

“En plots ben ik een individu...”

De fluctuerende functie van dramaturg-als-onderzoeker en onderzoeker-als-dramaturg

Rondetafelgesprek met Sofie de Smet, Bauke Lievens, Leonie Persyn en Kristof van Baarle, gemodereerd door Christel Stalpaert.

Christel Stalpaert: In het Documenta-themanummer over de geschiedenis van de Theaterwetenschappen in Vlaanderen (2017 #1) wordt er gewag gemaakt van een nieuwe trend binnen de theaterwetenschappen: de opkomst van de dramaturg-als-onderzoeker en de onderzoeker-als-dramaturg. Deze twee functies zijn niet strikt van elkaar te scheiden, maar kennen toch elk hun eigen specificiteit. Toch lijkt het dat zowel de vlag van dramaturg-als-onderzoeker en onderzoeker-als-dramaturg vele ladingen dekt. Dat bewijzen ook de verschillende manieren waarop de onderzoekers, die hier rond de tafel verzameld zijn, hun dramaturgische functie aan hun onderzoek verbinden.

Kristof van Baarle: Ik rond op dit moment mijn doctoraatsonderzoek af binnen de de onderzoeksgroep S:PAM van de UGent. Dit academische doctoraat koppelt de posthumanistische filosofie aan het werk van Kris Verdonck. Tegelijkertijd ben ik ook als dramaturg werkzaam, bijvoorbeeld bij Kris Verdonck en Michiel Vandevelde. De twee functies zijn redelijk toevallig samengekomen. Op het moment dat ik mijn doctoraatsmandaat toegewezen kreeg van het FWO (Fonds Wetenschappelijk Onderzoek), had ik net stage gelopen bij Kris Verdonck als assistent-dramaturg voor zijn toenmalige dramaturge Marianne Van Kerkhoven. Toen zij overleed, ontstond er een vacuüm, en ben ik in mijn huidige rol als dramaturg voor Verdonck en A Two Dogs Company gerold.

Ik beschouw deze twee rollen als twee aparte pistes. In mijn onderzoeksopzet is er bijvoorbeeld geen dramaturgische blik als methodologie verwerkt, maar de twee invalshoeken zijn wel in één persoon verenigd. Inhoudelijk is er natuurlijk wel overlap. De blik van binnenuit leidt tot bepaalde gevoeligheden tijdens het meer academische onderzoek. Mijn dramaturgische ervaring zal dus zeker een invloed hebben op mijn academische output.

Sofie de Smet: Ik ben op dit moment ook doctoraatsstudente bij de onderzoeksgroep S:PAM binnen het domein van de Theaterwetenschappen, in

het kader van een Joint PhD met de vakgroep Educatie, Cultuur en Samenleving aan de faculteit Psychologische en Pedagogische Wetenschappen aan de KULeuven. Ik voer dus een intrinsiek interdisciplinair onderzoek naar het parallelle debat dat zich voltrekt in de theaterwetenschappen en in de psychologie wanneer we spreken over de rol van narratieven bij trauma en traumaherstel, in een transculturele context. Mijn dramaturgische functie is, in vergelijking met Kristof, niet zo organisch gegroeid en gerold; maar komt voort uit een shockeffect tijdens mijn voorbereidende pilootstudie in Duitsland.

Ik observeerde tijdens mijn voorbereidende pilootstudie verschillende vormen van toegepast theater (het zogenaamde *applied theatre*) waarin gevluchte jongeren het creatieproces mee vormgeven op een participatieve manier. Ik volgde bijvoorbeeld vijf maanden lang zo'n project in Berlijn in de winter van 2016. Die theatergroep ontstond na enkele creatieve workshops in een asielcentrum waarna de deelnemende jongeren zelf beslisten een eigen theatergroep op te richten, namelijk Refugee Club Impulse (RCI), een zelf georganiseerde theatergroep van en met gevluchte jongeren die onder meer hun werk toonden in Haus der Kulturen der Welt en Maxim Gorki Theater in Berlijn.

Ik heb in de loop van dit voorbereidend onderzoekstraject vastgesteld dat ik in de creatieprocessen een meer sturende en inhoudelijk vormgevende functie had dan ik – en mijn methodologisch kader – oorspronkelijk voor ogen had. Ik volgde en observeerde niet louter, maar werd ook actief betrokken in het creatieproces. Die actieve betrokkenheid heeft in sterke mate mijn positie als onderzoeker beïnvloed; een positie die voortdurend in relatie met de participanten beweegt tussen observatie en interventie. Enerzijds werd ik aangesproken in coördinerende en teamgebonden thema's toen het project uit de gesloten wereld van het repetitieproces in de publieke ruimte trad. Anderzijds vervulde ik gaandeweg ook een meer dramaturgische rol, vooral in de selectie en het vormgeven van de teksten. Dit had gevolgen voor het methodologisch kader in het domein van de psychologie dat ik hanteerde; ik evolueerde van een participatieve observatie naar een participatorisch actieonderzoek (PAR). Op die manier kon ik binnen de twee betrokken disciplines twee methodologisch consistente benaderingen (PAR en dramaturgie) met elkaar verbinden en disciplinaire methodologische spanningen overbruggen.

Voor mijn hoofdproject van het veldwerk in het kader van mijn doctoraatsonderzoek ontwikkelde ik samen met regisseur Mokhallad Rasem in de herfst van 2017 het project *Tijdelijk*, een theatervoorstelling van en met negen

Syrische jongeren. Vanaf de start van dit project engageerde ik mij vanuit een actieve en participatieve rol: het vormgeven van het creatieproces, het zoeken naar bijkomende financiële middelen en speelplekken (die we dan vonden in GC De Kriekelaar en het Toneelhuis) ...

Leonie Persyn: Sinds oktober ben ik assistent binnen het vakgebied Theaterwetenschappen aan de UGent en maak ik een doctoraat over geluid binnen de hedendaagse podiumkunsten. Ik onderzoek het geluid als een even belangrijke betekenisgenererende exponent in het theater, naast het visuele. Deze herwaardering van geluid heeft ook gevolgen voor de ervaring van de toeschouwer in relatie tot de performer.

Voordien was ik productieassistent, waar ik een veel actievere rol binnen het creatieproces had, alleen al omdat ik elke dag aanwezig was op de werkvloer. Zo volgde ik het creatieproces van *Hear* van Benjamin Vandewalle (2016) en *The Guardians of Sleep* (2017) van David Weber-Krebs. Ik leidde de productie van deze projecten, maar nam gaandeweg en gezien mijn constante aanwezigheid tijdens de repetities ook een actievere inhoudelijke rol op. Die werkervaring beïnvloedt mijn onderzoek nu, want deze twee voorstellingen zijn twee *case studies* geworden.

Een ander dramaturgisch aspect betreft mijn huidige betrokkenheid bij EPAS, een postgraduaatsopleiding aan het KASK School of Arts die zich richt op geluid. Aanvankelijk ben ik door Martine Huvenne, co-promotor van mijn doctoraatsonderzoek, geëngageerd voor een participatieve observatie. Ik observeer de toonmomenten van de studenten en volg de artistieke evolutie in hun creatieve processen, maar ik rijk ook teksten aan, bespreek hun inspiratiebronnen ... Dat zou je dus zeker een actieve dramaturgische ingreep kunnen noemen. Daartoe ontwikkelde ik een eigen notatiesysteem dat ik meeneem naar mijn eigen doctoraatsonderzoek.

Bauke Lievens: Ik heb een theoretische achtergrond als theaterwetenschapster en belandde na mijn studies in de praktijk van de dramaturgie, meer specifiek in het veld van het hedendaagse circus. Een aantal jaar later ging ik aan de slag als docente dramaturgie aan het KASK. Er is in mijn geval dus ook een pedagogische relatie met dramaturgie. Van 2013 tot en met 2017 onderzocht ik in een artistiek onderzoeksproject aan KASK de verschillende manieren waarop circusvoorstellingen vandaag de dag gemaakt worden in Europa. Ingegeven door mijn eigen academische achtergrond wilde ik aanvankelijk werken aan het in kaart brengen

van die verschillende strategieën, en dat vanuit het perspectief van de dramaturg die betrokken was bij verschillende creatieprocessen van gezelschappen in Frankrijk, Nederland en België. Gaandeweg werd duidelijk dat ik natuurlijk niet enkel deelnam en observeerde, maar die creatieprocessen ook actief stuurde en vormgaf. Doorheen de verschillende samenwerkingen tekende zich een steeds persoonlijker mening en positionering af. Het verlangen naar een 'objectieve' blik bleek een totale illusie, maar het duurde even voor ik me dat realiseerde. Daarnaast zetel ik ook in de Adviescommissie van het Circusdecreet die de minister adviseert over de toekenning van creatie- en festivalsubsidies. Dat brengt me uiteraard in een niet evidente positie ten opzichte van het circusveld. Gedurende het onderzoeksproject verschoof het dramaturgische perspectief dan ook langzaam naar een makersperspectief. Het is vanuit die positie dat ik twee voorstellingen maakte samen met circusartiest Alexander Vantournhout: *ANECKXANDER* (2015) en *Raphaël* (2017). Toch wordt mijn makerschap nog steeds heel erg ingegeven door een aantal dramaturgische principes en reflecties, zoals de vraag naar wat circus is, wat het betekent om naar iets te kijken en door het verlangen om verbindingen te creëren; tussen theorie en praktijk, tussen circus en andere podiumkunsten, tussen binnen en buiten.

Christel Stalpaert: Vanuit de verschillende posities die jullie in het hedendaagse podiumkunstenlandschap innemen, laten jullie ook verschillende sporen na; in de meeste gevallen is dat een theoretische doctoraatsstudie, soms neemt dat een meer creatief format aan.

Leonie Persyn: Het notatiesysteem dat ik heb ontwikkeld voor de participatieve observatie bij EPAS is inderdaad creatief te noemen. Eerst maak ik een rudimentaire tekening van mijn luisterervaring, waarin de opstelling in de ruimte verwerkt zit. Geluid is moeilijk te vangen, ook in woorden. Door het geluid op gelijke hoogte met het visuele te stellen, zorg ik ervoor dat ik mijn luisterervaring niet vergeet. De materialiteit van het geluid komt terug in de aard van de tekening die ik maak. Als er bijvoorbeeld een metalen kast in de ruimte staat, die het geluid hard weerkaatst, maak ik een hard visueel beeld. De koude, harde, materiële textuur van de geluidservaring wordt vastgelegd door bijvoorbeeld balpen in plaats van potlood te kiezen, of een bepaalde kleur. Voor de beweging van geluid grijp ik ook vaak terug naar bepaalde bewegingslijnen. Daarna schrijf ik een zeer beschrijvende inleiding over de ruimte en de akoestische condities van deze ruimte, mijn persoonlijke ervaring en wat er nadien over gezegd werd. Pas daarna wend ik theoretische concepten aan die mijn eigen denken kunnen sturen

of ontkrachten. Dat kan de akoestiek zijn, de fenomenologie, performance studies ...

Sofie de Smet: Naast mijn eigen notities die ik maakte tijdens de repetities, beschik ik over video-opnames van alle repetities. Daarnaast hadden de deelnemers en ik individuele gesprekken waarin we samen reflecteerden op het project; dit deden we soms ook aan de hand van het videomateriaal. De audio-opnames van die diepte-interviews vonden plaats tijdens het creatieproces en na de première en vormen het essentiële deel van mijn kwalitatief onderzoek. Het efemere van het creatieproces krijgt op die manier verschillende sporen voor wetenschappelijk onderzoek. In deze sporen tracht ik vervolgens te begrijpen hoe het repetitieproces op dat moment door de deelnemer wordt ervaren of hoe de gevoelswereld van een deelnemer verandert doorheen de toonmomenten. Het geeft een blauwdruk van de gevoelswereld van een deelnemer gebonden aan tijd en ruimte in dialoog met de onderzoeker. Ook ikzelf word gefilmd, ook mijn stem wordt opgenomen in het audiofragment en maakt altijd deel uit van de analyse. Onze eigen gevoelswereld in onze relatie tot participanten is tevens een belangrijke bron van informatie en voor reflectie. In psychotherapie wordt vaak vermeld dat wij zelf het instrument zijn om mee te werken, dingen te voelen en te denken en hierop vervolgens reageren. Ons lichaam wordt het instrument waarmee we werken.

