alle participanten, zowel artistiek team als diegene die uiteindelijk op de scène staan, dat die zelf in hun creatief proces komen. Niet uitvoerend maar wel makend, inhoud leverend” (Vissers, persoonlijke communicatie, 31 januari 2025).

Een voorbeeld uit *Genesis* (figuur 10) toont dit proces. Spelers werkten met tekstfragmenten van onder andere Almodóvar, Tennessee Williams, Shakespeare en Scorsese. Elke deelnemer koos fragmenten, ensceneerde deze individueel, waarna hun persoonlijke interpretaties als vertrekpunt dienden voor groepsimprovisaties. Een ander voorbeeld is de productie *Charlotte* (figuur 11), waarvoor drie verschillende scriptversies werden gemaakt. Deze opeenvolgende versies tonen hoe de tekst werd aangepast en verfijnd tijdens de repetities, in samenspel met de spelers en het artistieke team.

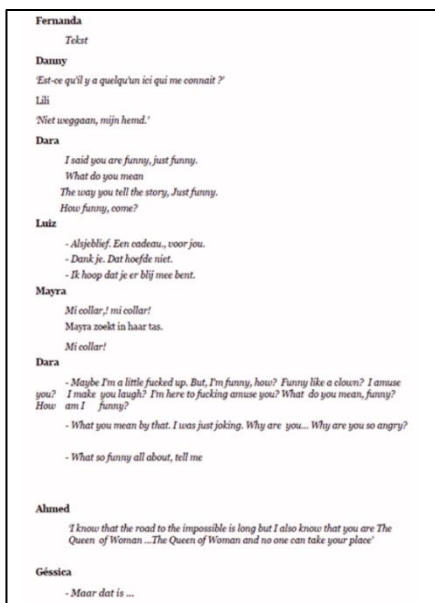


Fig. 10 Letterenhuis, archief van Greet Vissers, 3824. *Genesis*, 2007.

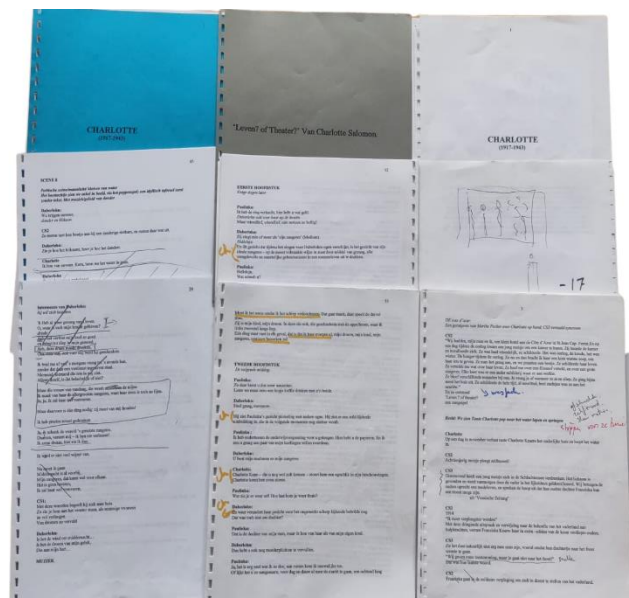


Fig. 11 Letterenhuis, archief van Greet Vissers, 3888. *Charlotte*, 2006.

Fase 3: concept

In deze fase krijgt het concept van de voorstelling concretere vorm. Technische en visuele elementen zoals decorschetsen, lichtplannen en kostuumontwerpen vertalen het materiaal naar een scenische werkelijkheid. Deze documenten tonen hoe ideeën uit de creatiefase worden omgezet in concrete keuzes over ruimte, beeld, licht en beweging. Ze geven inzicht in hoe het artistieke team beslissingen neemt over vormgeving, sfeer en structuur van de voorstelling. Voor de productie *Charlotte* zijn onder meer een partituur, een lichtplan (figuur 12) een decorplan, foto's van de opstelling met acteurs (figuur 13), en een overeenkomst over poppengebruik opgenomen in het archief.

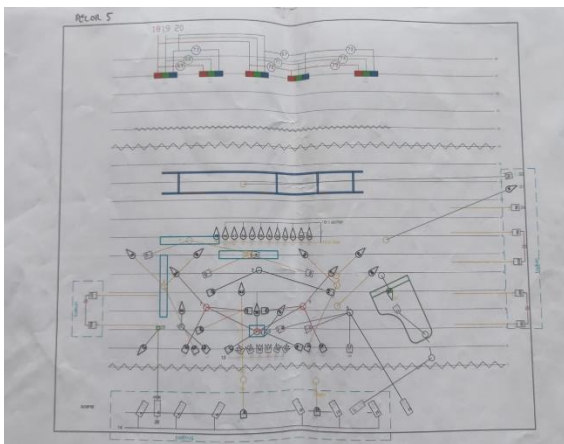


Fig. 12 en 13 Letterenhuis, archief van Greet Vissers, 3888. *Charlotte*, 2006.

Fase 4: productie

In deze fase komen de organisatorische en productionele aspecten van een voorstelling aan bod. Het gaat om documenten zoals plannings, draaiboeken, speellijsten en subsidiedossiers. Ze tonen hoe artistieke keuzes concreet worden uitgevoerd en hoe repetities en voorstellingen praktisch worden georganiseerd.

Op figuur 14 is een repetitieplanning voor *La Cifra* te zien, waarin per dag en per scène staat aangegeven wie wanneer aanwezig is en welk materiaal voorbereid moet worden.

