

Open Brieven aan het Circus

De nood om te herdefiniëren

Bauke Lievens

dit is een brief.
 Een uitnodiging tot weerspraak en gesprek.
 Of liever, dit is de eerste van een reeks brieven die de komende twee jaar zullen gepubliceerd worden.
 Samen zullen deze brieven proberen adresseren wat ik als een dringende nood beschouw van het hedendaagse circuslandschap waarin we werken:
 de nood om te herdefiniëren *wat* we doen.
 Praten over *hoe* we het doen.
 Zoeken naar antwoorden op de vraag *waarom* we het doen.
 En niet in het minst:
 complexe en diverse *tools* ontwikkelen die ons daarbij kunnen helpen. De impuls om deze brieven te schrijven komt voort uit een gebrek aan verrassende, veelgelaagde en artistiek vernieuwende voorstellingen dat ik ervaar

Beste

3. Lehmann, Hans-Thies,
Postdramatisches Theater
 (Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999).

circusartiesten,

als toeschouwer, maar ook vanuit een gemis aan gemeenschappelijke taal, gedeelde aanknopingspunten of referenties dat ik zelf ervaar en bij anderen zie in mijn werk als dramaturge.
 Beide zijn natuurlijk met elkaar verbonden. Ze duiden op het ontbreken van datgene wat ik met deze brieven wil openen:
 een brede dialoog die vele stemmen en sterke standpunten omvat.
 Een dialoog die onze diverse praktijk kan omgeven in al haar uiteenlopende vormen van expressie. Dat gesprek, in wezen een gesprek over de staat van het circus vandaag en over de mogelijkheden ervan in de toekomst, begin ik graag met een blik op de geschiedenis van het circus.

2. Van Kerkhoven, Marianne,
 'Werkverslag. Hoofdstuk 1: Nuanceren. Over het innemen van standpunten.'
 in *Etcetera*, 20 (83), p.15 (2002).

4. Vermeulen, Timotheus en Van den Akker, Robin,
 'Notes on Metamodernism'
 in *Journal of Aesthetics & Culture*, Vol. 2 (2010).

5. Agamben, Giorgio,
What is an apparatus?
 (Stanford: Stanford University Press, 2009).

6. Ibid, p.14.

7. Ibidem

Dit is de eerste brief van een cyclus 'Open Brieven aan het Circus', geschreven in het kader van het vierjarig onderzoeksproject 'Between Being and Imagining: towards a methodology for artistic research in contemporary circus' - gefinancierd door het onderzoeksfonds Kunsten van de Hogeschool Gent.
 8 december 2015

8. Lepecki, André,
 '9 Variations on Things and Performance'
 in *Thingly Variations in Space*,
 edited by EdElke van Kampenhout
 (Brussels: MOKUM).



© Milan Szypura

1. Purovaara, Tomi,
An Introduction to Contemporary Circus,
 p.77 (STUTS, 2012).



Algemeen gesteld was het circus doorheen de tijd voornamelijk bezig met kunde en techniek, en zo met vorm. Dat betekent niet dat het geen inhoud had. Zo kunnen het meesterschap van fysiek veeleisende, gevaarlijke technieken en het temmen van wilde dieren in het traditionele circus worden gezien als uitdrukkingen van een geloof in de menselijke heerschappij over de natuurkrachten die ons omringen. (Zwaartekracht, bijvoorbeeld.) Die sterke focus op kunde gaf uitdrukking aan en propageerde een eigentijds Modern mensbeeld, geïnspireerd door het geloof in ‘grote verhalen’ – culturele overtuigingen zoals het Idee van Vooruitgang, dat zijn oorsprong kende in het Verlichtingsdenken en bijzonder invloedrijk werd in de moderniteit (19de – 20ste eeuw). Het traditionele circus werd geboren te midden van de Industriële Revolutie, een periode van snelle verstedelijking waarin een explosie van de entertainment- ‘industrie’ als antwoord op de nood aan vrijetijdsbesteding van een snel groeiende arbeidersklasse. In deze context waren circusartiesten *‘eerst en vooral handige werkers en professionelen die hun fysieke capaciteiten verkochten aan een circusdirecteur, agent of promotor.’*¹ Balancerend tussen commercie en culturele expressie: de vormen van het traditionele circus waren allerminst onschuldig of betekenisloos. Ze dienden als ‘kijk-kader’ en versterkten zo een specifieke manier waarop de wereld werd ervaren en van betekenis voorzien.