Leonie Persyn: In mijn notatiesysteem is er geen vertaalslag naar mijn eigen lichaam. De impact van het geluid op mijn lijf zit er niet in. Daarvoor gebeurt alles te vlak vóór mij, tegen mij. De intimiteit die gepaard gaat met lichamelijke ervaringen van de botsingen en luchtverplaatsingen slaan zich op in mijn lichamelijke geheugen. En indien relevant of sterk genoeg keren ze terug bij het bestuderen en hanteren van het notatiesysteem. De vertaalslag focust eerder op de energetische lading van de ruimte en de bewegingen die daarmee gepaard gaan.

Bauke Lievens: De tastbare neerslag van het onderzoeksproject aan het KASK, dat ondertussen afgerond is, is meervoudig en meervormig. Zo zijn er natuurlijk de dramaturgische samenwerkingen en de voorstellingen die ik zelf maakte, maar ook een aantal open brieven aan het circus en een klein boekje met interviews over de maakprocessen van *Raphaël* en *ANECKXANDER* met de titel *Is there a way out of here?* De brieven en het boekje maken deel uit van een publicatiedoos die *Negotiating Distance* heet. De titel refereert aan mijn fluctuerende positie; vier jaar lang was er een constante onderhandeling van afstand in een plaats van

nabijheid, want ik gaf zelf immers mee vorm aan het onderzoeksobject. Dat kijken van buitenaf en de machtsverhoudingen die daarmee gepaard gaan is ook deels de inhoudelijke focus geworden van het onderzoeksproject, en het is een cruciale as in hoe ik dramaturgie begrijp en beoefen.

Kristof van Baarle: Als dramaturg hanteer ik natuurlijk het klassieke notitieboekje: gedachten en observaties komen daarin terecht, vaak eerder als geheugensteun dan als methodologisch bedachte neerslag. De meest tastbare sporen van die praktijk zitten in mijn geval in teksten. Ik schrijf in verschillende formats: niet alleen mijn doctoraatstekst of academische artikels, maar ook teksten bij voorstellingen die dan in de programmabrochure terechtkomen, ik schrijf als kunstcriticus teksten voor *etcetera*, enz. Daarnaast denk ik dat er een meer efemeer type van sporen is, namelijk het gesprek - met makers, onderzoekers, schrijvers, mede-redacteurs ... Maar je zou kunnen zeggen dat de sporen voor een deel ook in de voorstellingen zitten, ook al zijn die niet zichtbaar.

In mijn schrijven ontwaar ik een evolutie op de chronologische lijn van creatieproces, voorstelling en het moment daarna. Je zou het drie dramaturgische momenten of fases kunnen noemen. Er is een dramaturgisch proces dat aan de voorstelling voorafgaat (de zogenaamde productiedramaturgie), er is de dramaturgie van de voorstelling, en eens die gemaakt is, is er een 'nawerking' van beide voorgaande momenten. Die loopt enerzijds door in de dialoog met de maker doorheen zijn of haar oeuvre, maar in een andere vorm lijkt voor mij daar de plek te zijn voor academische reflectie en *revisiting*. Als onderzoeker is voor mij dat derde moment zeer interessant. Marianne Van Kerkhoven vertelde mij eens dat ze als dramaturge onvoldoende de tijd had om een bepaalde bron uit te diepen en filosofisch door te denken. In een onderzoek is het net heel belangrijk om vragen die in een creatieproces gesteld worden, terug op te nemen, te verfijnen, uit te diepen, in grotere contexten te plaatsen ... ook al gebeurt dat jaren na de première.

Leonie Persyn: De sporen die ik nalaat in mijn notatiesysteem zijn een manier om mijn eigen vooroordelen of al te rigide hypothesen te verschalken. Aan de hand van de notatie word ik mij bewust van wat ik verkies, wat ik eruit laat en wat ik links laat liggen. Ik noteer ook vragen waar ik het niet mee eens ben, maar waar ik ook niet meteen het antwoord op weet. Ik acht dat een noodzakelijke zelfbevraging in mijn onderzoek. Zo kan ik de *confirmation bias* van mijn eigen onderzoek blootleggen.

Sofie de Smet: In mijn onderzoek komen ethische vraagstukken voortdurend terug doorheen het creatieproces. Deze vragen diepgaande reflecties aan de zijde van de onderzoeker. Ik werd hierbij bovendien ondersteund door een soort “reflecting team” waarin ik samen met mijn beide promotoren van beide disciplines gedachten uitwisselde over moeilijkheden, vragen en dilemma’s. Op die manier werd ik ook voortdurend gestimuleerd na te denken over de rol die je speelt als je intervenueert. Voor het project *Tijdelijk* heb ik aan de participanten gevraagd een logboek bij te houden. Ook mijn eigen dagboekfragmenten zijn belangrijke momentopnamen van het artistieke en ethische proces, dat in voortdurende beweging is. De dagboekfragmenten zijn een beetje de graadmeter van mijn onderzoek of misschien zelfs het dramaturgische verhaal van mezelf als onderzoeker. Hoe bepaal ik mijn onderzoeksrelatie tot de regisseur en de spelers? En wat representeren en betekenen die relaties binnen onze huidige samenleving?

Een belangrijk aandachtspunt voor mij tijdens het creatieproces is de voortdurende dialoog tussen de kleine en de grote dramaturgie zoals omschreven door Marianne Van Kerkhoven in haar *State of the Union* voor het Theaterfestival in 1994. De kleine dramaturgie omschrijft ze als de structurele kring rondom een productie. De grote dramaturgie omvat echter de omringende kringen wanneer de productie in relatie treedt tot het publiek, de stad, de wereld. Belangrijk is hierbij te herinneren dat deze kringen met elkaar communiceren en interageren. Hun wanden zijn immers van huid, zegt Van Kerkhoven, en ze kunnen ademen. Die verbinding van kleine en grote dramaturgie impliceert voor mij een heel belangrijke ethische actie. Een impermeabel en veilig creatieproces losstaand van huidige dynamieken in de samenleving bestaat met andere woorden niet, maar je evolueert wel, in de aanloop naar een toonmoment, van een relatief veilige ruimte, naar een meer publieke en dus minder beschermde ruimte. In het werk met gevluchte jongeren, met hun ervaringen en herinneringen, is het belangrijk hier rekening mee houden als je naar buiten treedt. Welke theatrale elementen kunnen de overgang van kleine naar grote bewerkstelligen? Hoe krijgt het individuele raakvlakken met het universele en maakt het een verbinding met het publiek? En hoe gebeurt dit met respect voor het individu en zijn of haar kwetsbaarheden?

Bauke Lievens: Ik herken die kwetsbaarheid, zowel in mijn onderzoek als in mijn dramaturgische praktijk. Ze situeert zich steeds op verschillende niveaus, zeker wanneer je steeds wisselende posities inneemt. Zo zijn heel wat circusartiesten boos naar aanleiding van de open brieven die ik schreef. Mede om die reden organiseer ik meerdaagse ontmoetingen met circusartiesten. Tijdens die

Encounters gaan we met elkaar in gesprek, denken we samen na, zoeken we samen naar woorden in de uitwisseling over wat artistiek onderzoek in circus kan zijn en hoe dat gestalte kan krijgen. De gespreksvormen die we beoefenen zijn onder andere geïnspireerd op *Building Conversation*, een klein festival van gesprekken van de hand van Lotte van den Berg en Daan 't Sas. Belangrijk in *Building Conversation* is het idee dat de manier waarop we met elkaar praten de toekomst beïnvloedt die we samen (kunnen) maken. De ontmoetingen hadden een belangrijke impact op het onderzoeksproject, in de zin dat ze de dialoog zelf als belangrijkste onderzoeksstrategie positioneren. Daarom werd de uiteindelijke publicatie van het onderzoeksproject dan ook geen boek, maar een doos; een driedimensionaal object dat je kunt open- en dichtplooiën, waaraan je stemmen kunt toevoegen en waaruit je stemmen kunt wegnemen. Naast het boekje en de open brieven vind je in de doos ook foto's van de voorstellingen en stickers van de website die we bouwden met beeld- en audiomateriaal van de *Encounters*. Ook het gegeven dat je enigszins in een fysieke dialoog moet treden met de doos als object, was voor mij belangrijk. Geschreven en gesproken taal zijn immers allesbehalve evidente manieren om te 'spreken' in het circusveld. Maar ook buiten het circusveld balanceert de gesproken dialoog steeds tussen een 'safe space' en een ruimte van conflict.

Leonie Persyn: Mijn dramaturgische praktijk bij EPAS creëert geen 'safe space' of veilige ruimte, maar haalt mij net uit mijn comfortzone. Het leert mij om mij niet te veilig voelen en daar toch over te leren spreken.

Bauke Lievens: Het werkt inderdaad dubbel; de dialogische ruimte is ook voor mij minder 'veilig', maar voor de ander genereert het mogelijk een zeker comfort. Omdat ik in die dialogische ruimte niet pretendeer te weten, ontstaat er misschien een horizontale ruimte waarin de ander zich veiliger voelt.

Kristof van Baarle: Als dramaturg over een proces schrijven waar je zelf bij was, hoe academisch het format ook is, vraagt altijd dat je je een beetje kwetsbaar opstelt. Je schrijft nooit enkel over jezelf, je geeft ook de 'interne keuken' een beetje vrij. In die zin ligt het openen van een creatieproces ook gevoelig, waardoor ik altijd heel voorzichtig probeer te zijn in de manier waarop ik de dramaturgische praktijk in mijn meer academische teksten verwerk. Het format waarin ik het meest beslagen ben is de academische en de kunstkritische context. Onlangs werd mij gevraagd als dramaturg een tekst af te leveren over 'mijn' dramaturgische praktijk. Ik vond dat de moeilijkste tekst die ik tot nog toe moest schrijven. Het voelde alsof ik mezelf binnenstebuiten moest keren...

Bauke Lievens: ... omdat je geen objectiviteit kunt pretenderen, iets wat je in de andere teksten wel kunt.

Kristof van Baarle: Ik schreef het zeer intuïtief, maar tegelijkertijd met het besef dat ik iets heel intiems zou delen met heel veel andere mensen. Ik kon moeilijker filters plaatsen, zoals filosofische concepten, tussen wat ik gezien had en wat ik schreef. Ik vond het soms heel moeilijk om de juiste woorden te vinden, of het juiste standpunt - want dat standpunt vergt heel veel zelfkennis, wellicht meer dan wanneer je met een filosoof of thema onder de arm schrijft.

Bauke Lievens: Dat herken ik. Je wil je positie bepalen ten aanzien van een voorstelling en plots gaat het ook over jezelf. De verhouding tot 'de waarheid' wordt dan heel anders.

Sofie de Smet: Voor een wetenschappelijke tekst is, geloof ik, je mandaat duidelijk, je hebt een onderzoeksvraag als richtinggevende focus, je hebt een theoretisch kader waarbinnen je je beweegt. Je schrijft vanuit de hoedanigheid als onderzoeker en de omgeving weet ook dat je vanuit dat mandaat en die relatie schrijft. Een dramaturgische tekst opent voor mij ook de mogelijkheid expliciet meerdere stemmen vanuit het onderzoek in te brengen en het collaboratieve karakter van het creatieproces en het onderzoek ook in een esthetische vorm te representeren. Voor mij is het zeker nog zoeken naar die vorm en ik ga dan vaak aarzelen; hoe geef ik hierbij vorm als een individu...

En plots ben ik een individu!

Bauke Lievens: Ook in de praktijk van de dramaturgie wordt de vraag naar het individuele constant onderhandeld. Net de zoektocht naar die zoektocht definieert mijn positie als dramaturg. Dat steeds in beweging zijn. Die beweging was in mijn geval een bepaalde evolutie van 'objectief' academisch, over interveniërende dramaturgie, naar zelf creëren. Vanaf het moment dat je zelf werk maakt, schrijf je niet alleen eigen lichaamservaringen in, maar zoek je ook naar manieren om die te verbeelden. Ik voel ook dat ik daardoor twijfel of ik nog wel terug kan. Op een bepaalde manier werd de dramaturgische praktijk tot inhoud gemaakt van mijn artistieke praktijk. Ik weet dus niet wat de volgende stap zou kunnen zijn. Kan ik terug naar een 'puur dramaturgische blik', als die al bestaat?