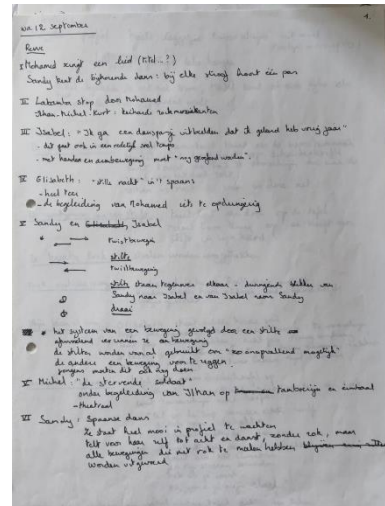


Fig. 14 Letterenhuis, archief van Greet Vissers, 3816. *La Cifra*, 1990.

Fase 5: communicatie en receptie

Deze fase bevat materiaal dat toont hoe een productie onder de aandacht werd gebracht en hoe ze werd ontvangen. Het gaat om programmaboekjes, flyers, persberichten en recensies, vaak zowel in voorontwerp als in definitieve versie. Deze documenten tonen hoe een voorstelling gepresenteerd werd aan een publiek en hoe ze werd onthaald in de pers en bij toeschouwers.

Zo geeft de flyer van *Ford Escort* (figuur 15) een beeld van de visuele stijl en communicatiestrategie van deze productie. Bij *Charlotte* omvat het luik communicatie en receptie onder meer een brochure van Het Paleis, een seizoensbrochure van De Warande en een flyer voor de tentoonstelling (figuur 16).

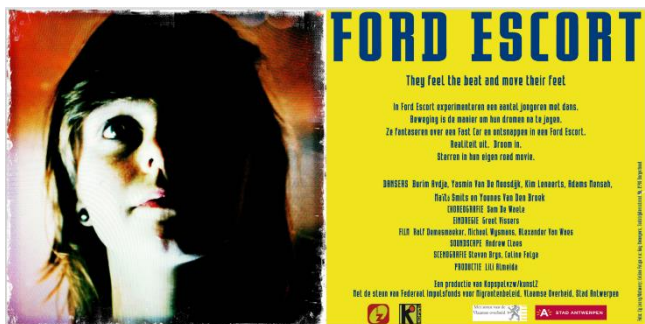


Fig. 15 Letterenhuis, archief van Greet Vissers, 3827. *Ford Escort*, 2011.



Fig. 16 Letterenhuis, archief van Greet Vissers, 3888. *Charlotte*, 2006.

Fase 6: educatie

In deze fase is materiaal opgenomen dat voor educatieve doeleinden werd ontwikkeld, zoals lesmappen, workshops of opdrachten voor leerlingen. Deze fase komt slechts in een beperkt aantal producties voor, maar werd toch als aparte categorie opgenomen omdat educatief materiaal een fundamenteel andere functie heeft dan artistieke, productionele of communicatieve stukken. Het toont hoe de inhoud van een voorstelling werd doorvertaald naar een pedagogische context en gebruikt binnen scholen of educatieve trajecten.

Op figuur 17 is een educatieve map te zien die werd ontwikkeld voor de productie *Charlotte*. Deze map bevat achtergrondinformatie, opdrachten en lessuggesties om de voorstelling te verdiepen in een schoolcontext.

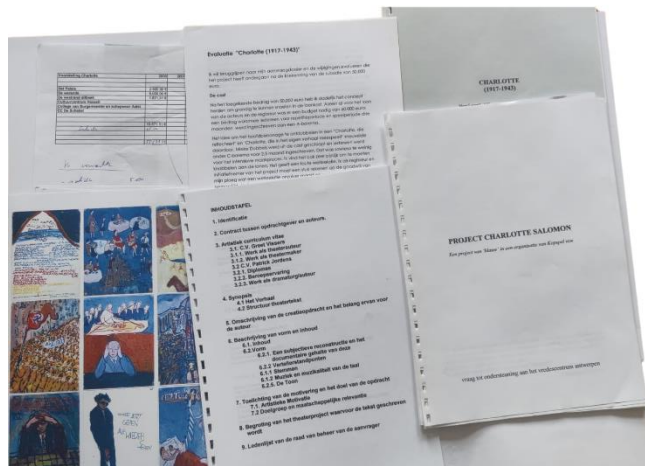


Fig. 17 Letterenhuis, archief van Greet Vissers, 3888. *Charlotte*, 2006.

Fase 7: tentoonstelling

Ten slotte bevat het archief stukken die zijn ontwikkeld voor tentoonstellingen. Dit materiaal reflecteert niet alleen op het oorspronkelijke werk, maar plaatst het ook in een nieuwe context. Voor de productie *Charlotte* bevat deze fase onder meer tentoonstellingsplannen, foto's en mails met culturele instellingen (figuur 18).

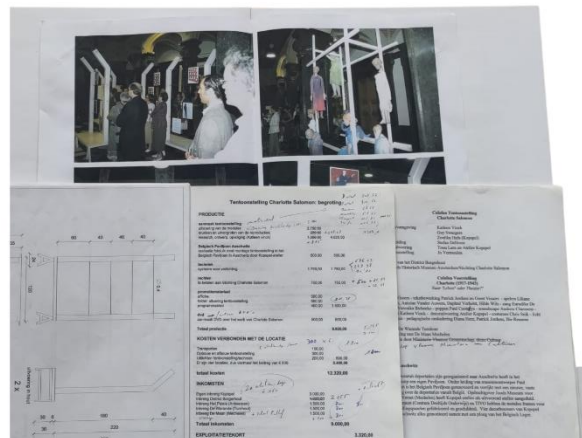


Fig. 18 Letterenhuis, archief van Greet Vissers, 3888. *Charlotte*, 2006.

Reflectie op fasering en toepassing

Hoewel deze zeven fasen in grote lijnen chronologisch geordend zijn, is er vaak sprake van overlapping en terugkoppeling. Dat deze fasering tot stand kwam in samenspraak met Vissers zelf, benadrukt het co-creatieve karakter van het archiveringsproces. De eerste vier fasen geven inzicht in het ontstaan van een productie; de latere drie tonen hoe de voorstelling zich verder ontwikkelt binnen en buiten het artistieke veld. Zo ontstaat een totaalbeeld van het creatieve proces, als een dynamisch netwerk van interacties, keuzes en betekenissen.

