



6. Jacob, P. & Raynaud de Lage, C. (2005).
Extravaganza! Histoires du cirque
américain. Montreuil-sous-Bois:
Editions Théâtrales, pp. 59-76.
7. Ibid, pp. 13-24.

2. Doorman, M. (2012).
De Romantische orde.
Amsterdam: Prometheus/
Bert Bakker.

3. [https://nl.wikipedia.org/wiki/Paradox \(logica\)](https://nl.wikipedia.org/wiki/Paradox_(logica))

4. Doorman, M. (2012).
De Romantische orde.
Amsterdam: Prometheus/
Bert Bakker, pp. 11-48.

5. Met dank aan Alexander Vantournhout
voor het initiëren van deze gedachte
tijdens de First Encounter on Circus,
januari 2016, KASK/Vooruit, Gent (BE).

Beste

*'Sweet is the lore which Nature brings;
Our meddling intellect
Mis-shapes the beauteous form of things:
— We murder to dissect.'*

9. Ibid, p. 37.
10. Berkeljon, S. (25/02/2012).
Authenticiteit is nep.
De Volkskrant.
<http://www.volkskrant.nl/archief/-authenticiteit-is-nep~a3201937/>

18. Doorman geeft aan dat Foucaults denken de romantische orde
evenmin overstijgt. Immers, "zijn nietzscheaanse en bijna malicieuze
ijver om het authentieke subject als fictie te ontmaskeren impliceert
een utopisch verlangen naar een vrij levend individu, dat niet gebukt
gaat onder de fijnmazige structuren van het vertoog dat het disciplineert."
Doorman, M. (2012).
De Romantische orde.
Amsterdam: Prometheus/Bert Bakker, p. 43.

11. De Vlaamse theatercriticus Tuur Devens
noemt dat fenomeen de 'vijfde wand'.
Zie: Devens, T. (2004).
De Vijfde Wand: Reflecties over figurentheater
en circustheater. Gent: Pro-Art, pp. 6-10.

De mythe die
circus #2
heet
Bauke Lievens

Open Brieven aan het Circus

circusartiesten,

Bovenstaande passage uit het gedicht *The Tables Turned* van William Wordsworth geeft op een treffende manier een aantal belangrijke gevoeligheden van de romantiek weer: een voorliefde voor het mysterieuze, de verheerlijking van de natuur en het onbekende en de daarmee gepaard gaande afkeer van intellectualisme. *The Tables Turned* dateert van 1798. Omstreeks dezelfde tijd moppert de Engelse dichter John Keats op een diner tegen een bevriende schrijver dat de natuurkundige Isaac Newton met zijn werk "*alle poëzie van de regenboog (had) verwoest door hem tot zijn prismatische kleuren te herleiden.*"¹

1. Doorman, M. (2012).
De Romantische orde.
Amsterdam: Prometheus/Bert Bakker, p. 100.
8. Doorman, M. (2012).
Rousseau en ik: over de erfzonde
van de authenticiteit.
Amsterdam: Prometheus/
Bert Bakker, p. 38.

13. De productie van de nuttige mens (l'homme machine) verloopt via het onderverdelen, vergelijken en classificeren van de handelingen van het lichaam en van de tijd en ruimte waarin het lichaam zich bevindt.

14. Foucault, M. (2010).
Discipline, toezicht en straf: De geboorte van de gevangenis.
Groningen: Historische uitgeverij, p. 255.

12 Zie vorige Open Brief en
Giorgio Agambens notie van het 'apparaat'.

15. Haegens, K. (2016).
Niemand slaaf: verlangen naar de innerlijke grens.
De Groene Amsterdammer, Jrg. 12(140), pp. 36-39.

16. Foucault, M. (2010).
Discipline, toezicht en straf: De geboorte van de gevangenis.
Groningen: Historische uitgeverij, p. 237.