Christel Stalpaert: Toch zou ik jullie willen vragen om je in te beelden waar jullie ‘individu’ binnen tien jaar idealiter mee bezig is?

Leonie Persyn: Ik kom aanvankelijk uit de artistieke praktijk, want ik behaalde een bachelor in de beeldende kunsten. Daarna studeerde ik theaterwetenschappen en in mijn academische onderzoek sijpelt de artistieke kant door in de aard van mijn notatiesysteem. Van de artistieke praktijk neem ik nu wel meer afstand. Ofwel sporen in de toekomst theorie en praktijk helemaal samen, ofwel slaat de slinger de andere kant uit en kom ik weer terug bij het begin: de artistieke praktijk. Ik hoop dat ik tegen dan voldoende ruimte gecreëerd heb om op een artistieke manier bezig te zijn met mijn onderzoek.

Sofie de Smet: Het raakvlak tussen schoonheid en menselijk verdriet in de kunsten heb ik altijd als zeer krachtvol en universeel ervaren. Ik koos ervoor om twee studies, theaterwetenschappen en psychologie, tegelijkertijd te combineren en was tijdens mijn Bachelor en Master voortdurend op zoek naar een gemeenschappelijke taal en raakvlakken tussen beide disciplines. Ik zie mezelf binnen tien jaar nog altijd zitten op diezelfde plaats waarop ik tracht inzichten en debatten in de twee disciplines met elkaar te verbinden. Het doel lijkt me om blijvend van elkaar te leren en op die manier kennisdomeinen te verrijken, maar zeker ook theater- en therapeutische praktijken te ontwikkelen waarbij de ontmoeting tussen mensen centraal staat.

Kristof van Baarle: Doorheen de jaren zijn mijn dramaturgisch en academisch werk meer met elkaar verstrengeld geraakt. Ik ben mijn onderzoek wel steeds meer dramaturgisch beginnen noemen en bekijken, omwille van dat derde dramaturgische moment waarover ik het had. Het is een uitdaging om de twee sporen bewuster dichterbij elkaar te brengen, te laten dialogeren, zonder dat ze samenvallen. Welke vragen doemen er op in de praktijken waarin ik deelneem, en omgekeerd? In welke praktijken vind ik antwoorden op meer academisch-filosofische vragen?

Vervolgonderzoek, in de zin van postdoctoraal onderzoek, zal zich dan ook aandienen vanuit de artistieke praktijk van kunstenaars met wie ik nu samenwerk, zoals op dit moment Michiel Vandavelde. Hij stelt zich een aantal vragen die mij ook interesseren, zij het bij mij op een meer filosofisch en theaterwetenschappelijk vlak. Het volgen van twee parallelle trajecten waarin dezelfde vragen in erg verschillende vormen worden gesteld, is op dit moment voor mij dé manier om de noodzaak en de urgentie van het eigen onderzoek te

gronden. Een klein probleem is nu nog dat ik voor een aantal theoretische vragen waar ik mee worstel nog geen maker gevonden heb.

Sofie de Smet: De enige oplossing daartoe is jezelf tot maker bombarderen.

Kristof van Baarle: No way!

Hilariteit alom.

Bauke Lievens: In het beste scenario heb ik samen met anderen een plek gecreëerd waar we mensen kunnen uitnodigen en verbinden voor een langere periode. Niet voor de kortstondige ontmoetingen zoals ik dat binnen de context van het onderzoeksproject deed, maar binnen een concrete werkplek waar mensen naartoe kunnen komen om aan hun eigen praktijk te werken. Ook de pedagogische context leert me heel veel, onder andere over dramaturgie, die kennis zou ik over tien jaar graag een plek geven.

Leonie Persyn: Een werkplek als een constant contactpunt van binnen en buiten, in de zin van micro en macro, is inderdaad zeer belangrijk. Die werkplek bevindt zich nu hoofdzakelijk in mijn hoofd. Het is een letterlijke tussenruimte tussen alle functies die ik vervul als individu. Jezelf afvragen: „Wat ben ik nu aan het doen?“ creëert een open ruimte om dat alles ruimte te geven.

Bauke Lievens: Inderdaad, het onderzoeksproject is op dit moment die mentale ruimte, maar er mogen ook muren rond.

Kristof van Baarle: Zoals ik al zei voel ik niet de behoefte om die twee functies fysiek samen te voegen. Ik hou ervan om heen en weer die verschillende functies te lopen. In de verplaatsing van de ene functie naar de andere functie vind ik de tijd en de ruimte om een ander perspectief aan te nemen.

Leonie Persyn: Soms is die fysieke beweging inderdaad nodig om de verschillende indrukken te laten resoneren. Dat kan pas als we ook letterlijk zelf schuiven. Ik moet ook bewegen om indrukken te kunnen verwerken.

Sofie de Smet: Ik heb ook dat metaperspectief nodig voor mijn onderzoek. Het betekent voor mij voortdurend in en uit het creatieproces gaan om zo ook het dramaturgische naar het onderzoek te brengen en het onderzoek naar het creatieproces. Jij als onderzoeker wordt dan als het ware ‘regisseur’ die beslist

wanneer hij of zij op een dergelijke ‘pauze’ drukt. Ik ervaar daarbij dat de praktijk een meerwaarde is voor het onderzoek, en het onderzoek een meerwaarde biedt aan het creatieproces.

Bauke Lievens: Het in beweging blijven is inderdaad belangrijk, ook op het vlak van organisatie en samenwerkingsvormen. Die beweging zou niet teniet mogen gedaan worden als de creatie op één plaats gebeurt. Maar één plaats laat misschien toe om op een heldere manier te gaan onderzoeken hoe de manieren van samenwerken, de werkomstandigheden en de sociale verhoudingen daarin een ‘resultaat’ vormgeven. Die verbinding tussen kleine en grote dramaturgie boeit me op dit moment heel erg.

Leonie Persyn: Inderdaad, ondanks het onderzoek als netwerk, met vele zijarmen, schrijf ik wel zeer resultaatgericht. De specificiteit van één creatieproces wordt overstegen door de dramaturgische vraagstelling die zich kan uitstrekken over meerdere jaren. In de voortdurende beweging zit veel richting, ook al zijn er verschillende sporen...

Inspirerende werken

de Smet, Sofie, Lucia De Haene, Cécile Rousseau, en Christel Stalpaert. “Behind every stone awaits an Alexander’: unravelling the limits of participation within micro and macro dramaturgy of participatory refugee theatre.” *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance* 23:2 (2018): 242-258.

Heathfield, A. “Dramaturgy without a dramaturge”. In M. Bellisco, M. J. Cifuentes & A. Écija (Eds.), *Repensar la dramaturgia: errancia y transformación = Rethinking Dramaturgy: Errancy and Transformation*, 107-118. Murcia: CENDEAC, 2011.

Van Kerkhoven, Marianne. “Het theater ligt in de stad en de stad ligt in de wereld en de wanden zijn van huid: *State of the Union*”. *Etcetera* 12:46 (1994): 7-9.

Bauke Lievens

Eind 2017 rondde dramaturge, circusmaakster en onderzoekster Bauke Lievens een vierjarig artistiek onderzoeksproject af aan KASK School of Arts met de titel *Between being and imagining: towards a methodology for artistic research in contemporary circus*. De onderzoekstermijn werd afgesloten met de publicatie van de boek-doos *Negotiating Distance: 2 letters and 3 conversations on artistic research in contemporary circus*. In datzelfde onderzoeksproject werkte Lievens als dramaturge met verschillende circusgezelschappen, maakte ze zelf werk (*ANECKXANDER* in 2015 en *Raphaël* in 2017, beide co-creaties met circusartiest Alexander Vantournhout) en schreef ze Open Brieven aan het Circus.

Onlangs startte ze een nieuw artistiek onderzoeksproject, getiteld *The Circus Dialogues*. Ze doet dat samen met mede-onderzoekers en circusartiesten Sebastian Kann en Quintijn Ketels. Ketels is eveneens artistiek leider van zijn eigen gezelschap Sideshow Cie, terwijl Kann een achtergrond heeft in Media en Performance Studies en werkt als dramaturg met de Brusselse choreografe Vera Tussing. *The Circus Dialogues* legt zich toe op het grensgebied tussen circus doen en circus maken, onderzoekt wat het posthumanisme kan betekenen voor het circus (zowel in theorie als in de studio) en kijkt nieuwsgierig naar de mogelijke relaties tussen circus en porno. De cyclus van Open Brieven die werd opgestart in het vorige onderzoeksproject wordt verdergezet, ditmaal als poging om het meerstemmige gesprek dat de Brieven willen opwekken ook zelf te initiëren in een wisselend auteurschap. De Derde Open Brief is van de hand van Sebastian Kann en werd gepubliceerd in mei 2018.

Open Letters to the Circus

#3: Who gets to build the future?

*And I can see another world
And I can make it with my hands
Who cares if no one understands?
I can see it now
I can see it growing
And moving by itself
And talking in its own wayß
It's realer than the old one
— Stephin Merritt¹*

Dear circus artists,

We need to talk. Not about your circus practice, though – not here, not this way. It's not that I don't want to; honestly, I do! But there's a snag, something special about today's arrangement that keeps us from getting to the bottom of the matter.

Here's the shape of it: from where I'm sitting, safe behind my computer screen, *I just can't know what you're up to*. Who are you, actually? I don't know what circus is for you, what need it fills, what future lingers tantalisingly on its horizon. And I refuse to guess, out of respect for your particularity, and the particularity of your practice. I won't do it, I won't go there.

I admit, I'm guilty in the past of having jumped on the 'what is circus' train, proposing a universal definition, a specificity, an essence.² I projected my own interests on you and made you the object of my knowledge without your consent or input.³ I thought I saw clearly, I thought I had access to the truest truth about circus. I'm sorry: now I see how presumptuous it was to try to confine your practice to the box which suited my own needs.

No, today I don't feel the urge to talk about circus practice in a general way, nor the desire to perform the cut between circus and non-circus which would make such a discussion possible. It is not my decision (incision?) to make. Rather, I

want to talk about circus as a community – the people of circus – and speculate about one possible future for us. This is it:

In the future, circus artists will feel empowered to create work on their own terms.

What do you think? It seems uncontroversial enough. I hereby declare it as my own mission and I propose to share it with you, if you want to be part of it. I hope you do, because it's a future we need to work towards *together*. Although we live in a culture that idealises self-sufficiency and independence, the reality is that we *can't* conjure empowerment for ourselves out of sheer force of individual will, just by loving ourselves a little more or pushing a little harder. If creative agency is something that we value, we need to tend to circus as an *ecology*; that is, an enmeshed network of bodies, practices, institutions, images, moods, and concepts, which lean on, support, and transform each other in complex ways.⁴

Let me explain, starting with this word 'agency'. It's a word that we deserve to have in our arsenal. An agent being 'one who acts', agency is more or less 'power-to-act'. When we think about our own agency as artists, the question we're asking is: am I free to define the goals and values of my practice? Or am I forced to shape my practice in certain 'normal' ways in order to receive the material, emotional, and intellectual support necessary for making?

The opposite of agency is *overdetermination*. We say we are overdetermined when we don't have as much freedom to choose how to act as we would like. Think about it this way: when we begin creating a circus piece, be it an act or a show, how much about it is determined in advance? What kinds of elements appear non-negotiable? Do I need to put in my best tricks? Do I need to keep the work to a certain length? Do I need to appear masculine or feminine? Do I need to avoid certain kinds of movements? To the extent that *saying no is not an option* – to the extent that our consent to these conditions is never asked for – we can say we are overdetermined, and our agency is compromised.

In 21st-century humans, overdetermination tends to create anxiety.⁵ When we feel we are not given a choice about our movements, when we feel held in our place by others and denied the power to decide for ourselves, we get sad, stressed, lonely, angry. Sometimes we don't even know *why* we feel this way – sometimes

overdetermination is so built into our lifeworlds that the lack of choice doesn't appear explicitly. But we can sense it, and it hurts.