Bij elke productie werd bovendien vermeld welke theatergezelschappen meewerkten en welke rol Vissers opnam. Om de werkmethodek beter te duiden, werd in de inleiding van de inventaris een beschrijving opgenomen van de opbouw van een voorstelling, met een overzicht van de type archiefstukken per fase.

Bij producties met een beperkte hoeveelheid archiefstukken (bijvoorbeeld twee of drie), volstond de algemene inleiding van de inventaris om een basisbegrip te bieden van het creatieve proces. Bij omvangrijkere dossiers was dat minder evident. Om gebruikers beter te oriënteren, werd de fasering daar expliciet toegepast. Door elk document te plaatsen binnen de bijhorende fase, wordt de samenhang van het materiaal leesbaarder. Deze interpretatieve ingreep werd telkens zorgvuldig afgewogen: de indeling werd niet opgelegd aan het materiaal, maar volgde uit de vraag hoe het archiefproces recht kon doen aan het werkproces van Vissers.

Deze manier van ordenen sluit aan bij het idee van een performatief archief: een structuur die niet alleen bewaart, maar ook het creatieve proces zichtbaar en opnieuw actief maakt (Jones et al. 2009). Ze sluit bovendien aan bij de doelstellingen van een aantal pilootprojecten rond artistieke nalatenschappen, waarin wordt geëxperimenteerd met archiefpraktijken die niet alleen bewaren, maar ook de dynamiek van het creatieve proces zichtbaar en overdraagbaar maken (Departement Cultuur, Jeugd en Media 2025).

In het volgende onderdeel worden de bredere methodologische keuzes bij de ordening van het archief toegelicht.

2.5 Methodologische keuzes bij ordening

Dit onderdeel licht toe hoe het archief van Vissers werd geïnventariseerd en geordend. Eerst wordt het startpunt en het inventarisatieproces beschreven, vervolgens de afwegingen bij herordening in het licht van het structuurbeginsel.

2.5.1 Startpunt en inventarisatieproces

Het archief van Vissers bevond zich op verschillende locaties en omvatte zowel digitale als papieren stukken. Het merendeel van het papieren archief was ondergebracht in vijf kasten in een garage. De stukken waren grotendeels per productie geordend, maar sommige dozen bevatten documenten van meerdere producties. Op veel dozen stond een titel, maar deze kwam niet altijd overeen met de werkelijke inhoud.

Voor de inventarisatie werd een plaatsingslijst opgesteld. Deze bevatte een schets van de ruimte, een beschrijving van de dozen en een toelichting op gebruikte termen. De registratie gebeurde in Excel, met per doos een uniek nummer, locatie, titel (indien aanwezig) en korte of uitgebreide inhoudsbeschrijving. In totaal werden 120 dozen beschreven. Bij duidelijke titels volstond een beknopte beschrijving; bij onduidelijke inhoud werd meer detail toegevoegd.

Tijdens deze fase kwamen problemen aan het licht: titels kwamen niet overeen met de inhoud, sommige dozen hadden geen titel, er waren dubbele documenten of stukken zonder duidelijke context. Ook was er vermenging tussen persoonlijk en werkgerelateerd archief, en bevatten sommige stukken financiële verantwoordingsdocumenten die nog een juridische en administratieve waarde hebben.

De plaatsingslijst werd ter evaluatie aan Vissers voorgelegd, waarbij de vraag centraal stond hoe de bestaande ordening tot stand was gekomen en in hoeverre deze structuur inzicht bood in haar werkwijze. Vissers gaf aan dat de plaatsing van de dozen en de inhoud ervan niet altijd berustte op een logische of bewuste structuur. Hierdoor ontstond er ruimte om een ordeningsplan³ op te stellen dat een systematische indeling van het materiaal mogelijk maakte die haar manier van werken zou blootleggen.

2.5.2 Afwegingen bij herordening: het structuurbeginsel

Voordat wordt ingegaan op de afwegingen bij herordening, is het belangrijk te situeren waarom deze reflectie relevant is binnen het kader van de archivaliek. De ordening moest immers niet alleen praktisch werkbaar zijn, maar ook aansluiten bij archivalische principes en theorieën.

Hoewel een nieuwe ordening werd gecreëerd, is hiermee niet ingegaan tegen het structuurbeginsel. Dit principe stelt dat “ieder archief een geheel is met een structuur, bepaald door de archiefvorming” (Den Teulinck 2003, kol. 22). Binnen de archivaliek wordt gepleit voor

³ Ik kies in deze paper voor het woord ordeningsplan in plaats van archiefschema. Een ordeningsplan is het “[p]lan voor ordening van een archief; waarin de archiefvormer tenminste het ordeningsstelsel van iedere archiefafdeling vermeldt” (Den Teulinck 2003, kol. 122). Een archiefschema wordt gedefinieerd als “[s]chema voor de ordening van een statisch archief of aan elkaar verwante statische archieven, dat tenminste een systematisch overzicht van de archieven en archiefafdelingen omvat” (Den Teulinck 2003, kol. 125). Aangezien Vissers als archiefvormer de structuur van de inventaris mee heeft vormgegeven, lijkt ordeningsplan in deze context de meest correcte term.

het behouden van de oude orde, omdat “[h]et verstoren van de structuur leidt tot een verlies van informatie doordat archiefbescheiden van hun context worden losgemaakt en daardoor niet juist meer kunnen worden geïnterpreteerd” (ibidem).

