

Bauke LIEVENS i Sebastian KANN

Cartes obertes al circ

Aquest document es compon de tres cartes de Bauke Lievens i una posterior conversa amb Sebastian Kann que les contextualitza. Aquesta conversa es pot llegir abans o després de les tres cartes.

Nota de l'editor

NOTA BIOGRÀFICA: Bauke Lievens (Bèlgica, 1985) treballa com a dramaturga, creadora, docent i investigadora en diverses disciplines relacionades amb les arts escèniques. Va cursar Estudis Teatral a la Universitat de Gant i Filosofia de l'Art Contemporani a la Universitat Autònoma de Barcelona.

bauke.lievens@hogent.be

Breu conversa entre Bauke Lievens i Sebastian Kann

Bauke: Te'n recordes com, durant *The Circus Dialogues* (2018-2020), tot fent broma vam anomenar les nostres respectives estratègies dialògiques «confrontació versus refugi»? Això ho veig reflectit a les nostres *Cartes obertes*: com mentre que jo adopto una perspectiva molt crítica, la teva carta té un to molt més conciliador.

Sebastian: Quan llegeixo la meva carta, la meva agenda oculta se'm fa molt evident entre línies. A simple vista, el meu argument el faig en nom de tots els artistes de circ. Però el meu interès personal era senyalar i defensar un espai per a un tipus concret de pràctica circense —suposo que un espai crític o un espai que traça connexions entre la pràctica circense i el món (polític) més ampli «fora» del circ. La meva estratègia es basava a mirar de desactivar l'actitud defensiva que aquests tipus de pràctiques semblen desencadenar. Però, entre bastidors, les meves fantasies sobre el que el món del circ (o almenys una part) hauria pogut ser s'assemblaven molt a les teves: un entorn en què es doni espai a discursos crítics com els que llegim a les teves dues cartes perquè aquests puguin créixer.

Bauke: La teva carta critica les dues *Cartes obertes* anteriors perquè suprimixen el seu propi arrelament dins de l'àmbit que critiquen amb una falsa veu objectiva. Encara estic realment d'acord amb aquesta crítica. Fins i tot si el to que vaig triar per a les meves cartes era en part un gest performatiu per fer que les coses es possessin en marxa, ara no em puc ni imaginar escrivint des d'una posició suposadament saberuda. Parlava sent ben poc conscient de la meva pròpia posició i de quins privilegis hi ha en joc que em van permetre parlar amb aquella veu particular.

Sebastian: Però, al mateix temps, el contingut és bonic. El to és grandios, però el contingut és fèrtil i energètic. Quan dic «contingut», vull dir les figures que proposa la carta —els aparells, l'artista de circ sobrehumà—,

així com les múltiples escenes —modernitat, romanticisme, la vida itinerant i molt més. Crec que encara avui constitueixen un veritable impuls per a la pràctica circense. Són com fantasmes amables que volten per espais circenses —potencials o portes d'accés.

Bauke: Com veus ara els pensaments i les idees que sorgeixen a la teva *Carta oberta*?

Sebastian: Hi ha força coses que ara no diria mai. Per exemple, a la meua carta adopto la posició que en realitat estem dominats pels nostres propis desitjos —pel «gust personal»— i que hem d'alliberar-nos de la pressió que ens posem a sobre per fer una «bona» actuació, fins i tot segons nosaltres mateixos. Ara no ho tinc tan clar. Hi ha alguna cosa zen en aquest separar-se del desig, però també sona a depressió. Si una bona actuació penja com una pastanaga del llarg pal de la pràctica —si no tenim un vincle concret amb el «producte»—, aleshores estem fent alguna cosa més radical que sortir amb amics i construir trajectòries professionals? Les figures que tu proposes parteixen d'una important inversió en l'actuació. Per a tu, el sentit de les actuacions és important —els interessos són alts. En certa manera, trobo a faltar aquest vincle amb el moment de crear sentit públic.