Dear

In het circus creëren het lichamelijke gevaar en de hoge werkelijkheidsgraad van de fysieke acties van nature een dergelijke ‘verhoogde intensiteit’. Dat is meteen ook de reden waarom het circus geen goede match is voor het ‘dramatische’ theater dat de toeschouwer wil doen geloven in een fictieve wereld op scène. Het (traditionele) circus, met zijn liefde voor het fysieke kunnen en zijn traditie van de cirkelvormige piste, probeert niet om ons te doen geloven in een fictieve werkelijkheid. Het focust eerder op een reële ontmoeting van lichamen. Er is geen vierde wand. Wat er ook gebeurt, het gebeurt in *real time*: in het hier en nu van de circulent. In principe is er geen verhaal, wel een opeenvolging van ‘nummers’. De piste wordt niet bevolkt door personages, behalve door dat van de clown. Op die manier beschouwd, tracht het *nouveau cirque* reële aanwezigheid in het hier en nu van de piste te combineren met ‘dramatische’ fictie, en dat precies op het moment wanneer het theater op zoek gaat naar postdramatische strategieën die de klemtoon leggen op de aanwezigheid van een lichaam (dat van de speler én van de toeschouwer) in het hier en nu. Dat is de reden waarom, in het *nouveau cirque*, de circusnummers het verhaal steeds stilleggen of onderbreken: het is eenvoudigweg niet mogelijk om beide te combineren in een gepolijst geheel. Op het moment van fysiek gevaar (van aanwezigheid of *presence*), stopt het verhaal (re-presentatie).

De Amerikaanse circusartiestenJohn Phillip LawenCircus de Soleil, op het podium van het Cirque du Soleil in Montreal, 2011. De afbeelding is een combinatie van foto's van het Cirque du Soleil met een afbeelding van de Amerikaanse kunstenaarJohn Phillip Law, die bekend staat om zijn gebruik van witte verf op zijn gezicht.

Er zijn vele mogelijke manieren waarop we dat kunnen doen. Hier zou ik graag een begrip van het circus suggereren als een vorm van culturele expressie waarin het virtueuze lichaam centraal staat. Maar ik wil ook graag virtuositeit herdefiniëren. Wat het circuslichaam doet op het podium/in de piste, is niet zonder betekenis: diens handelingen zijn steeds onderdeel van een poging om een bepaalde fysieke grens te overwinnen. Zo ‘verlegt’ het circuslichaam als het ware de grenzen van het mogelijke en verplaatst het onophoudelijk het doel van zijn handelingen, en wel op zo’ n manier dat het dat doel en die grenzen nooit bereikt. Beide zijn constant in beweging en blijven onbereikbaar. Op die manier beschouwd, geeft het circus niet zozeer uitdrukking aan het Moderne idee van controle, dominantie en meesterschap, maar eerder aan een begrip van menselijke actie als een fundamenteel tragisch iets. Virtuositeit is dan niets meer of minder dan de tevergeefs strevende mens *‘at work’*. Wat in de piste verschijnt, wordt zo een strijd met een onzichtbare tegenstander (de verschillende natuurkrachten). Het doel is dan niet langer om te winnen, wel om stand te houden en niet te verliezen. Zo bezien is het circus zowel de belofte van tragedie én de poging om aan die tragedie te ontsnappen. Zo bezien is de circusartiest een *tragische* held.