17. Ibid, p. 299.

Dit is de tweede brief uit een cyclus van
Open Brieven aan het Circus, geschreven in
het kader van het vierjarige onderzoeksproject
'Between Being and Imagining:
towards a methodology for artistic
research in contemporary circus'
— gefinancierd door het onderzoeksfonds
Kunsten van de Hogeschool Gent.
7 december 2016



De romantiek als cultuurbeweging begon in Europa aan het einde van de achttiende eeuw en duurde voort tot het einde van de 19^{de} eeuw. De romantische gevoelens van Keats blijken echter diep geworteld. Ze sluimeren ook nu, ruim honderd jaar later, in verschillende reacties op mijn Eerste Open Brief (december 2015). De schrijvers van die reacties zijn boos en vragen zich af waarom we zouden moeten nadenken over het circus, waarom het kunst moet zijn of worden en waarom ambacht niet voldoende is. Hun grieven liggen in de lijn van de uitspraak van John Keats: dat de magie van het circus kapot gemaakt wordt door erover na te denken en te schrijven. Dat het circus een ervaring is die niet in taal te vatten valt. Dat het circus een plek is waar we dichter kunnen komen bij wie we écht zijn, weg van de wereld van alledag. Van het denken van alledag. Het merendeel van de reacties kwam van mensen die zelf op de één of andere manier professioneel bezig zijn met circus, zij het als docent, als sociaal circus-werker of als circusartiest. En dat laatste baart mij dan weer zorgen. Ook in mijn praktijk als circusdramaturg zie ik het immers vaak terugkeren. Velen zijn weigerachtig om datgene wat ze doen of willen doen te benoemen. Uit schrik om ‘het’ kapot te maken. ‘Het’ staat dan voor de intuïtieve creativiteit, de lichamelijkeheid, het oprechte zijn, de *flow*, de inspiratie. Maar ook voor de authenticiteit en de utopie die het circus voor velen belichaamt. Op die manier wordt de dramaturg, en bij uitbreiding ook deze brieven, de grimmige belichaming van dat wat ‘het’ kapot zal maken: het denken.

De Amerikaanse circusartiesten John Phillip Love en John Phillip Love jr. in 1907. De Amerikaanse circusartiesten waren vaak de voorlopers van de moderne circusartiesten.

Beste

Een cultus van het ideale lichaam en het verwerpen van de ratio.

Een cultus van een ‘marginale’ identiteit of positie in de marge: de romantische kunstenaar/de circusartiest als *outlaw*, de cultus van het ‘anders-zijn’

Een cultus van het creatieve subject: het romantische genie en de circusheld.

Volgens het romantische cliché is het circus een nomadische (vrije) praktijk in de marge, een geïsoleerde en chaotische uitzonderingstoestand waar andere regels gelden dan in het gewone gestructureerde leven. Het circus zou daarom een subversieve en zelfs mogelijkjs politieke kracht bezitten als vorm van culturele expressie. Echter, wanneer we terugdenken aan de Amerikaanse wortels van datzelfde nomadische circus, leert de geschiedenis ons dat het in oorsprong gaat om een slimme marketingstrategie van een aantal op geld beluste ondernemers binnen een *mainstream* kapitalistisch systeem.

Het circus heeft er echter steeds zélf alle baat bij gehad om zijn ‘anders-zijn’ te cultiveren. Vandaag wordt dat ‘anders-zijn’ gretig in stand gehouden in allerlei vormen van neo-traditioneel circus. Het romantisch-nostalgieische aspect wordt (zij het vaak onbewust) ingezet als verkoopstrategie. Hiermee herhalen we, althans in de beeldvorming rond onze praktijk, dezelfde negentiende-eeuwse (paradoxaal) breuklijnen tussen rede en gevoel, marge en centrum, traditie en vernieuwing. We kunnen ons dan ook afvragen wat die nostalgie nu net ‘anders’ maakt, of uniek.

Daarnaast lijkt het er vandaag sterk op dat veel jonge tentcircus-collectieven ook hun *artistieke* praktijk zien als een daad van vrijheid, subversiviteit en ‘anders-zijn’. En dat is vreemd. Doorheen de cultivering van een ‘vrije’ positie in de marge karakteriseren we onze praktijk als iets dat in *oppositie* is met een bredere ‘onvrije’ samenleving. Het circus dat we maken wordt zo een ‘minoritaire’ praktijk ten opzichte van de heersende (‘majoritaire’) cultuur. Maar de mythe van de marge beïnvloedt ondertussen wel onze artistieke praktijk: wanneer we die steeds karakteriseren als iets wat in romantische en geïdealiseerde tegenspraak is met de wereld rond de circustent, wordt het heel moeilijk om diezelfde wereld binnen te halen in de tent. Het resultaat is dat ons werk het vooral over het circus zelf heeft, en slechts zelden over de wereld. Op die manier is het dan ook bijna onmogelijk om subversief werk te maken.