Bauke: Sí, de vegades sembla com si la pràctica i el procés s'apoderessin de les arts performatives. I ho entenc —pensar sobre el sentit equival, d'alguna manera, a entrenar els cossos dels artistes en la convenció. També el meu focus com a dramaturga implicada en el procés creatiu ha canviat una mica: tenir cura de com s'organitzen l'espai i les relacions de treball en termes de poder i posició ocupa molt més espai ara —la qual cosa és al capdavant una evolució necessària.

Sebastian: Durant la darrera versió del projecte *The Circus Dialogues (continued)*, el coinvestigador Fran Hyde va escriure una quarta carta oberta («Between Us»). Mai no es va publicar, però es pot consultar a la nova pàgina web en què vam treballar tu i jo.¹ En aquella carta, *Tank*, un recipient d'aigua de plàstic de vint litres, parla de les ontologies orientades envers l'objecte i de les nocions vitals i materialistes d'espai i pràctica. Ara que el projecte de 10 anys *The Circus Dialogues* ha arribat al final, em pregunto: de què creus que aniria una hipotètica cinquena carta oberta?

Bauke: Potser una cinquena carta podria parlar del plaer? Del plaer de comprometre's en una certa pràctica (circense) i de la devoció. De centrar el plaer en l'actuació com una forma d'oposar-se a les condicions laborals neoliberals. És també interessant pensar en el gir cap a la festa, el sexe (i la sensualitat) i les sensacions en l'escena performativa. Aquest gir se centra clarament en el plaer. Aquí ha una reivindicació de la comunitat, però també veig com es produeixen nous distanciaments en aquests espais —en termes d'hiperindividualisme, per exemple. Crec que els enfocaments que se centren en el plaer comparteixen un problema comú: se

1. <www.thecircusdialogues.com>.

centren en una experiència personal que no és ni discutible ni transferible. Però això em fascina —imagino que d'una manera semblant al que va fer el circ: duu a terme un espectacle de llibertat i ens fa somniar.

Sebastian: I el plaer ara està totalment embolcallat en el consumisme, no creus?

Bauke: Sí, exacte. Es tracta i molt d'un doble lligam. Creus que encara es manté l'oposició binària «confrontació versus refugi» que pensàvem que existia entre les nostres respectives estratègies per mobilitzar el (pensament) del circ? Vull dir, si escrivís una cinquena carta oberta, m'agradaria escriure-la gairebé com un conjur —una oració laica per xiuxiuejar plegats, perquè en aquell xiuxiueig col·lectiu potser podríem trobar refugi i amb sort fer que existís alguna cosa que no existia abans.

Sebastian: Hi ha definitivament un continuïum entre la noció de refugi i tots els enfocaments prefiguratius que semblen ser tan importants en aquests moments. Fer utopia ara mateix; «ser el canvi que vols veure al món», tal com diu el lema: crear un espai diferent del món que hi ha «allà fora», un espai que funciona tant com una profecia com un cercle protector. Aquest enfocament era el pal de paller de *The Circus Dialogues (continued)*, i ho veig en el gir cap a la festa i les sensacions de què parlaves tu. Suposadament, els projectes prefiguratius no van sobre un món representat, sinó més aviat sobre el que tu fas i vius directament: van més sobre el procés que sobre el «producte». Crec que quan ens endinsàvem en el refugi versus confrontació, el refugi era en la banda del procés, i la confrontació en la banda del producte. Quines menes de confrontació, i per a què? Refugiar-se de què? M'encurioseix un procés en què el que domina no és només un desig d'experiència col·lectiva, sinó una pràctica compartida de fer i tornar a fer sentit. Un procés de desconstruir i aplegar signes i representacions, en què la comunitat que sorgeix durant el procés no és només una comunitat qualsevol, sinó específicament una comunitat unida per un compromís en alguna cosa profunda: la nostra capacitat de generar sentit-experiències. Sempre m'ha semblat màgic viure com el sentit sorgeix, es modifica i es transforma durant el procés creatiu, ser testimoni de com es forgen nous vincles, noves associacions: és vertiginós, calidoscòpic.

Bauke: Tens tota la raó, i encara valoro molt el que per a mi són les ambicions més boniques de la dramaturgia: compartir aquella aparició amb un públic, convidar testimonis a assistir al procés màgic d'aparició de sentit en el seu paper d'espectadors.