I see a lot of circus artists in my community suffering the squeeze of overdetermination. For every circus artist whose career rolls on without a hitch, there are a handful whose work is not supported, not cared for, not allowed to take space. These are the artists whose practices fall on the wrong side of the split enacted between 'good' and 'bad' work. When this happens, we are *overdetermined by critique*: whatever system of evaluation happens to be in fashion that year swoops in to deny these artists the power to act.

This sort of overdetermination is very obvious to the artist. Less obvious – but no less discouraging – is the overdetermination effected by *fantasy*. How much do our cherished visions of 'good circus' actually limit our power to act in a given creative process? How much do mirages of a particular future cloud our access to the full potential of the present? When bodies, objects, images, and language gather under the spell of a project, their gathering manifests an unruly, incoherent, swirling cloud of potentiality: on the way from the present to the future, anything could happen! When that cloud of potentiality appears to narrow, ushering us with all the force of violent destiny in one direction, agency is replaced by fate.⁶

Of course, we are never totally free to act. The only real question is: are we free *enough*, is our space of agency adequate?

Well, is it?

In today's circus world, critique and fantasy are entangled with each other in an elaborate and messy fashion. Critique punctures fantasy: it derails careers, deflates practices, disables creativity, and detaches the spectator from the situation of the performance.⁷ At the same time, critique *constructs* fantasy: the critical environment we're immersed in feeds us values and tells us what good and bad performances look like. Critical culture encourages us to fantasise about ourselves as critics – when criticising others, we help build a hierarchy of taste, with ourselves sitting at the top, as if we and we alone had access to the truest truth.⁸ The circus world, diffracted through the binocular prisms of critique and

fantasy, appears as an arena of struggle – taste against vulgarity, artistry against clumsy flailing, authenticity against artifice – rather than as a delicate ecology requiring common tending.

This state of affairs is held in place by a secret. If the secret were to be spoken, the whole drama would be revealed as hollow. And I'm going to speak it here, so get ready! Here it is:

There is no objective 'good' or 'bad' in performance, only personal taste and local criteria.

I'll repeat: in performance, the only basis we have for making judgments of value are personal taste and local criteria. Anything we might want from a performance – entertainment, social commentary, political import, impeccable design, clever decision-making, originality, style, whatever – none of these things are universal values for performance, nor do they look the same in different places around the world (or even for different people in the same place).

It becomes pretty clear if we examine the different places circus is presented. The criteria which hold at a nightclub in London look pretty different from the criteria which hold at a street theatre festival in Spain. 'Good' and 'bad' mean different things at Festival CIRCa than they do at Adelaide Fringe. This is obviously not because different geographies grant us fuzzier or clearer access to the Truest Truth: in each location, we are bound by a local resolution, whose reality is performatively maintained.⁹ We have to keep judging – and judging *our way* – in order for 'good' and 'bad' to appear at all.

These local critical criteria *sometimes* become a problem for artistic agency. In the commercial world, artists make work for the pleasure of a particular audience, and manage to find space for creative freedom within the confines of those criteria. Commercial artists *agree* to abide by the demand for entertainment – they consent to work within the constraints drawn by the critical culture local to the commercial world. When submission occurs with consent, the results can, of course, be rewarding for everyone.¹⁰

Things are different for circus practices which understand themselves as art. That's because in contemporary art, the audience doesn't *need* to be entertained – not necessarily. In fact, the artist gets to define her own ends: she becomes her

own local resolution of reality.¹¹ The circus practices which we call ‘contemporary’ can be informative, emotional, exciting, meditative, confrontational, confusing – *or not*. This is the space of agency promised by the contract of the contemporary. And increasingly, I’m concerned that that promise is not being kept.

Despite loudly claiming that rules are meant to be broken and that all conventions are arbitrary, we continue to critique artists as if our local criteria and personal taste were as real to them as they are to us. We continue to enact the division between ‘good’ and ‘bad’ work which keeps some practices visible and some in the shadows. And when we voice our criticisms in certain ways – ways which erase the particularity of our criteria of judgment – artists get trapped in certain ways of thinking, overdetermined by fantasies they feel they cannot ignore or negotiate.

In Bauke Lievens’ first open letter – ‘The need to redefine’ – critique and fantasy intersect in yet another arrangement. In my reading, the whole letter is grounded by a *fantasy of critical circus*. Lievens imagines the circus artist as a kind of skilled cultural operator, whose practice is based on the virtuosic navigation of conventions – both artistic and social – and their critical deconstruction through performance.¹²

What does this mean? Well on the one hand, Lievens wants the artist to take a hard look at circus as a medium, to pull back the curtain of misunderstanding and reveal its reality. In her letter she states:

The circus body constantly pushes the limits of the possible, and incessantly displaces the goals of its physical actions, such that it never attains these goals and limits: they are always moving to be just out of reach. What is expressed through the forms of circus is not the old vision of mastery, then, but an understanding of human action that is fundamentally tragic (...) What appears in the ring is a battle with an invisible adversary (the different forces of nature), in which the goal is not to win but to resist and not to lose.

So Lievens' critical circus reveals something essential about the medium which had been hidden. On the other hand, critical circus offers up a critique of contemporary culture ("our post-modern, meta-modern or even post-human experiences of the world surrounding us"). The artist's task, then, is to propose, through performance, an 'innovative, surprising, weird and disturbing' relation between medium and world.

There's no denying that the figures of thought Lievens develops have a palpable force of presence: her concept of the tragic circus hero, for example, radiates a compelling productive energy. This energy has already been and will continue to be mobilising for circus artists. But I think we need to be clear that her writing is so rich precisely because it is particular to her embodied experience: she's expressing *her* truth, which has emerged through her own particular circus practice.¹³ There's a particular vision of circus behind her writing, one which deals with risk, danger, and difficult physical skills. There's a particular world – one which is, strangely enough, *both* meta-modern / post-human *and* characterised by a dialectical struggle between Man and Nature.¹⁴ Lievens also imagines a very particular task for art: to stir up the social and aesthetic fields, to take the flaming sword of critique to each, to make hidden truths public and to motivate public engagement with them through persuasive staging.¹⁵

This is totally one valid way of thinking about arts practice. Is it the only one? No. When I think about Lievens' approach in relation to my own practice, what I notice is that one very important element of my work – the intuitive body – is missing from her account. Because Lievens' circus seems to be all about making clever jabs at social and aesthetic conventions, the body of rational planning seems to be very much in charge.¹⁶ Sometimes, though, I'm more curious about feeling than reasoning; sometimes I'm more interested in a state than a statement. Sometimes, material emerges during creation which *is* romantic, which *is* autobiographical, which *is* unreadable. Sometimes I make decisions without knowing why – not always, but sometimes.

In her letters, Lievens gives us a peek of the kind of things that she desires. But what I notice is that, rather than offering those fantasies to us – saying 'hey, I've got this crazy idea, maybe we can share it, maybe you vibe with part of it, go wild guys' – she presents them as non-negotiable. She sows a seed of division in the circus world – are you Team Bauke? – and, as added incentive to get on board with her vision, insists that other ways of thinking about circus are old-fashioned,

backwards, or stuck in the past.¹⁷ She constructs a normative timeline for the development of circus without asking other artists if they want to join her in her charge. But is there only one circus future worth pursuing? Is there only one contemporary?¹⁸

I want to speculate about the practical conditions of a future in which circus artists feel empowered to create work on their own terms. I think this begins with a culture of respect: when you read a dossier, feedback a work-in-progress, or see a show, assume the artist knows what she's doing. This should be a sort of baseline principle. When something doesn't seem right and you want to point it out, first ask the artist questions: is coherence important for you? Is it essential to your practice that the audience remain engaged the whole time? Are you interested in clarity? Do you think circus needs to be difficult? If the answer is 'no', maybe your critique is more about your fantasies than theirs.¹⁹

I think the biggest threat to circus artists today is critique that refuses to relativise its grounding fantasies. In a contemporary circus context, nothing should be absolutely required of a circus show. But all too often, artists end up juggling demands which appear both non-negotiable and incompatible with their practice. For me it all started in circus school: in today's schools, all work is graded according to the same criteria, and critical culture tends to run rampant. At school, we internalise overdetermining fantasies about 'good circus' which then take years to un-learn. What if teachers were asked to work with their students to write evaluation criteria tailored to their actual interests? What if circus schools made a habit of articulating and problematising their own aesthetic values?

Although the grading stops after school, evaluation – mostly oral, although sometimes also written – does not. Occasionally these critiques make it back to the criticised artist, but more often they just infect the defenseless listener with an imposed set of values. If we don't criticise carefully, we end up forcing our fantasies on others in ways we might not even be aware of: if I hear 'too bad they didn't fully explore the scenography' enough times, it's hard not to start thinking of scenography as something which *must* be 'fully explored'. So if we're serious about circus as a place where artists can choose to shape their practices in multiple ways, we might need to take a look at our habits of speech. We might need to think about how our criticism is quietly building norms which hem

artists into particular kinds of fantasies – fantasies which they might struggle to accord with their creative practices.

Being careful about the way we think about and communicate critique doesn't mean an end of analysis and debate. Far from it! It just means deploying analysis as one possible tool for performance-making, rather than understanding performance as an excuse to do analysis. It means 'destabilising' our standpoints, so that when we use language to come into relation with someone else's practice, it's not only *they* who are vulnerable, but also *us*.²⁰ We have to grant the work the space to speak back, and that involves signposting the particularity of our own speaking positions, instead of presenting ourselves as all-knowing keepers of universal truths.²¹ Until we're ready to do this, it's maybe better to remain quiet, rather than assume we know better than the artist what her practice requires.²²

The circus field is populated by a diverse crowd, with a plurality of artistic practices. Some of us begin creation thinking in terms of story, some in terms of images, some in terms of physical tasks. Some of us are addicted to language and some feel trapped by it; some of us are inspired by the 'real world', and some need to shut that studio door tight in order to feel comfortable exploring. Sure, some circus artists romanticise a kind of off-the-grid, chapiteau-and-caravan existence, but many of us are also expert digital citizens, even using the internet as a kind of alternative performance space. Rather than trying to correct 'undesirable' tendencies by pointing to what circus *should* be according to one particular understanding of the here-and-now, we need to nurture and cultivate precisely this diversity. Otherwise, we privilege one approach – and one local set of evaluative criteria – over another, adding more arbitrary stratification to a planet already bursting at the seams with it.

It is especially important in contemporary circus that we stop undermining each other with insensitive critique. Taking each other seriously as artists means first asking the question: what would it mean to understand my experience watching this piece as a *valuable* experience? What if the artist is not incompetent, but actually doing something strange totally perfectly?²³ Unless there's an ethical problem with someone's practice — if it's promoting sexist stereotypes, for example, or if the work is physically or emotionally damaging for the artists involved – everything and anything *must* be received in a spirit of unconditional

hospitality.²⁴ Otherwise, contemporary circus loses its political potential as a space of freedom, simply becoming another normatively-defined aesthetic or style.²⁵

If there's an issue with circus, it's not that the work is lacking some magic ingredient. Perhaps there's a certain conservatism that frustrates artists trying to think differently about their practices. But proposing a 'better normal' is not the answer to the problem. We can't think progress only in terms of our own aesthetics and value systems; we need to consider the field as a holistic ecology, shaped by artistic practices but also by social, administrative and epistemological ones. The goal should not be better shows but greater artistic freedom. And in these spaces of creative agency, artists – not critics – will find themselves empowered to define a plurality of circus futures.

Let's do it together! Your reactions are welcome and eagerly awaited at sebastian.kann@hogent.be.

With love,

Sebastian Kann

This is the third letter in a cycle of Open Letters to the Circus. This letter is written in the context of 'The Circus Dialogues', a two-year research project led by Bauke Lievens, Quintijn Ketels and Sebastian Kann. 'The Circus Dialogues' expands on Bauke Lievens' previous research project, 'Between Being and Imagining: towards a methodology for artistic research in contemporary circus'. Both projects are financed by the Arts Research Fund of the University College Ghent (BE).

20 May 2018

Works Cited

Arendt, Hannah. 1960. "What is Freedom?" In *The Portable Hannah Arendt*, ed. P. Baehr. 438-461. New York: Penguin, 2000.