Mythe # 3
Laat ons dat wat zich in de piste bevindt eens van naderbij bekijken: het circuslichaam in relatie tot een object (technologie). Beide staan in een functionele relatie tot elkaar: lichaam en object ‘werken samen’ om een gemeenschappelijk doel te bereiken, namelijk het temmen en proberen overwinnen van natuurwetten zoals zwaartekracht. We zien ook dat het circuslichaam geen natuurlijk lichaam is, maar een uiterst getraind en technologisch lichaam. In feite gaat het om een lichaam dat wordt ge-disciplineerd door het object. De functionele relatie tot het object zorgt er voor dat het lichaam eigenlijk zelf tot object wordt gemaakt.¹² Anders gezegd incarneert het circuslichaam het romantische ideaal van vrijheid (vliegen, zweven, superkracht), terwijl het zelf eigenlijk een uiterst on-vrij, gedisciplineerd en ideaal lichaam is. Zo wekt circus de *schijn* van lichamelijke vrijheid (performance) doorheen een extreme disciplinering van het lichaam (praktijk). Het circus lijkt zo te propageren dat discipline en technologie noodzakelijk zijn om een bepaalde graad van (fysieke) vrijheid te kunnen bereiken. Maar is dat echt zo? En vooral: is dat een visie op de mens die aansluit bij hoe wij vandaag denken over wie we (willen) zijn?

Laat ons even inzoomen op die disciplinering van het lichaam. In zijn beroemde boek *Discipline, toezicht en straf* (1975) schetst de Franse filosoof en historicus Michel Foucault de ontstaansgeschiedenis van een nieuw denkkader waarin het subject gestalte krijgt aan het einde van de achttiende eeuw. Foucault stelt dat de toenmalige grote Europese bevolkingsgroei noopt tot een meer rendabele inzet van de populatie. Er zijn meer mensen, dus moet de productie (van goederen en diensten) worden verhoogd. Die ontwikkeling vraagt om een verschuiving in de manieren waarop macht wordt uitgeoefend. Daar waar macht zich voor de achttiende eeuw hoofdzakelijk bediende van uiterlijk vertoon en expliciete vormen van onderdrukking, zijn er vanaf dan gewoonweg te veel mensen om op die manier macht uit te oefenen. Zij moeten er dus toe gebracht worden om het idee in zich op te nemen dat het belangrijk is om hun lichaam nuttig in te zetten en hun tijd en ruimte nuttig in te delen. Hiertoe ontwerpt de macht een aantal ‘disciplinerende’ mechanismen, die ervoor zorgen dat lichamen van burgers de werking van de macht ‘verinnerlijken’. Die aanpak is het meest effectief op plekken die een directe toegang hebben tot het lichaam, zoals de gevangenis, het leger, de school,

Zoals de Nederlandse cultuurfilosoof Maarten Doorman oppert in zijn boek *De romantische orde* is de interpretatie van theorie en analyse als een bemiddelende afstand die ons verwijdt van waar het echt om gaat, een erfenis van de romantiek. Zo ook het tegenover elkaar zetten van lichaam en geest, van denken en doen. Romantisch is het verheerlijken van en terugverlangen naar het lichamelijke en natuurlijke als bron van spontane creativiteit en inspiratie in een verder gecorrumpeerde wereld. In feite is volgens Doorman het hele denken in schijnbare tegenstellingen of paradoxen een wezenskenmerk van de romantische houding.²