Primera carta oberta al circ. La necessitat de redefinir

(Bauke Lievens, 2015)

Benvolgudes i benvolguts artistes de circ,

Això és una carta. O, millor dit, la primera d'una sèrie de cartes que es publicaran al llarg del propers dos anys. Plegades miraran d'abordar el que jo entenc com una necessitat urgent del paisatge circense contemporani en què nosaltres treballem: la necessitat de redefinir allò que fem. De parlar de *com* ho fem. De cercar respostes a la pregunta de *per què* ho hem. I, per últim però no menys important, de desenvolupar eines complexes i diverses que ens ajudin a fer-ho.

El que m'ha motivat a escriure aquestes cartes és la manca d'espectacles sorprenents, de múltiples capes i artísticament innovadors amb què em trobo com a espectadora, però també la manca d'un llenguatge comú, o de llocs o referències compartides a què aferrar-se, que jo mateixa visc i que veig en altres quan treballo en un espectacle com a dramaturga.

No hi ha dubte que ambdós estan connectats, perquè el que vull que desvetllin aquestes cartes és l'element clau que es troba a faltar en el nostre paisatge: un diàleg ampli en què tinguin cabuda moltes veus i punts de vista sòlids que puguin tractar la nostra pràctica diversa en totes les seves formes d'expressió contradictòries entre si. Endegar aquesta conversa, que en realitat és una conversa sobre l'estat actual del circ i les seves possibilitats futures, implicarà començar pel seu passat.

* * *

Durant bona part de la seva història, el circ estava gairebé únicament interessat en la destresa i la tècnica, i per tant en la forma. Això no vol dir que no tingués contingut: en el circ tradicional, el domini de tècniques físicament exigents i perilloses i la domesticació d'animals salvatges es poden entendre com a expressions d'una creença en la supremacia de la humanitat sobre la natura i les forces naturals com per exemple la gravetat. Aquest intens focus en la destresa expressava, i fins i tot ajudava a difondre, una imatge contemporània de l'home inspirada en una creença en les «grans històries» del moment —relats culturals com la Idea de Progrés, que va sorgir de la Il·lustració i que van arribar a ser tan influents en l'era moderna compresa entre el segle XIX i principis del XX. El circ tradicional va néixer també durant la Revolució Industrial, en un moment de ràpida urbanització i al bell mig d'un auge sobtat de l'entreteniment que pretenia plaure al públic de classe obrera que anava creixent ràpidament. En aquest context, els artistes de circ van ser «abans que res treballadors i professionals competents que venien les seves habilitats al director, agent o promotor de circ» (Purovaara, 2012). Configurats rades d'aquesta manera pel comerç i la cultura, les formes del circ tradicional no eren ni innocents ni irrellevants. Funcionaven com un marc, reforçant una manera particular de veure i viure el món.

Fem ara un salt vertiginós fins al anys 1970, a França. Un grup de joves directors de teatre busca formes més accessibles i populars de fer teatre, lleials com són als seus ideals del Maig del 68 segons els quals l'art s'havia de portar a la gent. En la seva recerca, es troben amb el circ i la seva accessibilitat immediata, el seu llenguatge físic i l'ús que fa d'espais públics i populars —el carrer i la carpa. En principi, insereixen tècniques circenses en els seus espectacles teatrals, però la seva feina aviat influencia el propi circ. L'educació circense, que tradicionalment passava de pare/mare a fill/filla, surt del context familiar i pels volts del 1985 ja està preparat per ser institucionalitzat en la primera escola superior de circ finançada pel govern, el Centre National des Arts du Cirque (CNAC) amb seu a Châlons-en-Champagne. En aquesta prestigiosa escola, les tècniques circenses es combinen amb els relats del teatre i de la dansa (majoritàriament) francesos del moment. Ha nascut el *nouveau cirque*, i la visió de l'home que expressava el circ tradicional és *aparentment* substituïda per quelcom diferent: els personatges dramàtics i el relat lineal. En el fons del *nouveau cirque* rau, per tant, la idea que forma i contingut són dues entitats separades, que d'alguna manera es poden dividir sense cap pèrdua en cap de les bandes: les destreses del circ tradicional (la forma) s'aïllen per combinar-les amb els relats del teatre dels anys 1980 (el contingut). Tanmateix, la interconnexió de forma (com?), contingut (què) i context (per què) és un element comú a totes les formes d'art. Els tres estan estretament relacionats i són inesperables. En altres paraules: la tria de la forma i/o el mitjà sempre expressa una certa visió o contingut, que, al seu torn, sempre es vincula amb el context en què un artista duu a terme la seva feina i la pregunta de per què la duu a terme. O, com la dramaturga flamenca Marianne Van Kerkhoven (2013) ha afirmat: «Hem entès ara que forma i contingut són inseparables, i que qualsevol revisió o reelaboració sigui del tipus que sigui afecta i influencia ambdós?»