Fast forward naar de jaren ’70, Frankrijk. Een groep jonge theatermakers zoekt naar meer toegankelijke en populaire vormen van theater maken, trouw als ze zijn aan wat brandt in hun mei ’68-harten: kunst moet naar de mensen worden gebracht. In hun zoektocht komen ze terecht bij het circus met zijn onmiddellijke communicatie, fysieke taal en gebruik van publieke ruimtes zoals de straat of de tent. Initieel worden hun theatervoorstellingen doorweven met circustechniek, maar al snel beïnvloedt hun werk het circus zelf. Het circusambacht, traditioneel doorgegeven van vader/moeder op zoon/dochter, wordt uit de familie-context gehaald en (beginnend) geïnstitutionaliseerd. Omstreeks 1985 ontstaat de eerste overheidsgesteunde circussschool, het Centre National des Arts du Cirque (CNAC) in Châlons-en-Champagne (FR). Aan deze prestigieuze school worden circustechnieken gecombineerd met de verhalen en narratieven van (voornamelijk Frans) theater en dans van die tijd. Het *nouveau cirque* ziet het licht en het mensbeeld dat door het traditionele circus naar voren werd geschoven wordt schijnbaar ingewis-seld voor iets anders: het personage en het lineaire verhaal. Aan de basis van het *nouveau cirque* ligt zo het idee dat vorm en inhoud twee aparte entiteiten zijn, die op de één of andere manier van elkaar kunnen worden gescheiden zonder verlies aan deze of gene zijde. Traditionele circustech-nieken (vorm) worden geïsoleerd en gecombineerd met de verhalen uit het theater van de jaren ’80 (inhoud). Maar vorm (hoe?), inhoud (wat?) en context (waarom?) kun je niet zomaar van elkaar scheiden, ze zijn on-deelbaar en intiem met elkaar verbonden. Anders gezegd: elke vorm- en/ of medium-keuze communiceert een bepaalde visie of inhoud die, op zijn beurt, steeds verband houdt met de context waarin een artiest werk maakt en met de vraag waarom hij/zij werk maakt. Of zoals de Vlaamse drama-turge Marianne Van Kerkhoven het verwoordde: *‘Zijn wij er ondertussen achter gekomen dat vorm en inhoud niet te scheiden zijn, en dat elke be- of verwerking van welke aard dan ook aan beide raakt, op beide een invloed heeft?’*²

De Amerikaanse circusartiestenJohn Phillip LawenCircus de Soleil, op het podium van het Cirque du Soleil in Montreal, 2011. De afbeelding is een combinatie van foto's van het Cirque du Soleil met een afbeelding van de Amerikaanse kunstenaarJohn Phillip Law, die bekend staat om zijn gebruik van witte verf op zijn gezicht.

Helaas is de keuze om een narratief met circusnummers te combi-neren niet beperkt gebleven tot een handvol obscure voorstellingen uit de begindagen van het *nouveau cirque*. De meeste circusvoorstellingen die we vandaag maken, werken nog steeds zo – namelijk niet. Gelukkig is er ook een groeiend bewustzijn over hoe we vandaag circusvoorstel-lingen (kunnen) maken. Een mogelijk resultaat van die reflectie is de hernieuwde focus op circustechniek. Veel van het werk dat we vandaag maken lijkt gebaseerd op formeel (d.i.: technisch) onderzoek, met de creatie van een toenemend aantal monodisciplinaire voorstellingen tot gevolg. Wat echter vaak ontbreekt, is het begrip dat het tonen van een technische kunnen nog steeds die oude, Moderne visie op mens en wereld belichaamt. Wat we tonen op onze podia en in onze pistes zijn helden en heldinnen. We doen dat vaak zonder enige ironie of kritiek, op een manier die anachronistisch is en bovendien onwaarschijnlijk in de context van onze postmoderne, metamoderne of zelfs post-humanistische er-varingen van de wereld rondom ons. Onze hedendaagse Westerse wereld kan niet langer worden samengehouden door één coherent narratief dat betekenis geeft aan onze ervaring van diezelfde wereld; pogingen om dat wel te doen komen vaak over als banaal, versleten, naïef of escapistisch. Toegegeven, met de zichtbare afbraak van de ecologische, financiële en geopolitieke systemen rondom ons, voelt het alsof we geleidelijk aan weg bewegen van het doodlopende pad van de postmoderne aversie voor grote bindende verhalen. Het is alsof we aarzelend een groeiend verlangen durven uitspreken naar oprechtheid, gemeenschap en verandering, zij het steeds in het volle bewustzijn dat de grond waarop we staan doordrongen is van ironie. De Nederlandse academici Timotheus Vermeulen en Robin van den Akker (2010) hebben deze aarzelend opkomende gevoelsstruc-tuur ‘metamodernisme’ genoemd. Ze gooien de term op als een slinger-beweging ‘tussen een modern enthousiasme en een postmoderne ironie, tussen hoop en melancholie, tussen naïviteit en kennis, empathie en apa-thie, eenheid en meervoudigheid, totaliteit en fragmentering, puurheid en ambiguïteit.’⁴

De Amerikaanse circusartiestenJohn Phillip LawenCircus de Soleil, op het podium van het Cirque du Soleil in Montreal, 2011. De afbeelding is een combinatie van foto's van het Cirque du Soleil met een afbeelding van de Amerikaanse kunstenaarJohn Phillip Law, die bekend staat om zijn gebruik van witte verf op zijn gezicht.