Anno 2016 leert Wikipedia ons het volgende over de paradox: *“Een paradox is een ogenschijnlijk tegenstrijdige situatie, die lijkt in te gaan tegen ons gevoel voor logica, onze verwachting of onze intuïtie. Ogenschijnlijk, omdat de vermeende tegenstrijdigheid veelal berust op een denkfout of een verkeerde redenering.”*³ Iemand die in paradoxen denkt, brengt dus grenzen en scheidingen aan tussen dingen of gebieden die in feite niet écht tegengesteld zijn. Doorman geeft verder aan dat de meeste romantische paradoxen voortvloeien uit de basisgevoelsstructuur van de romantiek: die van het onmogelijke verlangen.⁴ Dat verlangen centreert zich voornamelijk rond het romantische ideaal van vrijheid als echtheid, spontaneïteit en uniciteit. De breuklijnen die de romantici opwerpen zijn op hun beurt intiem verweven met de cultuurhistorische context van de negentiende eeuw: het geloof in vooruitgang, het beginnende kapitalisme, de industriële expansie en het kolonialisme. Ook het moderne nomadische circus, dat ongeveer in dezelfde periode ontstond, ontsproot aan de paradoxen van die cultuurhistorische context: het zelf vs de ander, rede vs gevoel, norm vs verschil, oud vs nieuw, … Ondertussen is de wereld wel wat veranderd. En toch profileert ook het hedendaagse circus zich vaak als een praktijk die de romantische breuklijnen tussen rede en gevoel, tussen centrum en marge, tussen lichaamsideaal en -afwijking herhaalt.

Bovendien lijkt het circus van vandaag zich graag te vereenzelvigen met de zelfverzonnen, romantische beeldvorming rond zijn eigen praktijk. Voorbij de vraag naar de actualiteit van die associaties, is het vooral heel moeilijk geworden om alle romantische clichés rond het circus te scheiden van het circus als *medium*.⁵ Dat heeft enerzijds als resultaat dat we in onze hedendaagse circuspraktijk steeds dezelfde romantische mythes van het circus reproduceren en anderzijds zorgt het er

Mythe # 2

Vanuit cultuurhistorisch oogpunt is het circus een verbeelding van de capaciteiten van de moderne mens en diens relatie tot de technologie. Zoals reeds vermeld in de vorige Open Brief, is het een expressie van het negentiende-eeuwse geloof in vooruitgang en technologische evolutie. In het circuslichaam manifesteren zich verschillende breuklijnen die door de toenmalige opvattingen over natuur en cultuur lopen. In de piste belichamen artiesten de toenmalige hoop dat de mens ‘vrij’ zou worden met behulp van de technologie. Tegelijk zien we dat die technologie niet zozeer ingezet wordt om de natuur te overstijgen, dan wel om de mens ‘terug natuur te laten worden’, (vliegen, zweven, evenwicht) Dat lijkt een tegenstelling, maar is opnieuw een paradox. Karakteristiek voor de gevoelsstructuur van de romantiek is immers dat het gaat om het verlangen naar een *ideaal*. Romantici dweepen met de bekende thema’s van het authentieke ‘vrije’ subject, het exotische, het wilde, het onbekende, het kinderlijke, de ongerepte en onbezoedelde natuur en het acadische verleden – en dat alles in het volle bewustzijn dat het onmogelijk is om samen te vallen met hetgeen ze verlangen. Ook het ideaal van de natuurmens of *l’homme sauvage* is een bij voorbaat gefaald project. Echter, dat belet noch de romantische kunstenaar, noch de circusartiest om te blijven proberen dat ideaal te verwezenlijken.⁸ Zo reiken circus en romantiek samen naar de stralende horizon van de utopie, maar cirkelen beide ook tevergeefs rond het gapende gat van de tragiek.

Maar wat met het circus dat we vandaag maken? In zijn boek *Rousseau en ik* geeft Maarten Doorman aan dat de romantiek tot op vandaag heel sterk bepaalt hoe we over het subject denken. Net zoals de romantici zijn wij op zoek naar ons ‘ware’ en ‘vrije’ zelf. We verlangen naar een eerlijke manier van leven die ons dichter moet brengen bij wie we ‘echt zijn’. Volgens Doorman zijn we in die zoektocht (net als de romantici) geobsedeerd door echtheid. De hang naar ambachtelijkheid in de kunsten, bio voedsel, reality-televisie, de emotionaleïteit in de media, dagtrips in de ‘echte’ sloppenwijken van Rio de Janeiro, de plotse populariteit van breien, *glamping* en zelf confituur maken. Ons hedendaagse koop-, eet-, reis- en droomgedrag vertoont alle tekenen van hét romantische verlangen bij uitstek: het verlangen naar authenticiteit.