Waar een organisatiearchief doorgaans een afspiegeling is van functies en activiteiten, groeit een persoonsarchief organisch. Documenten worden bewaard op basis van persoonlijke gewoonten, toevalligheden of praktische overwegingen. De oorspronkelijke ordening was dan ook geen bewuste keuze, maar het gevolg van hoe de archiefvormer door de jaren heen documenten uit een garagekast haalde, verplaatste en soms op willekeurige plekken teruglegde. De manier waarop het materiaal was opgeborgen, weerspiegelde dus niet noodzakelijk de interne logica van het werkproces van de archiefvormer. Het behouden van die willekeurige indeling zou het begrip van haar werk bemoeilijken.

De gesprekken met Vissers vormden het beginpunt om die onderliggende logica te achterhalen. In dialoog werd nagegaan welke rollen en praktijken voor haar betekenisvol waren. Op basis van die inzichten werd een ordeningsstructuur opgebouwd die beter aansloot bij hoe Vissers haar werk zelf begreep. De ordening in dit project vertrekt dus niet vanuit de toevallige fysieke plaatsing van documenten, maar vanuit de manier waarop de archiefvormer zelf betekenis geeft aan haar praktijk. Die logica is evenzeer onderdeel van het structuurbeginsel.

De herordening was bovendien geen poging om het archief achteraf te thematiseren op basis van externe onderzoeksvragen – wat als een oneigenlijke ordening wordt beschouwd (Den Teulinck 2003, kol. 120) – maar een manier om de oorspronkelijke context van de documenten beter leesbaar te maken. In plaats van afstand te nemen van de archiefvormingscontext, werd ze net versterkt door de werklogica van de maker door te trekken in de ordening.

In die zin ligt hier een belangrijke rol voor de archiefinstelling: het herkennen van de betekenisstructuur die voor de archiefvormer evident is, en die vertalen naar een hanteerbare fysieke ordening. Zo blijft de context behouden als inzicht in hoe het materiaal tot stand kwam en gebruikt werd. In dit geval was een herstructurering dan ook nodig om die context niet te verliezen, maar juist te verduidelijken.

3. Casus breder bekeken

De centrale vraag in deze thesis was hoe het archief van een theatermaker kan bijdragen aan het zichtbaar maken van het creatieve proces. De casus toont dat een ordening die vertrekt van het creatieve proces – in plaats van functies, instellingen of genres – helpt om de artistieke praktijk te begrijpen. Het archief van Vissers spreekt daarbij niet alleen via de context van haar praktijk, maar ook door het materiaal zelf: de keuzes in wat werd bewaard, hoe het werd geordend en welke sporen ze naliet, vertellen iets over haar werklogica.

Vissers schakelde voortdurend tussen rollen, werkcontexten en artistieke of educatieve doelen. Zowel op hoog als op laag niveau werd het archiefmateriaal op een manier geordend die de interne logica van haar werk volgt. Het ordeningsmodel functioneert daarbij als een performatieve ruimte (Roms 2013, 38): het activeert het archief en maakt het proces navolgbaar. Gebruikers zien in één oogopslag de gelaagdheid en context van keuzes. Zo wordt het archief een instrument voor overdracht van een artistieke praktijk. De totstandkoming van dit model toont ook het co-creatieve karakter van archiveren: kunstenaar en archivaris werken samen aan een betekenisvolle structuur. Dat vraagt van de archivaris een actieve rol als vertaler van keuzes die vaak impliciet zijn voor de archiefvormer.

Deze aanpak is ook toepasbaar op andere kunstenaarsarchieven en sluit aan bij bredere ontwikkelingen in Vlaanderen, zoals de pilootprojecten rond kunstenaarsnalatenschappen die sinds 2023 ondersteund worden door het Departement Cultuur, Jeugd en Media in samenwerking met erfgoedpartners. Deze projecten tonen hoe samenwerking tussen kunstenaars, erfgenamen en erfgoedinstellingen leidt totarchieven die niet enkel bewaard, maar ook betekenisvol ontsloten worden. Het beschrijven van het archief wordt hierin gezien als de basis om überhaupt met een nalatenschap aan de slag te gaan, of dat nu is voor onderzoek, overdracht of digitale ontsluiting (De Keyser e.a. 2025, 36). Wel zal de concrete uitwerking er telkens anders uitzien, afhankelijk van de specifieke werkwijze en archiefcontext van de maker. Het uitgangspunt – vertrekken vanuit de artistieke praktijk en in dialoog met de kunstenaar – blijft relevant, maar vereist maatwerk per casus.

Voor archiefinstellingen die kunstenaarsarchieven willen documenteren en ontsluiten, biedt deze casus vier aandachtspunten. Ze benadrukken het belang van een duurzame en betekenisvolle aanpak, waarbij het creatieve proces en de samenwerking met de maker centraal staan.

Werk in dialoog met de kunstenaar

Ten eerste is het van belang om in dialoog te treden met de kunstenaar. Voor veel kunstenaars is archiveren geen vanzelfsprekend onderdeel van hun praktijk. Ze ordenen intuïtief of fragmentarisch, vaak zonder kennis van archivistische principes. Gesprekken met de maker maken dan zichtbaar welke keuzes betekenis dragen en welke structuren aansluiten bij de artistieke praktijk. In de samenwerking met Greet Vissers kwamen drie momenten naar boven waarop een gesprek bijzonder verhelderend werkte: aan het begin van het traject, na het opstellen van de plaatsingslijst en na het uitwerken van een ordeningsplan.

Zowel CKV als het Letterenhuis zetten al langer in op gespreksmomenten met de archiefvormer. Bij CKV zijn deze gesprekken expliciet onderdeel van een begeleidingsproces dat start voor er zicht is op een mogelijke overdracht naar een collectiebeherende instelling. Ze maken deel uit van een open traject, waarin de uitkomst – bijvoorbeeld of en waar het archief terechtkomt – nog niet vastligt. Bij het Letterenhuis worden doorgaans twee gesprekken gevoerd: een voor de overdracht en een na het opstellen van de archiefinventaris. Hier is de finaliteit duidelijker gericht op collectiebeheer.