Het virtueuze circuslichaam verhoudt zich steeds tot één of meerdere (externe) objecten, of het nu circusapparaten zijn (een trapeze, een koord, een jongleerbal) of de lichamen van andere artiesten (hand-op-hand-acrobatie). In een essay uit 2009 stelt de Italiaanse filosoof Giorgio Agamben een opdeling voor van alle levende in twee grote groepen: *‘on the one hand, living beings (or substances), and on the other, apparatuses in which living beings are incessantly captured.’*⁵. Voortbouwend op het werk van de Franse historicus en filosoof Michel Foucault, omvat zijn begrip van een *apparatus* (letterlijk ‘inrichting’, maar ook ‘apparaat’): *‘literally anything that has in some way the capacity to capture, orient, determine, intercept, model, control, or secure the gestures, behaviours, opinions, or discourses of living beings’*, van taal zelf tot mobiele telefoons, sigaretten, een balpen en computers.⁶ Het subject is volgens Agamben de derde categorie die resulteert uit de relatie, of het ‘hard-vochtige gevecht’ tussen levende wezens en *apparatuses*.⁷

De Amerikaanse circusartiestenJohn Phillip LawenCircus de Soleil, op het podium van het Cirque du Soleil in Montreal, 2011. De afbeelding is een combinatie van foto's van het Cirque du Soleil met een afbeelding van de Amerikaanse kunstenaarJohn Phillip Law, die bekend staat om zijn gebruik van witte verf op zijn gezicht.

Deze drievoudige relatie is echter niet eenvoudig. OP hetzelfde mo-ment dat het nouveau cirque ontstond, veranderde er echter heel wat in het bredere veld van de podiumkunsten. Veel van die veranderingen houden verband met een gewijzigde houding ten opzichte van het vraag-stuk van de representatie in kunst. Zo is een groot stuk van de Westerse kunstgeschiedenis er op gericht om steeds meer gedetailleerde en over-tuigende imitaties te maken van de realiteit. Onderweg ontwikkelden de kunsten een heleboel technieken om de ‘werkelijkheid’ zo dicht mogelijk te benaderen (denk bijvoorbeeld aan de uitvinding van het perspectief in de schilderkunst). Het leven zelf was het origineel en het was de taak van de kunst om dat origineel na te bootsen. Echter, met de komst van de fotografie in 1839 verliezen de beeldende kunsten (deels) hun imitatieve functie. Fotografie kan de realiteit immers ‘framen’, hetgeen de duidelijke grens tussen het origineel en de kopie vertroebelt. Omstreeks dezelfde tijd vatten de beeldende kunsten een zoektocht aan naar abstractie en worden hun verschillende deelcomponenten (kleur, materiaal, vorm, concept) gaandeweg meer autonoom.

De Amerikaanse circusartiestenJohn Phillip LawenCircus de Soleil, op het podium van het Cirque du Soleil in Montreal, 2011. De afbeelding is een combinatie van foto's van het Cirque du Soleil met een afbeelding van de Amerikaanse kunstenaarJohn Phillip Law, die bekend staat om zijn gebruik van witte verf op zijn gezicht.

circus

Om een standpunt te kunnen innemen ten opzichte van deze en an-dere bredere bewegingen in denken, voelen en cultuur, geloof ik dat het belangrijk is dat we ons meer bewust worden van het feit dat het *stagen* van virtuositeit uitdrukking geeft aan een heel specifieke manier van kijken naar de wereld. Zolang we het model uit het verleden blijven herhalen, zullen we er bovendien niet in slagen om ons vakmanschap te verbinden met onderliggende vragen zoals wat we doen, waarom we het doen en hoe we het doen; en zullen we exact dat blijven communiceren: vakmanschap.

De Amerikaanse circusartiestenJohn Phillip LawenCircus de Soleil, op het podium van het Cirque du Soleil in Montreal, 2011. De afbeelding is een combinatie van foto's van het Cirque du Soleil met een afbeelding van de Amerikaanse kunstenaarJohn Phillip Law, die bekend staat om zijn gebruik van witte verf op zijn gezicht.

De Amerikaanse circusartiestenJohn Phillip LawenCircus de Soleil, op het podium van het Cirque du Soleil in Montreal, 2011. De afbeelding is een combinatie van foto's van het Cirque du Soleil met een afbeelding van de Amerikaanse kunstenaarJohn Phillip Law, die bekend staat om zijn gebruik van witte verf op zijn gezicht.

De Amerikaanse circusartiestenJohn Phillip LawenCircus de Soleil, op het podium van het Cirque du Soleil in Montreal, 2011. De afbeelding is een combinatie van foto's van het Cirque du Soleil met een afbeelding van de Amerikaanse kunstenaarJohn Phillip Law, die bekend staat om zijn gebruik van witte verf op zijn gezicht.