Het circus heeft, in tegenstelling tot het theater, steeds benadrukt dat alles wat in de piste te zien is, echt is. Echte tijgers, écht gevaar,

het ziekenhuis en de psychiatrische kliniek.¹³ Belangrijke discipline-rende mechanismen die zorgen voor de productie van de ‘nuttige mens’ (*l’homme machine*) zijn herhaling, het op elkaar afstemmen van lichaam en handeling en de koppeling van lichaam en voorwerp.¹⁴ Onderlinge vergelijking laat toe om een norm in te stellen en om te bepalen wie of wat afwijkt van de norm. Zij die niet voldoen aan de norm, zijn diegenen over wiens lichamen het meest discipline wordt uitgeoefend aan de hand van oefeningen, observatie, toezicht en therapie (kinderen, zieken, psychiatrische patiënten, gevangenen, …). Doel is steeds het verhogen van de bruikbaarheid van het lichaam en dat doorheen de verinnerlijking van lichamelijke gehoorzaamheid. Er is dus steeds een evenredig verband tussen de groeiende bekwaamheid van een lichaam en de toename van politieke macht over dat lichaam. Of, anders gezegd: *“Discipline doet de krachten van het lichaam toenemen (in termen van economisch nut), en deze zelfde krachten afnemen (in termen van politieke gehoorzaamheid)”*¹⁵ Foucault beklemtoont dat de disciplinerende macht op die manier individuen of subjecten *“fabriceert”*. (In het Frans ‘des sujets’, letterlijk ‘zij die zijn onderworpen’).¹⁶ Zo wordt in onze maatschappelijke orde het individu dus *“niet geamputeerd, aangetast of onderdrukt: integendeel, het wordt er zorgvuldig in gefabriceerd met behulp van een tactiek van lichamen en krachten.”*¹⁷

Het circus is in feite de ideale (want publieke) veruiterlijking van die veranderende manier van denken over het subject aan het einde van de achttiende eeuw. Ook het circus is een ‘instituut’ waar het lichaam ge-disciplineerd werd en wordt doorheen oefening, herhaling en de functionele koppeling van lichaam en voorwerp (training). Het virtueze, getrainde lichaam incarneert zo het ideaal van het nuttige lichaam. Doorheen oefening en herhaling wordt het circuslichaam sterk geïndividualiseerd en gescheiden van de massa. Een circusartiest is dan ook niet een individu dat min of meer afwijkt van de norm. Het is net de ideale incarnatie van die norm: krachten, tijd en ruimte worden er niet verspild maar perfect geoptimaliseerd. En ook hier geldt dat de politieke gehoorzaamheid van het lichaam toeneemt naarmate de krachten van dat lichaam vergroten in termen van (economisch) nut.

voor dat elke circusvoorstelling steeds het circus zelf thematiseert. Willen we een domein afbakenen voor specifiek artistiek onderzoek in circus, dan is het zinvol om stil te staan bij die romantische paradoxen en beeldvorming die het circus vorm- en omgeven. Al is het maar om de vraag te kunnen stellen die onder de mythe verscholen ligt: bestaat er zoiets als het medium circus? Blijft er iets over eens we alle mythes rondom het circus wegdenken? Of is het circus net die verstrengeling van mythe, nostalgie en romantische paradox die zichzelf steeds opnieuw verduistert?

De Amerikaanse circusartiesten John Phillip Love en John Phillip Love jr. in 1907. De Amerikaanse circusartiesten waren vaak de voorlopers van de moderne circusartiesten.

De Amerikaanse circusartiesten John Phillip Love en John Phillip Love jr. in 1907. De Amerikaanse circusartiesten waren vaak de voorlopers van de moderne circusartiesten.

circus-

De Amerikaanse circusartiesten John Phillip Love en John Phillip Love jr. in 1907. De Amerikaanse circusartiesten waren vaak de voorlopers van de moderne circusartiesten.

mensen die écht kunnen vliegen. In het negentiende-eeuwse circus kon die veronderstelde echtheid (paradoxaal genoeg) enkel worden bereikt door de inzet van technologie en nieuwe technieken (elektrisch licht, motoren, circus-apparaten of -objecten). In het circus van vandaag willen velen steeds vaker weg van die categorie van het spektakel en van de presentatie van de mens als supermens. De obsessie met echtheid wordt dan ofwel ingevuld als een romantisch terug-verlangen naar al wat oud, roestig en ‘authentiek’ is of als een zoektocht naar de menselijkheid van de circusartiest. Naar het persoonlijk verhaal. Zo wordt de hedendaagse circuspiste niet langer een plek waar men ‘toont’, maar wel een plek waar men gewoon ‘is’.