Avanessian, Armen. *OVERWRITE: Ethics of Knowledge – Poetics of Existence*. Trans. N. F. Schott. Berlin: Sternberg Press, 2017.

Bal, Mieke. "Narrative Inside Out: Louise Bourgeois' Spider as Theoretical Object". *Oxford Art Journal*, 22:2 (1999): 103-126.

Barad, Karen. "Posthuman Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter". *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 28:3 (2003): 801- 831.

Bhabha, Homi K. "'Race' Time and the Revision of Modernity". In *Theories of Race and Racism: A Reader*. Ed. L. Back and J. Solomos, 354-368. London and New York: Routledge, 1991.

Butler, Judith. *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*. London and Cambridge, MA: Harvard University Press, 2015.

Dhawan, Nikita. "Affirmative Sabotage of the Master's Tools: The Paradox of Postcolonial Enlightenment". In *Decolonizing Enlightenment: Transnational Justice, Human Rights and Democracy in a Postcolonial World*, 19-79. Ed. N. Dhawan. Leverkusen, Germany: Barbara Budrich Publishers, 2014.

Derrida, Jacques. *Of Hospitality*. Trans. R. Bowlby. Stanford: Stanford University Press, 2000.

Fanon, Frantz. 1967. *Black Skin, White Masks*. Trans. C. L. Markmann. London: Pluto Press, 2008.

Glissant, Édouard. 1997. *Poetics of Relation*. Trans. B. Wing. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2010.

Kunst, Bojana. *Artist at Work: Proximity of Art and Capitalism*. Winchester, UK and Washington, USA: Zero Books, 2015.

Latour, Bruno. "An Attempt at a "Compositionist Manifesto"". *New Literary History*, 41 (2010): 471-490.

Lievens, Bauke. "First Open Letter to the Circus: The need to redefine". On *e-tcetera*, <http://e-tcetera.be/first-open-letter-to-the-circus-the-need-to-redefine/>, 2015.

Lievens, Bauke. 2016. "The myth called circus". On *e-tcetera*, <http://e-tcetera.be/the-myth-called-circus/>.

Massumi, Brian. *A User's guide to Capitalism and Schizophrenia: Deviations from Deleuze and Guattari*. London and Cambridge, MA: MIT Press, 1992.

Puig de la Bellacasa, Maria. *Matters of Care: Speculative Ethics in More than Human Worlds*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2017.

Verwoert, Jan. "Criticism Hurts" and "Why Is Art Met With Disbelief: It's Too Much Like Magic". *Cookie!* (2013): 29-43 and 91-106. Berlin: Sternberg Press, 2013.

---. "How would I know how to say what I do?" *No new kind of duck*. Ed. J. Verwoert, 13-36. Zurich and Berlin: Diaphenes, 2016.

¹ '71 *I think I'll Make Another World*, from '50 Song Memoir' by the Magnetic Fields (2017).

² See 'Taking back the technical: contemporary circus dramaturgy beyond the logic of mimesis' (Kann 2016, online).

³ If I claim to know what you are, do I not also cut away all the parts of you which are not visible from my limited perspective? And if I'm the one who has the power to define common knowledge – if I'm the one whose writing is being published, for instance – what happens to the elements of your being which I cannot know or sense? In *Poetics of Relation*, Édouard Glissant urges us to drop the Western fantasy of objective knowledge – of “discovering what lies at the bottom of natures” (2010 [1997],190). Rather, Glissant suggests we turn our attention to the “texture of the weave and not the nature of its components” (190). Instead of making claims for others about *what* they are – claims which perform violent reductions – we might be better off to examine the nature of the contact we manage to establish. To ground an ethical practice of knowledge, we need to stop asking ‘who or what is this?’, wondering rather ‘what does it feel like to come into relation with this person or object?’.

⁴ Why is it so counterintuitive today to think of agency in terms of ecologies? Judith Butler, among others, has pointed out the way neoliberalism wages “war on the idea of interdependency” (2015, 67), shifting all responsibility to the individual. In neoliberal climates, we tend to think of agency as something that belongs to the agent, rather than as something *granted* to the agent. But, as Butler argues, “Human action depends on all sort of supports – it is *always* supported action” (72; emphasis mine). We have only to think of the circus apparatus to understand what she means. Climbing is unthinkable without a rope. In the same way, touring would not look the same without networks of cultural institutions, training is shaped by the networks of sociality that grow in the training space, and artistic practices develop in ways that are inseparable from the ebb and flow of critical recognition.

⁵ Some of the most compelling descriptions of the lived experience of overdetermination come from decolonial literatures. Overdetermination is not a dry, practical affair, a simple arrangement of open and closed doors: it also works on and through feeling, sensation, and mood, and has serious (and deleterious) effects on the inner lives of the overdetermined. Works such as Frantz Fanon's *Black Skin, White Masks* (and especially chapter five, ‘The Fact of Blackness’) bring the emotional and psychological effects of overdetermination into painful focus.

⁶ For radical performance theorist Bojana Kunst, the fantasy of the ‘good performance’ poses a major threat to artistic practice. The strict control we need to exercise in the creation space in order to move towards a certain desirable outcome means there is actually no space to produce anything new: ‘frozen in the future’, we keep on circling around what is already imaginable, continually reproducing new versions of the same (2015, 153). For Kunst, this means that the potential of art as a space of freedom – as a space in which bodies can move in defiance of the rules which bind society at large – is barred: when we hold on too tight to fantasies of critical excellence, “the possibility of the future is actually in balance with the current power relations” (168). Avoiding overdetermination by fantasy perhaps means operating with a looser grip....

Since Freud’s writings on the subconscious, it has become very hard to argue that there’s any real freedom in fantasy. I fantasise about futures *despite myself*. And as Hannah Arendt points out, “The power to command, to dictate action, is not a matter of freedom but a question of strength and weakness” (1960, 445). Agency – at least in the way I’m interested in understanding it here – is not about being able to actualise what we already imagine is good. Rather, it appears when we are able to transcend ‘motives and aims’, calling something into being “which did not exist before, which was not given, not even as an object of cognition or imagination, and which therefore, strictly speaking, could not be known” (444). In terms of artistic creation, this means treating the image of ‘good performance’ as a material which is present in the space of creation like any other material, appearing as a possible interlocutor rather than a totalising ideal.

⁷ In the sense that critique requires analytical *distance*. When we sit in the audience with our critic’s notebook on our lap, the experience of spectatorship acquires quite a different flavor.

⁸ The critical gesture is one of *revelation*: it is “predicated on the discovery of a true world of realities lying behind the veil of appearances” (Latour 2010, 474-475). By making this gesture, the critic claims “a privileged access to the world of reality” (475). Critique only functions if the critic stages herself as more-objective, and her critical criteria as unassailable. This is what commentators like Armen Avanesian mean when they frame critique as an instrument of power: it has a stabilising and legitimising effect for the critical subject (Avanesian 2017, 35-36).

⁹ I borrow this formulation – and the metaphysical worldview grounding this letter – from philosopher Karen Barad. In ‘Posthuman Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter’, she unfolds a performative approach to the production of realities, which imagines all being as local, contingent, and relational: “A specific intra-action [...] enacts an *agential cut* [...] effecting a separation between ‘subject’ and ‘object’. That is, the agential cut enacts a *local* resolution *within* the phenomenon of the inherent ontological indeterminacy. In other words, relata do not pre-exist relations; rather, relata-within-phenomena emerge through specific intra-actions” (2003, 815).

¹⁰ I think problems of agency mostly arise in the commercial world when artists are asked either to overtly sexualise themselves or to take more significant physical risks than they are comfortable with. These are problems of no small import, and deserve to be treated in a study of a different kind.

¹¹ Which is not to say that her local resolution goes unchallenged. In ‘Why Is Art Met With Disbelief? It’s Too Much Like Magic’, art critic Jan Verwoert describes the tension wrought on the artist by the constant demand to explain herself: “It’s a classic among the top twenty conversations from hell: getting cross-examined over Sunday dinner by prospective in-laws who, with increasing persistence, try to elicit a confession from you that [...] art is a big fraud [...] In such a situation, *defending art as a realm in which value can be freely negotiated seems hardly worth trying*” (2013, 92; emphasis mine). Should we as artists echo this assault on artistic freedom through holding each other to inflexible critical standards? Or should we devote ourselves to ensuring that art *remains* a space in which value can be freely negotiated?

¹² I owe this formulation to Jan Verwoert (2016).

¹³ Lievens is not trained in a particular circus discipline, but she is a circus artist in the sense that she composes with circus, interacts with circus, deals with circus, feels with circus. In other words, she is a circus artist because she has a circus practice; she’s both immersed in it and speaking back to the world through it. If we are to claim, as I would like to, that making circus technique is a kind of thinking, equal in worth to thinking-through-speaking or thinking-through-writing, then we can’t be snooty about including dramaturgs, directors, and choreographers-of-circus in circus proper. We are all circus artists.

¹⁴ Strange because post-human thought is characterised by the deconstruction of the division between the natural and the cultural, and is animated by the imperative to think in terms of ecologies rather than dialectical oppositions. Post-humanism tries to undo what Alfred North Whitehead called the ‘bifurcation of nature’, which names the attempt to separate meaning from matter as spearheaded by European Enlightenment thought. Rather, post-humanism tries to “speak in one breath of nonhumans and other than humans such as things, objects, other animals, living beings, organisms, physical forces, spiritual entities, and humans. Encompassing this ontological scope is vital as is it has become indisputable, if it ever wasn’t, that in times binding technosciences with naturecultures, the livelihoods and fates of so many kinds and entities on this planet are unavoidably entangled” (Puig de la Bellacasa 2017, 1). With this in mind, a post-human tragic hero at war with nature is difficult to imagine.

¹⁵ The fact that this prescription hides within her text as an *implication* make it all the more dangerous for artistic agency. It's the belief we have to adopt, at least temporarily, in order to make sense of Lievens' critique. In the act of reading, we don't only encounter *information*; we also immerse ourselves in a whole *context* which allows the information to resonate as truth. This is what Deleuze and Guattari call a *mot d'ordre*: it's what goes without saying in what is said. Such rhetorical strategies are problematic because they stage particular beliefs as if they were objective knowledge. Unless we're explicit about the fantasies which ground our critiques, we end up indoctrinating readers rather than liberating them to think for themselves (Massumi 1992, 29-34).

¹⁶ The culture of critique finds its roots in the European Enlightenment: thinkers of this period challenged the old orders of Church and State by the use of reason and persuasive argumentation. In the process, they denigrated and marginalised 'affect, the subjective, the particular, the familial', and so forth. In the quest for objective knowledge, Enlightenment thought attempted "to divorce reason and cognition from experience, intuition, and affect" (Dhawan 2014, 23-29). What resulted was a hierarchisation of thought, with Western models of objective criticality at the top. Taking embodied practices seriously as valid ways of doing thinking means putting this hierarchy into question.

¹⁷ If we continue to talk about ourselves like this, we put ourselves in a very difficult position! It's only possible to imagine that we are somehow behind, late, or caught in the past if we believe in history as a single, inevitable process of progress; a universal movement towards one kind of future. But who gets to decide what this future is? And what becomes of diversity when the nature of progress is dictated from only one standpoint?

¹⁸ Rather than simply *adding* practices coded as 'old-fashioned' or 'primitive' into a revised version of the present – forming a 'new totality' – Homi K. Bhabha suggests the space of difference opened up by 'time-lag' (that is, the perception of certain practices as old-fashioned) as heralding an opportunity for the inauguration of a horizontal plurality of presents (2000).

¹⁹ Jan Verwoert on critique: "We all have the required amount of kitchen psychology at our command to figure out the reasons why [a] person must have uttered the hurtful judgment. It's the golden rule of criticism: Critics reveal as much, if not more about themselves (their fixations, complexes, and grudges) as they do about the object of their judgment" (2013, 32).

²⁰ In *OVERWRITE*, literary theorist Armen Avanesian puts forth a theory of the ethics of critique. For him, critique is merely activity of self-legitimation unless the act of criticising also transforms the critic: "The search for a path that leads beyond or emancipates from the status quo always also implies a poetic labor on oneself. In the absence of such labor, changes are just cosmetic changes" (2017, 40-41). In other words, unless the critic is willing to be changed by the process of criticism – unless she's willing to revise her grounding fantasies – criticism actually produces no real effect in terms of the dominant culture.