De Amerikaanse circusartiestenJohn Phillip LawenCircus de Soleil, op het podium van het Cirque du Soleil in Montreal, 2011. De afbeelding is een combinatie van foto's van het Cirque du Soleil met een afbeelding van de Amerikaanse kunstenaarJohn Phillip Law, die bekend staat om zijn gebruik van witte verf op zijn gezicht.

De danswetenschapper André Lepecki paste deze conceptuele op-deling van Agamben tussen levende wezens en *apparatuses* reeds toe op hedendaagse dans en choreografie, maar het circus lijkt het strijdtoneel bij uitstek waarop het ‘hardvochtige gevecht’ tussen mensen en *appara-tuses* kan plaatsvinden.⁸ Immers, het traditionele circus voert de mens op in een relatie van heerschap en dominantie over de ‘apparaten’ in de piste (andere lichamen, dieren, circusapparatuur), maar de techniek zelf fungeert ook als een ‘inrichting’ of systeem dat het lichaam disciplineert. Het lichaam wordt gevormd naar een specifieke standaard van perfectie die de identiteit van dat lichaal in zekere zin uitwist. De traditionele circusartiest die geacht wordt een held te zijn, verschijnt zo als een louter anoniem lichaam.

Als we willen dat het circus hedendaagse subjecten en identiteiten kan stagen en belichamen, dan is het cruciala dat andere relaties beginnen ontwikkelen tot de circustechnieken en –objecten waarmee we werken. De voorbije twintig onderging de relatie tussen het lichaam en het object in de circuspraktijk reeds grote veranderingen. Zo is er een grote verschuiving van een aanvankelijke fysieke dominantie over de trajecten van het object (traditioneel circus en *nouveau cirque*), naar een circus waarin het object het traject en de bewegingen van het lichaam meer en meer bepaalt (hedendaags circus). Dat is een belang-rijk kentering, die mogelijks meer in relatie staat tot onze hedendaagse ervaring(en) van de wereld, of die er althans mee in gesprek gaat. Net zoals het begrijpen van het menselijke handelen als een fundamenteel tra-gisch iets, verbindt dit het circus met de cultu(u)re(n) en tijd(en) waarin we leven.

De Amerikaanse circusartiestenJohn Phillip LawenCircus de Soleil, op het podium van het Cirque du Soleil in Montreal, 2011. De afbeelding is een combinatie van foto's van het Cirque du Soleil met een afbeelding van de Amerikaanse kunstenaarJohn Phillip Law, die bekend staat om zijn gebruik van witte verf op zijn gezicht.

Theater behield deze imiterende functie iets langer, aangezien men op de scène ‘actie in beweging’ kon zien, hetgeen de fotografie niet kon vangen. Ongeveer 50 jaar later, rond 1890, werd de cinema geboren en daarmee werd ook het theater bevrijd van zijn functie om bewegende handelingen te re-presenteren. Verschillende theaterregisseurs van de avant-garde (zoals Artaud, Meyerhold, Appia, Craig en Kantor) begonnen te experimenteren met theater en, net zoals in de beeldende kunsten, wonnen de verschillende deelaspecten van de theaterpraktijk (tekst, be-weging, stem, licht, kostuum, verhaallijn, ...) geleidelijk aan autonomie. Die tendens kwam in de jaren tachtig, mede door de explosie van com-municatietechnologieën, in een stroomversnelling terecht. Dat leidde tot wat de Duitse theaterwetenschapper Hans-Thies Lehman postdramatisch theater heeft genoemd, oftewel een theater ‘voorbij de representatie’. In Lehmans visie representeert deze vorm van theater niet langer dat-gene wat er niet is (de werkelijkheid buiten de *black box*), maar toont of ‘presenteert’ het postdramatische theater dat wat er wel is met een ver-hoogde intensiteit.³

De Amerikaanse circusartiestenJohn Phillip LawenCircus de Soleil, op het podium van het Cirque du Soleil in Montreal, 2011. De afbeelding is een combinatie van foto's van het Cirque du Soleil met een afbeelding van de Amerikaanse kunstenaarJohn Phillip Law, die bekend staat om zijn gebruik van witte verf op zijn gezicht.

artists,

Het is waar dat we geen andere betekenissen kunnen beginnen vormen of genereren dan die van het traditionele circus wanneer we niet over de technische vaardigheid beschikken die volgens velen de ‘taal van de kunst’ uitmaakt. Maar we creëren ook geen vernieuwend artistiek werk door het herhalen van een bestand technisch ‘repertoire’. Misschien hoeft die technische vaardigheid niet centraal te staan in onze praktijk en kunnen we ons medium ook in andere termen proberen te definiëren.