Ook hier lijken we te vergeten dat het verlangen naar authenticiteit een onmogelijk verlangen is. Immers, iets opvoeren of *label*len als authentiek en echt (of het nu gaat om hamburgers van écht rundsvlees of om de puurheid van het circus) maakt datzelfde ding op slag tot een geregisseerd en dus onecht fenomeen. Of, in de woorden van Doorman: *“Wie écht wil zijn, is het per definitie niet, want met het bewustzijn van dat verlangen is de onechtheid er ook. (...) Ons verlangen naar authenticiteit wordt op die manier ingelost met toneelspel.”*¹⁹ In feite kunnen we dus enkel spreken van ‘geregisseerde authenticiteit’.¹⁰

Wanneer het hete hangijzer van de authenticiteit wordt binnengehaald in de wereld van de podiumkunsten, verdubbelt dat toneelspel zich bovendien. Toch is het circus in het discours van veel hedendaagse circusartiesten (‘op’)rechter dan het theater omdat er een reëel fysiek risico mee gemoeid is. Op een bepaalde manier is dat ook zo. Maar het is ook net ‘minder echt’. Immers, waar de verbeelding van het mogelijke lange tijd één van de meest cruciale parameters was in het theater, gaat het bij fysieke virtuositeit net om het omgekeerde: ons doen geloven dat iets onmogelijk is, zodat de status van de circusartiest er tot och in slaagt, wordt verhoogd en er een ervaring van magie wordt gecreëerd. Die ervaring ontstaat op een gelijkaardige manier als in het poppentheater: we weten dat de pop een dood ding is en toch geloven we (graag) dat we een levend wezen zien bewegen. Dat switchen tussen geloof en ongelooft wekt een ervaring van magie op.¹¹ Het fysieke gevaar waaraan de circusartiest zich blootstelt maakt de schijn van echtheid alleen maar meer effectief. In realiteit zal een circusartiest nooit een truc uitvoeren die hij of zij niet perfect beheerst. Die beheersing gebeurt doorheen de eindeloze

De Amerikaanse circusartiesten John Phillip Love en John Phillip Love jr. in 1907. De Amerikaanse circusartiesten waren vaak de voorlopers van de moderne circusartiesten.

Doorheen de geschiedenis heeft het circus zijn vrije anders-zijn, zijn weggaan van de norm steeds tot handelsmerk gemaakt. In de negentiende eeuw was het gedisciplineerde circuslichaam paradoxaal genoeg de ideale belichaming van het verlangen naar vrijheid. Dat romantische circus lijkt een heerlijk misleidend spiegelpaleis te zijn. Als een ware meester in illusie en zinsbegoocheling bedient het zich handig van de ruimte tussen reële fysieke conditie (disciplinering) en encensering (vrijheid). Die ruimte van verschil is exact waar het circus praalt, pronkt en bloeit. Het floereit net in de afstand tussen echt en niet-echt, tussen wat werkelijk aan de hand is in de piste en wat die handelingen doen met onze verbeelding. Het is, inderdaad, één grote heerlijke paradox. En dat is ook exact de reden waarom het circus zelf steeds de meest gewiekste promotor is geweest van zijn zelfverzonnen mythes.

Maar ruim honderd jaar later leert Foucault ons dat de derde grote mythe van het circus, die van fysieke virtuositeit als verbeelding van vrijheid, in feite net een veruitwendiging is van de macht die de vrijheid waarnaar het circus verlangt aan banden legt.¹⁸ In de discipline wordt de norm immers juist extreem zichtbaar. Vandaag is de ruimte tussen wat het circus omgeeft (beeldvorming, mythe) en wat er effectief in de piste gebeurt dan ook niet langer een paradox. Het is een echte tegenstrijdigheid geworden. Die contradictie wordt op zijn beurt verstrekt door de actuele verwarring tussen praktijk en performance en de daarmee gepaard gaande overtuiging dat wat we in de piste doen echt ‘is’.