Hoewel deze gesprekken deel uitmaken van de praktijk, zijn ze niet altijd formeel vastgelegd of gebundeld in een richtlijn of handleiding. Het zou waardevol zijn om deze werkwijzen meer te expliciteren en toegankelijk te maken, zodat ook andere instellingen of beginnende archiefzorgers ermee aan de slag kunnen. Tegelijk verdient het vermelden dat zulke gespreksmomenten tijdsintensief zijn. Voor collectiebeherende instellingen, waar de focus op beheer en toegankelijkheid ligt, kan de vraag rijzen of er voldoende tijd en middelen zijn om meerdere overlegmomenten met de archiefvormer te organiseren.

Toch kan die investering zich op langere termijn terugbetalen. Door in een vroeg stadium in dialoog te gaan, worden keuzes expliciet gemaakt en ontstaat er een gedeeld inzicht in de structuur van het archief. Dit voorkomt later vragen, herwerkingen of onduidelijkheden bij beschrijving en ontsluiting. Wanneer de inhoud en context goed gedocumenteerd zijn, kan de verdere verwerking efficiënter verlopen. Zo draagt een intensieve startfase uiteindelijk bij aan een tijdsbesparende werking in het vervolgtraject. Gedeelde kennis versterkt de dialoog met archiefvormers en draagt bij aan een meer gedragen en doordacht archiveringsproces.

Bij de start van het traject kan een gesprek dienen om inzicht te krijgen in het oeuvre en de manier waarop de kunstenaar materiaal verzamelt en bewaart. Mogelijke vragen zijn:

- Hoe zou je jouw artistieke praktijk beschrijven?
- Welke soorten materiaal heb je bewaard, en waarom?
- Hoe heb je dat materiaal zelf bewaard of geordend?

- Zijn er archiefstukken of producties die voor jou een bijzondere betekenis hebben?

Na het opstellen van een plaatsingslijst of eerste inventarisatie kunnen eerste observaties besproken worden, bijvoorbeeld onverwachte combinaties of ontbrekende context. Op dit moment kan de voorlopige ordening getoetst worden aan het werkproces van de maker. Enkele vragen die als leidraad kunnen dienen, zijn:

- Herken je je artistieke praktijk in deze ordening?
- Zijn er onderdelen die anders aan bod zouden moeten komen?
- Wat valt je op aan de manier waarop alles gegroepeerd is?
- Wat zou je liever anders zien?

Na het voorlopige ordeningsplan ligt de focus op de interpretatie van het geheel. Dit gesprek helpt om keuzes te expliciteren en de zichtbaarheid van de werkwijze te versterken. Mogelijke vragen zijn:

- Geeft deze structuur een goed beeld van hoe je werkte?
- Zijn er thema's, fases of praktijken die onderbelicht blijven?
- Wat zou je zeker zichtbaar willen maken voor toekomstige gebruikers?

Deze manier van werken hoeft geen vaste vorm aan te nemen. Wat goed werkte in dit project, was dat er tijd werd gemaakt om ideeën uit te wisselen en samen te zoeken naar een structuur die betekenis geeft aan het archief. Door te kiezen voor een ordening die het creatieve proces van de archiefvormer volgt, ontstaat een structuur die de complexiteit niet wegfiltert, maar juist verheldert. De artistieke praktijk wordt niet gestandaardiseerd, maar vertaald naar een ordeningslogica die anderen kan inspireren.

Ook wanneer de kunstenaar zelf niet meer aanspreekbaar is, blijft dialoog mogelijk met erfgenamen, artistieke partners of anderen die het werk van dichtbij hebben meegemaakt. Hun perspectief helpt om de structuur van het archief te begrijpen en het materiaal leesbaar te maken voor toekomstige gebruikers.

Laat de sporen van een artistieke praktijk spreken

De casus Vissers toont hoe een ordeningsmodel dat vertrekt vanuit de artistieke praktijk een manier van werken zichtbaar maakt. Bij Vissers werd gekozen om het archief op productieniveau te structureren volgens zeven fasen waardoor de gelaagdheid en opeenvolgende keuzes in het maakproces leesbaar werden. Deze aanpak versterkt niet alleen de leesbaarheid van het archief, maar maakt het ook bruikbaar voor onderzoekers en kunstenaars die haar methodiek willen bestuderen.

Archiefinstellingen doen er goed aan om niet automatisch te vertrekken vanuit traditionele categorieën zoals functies of instellingen, maar om in samenspraak met de archiefvormer te zoeken naar ordeningsmodellen die de werkwijze van de maker weerspiegelen. Structuren op basis van de artistieke praktijk kunnen hier houvast bieden, zonder de complexiteit van het materiaal uit het oog te verliezen. Het ordeningsmodel groeit vanuit het materiaal en de context, ontstaat pas tijdens het werken met het archief en vraagt dus om actieve betrokkenheid van de maker of zijn/haar vertegenwoordigers.

Internationaal bestaan inspirerende voorbeelden. Zo documenteert Sara Örtel producties bij de Akademie der Künste in Berlijn doorheen twee sporen: systematische verzameling van materiaal en reflectieve aantekeningen over het proces zelf (De Rijk 2023). Hoewel dit intensieve trajecten zijn, toont Örtel aan dat ook een focus op enkele sleutelmomenten of scènes al veel kan opleveren om het creatieve proces zichtbaar te maken.