De Amerikaanse circusartiestenJohn Phillip LawenCircus de Soleil, op het podium van het Cirque du Soleil in Montreal, 2011. De afbeelding is een combinatie van foto's van het Cirque du Soleil met een afbeelding van de Amerikaanse kunstenaarJohn Phillip Law, die bekend staat om zijn gebruik van witte verf op zijn gezicht.

De Amerikaanse circusartiestenJohn Phillip LawenCircus de Soleil, op het podium van het Cirque du Soleil in Montreal, 2011. De afbeelding is een combinatie van foto's van het Cirque du Soleil met een afbeelding van de Amerikaanse kunstenaarJohn Phillip Law, die bekend staat om zijn gebruik van witte verf op zijn gezicht.

De Amerikaanse circusartiestenJohn Phillip LawenCircus de Soleil, op het podium van het Cirque du Soleil in Montreal, 2011. De afbeelding is een combinatie van foto's van het Cirque du Soleil met een afbeelding van de Amerikaanse kunstenaarJohn Phillip Law, die bekend staat om zijn gebruik van witte verf op zijn gezicht.

De Amerikaanse circusartiestenJohn Phillip LawenCircus de Soleil, op het podium van het Cirque du Soleil in Montreal, 2011. De afbeelding is een combinatie van foto's van het Cirque du Soleil met een afbeelding van de Amerikaanse kunstenaarJohn Phillip Law, die bekend staat om zijn gebruik van witte verf op zijn gezicht.

De Amerikaanse circusartiestenJohn Phillip LawenCircus de Soleil, op het podium van het Cirque du Soleil in Montreal, 2011. De afbeelding is een combinatie van foto's van het Cirque du Soleil met een afbeelding van de Amerikaanse kunstenaarJohn Phillip Law, die bekend staat om zijn gebruik van witte verf op zijn gezicht.

Het is tijd voor het circus om zijn *raisons d’être* te herdefiniëren, maar ook voor ons om onze *raisons de faire* opnieuw te duiden. Als we willen dat het circus innovatiever wordt, verrassender, vreemder en ver-ontrustender, dan moeten we het intieme verband begrijpen tussen de vormen van het circus en de betekenissen die ze communiceren. Laat ons ontdekken wat circus tot circus maakt, en dat voorbij het technische kunnen. Laat ons elke poging om te definiëren wat we doen koppelen aan een poging om het veld voor artistiek onderzoek binnen het circus (verder) uit te tekenen. Beide overlappen elkaar, het zijn twee polen van hetzelfde continuüm. Zonder onderzoek kunnen we niet tot een ‘nieuwe’ definitie van het medium komen en zonder ‘nieuwe’ definitie van het medium is het moeilijk om paden te schetsen voor vormen van artistiek onderzoek die verder gaan dan het technische kunnen.

Historisch gezien nam het circus een eerder marginale positie in binnen het veld van de podiumkunsten (en in de samenleving *tout court*). Het is belangrijk dat we de dynamieken van onze veranderende positie begrijpen. Misschien is het tijd om voorbij het circus te gaan. Laat ons zoeken naar talloze verschillende antwoorden op de vragen waarom we circus willen maken, hoe we circus willen maken, en wat we (mogelijks kunnen) vertellen met het maken en doen van circus. Laat ons dat samen doen. Laat ons discussiëren en elkaar tegenspreken.

De Amerikaanse circusartiestenJohn Phillip LawenCircus de Soleil, op het podium van het Cirque du Soleil in Montreal, 2011. De afbeelding is een combinatie van foto's van het Cirque du Soleil met een afbeelding van de Amerikaanse kunstenaarJohn Phillip Law, die bekend staat om zijn gebruik van witte verf op zijn gezicht.

Ik kijk er erg naar uit om jullie ideeën te horen. Gedurende de komende twee jaar zal ik verschillende ontmoetingen organiseren om te praten en te discussiëren over de verschillende onderwerpen die deze brieven willen opwerpen. Ondertussen zijn jullie brieven, e-mails en bedenkingen erg welkom op bauke.lievens@hogent.be.

Tot binnenkort,
Bauke Lievens