Om al die redenen incarneert het circus dat vandaag inzet op virtuositeit in de klassieke zin van het woord in eenentwintigste-eeuwse ogen geen vrijheid. Het is niet rebels, noch subversief. Integendeel. Het is een herhaling van een reeds bestaand repertoire. Een herkauwing van een gedateerde mythe. Een parade van perfect gedresseerde, gedisciplineerde lichamen die de norm bevestigen van wat mooi, nuttig, viriel of sexy wordt geacht. Hoe hard het zichzelf ook tracht te profileren als een subversieve plek in de marge van de samenleving, dit soort van circus mist vandaag elke politieke of artistieke slagkracht.

Het is dan ook cruciaal om ons bewust te worden van de manieren waarop het lichaam wordt gedisciplineerd door de meeste circus-technieken. Het is tijd om meer te willen van een publiek dan hun verwonderde ‘aaahh’ en ‘oohhs’. Het is belangrijk om meer te willen zijn dan gehoorzame machines in wier lichamen de ‘dresserende’ discipline ons toont wie voldoet aan de norm en wie niet. Het is nodig om te

Mythe # 1
Laat ons beginnen met een eerste hardnekkige mythe van het circus: zijn ‘vrije’ positie in de marge van de samenleving, belichaamd in de nomadische karavaan van woonwagens en tent.

Het moderne Europese circus wordt geboren in het Engeland van de achttiende eeuw, waar de militaire ruiters Philip Astley zijn paardrijkunsten combineert met pantomime. Hij doet dat aanvankelijk in openlucht en later in overdekte stenen of houten ‘amftheaters’, waar hij de cirkel van de piste samenvoegt met de rechthoek van de scène. Zo ontstaat het Europese model van de stenen circussen: ronde of veelhoekige gebouwen waar de bourgeoisie zich kon vermaken tegen betaling van een forse entreeprijs. Het circus is in deze tijd stevig verankerd in de stad. Het reist niet rond. Iets minder dan een eeuw later (omstreeks 1850) ontstaan in Amerika de eerste nomadische circussen die per trein of met houten woonwagens reizen. Tent en woonwagens worden op hun beurt ‘geëxporteerd’ naar Europa en zo wordt het circus ook bij ons een nomadische activiteit. Het circus trekt geleidelijk aan weg uit de stenen circussen in het centrum van de stad en slaat zijn vluchtige tenten op in de rand.

Wanneer we iets scherper inzoomen op de ontstaanscontext van het Amerikaanse nomadische circus, zien we dat het -de mythe ten spijt- niet ontstond als zoektocht van een handvol *outlaws* naar de ultieme, romantische vrijheid. Integendeel. Het nomadische circus is in feite een extreme uitwas van het negentiende-eeuwse vooruitgangdenken. Zo waren woonwagens en tenten strategieën in de kapitalistische expansiedrang van grote Amerikaanse circussen zoals Barnum & Bailey’s en Ringling Brothers.⁶ Pragmatische *tools* in een felle concurrentiestrijd, want reizen bracht gewoon meer geld op. Ook de esthetica van het fysieke risico was een gevolg van de zucht naar geld en groei: in de piste werd de onderlinge concurrentie opgevat als een strijd om de meest spectaculaire act.⁷ De kapitalistische wedijver bediende zich daarnaast van esthetische categorieën zoals het nieuwe, het bizarre (de freak show), het exotische, het wilde en het onbekende. Stuk voor stuk elementen die terug te traceren zijn naar de romantiek als kunststroming. Nog overeenkomsten tussen de romantiek en het nomadische circus van de negentiende eeuw zijn:

Een focus op ambachtelijkheid en fysieke arbeid als reactie op de vervreemding die de snelle industrialisering met zich mee bracht.

De Amerikaanse circusartiesten John Phillip Love en John Phillip Love jr. in 1907. De Amerikaanse circusartiesten waren vaak de voorlopers van de moderne circusartiesten.

herhaling van dezelfde figuur gedurende de training. Of anders gezegd: training vergroot de fysieke mogelijkheden met als doel een illusie van onmogelijkheid op te wekken die vervolgens kortstondig onderuit gehaald wordt in het ‘slagen’ van het de *truc*.