²¹ Thinking along with Mieke Bal, I'm proposing circus performance as a *theoretical object*. In Bal's conception, a theoretical object is not an object to theorise, but an object that theorises itself: "the term refers to works of art that deploy their own artistic [...] medium to offer and articulate thought about art" (1999, 104). Her formulation reminds us to think of the critical instance not as the bestowal of words upon a mute object, but rather the awkward and tentative meeting of two 'speaking' subjects, who *together* negotiate the production of knowledge.

²² Verwoert describes the 'articulate silences' of the critic who decides not to speak as 'forms of mourning'. Mourning for what? Perhaps these moments of silence commemorate the failure of her attempt to make contact with the artwork, the tragedy of non-relation that undergirds our irreducible difference (2013, 43).

²³ I think a key concept here would be *temporary belief*. If we want to engage in a generous practice of dialogue, we need to make the effort to imagine that the other's point of view is valid – we need to experiment with adopting their critical criteria, if only temporarily. This goes for the artist receiving feedback just as much as the critic who gives it. Without making this effort of empathy – without adopting temporary beliefs – our critical positions would never transform or change. I owe the concept of 'temporary belief' to Eleanor Bauer, who introduced it in a workshop as a way to think about the dancer's relationship to a choreographic score. Bauer herself credits Daniel Linehan for the formulation.

²⁴ For French philosopher Jacques Derrida, the host is always torn between two forces. On the one hand, we have the ethical or moral principle of hospitality, which obliges us to provide space for anyone who needs, without judgement or expectation of repayment. On the other hand, we have the conditions and laws governing hosting as a practice – think of immigration law, for example – which translates the unbearable burden of caring for everyone who needs it into practical terms. Because we don't have large enough houses to take in everyone, nor the social or emotional resources to be a good host for just anyone, we make selections, perform exclusions, and subject prospective guests to a series of measurements and evaluations, either consciously or subconsciously.

By making this distinction – between the principle of unconditional hospitality and the practice of conditional hospitality – Derrida wants to point at a space of injustice. What to say to those who fall into the gap between doing the right thing and doing what you can? No-one deserves to be excluded, yet total inclusion – in the arts as much as anywhere else – remains a logistical impossibility. Derrida concluded that the vain quest for total inclusion needs to remain a mobilising force, even if the work of inclusion is never complete (2000).

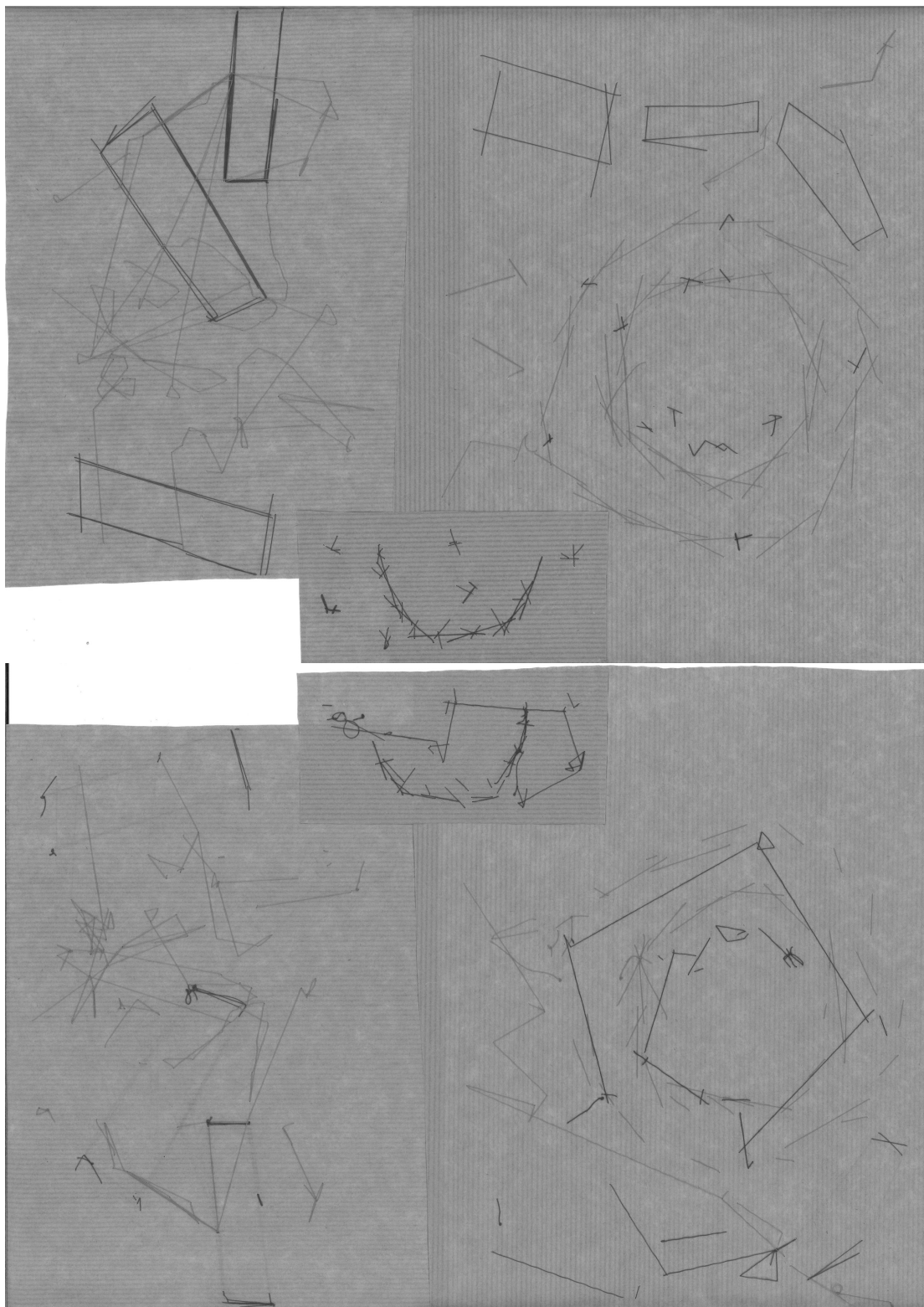
²⁵ André Lepecki's distinction between the choreopliced and the choreopolitical is helpful here. If contemporary circus becomes a set style rather than an open-ended invitation to redefine itself, we fall into a situation of *choreoplicing*: that is, contemporary circus would appear as field in which "to be is to fit a prechoreographed pattern of circulation, corporeality, and belonging" (2013, 20). If this happens, artistic freedom in circus risks vanishing. On the other hand, a *choreopolitical* field is one which welcomes "movement whose only sense (meaning and direction) is the experimental exercise of freedom" (20); movement of which, in other words, no particular performativity is required, and which doesn't need to wait for critical legitimation.

Leonie Persyn

Leonie Persyn startte in oktober 2017 haar doctoraatsonderzoek *The sound of a Shared Intimacy: a phenomenological & philosophical research into the heautonomous functioning of sound in Contemporary Performance* aan de vakgroep Kunst-, Muziek-, & Theaterwetenschappen (Universiteit Gent).

Het onderzoek vertrekt vanuit de volgende gewaarwording: een re-evaluatie van geluid als esthetische strategie binnen de hedendaagse theater- en performancepraktijk. Hierbij wordt geluid benaderd als een onafhankelijk tegenwicht voor het visuele en gaat het voorbij aan de pure illustratieve kwaliteit en functie. Gebaseerd op haar eigen luisterervaringen onderzoekt Leonie Persyn het functioneren van geluid bij *The Guardians of Sleep* (2017) van David Weber-Krebs en *Hear* (2016) van Benjamin Vandewalle en Yoann Durant. Haar samenwerking met de studenten van EPAS (European Postgraduate in Arts in Sound) stelt haar in staat om binnen een gesloten onderzoeksomgeving bepaalde concepten te testen en haar positie als onderzoeker-als-dramaturg verder te laten groeien. Gedurende de eerste maanden ontwikkelde ze via haar samenwerking met de studenten van EPAS een eigen fenomenologische methodologie: *Field Notes + Academic Writing + Heautonomous Thinking*.

Field Notes is een eigen notatiesysteem, waarin ze haar ervaring schetst, beschrijft, in vraag stelt, confronteert en verbeeldt. Het is een weergave van een directe wisselwerking tussen een fenomenologische en een filosofische reflectie. *Field Notes* stimuleert een heautonoom denken in en door beelden, geluiden en woorden. Het onderzoek resulteert dan ook in een geheel van academische artikels, beelden, notities, gedachten en witruimte. Deze onderdelen kennen geen rangorde.



An Improvised Sound Composition

EPAS

3x20"

KASK Zwarte Zaal

LEONIE PERSYN

297 x 420 mm

Orange, Blue, Brown and Grey Sewings on Paper

Bright and contrasting colours, strong lines

Sounds resonate at the inside of a body

Kristof van Baarle

Kristof van Baarle behaalde in 2018 zijn doctoraat in kunstwetenschappen aan de Universiteit Gent, getiteld *From the cyborg to the apparatus. Figures of posthumanism in the philosophy of Giorgio Agamben and the contemporary performing arts of Kris Verdonck* (met een beurs van het Fonds Wetenschappelijk Onderzoek Vlaanderen). Vanuit een politieke performance philosophy onderzoekt hij hoe technologie zowel object van reflectie als performend object kan zijn in de hedendaagse (podium)kunsten. Zijn nieuw onderzoek, *Dark potentiality, exhausted theatre*, richt zich tot de verstrengeling van dramaturgieën van het einde met dramaturgieën van de toekomst. In 2018-2019 is hij gastdocent aan de UGent en vanaf 2018 is hij doctoraat-assistent aan de Universiteit Antwerpen. Naast zijn onderzoek werkt Kristof als vaste dramaturg met Kris Verdonck / A Two Dogs Company sinds 2013 en recentelijk ook met Heike Langsdorf, Michiel Vandevelde, Alexander Vantournhout en Thomas Ryckewaert. Hij is lid van de kernredactie van *Etcetera* sinds 2015 en publiceerde behalve in dit blad ook in verschillende tijdschriften zoals *Performance Research*, *Documenta* en *Screen Bodies* en schreef verscheidene boekhoofdstukken.

Praktijk als conditionering

Deze tekst werd geschreven op vraag van Heike Langsdorf en Alex Arteaga, voor een bundel rond choreografie en conditie.¹ Het vertrekpunt van de samenstellers was niet enkel de vraag naar hoe choreografie iets kan zeggen over condities of conditionering, maar ook hoe in choreografie condities gecreëerd worden, en vooral in welke condities choreografie tot stand komt. De centrale vraag zou dus ook als volgt geformuleerd kunnen worden: hoe maak je wat je maakt? Welke condities beïnvloeden je praktijk, of welke condities creëer je om in te werken? Eerder atypische vragen voor een academicus, en op het eerste zicht ook voor een dramaturg of criticus. In de volgende tekst zoek ik naar een antwoord, dat deels ook betrekking zal blijken te hebben op het schrijven van de tekst zelf.

1. Wanneer ik nadenk over hoe choreografie en conditie werkzaam zijn in mijn praktijk, word ik meteen geconfronteerd met verscheidene problemen. Ik ben noch een choreograaf, noch een danser; ik beweeg me in posities die gekend staan als 'academisch onderzoeker', 'dramaturg', en 'criticus'. Functies die niet traditioneel gecategoriseerd worden als praktijken. Hoe specifiek deze drie verschillende perspectieven ook zijn, doorheen de tijd zijn ze diep verstrengeld

geraakt. Een tweede potentieel obstakel schuilt in de terughoudendheid die ik ervaar wanneer het komt op over mezelf schrijven. Ik ben ervan overtuigd dat schrijven over een praktijk – in de betekenis van het woord die ik hieronder zal ontwikkelen – steeds een intieme onthulling impliceert. Schrijven over wat ik *over* iets denk verschilt erg van schrijven over *hoe* ik denk en werk. Bovendien, in een wereld waarin het in toenemende mate moeilijk wordt om een ruimte voor je-zelf te houden, is een onthulling over jezelf niet alleen moeilijk omdat deze zou betekenen dat je iets van jezelf weggeeft. Het betekent ook een ‘werk’ – schrijven over jezelf is steeds werken *aan* jezelf. Een bijkomende complicatie is dat ik wat ik doe zelden beschouw als iets wat ik alleen doe, of als iets wat enkel aan mij toebehoort. Het staat altijd in relatie tot iets anders: kunstwerken, filosofie, situaties in de samenleving, kunstenaars, collega’s ...