Ook in Vlaanderen groeit het besef dat archieven meer zijn dan eindresultaten. In de aanbevelingen over artistieke nalatenschappen pleit het Departement Cultuur, Jeugd en Media voor gedeelde verantwoordelijkheid: kunstenaar, archiefinstelling en overheid dragen samen zorg voor duurzaam bewaren en ontsluiten (Departement Cultuur, Jeugd en Media 2025). Hoe vroeger die samenwerking start, hoe groter de kans dat het creatieve proces zijn plaats krijgt in het archief.

Erken en faciliteer hybride praktijken

Veel kunstenaars combineren artistiek, educatief en sociaal engagement en nemen meerdere rollen tegelijk op. Vaste indelingen op functie of instelling bieden dan vaak onvoldoende houvast. Het ordeningsmodel moet ruimte bieden aan deze verwevenheid. In het archief van Vissers lopen rollen als regisseur, coach en docent in elkaar over. Notities over regieaanwijzingen en didactisch materiaal komen binnen één productie naast elkaar voor. Deze functies werden in eerste instantie door Vissers zelf benoemd en vormgegeven. In samenspraak werd vervolgens een structuur uitgewerkt die deze verwevenheid weerspiegelt. Hierdoor krijgt de gebruiker een rijker beeld van de praktijk van de kunstenaar. Een flexibele ordening – bijvoorbeeld op doelgroep, werkvorm of projecttype – laat zien hoe deze rollen elkaar versterken.

Voor archiefinstellingen brengt dit uitdagingen met zich mee. Het erkennen van hybride praktijken betekent dat ook beschrijving en ordening flexibeler moeten worden ingericht. Dit kan botsen met de behoefte aan standaardisering of beheersbaarheid binnen collectiebeherende instellingen. In de praktijk van het Letterenhuis zien archiefschema's er op hoofdlijnen vaak gelijkaardig uit, maar wie verder inzoomt, merkt dat er binnen die structuren

wel degelijk ruimte is voor nuance en inhoudelijke verschillen. Ook CKV erkent dat hybride praktijken eerder regel dan uitzondering zijn. Het is niet altijd wenselijk om professionele en artistieke rollen scherp van elkaar te scheiden. Belangrijker is om te vertrekken vanuit het aanwezige materiaal en de wijze waarop de verschillende rollen zich tot elkaar verhouden. Wanneer de verwevenheid van rollen vanaf het begin wordt meegenomen in het ordeningsplan, ontstaat een logischer en consistentere geheel. Dit vergemakkelijkt niet alleen de beschrijving, maar ook de ontsluiting en het hergebruik van het materiaal.

Archiefinstellingen kunnen inspelen op deze praktijk door ruimte te laten voor overlap en meerduidigheid in de ordening, en door in de contextinformatie bij de inventaris expliciet te maken hoe verschillende praktijken zich tot elkaar verhouden.

Documenteer het archiveringsproces expliciet

Tot slot is het essentieel om het archiveringsproces zelf te documenteren. Tijdens het ordenen worden keuzes gemaakt over structuur, terminologie en beschrijving. Wanneer dit gebeurt in overleg met de kunstenaar zoals in deze casus ontstaat een gezamenlijk opgebouwde ordening. Door dit proces expliciet te maken, bijvoorbeeld in de inleiding van de archiefinventaris, wordt zichtbaar hoe betekenis tot stand komt. Instellingen als het Letterenhuis nemen deze praktijk steeds vaker op, en terecht: het vergroot de transparantie en maakt het archief bruikbaar als bron voor onderzoek naar werkpraktijken en archiveringsmethoden. Ook als de ordening achteraf tot stand komt, zonder actieve betrokkenheid van de maker, blijft het belangrijk om te verantwoorden welke keuzes zijn gemaakt en waarom. Op die manier wordt het archief ook een vertelling over hoe het werd samengesteld. Hoewel het documenteren van het proces extra tijd vraagt, kan het net bijdragen aan efficiëntie in een latere fase. Door gemaakte keuzes en hun motieven vast te leggen, wordt vermeden dat bij beschrijving of ontsluiting opnieuw vragen rijzen. Zo levert deze tijdsinvestering een duidelijke meerwaarde op, zowel voor de instelling als voor toekomstige gebruikers.

Vervolgstappen in de omgang met kunstenaarsarchieven

De inzichten uit deze thesis sluiten aan bij bestaande archiefpraktijken, maar nodigen uit tot een verdere verbreding en verfijning ervan. Zo lag de nadruk in deze tekst vooral op de fysieke archiefordering, terwijl het digitale aspect grotendeels buiten beschouwing bleef. Toch zouden dezelfde uitgangspunten – zoals werken in dialoog, vertrekken vanuit de praktijk van de maker en het expliciet documenteren van het archiveringsproces – ook richting kunnen geven aan het vormgeven van digitale nalatenschappen.

Een volgende stap is het verduidelijken van rollen en verantwoordelijkheden binnen het archiveringsproces. Wat wordt er verwacht van de archiefvormer, wat van dienstverlenende organisaties, en wat van collectiebeherende instellingen? Heldere afspraken en ondersteunende instrumenten, zoals richtlijnen, handleidingen en sjablonen, kunnen helpen om die samenwerking in goede banen te leiden. Ook het expliciteren van afspraken in het proces zelf, bijvoorbeeld via overeenkomsten of toelichtingen in de archiefinventaris, verdient verdere aandacht.

De lopende pilootprojecten kunstenerfgoed maken duidelijk dat samenwerking met collectiebeherende instellingen en dienstverleners waardevol is. De projecten tonen aan hoe overleg, afstemming en het stapsgewijs beschrijven van materiaal kunnen bijdragen aan een toegankelijk en bruikbaar archief. Externe partners kunnen in dit proces een ondersteunende of bemiddelende rol spelen.