Onze over-identificatie met de romantische beeldvorming rond het circus als plek van echtheid en oprechtheid heeft er echter voor gezorgd dat we zelf zijn gaan geloven in de mythe van de authenticiteit. Een mythe die het circus bovendien zelf verzonnen heeft. Maar magie en verwondering hebben niet zozeer te maken met het feit of iets ‘authentic’ *is*, dan wel met onze eigen blik die de dingen graag wil labelen als echt. En laat het nu net dat bewustzijn van dubbelheid zijn dat het hedendaagse circus lijkt te vergeten. Het gevolg is dat er op dit moment in de hedendaagse circuscreatie een enorme en ongelukkige verwarring heerst tussen praktijk en performance. Velen van ons denken dat circus doen gelijk staat aan circus maken. Niets is echter minder waar. Circus doen is topsport. Circus maken is iets anders. Circus maken gebeurt in de ruimte van de voorstelling, niet in die van de praktijk van het circus doen. In de ruimte van het circus maken gaat het steeds om een geësceneerd ‘doen’, om een geësceneerd ‘nu’, om een geësceneerd ‘hier’ en om een geëncsceneerd ‘zijn’. Wat die vier verbindt is dat het –vanuit het standpunt van de toeschouwer- steeds gaat om een encensering van echtheid, en nooit om echtheid zelf. De ruimte tussen praktijk en performance is dan ook de ruimte van de vertaling en de vormgeving. De afstand tussen beide is de ruimte van de dramaturgie.

Velen van ons hebben schrom van die dramaturgie (en bij uitbreiding van de dramaturg). Waarom? Is dat omdat die er op wijst dat kunst en leven *niet* hetzelfde zijn? Dat ook die idee een variatie is op het romantische verlangen naar een ideaal waarin kunst (deel van het) leven en het leven kunst wordt? Of is er een andere reden?

artiesten,

experimenteren met andere relaties tot virtuositeit. Met andere relaties tot de objecten die ons tot object maken.

In de verhouding tussen het object dat ons lichaam dresseert en de individuen die we zijn ligt immers een kritische ruimte vol potentie verscholen. Een koninkrijk aan mogelijkheden. Wanneer we ophouden met ons te vereenzelvigen met virtuositeit kan er een ruimte ontstaan waarin we iets interessants kunnen vertellen over de dingen, dynamieken en mechanismen die onze hedendaagse lichamen disciplineren. Wanneer we ophouden met het ‘tonen’ van onze super krachten kan er een ruimte ontstaan waarin we kunnen ‘gezien’ worden als kleine mens. De uitdaging bestaat er in om niet te versmelten met de discipline die onze lichamen dresseert en een ‘vrije’ ruimte uit te kerven voor de individuen die we zijn.

Laten we ophouden met denken dat het nostalgisch tentoonstellen van woonwagens en tent, van onze kennis van het repertoire en de traditie, daden van artistieke vrijheid zijn. Laat ons opnieuw die spannende ruimte van verschil tussen praktijk en performance betreden die eigen is aan elke kunstvorm. Laat ons opnieuw reikhalzend verlangen in het volle bewustzijn dat de vrijheid die we zoeken een onmogelijke bestemming is.

Maar laat ons vooral proberen om alle romantische mythes die onze praktijk omringen en vormgeven, te vergeten. Laat ons zoeken naar wat het circus vandaag kan zijn als medium, in plaats van de mythes te herhalen die ons medium verduisteren. Laat ons weggaan van normbevestigend spektakel en nieuwe mythes uitvinden.

Laat ons stilstaan bij wat het betekent om een virtuoos lichaam in de piste te zijn. Laat ons de relatie tot onze objecten onderzoeken. Laat ons zoeken naar hoe dat alles iets kan vertellen over onze hedendaagse wereld en onze plek in die wereld.

Ik kijk er heel erg naar uit om uw gedachten te horen. In het komende jaar organiseer ik enkele ontmoetingen waarop we in dialoog gaan over de verschillende thema’s die deze brieven naar voor proberen te schuiven. Ondertussen zijn uw brieven, e-mails en commentaar heel erg welkom op bauke.lievens@hogent.be.

Tot gauw, Bauke Lievens

De Amerikaanse circusartiesten John Phillip Love en John Phillip Love jr. in 1907. De Amerikaanse circusartiesten waren vaak de voorlopers van de moderne circusartiesten.