Mijn academische, kunstkritische en dramaturgische bezigheden staan evenwel op een meer reflexief niveau in relatie tot de verschillende manieren waarop het leven geconditioneerd wordt door economische, politieke en technologische structuren en tot hoe kunstwerken ‘reageren’ op deze condities. En er is nog een manier waarop ik me tot de vragen die deze bundel aansturen verhoud. Geïnspireerd door filosoof Giorgio Agamben, een centrale figuur in mijn denkwerk, probeer ik wel mijn professionele activiteiten op een bepaalde manier als praktijken te benaderen. In wat volgt zal ik proberen te beschrijven hoe doorheen Agambens opvatting van creatieve praktijken, verschillende aspecten van hoe ik doe wat ik doe correleren met reflecties over controlerende en conditionerende apparaten en hun impact op de werk-leven balans, alsook met bepaalde aspecten van dramaturgie.

2. In mijn academisch onderzoek in podiumkunsten was de filosofie van Agamben de voorbije jaren mijn ‘gids’. Zijn werk is een onderzoek naar de politieke, sociale en economische structuren die onze dagelijkse levens, onze lichamen en onze maatschappijen reguleren en conditioneren. Conditionering is op een bepaalde manier mijn onderwerp. Hoe worden we geconditioneerd voor politieke en economische doeleinden? En in welke artistieke vormen kan deze staat van zijn vertaald worden? Het centrale concept dat ik gebruik om met deze vragen om te gaan, is dat van het ‘apparaat’. In zijn essay over het apparaat – ik volg hier de Engelse vertaling van het oorspronkelijk Italiaanse *dispositivo*, die gekozen werd omwille van de resonantie met het enigmatische martelapparaat uit Kafka’s *In de strafkolonie* - bouwt Agamben verder op denktraditie gaande van Hegel over Hippolyte, tot Heidegger en vooral: Foucault. In Agambens visie doen apparaten zich voor op verschillende niveaus en omvatten deze categorie

“anything that has in some way the capacity to capture, orient, determine, intercept, model, control, or secure the gestures, behaviors, opinions or discourses of living beings” (Agamben 2009, 14). Dit betekent dat zowel een smartphone als neoliberalisme als apparaten beschouwd kunnen worden. Doorheen de smartphone en zijn apps wordt de gebruiker immers geïncorporeerd in (onder andere) grotere systemische, economische en politieke apparaten, zoals dat van het neoliberalisme. Zo zijn er veel toestellen die we dagelijks gebruiken en die ons niet alleen met elkaar, maar vooral met controlerende en winstgerichte systemen verbinden. Deze toestellen hebben hun eigen interne werking, maar die werking is rechtstreeks verbonden met het grotere niveau. Google Maps is een goed voorbeeld. Door de eerstegraadsfunctie van de routebeschrijving te gebruiken, vind je wellicht de snelste route naar je bestemming, én worden jouw gegevens tegelijk gebruikt voor commodificerende en surveillerende apparaten.

3. Het is doorheen de interactie met levende wezens dat subjecten gevormd kunnen worden. Echter, vandaag de dag heeft de overmaat aan apparaten en een toenemend ‘defect’ in hun processen die het subject vormen, ertoe geleid dat de subjectiveringsmotor sputtert. Hij is zelfs omgeslagen in een gewelddadige desubjectiveringsmachine, waardoor apparaten ons meer controleren door ons uit te hollen in plaats van ons ‘op te vullen’. Meer nog, waar tot ongeveer zeventig jaar geleden apparaten voornamelijk opereerden volgens een biopolitiek paradigma dat het lichaam organiseert, hebben ze de voorbije decennia hun scope verbreed om ook verlangens, aandacht, creativiteit en het geheugen te kunnen manipuleren. Zo zijn we in een tijd van psychopolitiek aanbeland. De druk op deze – belichaamde – psychische faculteiten plaatst ons in onmogelijke posities: je moet een job hebben, je moet creatief én productief zijn, je moet consumeren, je moet die reclame bekijken, je moet die e-mail beantwoorden, je moet voor jezelf zorgen en ook die Facebook-post liken en mooi en grappig zijn op Instagram, je moet je vingerafdrukken geven, et cetera. Apparaten reduceren precies dat: de mogelijkheid om iets niet te doen, ook al zou je het wel kunnen (ook meteen Agambens definitie van potentialiteit [1999, 183]). Psychopolitiek ontwikkelt strategieën om die potentialiteit te controleren en te vangen, en transformeert ze zo in noodzakelijkheid. Aandacht, geheugen, creatief denken ... worden zo allemaal producten in de plaats van ruimten waarbinnen we ons kunnen verhouden tot onze potentialiteit. Dat innemen en controleren van potentialiteiten kennen we ook als post-fordisme, neoliberalisme, meritocratie, 24/7-samenleving, of de controlesamenleving. Zowel in ons privéleven als in ons werkleven zijn we permanent entrepreneurs van onszelf geworden, een evolutie

die samenvalt met het overlappen van leven en werk tot op het punt dat onze identiteit – onze creativiteit, onze sociale contacten, onze smaken, onze vrije tijd – ons ‘werk’ zijn geworden. Dat is in het kunstenveld niet anders. In die mate zelfs, dat het traditionele werk in de vorm van een ‘oeuvre’ dreigt te verdwijnen, ten voordele van allerlei niet-oeuvregerichte praktijken. Ik doel hiermee niet op die kunstenaars die efemere performances of niet gedocumenteerde gebeurtenissen creëren. Het gaat hem meer over de druk om het imago van ‘de kunstenaar’ hoog te houden, koffies te drinken, actief te zijn op sociale media, aanwezig op discussies en bijeenkomsten – een druk die afleidt van de eigenlijke creatie van een werk. Dit is dus niet per sé een artistiek oordeel, maar eerder een tendens die een impact heeft op ons gevoel van welzijn. Agamben beschrijft het goed wanneer hij stelt dat “with the abolition of the artistic work, unexpectedly, the work on oneself also disappears”. Wat overblijft, is “the void that the disappearance of the work has left inside [the artist]” (Agamben 2017, 119).

4. Als dramaturg koester ik de gedachte dat ik zelf geen ‘werk’ heb. Dat betekent niet dat ik werkloos ben, of dat ik geen loon zou hebben. Het betekent ook niet dat ik niet aan iets aan het werken ben. Het betekent eerder dat ik geen traditionele auteursfunctie inneem. Ik ben niet de kunstenaar, noch heb ik het verlangen dat te zijn. En toch is dramaturgie voor mij iets wat een ‘praktijk’ genoemd kan worden, maar dan niet in tegenstelling tot ‘werk’. Praktijk betekent hier meer een spanning naar een werk toe (een performance, installatie, choreografie ...), waaraan ik *meewerk*. Ik voel me vaak in een geprivilegieerde maar fragiele relatie van betrokkenheid, met de vrijheid om medeplichtig te zijn – zonder mijn signatuur te hoeven zetten. Dit impliceert niet dat ik geen verantwoordelijkheid opneem voor de kwaliteit van het werk. Ik behoud wel de ruimte om me er anders toe te verhouden dan de kunstenaar zou kunnen. Zo ontstaat er een specifieke positie, die een contemplatieve geste stimuleert, een geste van telkens opnieuw kijken. Herdenken, herformuleren, herbekijken van het traject, ook nog na de première, opening of publicatie, in een langetermijnengagement dat niet ophoudt bij de ‘oplevering’ van het product. Dramaturgie kan een doorlopend gesprek zijn, waar de verschillende werken een deel van uitmaken. Blijven kijken, luisteren en denken betekent het behouden van een relatie tussen het zoals het zich ontwikkelt (of ontwikkeld heeft) en de potentialiteit ervan, met wat het zou kunnen (geweest) zijn.

Dramaturgie is een praktijk zonder werk. Het is ook geen artistieke praktijk, of een theoretische activiteit.² Dramaturgie is praktisch, in de zin dat het in dialoog staat met een werk. Het heeft zelfs een (kunst)werk nodig om aan te werken. In

die zin is er geen dramaturg zonder de kunstenaar en zijn of haar werk. De praktijk van een dramaturg is dus altijd relationeel, maar binnen deze relatie, toch autonoom. In die specifieke verhouding tot een kunstwerk en artistiek proces, schuilt een alternatieve invulling van het begrip praktijk *an sich*.

5. Wanneer ik mijn dramaturgische praktijk in deze woorden omschrijf, volg ik Agambens onderzoek naar de balans tussen *poiesis* en *praxis*. Tussen aan de ene kant de creatie van een object, een exteriorisering van een werk, en aan de andere kant de academische of artistieke activiteit als een doel op zich, het leven als kunstwerk (Agamben, 2017, 120). Je kan *poiesis* vergelijken met een traditionele nine-to-five manier van leven, waarin leven en werk – privé en professioneel – duidelijk van elkaar gescheiden zijn. Je kan het ook interpreteren als de druk om te produceren, op een wijze die vervreemdt van het productieproces. Anderzijds kan het transformeren van het eigen leven in een *praxis*, als alternatief voor die *poiesis*, tot een precarisering leiden, tot een zelf-commodificatie en bijgevolg een scheiding van jezelf, zonder een ruimte voor jezelf waar je naar kan terug keren. Het is nodig om te zoeken naar andere manieren om ons tot werk te verhouden, die niet gebaseerd zijn op compleet ermee samenvallen (*praxis*), of het reduceren tot iets veruitwendigds (*poiesis*). Dat is dan ook een andere manier om het produceren van een oeuvre en het werken aan jezelf in balans te brengen.

Deze (ogenschijnlijk) tegenstrijdige verlangens, waarvan één weg wil van de druk om te produceren, richting tijd voor jezelf, en de ander een vorm zoekt waarin dat wat zich tijdens die tijd voor zichzelf ontwikkelt, naar buiten kan komen en structuur kan krijgen. Ogenschijnlijk, want ze kruisen elkaar en kunnen met elkaar in balans komen in een staat van zijn die Agamben ‘onwerkzaam’ [*inoperoso*] noemt. Om dit bekomen, is de creatie van een werk nodig, maar dit werk, “contemplates only the potentiality that produced it” (Agamben 2017, 137). De zoektocht naar een praktijk die zich kan onvouwen op een onwerkzame manier is onvermijdelijk een intieme zoektocht: het gaat om de “relation with an external practice (the opus) makes possible the work on oneself” (ibid.). Het zelf, als een alternatief voor het gevangen subject dat gevormd wordt door apparaten, is geen gefixeerde entiteit. Het is een relationele beweging – een beweging waartoe we ons kunnen verhouden doorheen creatieve praktijken. Misschien kunnen we in de deactivering van werk als louter productie, door het op te vatten in termen van potentialiteit, een andere betekenis van onwerkzaamheid beoefenen: de deactivering van apparaten die ons (be)sturen. En net zoals iemands individuele relatie tot een onwerkzaam werk een intieme relatie is, zo zou het onwerkzaam maken van apparaten ook een intieme zaak kunnen zijn.

Het begint met het veranderen van je perspectief. Een conditie afwijzen, ze onwerkzaam maken, om ze opnieuw, anders te gebruiken (Agamben 2014, 87).