Een goed opgebouwd en gedocumenteerd archief is in het belang van zowel de archiefvormer als de collectiebeherende instelling. Het ondersteunt niet alleen duurzaam bewaren, maar maakt ook toekomstig gebruik voor onderzoek of publiekswerking mogelijk. Deze thesis reikt daartoe enkele handvatten aan en sluit aan bij een bredere beweging in de sector waarin maatwerk, samenwerking en transparantie centraal staan. De casus van Greet Vissers laat zien dat een dergelijke benadering kan leiden tot een archief dat niet enkel bewaart, maar ook begrepen en geactiveerd kan worden. In die zin is de archiefinstelling geen neutrale bewaarder, maar een betrokken partner in betekenisgeving en overdracht.

Bibliografie

AERTSEN, Stephanie. *Orderingsplan organisaties met vzw-structuur gebaseerd op functies & activiteiten*. Project TRACKS, 2013.

https://www.projecttracks.be/images/aertsens_orderingsplantheatergezelschappen.pdf.

Laatst geraadpleegd op 23 juni 2025.

AVCI, Kübra, DE BOLLE, Laurence, DOBBELS, Jelena, LINDEMANS Katelijne & RUETTE, Tom. *De rijkdom van een artistieke nalatenschap*. Departement Cultuur, Jeugd en Media, 20 maart 2025, <https://departement-cjm.foleon.com/cultuur/aanbevelingen-in-de-omgang-met-artistieke-nalatenschappen/de-rijkdom-van-een-artistieke-nalatenschap>. Laatst geraadpleegd op 23 juni 2025.

BAUDART, Sébastien. *Orderingsplan persoonsarchief gebaseerd op specifieke functies en functie-overschrijdende reeksen*. Project TRACKS, 2004.

www.projecttracks.be/images/orderingsplan_persoonsarchief_optie2.pdf. Laatst

geraadpleegd op 23 juni 2025.

BODE, Lotte. *Het ademend archief: een nieuw begrip van het archief op basis van Otobong Nkanga's performancepraktijk*. Universiteit Antwerpen, 2020.

DE LAET, Timmy. "Voor(bij) het dansarchief: Naar een participatief model van archivering". In *Documenta*, vol. 39, no. 2, Dec. 2021, p. 10-43. <https://doi.org/10.21825/documenta.85468>.

Laatst geraadpleegd op 5 februari 2025.

DE MORGEN. "Linkeroever van haar mooiste kant". *De Morgen*, DPG Media, 11 april 2013,

www.demorgen.be/nieuws/linkeroever-van-haar-mooiste-kant~bf32fb43. Laatst

geraadpleegd op 21 februari 2025.

DEPARTEMENT CULTUUR, JEUGD & MEDIA, 'Pilotprojecten nalatenschappen kunstenerfgoed'.

Vlaamse overheid, s.d., <https://www.vlaanderen.be/cjm/nl/cultuur/cultureel-erfgoed/subsidies-cultureel-erfgoed/projectsubsidies-cultureel-erfgoed/pilotprojecten-nalatenschappen-kunstenerfgoed>. Laatst geraadpleegd op 21 februari 2025.

DEPARTEMENT CULTUUR, JEUGD EN MEDIA. "Projectfiche nalatenschap Ado Hamelryck".

Vlaamse overheid, 2025, https://www.vlaanderen.be/cjm/sites/default/files/2025-01/projectfiche_Hamelryck.pdf. Laatst geraadpleegd op 25 juni 2025.

DEPARTEMENT CULTUUR, JEUGD EN MEDIA. "Projectfiche nalatenschap Greet Vissers".

Vlaamse overheid, 2025. https://www.vlaanderen.be/cjm/sites/default/files/2025-01/projectfiche_Greet_Vissers.pdf. Laatst geraadpleegd op 25 juni 2025.

DEPARTEMENT CULTUUR, JEUGD EN MEDIA. "Projectfiche nalatenschap Lucien De Roeck". *Vlaamse overheid*, 2025, https://www.vlaanderen.be/cjm/sites/default/files/2025-01/projectfiche_Lucien_De%20Roeck.pdf. Laatst geraadpleegd op 25 juni 2025.

DE RIJK, Tamar. "Hoe documenteer je een maakproces? Tips, tricks en tools van een kunstenaar en een archiefprofessional". Podiumkunsten.net, 9 november 2023, <https://www.podiumkunst.net/nieuws/hoe-documenteer-je-een-maakproces-tips-tricks-en-tools-van-een-kunstenaar-en-een-archiefprofessional/>. Laatst geraadpleegd op 12 mei 2025.

FISCHER-LICHTE, Erika. *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*. Routledge, 2014.

JONES, Sarah, ABBOTT, Daisy & ROSS, Seamus. "Redefining the Performing Arts Archive." *Archival Science*, vol. 9, no. 3–4, Aug. 2009, p. 165–71. <https://doi.org/10.1007/s10502-009-9086-1>.

KOSCIEJEW, Marc. "A Documentary-Material Approach for Performance." *DOCAM*, vol. 5, no. 1, juli 2018, <https://doi.org/10.35492/docam/5/1/3>.

LETTERENHUIS. *Inventaris archief Greet Vissers: (inventarisnummer 587)*. Letterenhuis, <https://collectie.letterenhuis.be/doc/inv:lh:587>. geraadpleegd op 25 juni 2025.

MCGILLIVRAY, Glen. "The Performance Archive." In *Scrapbooks, Snapshots and Memorabilia: Hidden Archives of Performance*, Peter Lang AG, 2011.

MICHIELSEN, Els. *Theaterarchieven achter de schermen: Tussen bewaren en vernietigen*. Antwerpen, Stadsarchief, 2004.

MÜLLER, Katja (ed.). *Digital Archives and Collections: Creating Online Access to Cultural Heritage*. Oxford, New York, Berghahn Books, 2021.

OORBURG, Sascha, JANSEN, Guido. *Quick Start Guide Archiveren: Bewaarlijst voor theater, dans en muziek*. Podiumkunst.net, 2024. Laatst geraadpleegd op 17 juli 2025.

"Over kunstZ". www.kunstz.be, www.kunstz.be/over-kunstz. Laatst geraadpleegd op 21 januari 2025.

"Over Tracks - Project TRACKS". *Project TRACKS*, www.projecttracks.be/over-tracks. Laatst geraadpleegd op 21 juni 2025.

PHELAN, Peggy. *Unmarked: The Politics of Performance*. Londen, Routledge, 1996.

REASON, Matthew. "Archive or Memory? The Detritus of Live Performance." *New Theatre Quarterly* vol. 19, nr. 1 (2003), pp. 82–89.

ROMS, Heike. "Archiving Legacies: Who Cares for Performance Remains?". In *Performing Archives / Archives of Performance*, Museum Tusulanum Press, 2013, pp. 35–52.

RUTGEERTS, Jonas, STYNEN, Andreas, DECRAENE, Ewout & SMETS, Hannah. "Veldanalyse Dienstverlening Kunstenerfgoed." *Departement Cultuur, Jeugd en Media*, 2023, <https://publicaties.vlaanderen.be/view-file/59840>. Laatst geraadpleegd op 22 februari 2025.

SCHNEIDER, Rebecca. *Performing Remains: Art And War in Times of Theatrical Reenactment*. Londen, Routledge, 2011.

STEEDMAN, Carolyn. "Something She Called a Fever: Michelet, Derrida, and Dust." *The American Historical Review*, vol. 106, nr. 4, okt. 2001, p. 1159-1180.

"Strategische Visienota Kunsten 2020." *Vlaams Parlement*, 2020, <http://docs.vlaamsparlement.be/pfile?id=1545570>. Laatst geraadpleegd op 14 februari 2025.

TAYLOR, Diana. *The archive and the repertoire : performing cultural memory in the Americas*. Durham, N.C., Duke University Press, 2003.

VANSTAPPEN, Henk. "Omgaan met digitale dragers in je archief". *Project Tracks*, s.d., <https://www.projecttracks.be/overzicht-toolbox/digitaal-bewaren/omgaan-met-digitale-dragers-in-je-archief>. Laatst geraadpleegd op 6 maart 2025.

VISSERS, Greet. *Inclusie avant la lettre*. Interne website, 2024. Toegang via de leeszaal van het Letterenhuis, <https://inclusie-avant-la-lettre.be/>. Laatst geraadpleegd op 6 maart 2025.

Afbeeldingen

Fig. 1 Guichon, Lucila, “Boot”. *www.kunstz.be*, 2013, www.kunstz.be/in-beeld. Laatst geraadpleegd op 21 februari 2025.

Fig. 2 Leko, Mario. “Stadsparadijzen”, 2018. *Inclusie Avant La Lettre*. Interne website, 2024. Toegang via de leeszaal van het Letterenhuis, <https://inclusie-avant-la-lettre.be/>. Laatst geraadpleegd op 6 juli 2025.

Fig. 3 De Keyser, Christopher, Van Gysel, Justine & Luyts, Nele “Aan de slag met je kunstenaarsarchief: Vijf tips om te beginnen met beschrijven”. *Meta*, nr. 2025/1, februari 2025, pp. 36 – 41. www.vvbad.be/meta/meta-nummer-20251/aan-de-slag-met-je-kunstenaarsarchief .

Fig. 4 Victoriano Moreno, “repetitie I love the world”, 2018. *Inclusie Avant La Lettre*. Interne website, 2024. Toegang via de leeszaal van het Letterenhuis, <https://inclusie-avant-la-lettre.be/>. Laatst geraadpleegd op 6 juli 2025.

Fig. 5 Greet Vissers, “repetitie The Swing”, 2018. *Inclusie Avant La Lettre*. Interne website, 2024. Toegang via de leeszaal van het Letterenhuis, <https://inclusie-avant-la-lettre.be/>. Laatst geraadpleegd op 6 juli 2025.

Fig. 6 Letterenhuis Antwerpen, archief van Greet Vissers (inv.nr. 3815). *Notitieboek Gruwelpeter*, 2002.

Fig. 7 Letterenhuis Antwerpen, archief van Greet Vissers (inv.nr. 3815). *Notitieboek Gruwelpeter*, 2002.

Fig. 8 Letterenhuis Antwerpen, archief van Greet Vissers, (inv.nr. 3816). *La Cifra*, 1990.

Fig. 9 Letterenhuis Antwerpen, archief van Greet Vissers, (inv.nr. 3888). *Charlotte*, 2006.

Fig. 10 Letterenhuis Antwerpen, archief van Greet Vissers, (inv.nr. 3824). *Genesis*, 2007.

Fig. 11 Letterenhuis Antwerpen, archief van Greet Vissers, (inv.nr. 3888). *Charlotte*, 2006.

Fig. 12 Letterenhuis Antwerpen, archief van Greet Vissers, (inv.nr. 3888). *Charlotte*, 2006.

Fig. 13 Letterenhuis Antwerpen, archief van Greet Vissers, (inv.nr. 3888). *Charlotte*, 2006.

Fig. 14 Letterenhuis Antwerpen, archief van Greet Vissers, (inv.nr. 3816). *La Cifra*, 1990.

Fig. 15 Letterenhuis Antwerpen, archief van Greet Vissers, (inv.nr. 3827). *Ford Escort*, 2011.

Fig. 16 Letterenhuis Antwerpen, archief van Greet Vissers, (inv.nr. 3888). *Charlotte*, 2006.

Fig. 17 Letterenhuis Antwerpen, archief van Greet Vissers, (inv.nr. 3888). *Charlotte*, 2006.

Fig. 18 Letterenhuis Antwerpen, archief van Greet Vissers, (inv.nr. 3888). *Charlotte*, 2006.