6. Voor mij is het theater ook een apparaat, zij het een negatief apparaat. Negatief, zoals in de fotografie, waarin de tussenruimtes op de voorgrond komen – die ruimtes die in een positief beeld ‘leeg’ blijven. Het theater biedt andere perspectieven op specifieke condities, te midden van een overweldigend aantal stimuli geproduceerd door apparaten. Het negatieve apparaat biedt tijd voor contemplatie, een laboratorium voor experimenten met zelfgebouwde apparaten die ons helpen te begrijpen hoe we onderhevig zijn aan die in de (buiten)wereld. Behalve de focus en perspectief die het biedt, maakt het negatieve apparaat complexiteit mogelijk en werkt het als een tegengif voor de gladde, gesimplificeerde wereldbeelden in politiek, media en entertainment (Han 2015, 11). Het laat toe om afstand te nemen. Negatief, ook in de zin van tegengesteld aan ‘positief’ – met positief als een term die de voorloper is van het apparaat, en als quasi-dominant en opgedrongen gevoel in een samenleving waarin alle negativiteit verdrukt wordt. Waar kunnen we echt omgaan met verlies, dood, rouw (niet enkel van geliefden en naasten, niet enkel van slachtoffers van conflicten die we in het nieuws zien, maar ook van wereld- en mensbeelden)? Waar kunnen we reflecteren op het huidige bestaan in de wereld – of op wereldbeelden in het algemeen? De black box van het theater kan werken als een soort camera obscura, een plek voor het obscure, een obscure plek, die een mogelijk perspectief biedt op het onderwerp dat erin gevat wordt. Zo kunnen we zoeken naar wat Virilio de negatieve horizon noemde (2008). In deze duistere ruimte kunnen we opnieuw kijken, we kunnen ons onttrekken aan de neiging tot productie en snelheid de zaken herdenken. Zo komen ze weer in spanning te staan met hun potentialiteit.

Dit brengt me opnieuw tot iets wat we misschien wel allemaal nodig hebben in ons werk, leven, politiek en samenleven: contemplatie. Contemplatie betekent: de mogelijkheid om afstand te nemen voor reflectie, die een relatie tot een werk of situatie toelaat in plaats van een directe consumptie, opinie, of affect. Kijken naar, maken en ervaren van kunstwerken creëert zo feestelijke momenten waarin de chronologische tijd van de 24/7-samenleving (tijdelijk) opgeheven wordt (Han 2015, 84).

7. Als dramaturg én als academicus vormt schrijven een belangrijk medium. Wat ik schrijf, beïnvloedt wat en hoe ik denk, lees, zie, luister en converseer en op hun beurt beïnvloeden zij wat ik schrijf. Het proces van het naar buiten brengen van

gedachten en affecten, van deze om te zetten en vormen tot woorden, zinnen, structuur en publicaties: dat zou je de productie van een werk kunnen noemen. Meestal wanneer ik *moet* schrijven – ik probeer altijd te *moeten* schrijven – ben ik ervan overtuigd dat ik de ideeën en concepten op voorhand in mijn hoofd klaar heb. Alsof ik al weet wat ik ga schrijven. Dat doet schrijven op een verschrikkelijke, uitvoerende taak lijken. De fysieke daad van het zitten aan je bureau, dag in dag uit, met de handen op het klavier en de ogen naar het scherm. Dag in dag uit. En toch, zelfs als *dacht* ik het zo helder, vertaalt het zich, uiteraard, niet zo eenvoudig in de juiste woorden. Terwijl ik schrijf, ontdek ik mijn denken opnieuw. Dat wat ik dacht te weten, was helemaal niet wat ik dacht te weten en het is alsof ik mijn brein de connecties ‘in real time’ voel maken. En dan, van zodra een tekst ‘klaar’ is, voelt hij niet langer als van mij. Ik herlees hem en verhoud me opnieuw tot hem: “Was dit wat ik aan het denken was? Ik wist niet dat het ook dat kon betekenen en ook daarover kon gaan.” De traagheid van het academische schrijven, hetgeen vaak een terugkeren naar producties waar ik jaren geleden bij betrokken was betekent, houdt deze creatieve processen en de gedachten erover levendig en kneedbaar. Hetzelfde geldt voor (trage) redactieprocessen: je ontmoet dezelfde tekst verschillende keren opnieuw en bent verrast door hoe je zelf veranderd bent doorheen de tijd of hoe je je gedachten en zorgen van tijdens het schrijven opnieuw kan ervaren.

Hetzelfde verlangen naar een loskomen van auteurschap in een dramaturgische praktijk, verklaart het plezier dat ik beleef aan geredigeerd te worden of aan te redigeren. De verschillende mogelijke interpretaties of *agencies* van een tekst (of het nu een recensie, een essay, een analyse of een dramaturgische tekst is) zijn deel van een web van conversaties, antwoorden en vragen. Van zodra een tekst gepubliceerd is en dus – zeker in academische cirkels – een werk wordt, is de tekst definitief niet langer van mij. Hij behoort tot de redacteur, de lezer, de kunstenaar, het theater, de student ...

8. Er is een verschil tussen anonimiteit en privacy. Het laatste impliceert dat er iets is dat een kern van je subject vormt en aan jou toebehoort. Een verlangen naar anonimiteit voelt daar bijna tegenovergesteld aan, aangezien het net wijst op een diep besef van het ontbreken van enige stabiele kern van het zelf. Het zelf is een draaikolk, draaiend rond een zwarte zon (Agamben 2017, 58). Dit stralende zwarte gat, dat naar mijn aanvoelen het meest persoonlijke en het meest vreemde, en dus het meest intieme is, wekt een gevoel van ongemak en tegelijk een zoeken naar een dialoog op in het schrijven, denken en kijken. Desalniettemin is het in dit ongemakkelijke werk van het delen van het zelf, doorheen dialogen, dat een

onwerkzame praktijk kan ontstaan. Volgens Agamben leidt een dergelijke praktijk tot misschien ietwat mysterieus, geluk (2017, 138). Bij wijze van coda wil ik proberen om drie momenten van zo'n onwerkzaam geluk te beschrijven, die ik ervaren heb als dramaturg, onderzoeker en schrijver.

a. Tijdens de repetities van *UNTITLED*, een voorstelling van Kris Verdonck over (onder andere) de uitzichtloze en waanzinnige condities van 'the working poor', maar vooral over een diep gevoel van ergens niet thuishoren, en in die vervreemding blootgesteld worden, werd een persoonlijke frustratie en woede met bepaalde politieke systemen (zoals hierboven beschreven) aangevuld met de gewaarwording dat een creatieve verhouding tot deze situatie toch mogelijk is. Het creatieve kan hier begrepen worden als het letterlijk maken van iets – het omzetten van ideeën en gedachten in vorm. Dit veranderde niets aan de specifieke problemen in de wereld, maar het stelde me in staat me ertoe te verhouden op een manier die verder gaat dan passieve wanhoop.

b. Als toeschouwer en als dramaturg heb ik dankzij het ervaren van en meewerken aan voorstellingen al een aantal glimpen opgevangen van het stralende zwarte gat, de draaikolk die niet enkel het centrum van ons zelf, maar ook van de macht vormt. De ervaring van die afgrond is geen tastbaar inzicht dat in positieve termen te formuleren is. Het is eerder een aanvaarden en eigen maken van iets wat ongrijpbaar is, van een leegte, een negativiteit. Het is een eigen maken van iets wat me zal ontglippen tot mijn laatste dag, en net dat geeft me een breed gevoel van verbondenheid. Op verschillende manieren zoeken we allemaal naar manieren om met de leegte aan basis van ons bestaan om te gaan, met een fundamenteel niet-weten. Het is een conditie die me fascineert, nieuwsgierig en meelevend maakt en een gevoel van gemeenschap wekt.

c. Door het lezen van het werk van schrijvers als Daniil Charms, Robert Walser of van een filosoof als Jean Paul Van Bendegem, leerde ik een haast existentieel soort humor en vrolijkheid kennen, die tegelijk de situatie extreem ernstig neemt. Er is lichtheid in het duister.

Bibliografie

Agamben, Giorgio, *Potentialities. Collected essays in Philosophy*. Ed en vert. Daniel Heller-Roazen. Stanford (CA): Stanford University Press, 1999..

Agamben, Giorgio, *What is an apparatus? And other essays*. Vert. David Kishik en Stefan Pedetalla. Stanford (CA): Stanford University Press 2009.

Agamben, Giorgio, *L'Uso dei Corpi*. Vicenza: Neri Pozza, 2014.

Agamben, Giorgio, *The Fire and the Tale*. Vert. Lorenzo Chiesa. Stanford (CA): Stanford University Press, 2017.

Han, Byung-Chul, *Die Errettung des Schönen*. Frankfurt am Main: S. Fisher Verlag, 2015.

Virilio, Paul, *Negative Horizon*. Vert. Michael Degener. London en New York: Continuum, 2008.

¹ Langsdorf, H. & Arteaga, A. (eds.), *Thinking Conditioning through Practice*, Art Paper Editions, Gent, 2018.

² In een niet-gepubliceerde tekst die ze schrijft tijdens een residentie aan DasArts, omschrijft Marianne Van Kerkhoven dramaturgie als een heen en weer lopen tussen theorie en praktijk. Het is inderdaad dat lopen zelf, het er tussenin zitten en ervoor zorgen dat kan blijven over en weer lopen, wat een dramaturgische taak is.

Tijdelijk in tien woorden

Qutayba Alahmad, Ghaith Alhussein, Turkieh Allour, Sofie de Smet, Marwa Faraj, Alaa Howija, Razan Ismael, Asaad Merza, Steff Nellis, Mokhallad Rasem, Ayham Saloum en Sherwan Wallo

“Als ik hier met jou zit, zit ik hier met mijn verhaal. Ik ga niet alles herhalen wat jij doet. Anders word ik een spiegel van jou en spiegels hebben geen hart.”

Ontmoeting en gesprek, het zijn wezenlijke bouwstenen in het artistieke traject van regisseur Mokhallad Rasem: wat drijft de ander die je – soms ver van huis en thuis – ontmoet op je pad? Essentiële vragen voor Mokhallad Rasem als mens en als maker, en ook voor Sofie de Smet als onderzoeker. Sofie de Smet bereidt een doctoraat voor in de Theaterwetenschappen en in de Psychologie sinds 2015 en vond een bondgenoot in Rasem. Net als Rasem heeft de Smet niet enkel oog voor woorden en tekst. In haar interdisciplinaire doctoraatsstudie aan de Universiteit Gent en KU Leuven combineert ze een focus op transculturele psychologie en theater. Ze exploreert de verschillende expressievormen van ervaringen gekleurd door een geschiedenis van gedwongen migratie en collectief geweld. Hierbij besteedt ze een bijzondere aandacht voor stilte, culturele betekenisgeving en het lichaam dat in dialoog treedt met de ander. Samen stelden ze een artistieke creatie centraal en zetten ze in herfst 2017 een project op met negen Syrische jongeren in Schaarbeek.

Tijdelijk is een presentatie van de ontmoetingen tussen deze negen jonge mensen. Tijdens de eerste ontmoetingen vormden tien woorden het vertrekpunt van gesprekken, discussies, teksten en beelden:

Geschiedenis

Afscheid

Liefde

Dood

Omhelzing

Herinnering

Vluchten

Blij

Angst

Vrijheid

Geschiedenis



Afscheid

Ik heb mijn hart uit mijn lichaam gehaald en begraven in de grond van mijn thuisland samen met al de mooie en verdrietige herinneringen.

Liefde

Liefde is wanneer de mensensmokkelaar in Turkije je zo graag heeft dat hij je op zee zet wanneer de golven niet te hoog zijn.

Omhelzing



Dood

Wie zal bloemen uitstrooien op de graven van de martelaren?
Wie zal de moeders troosten? Wie zal de tranen van de weeskinderen wegvegen?

Herinnering



Vluchten

Wij zijn sterker dan de kracht van Achilles,
groter dan de oude goden,
en onstuimiger dan de donder van Zeus.
Wij zijn een legende geworden.
De mythe van de hele wereld, dat zijn wij, de Syriërs.

Blij

Ik heb een baard!

Angst

Osama houdt van Ola.

Ola is zijn vrouw. Zij is 12 jaar jonger dan hij. Ola houdt niet van hem maar hij wel van haar. Het leefloon is voor hen niet genoeg want hij stuurt elke maand 200 euro naar zijn moeder in Libanon. Osama is bang dat Ola misschien op een rijke Belg verliefd zal worden. Hij vertelt me dat zijn enige hoop is om de lotto te winnen vóór Ola goed Nederlands kan. Dan lacht hij.

Vrijheid