Aquesta relació a tres bandes no és senzilla, però, i a mesura que anava sorgint el *nouveau cirque*, el teatre i les arts escèniques s'anaven adaptant a canvis més amplis en el caràcter fonamental de la representació en l'art. Durant molt de temps, l'art (la pintura, l'escultura, el teatre) projectava la seva energia a crear imitacions de la realitat cada vegada més detallades i convponents. Al llarg del camí, va desenvolupar moltes tècniques imitatives (penseu per exemple en la invenció de la perspectiva en pintura). La pròpia vida era l'original, i l'art era la imitació de l'original. Tanmateix, amb la invenció de la fotografia l'any 1839, de sobte l'art va perdre la seva funció imitadora. La fotografia podia simplement «emmarcar» la realitat, i la distinció entre l'original i la còpia es va fer fonedissa. Pels volts de la mateixa època, les arts plàstiques es van embarcar en una cerca de l'abstracció, atès que els diferents components de la pintura i l'escultura es van separar en parts independents: color, material, forma i concepte.

El teatre, però, va mantenir la seva funció imitadora, perquè en el teatre les persones podien veure acció en moviment, cosa que la fotografia era incapaç de capturar. Uns cinquanta anys més tard, cap al 1890, va néixer el cinema, i finalment el teatre va ser alliberat de la seva funció d'imitar i re-presentar l'acció en moviment. Diferents directors d'avantguarda com Artaud,

Meyerhold, Appia, Craig o Kantor van començar a experimentar amb el teatre i, reflectint els avenços que s'havien donat en les arts plàstiques, els diferents components del teatre —text, moviment, veu, llum, vestuari, argument— es van anar fent cada vegada més independents. A la dècada del 1980, amb l'auge de les tecnologies de la comunicació, aquesta tendència va agafar més embranzida, derivant en un teatre més enllà de la representació que l'estudiós del teatre alemany Hans-Thies Lehmann va anomenar teatre postdramàtic. Per a Lehmann (1999), aquest teatre ja no re-presentava el que no hi havia allà (la vida fora de la caixa negra), sinó que presentava el que *hi havia* amb una intensitat accentuada.

El perill que existeix en el circ, i l'elevat nivell de realitat personificada en les seves accions físiques, crea naturalment aquesta intensitat accentuada, i la pròpia forma mai no pot ser compatible amb els tipus de teatre «dramàtic» passat de moda que respecten la quarta paret i miren de fer creure als espectadors en un món fictici sobre l'escenari. El circ, amb el seu amor per la destresa física i el fet de col·locar el públic al voltant de la pista, no pretén crear una il·lusió. Ben al contrari, se centra en una reunió real de cossos. No hi ha quarta paret. Sigui el que sigui el que succeeixi passa en temps real, en l'aquí i ara de la carpa. No hi ha relat, sinó una successió de números. Excepte per al pallaso, no hi ha personatges dramàtics. El fracàs del *nouveau cirque* va ser intentar combinar la presència real i la fantasia en el moment exacte en què les qualitats innates del circ ressonaven amb l'aparició del teatre postdramàtic. És per això que, en el *nouveau cirque*, els números circenses sempre interrompen el relat. Senzillament no és possible combinar els dos en un conjunt uniforme. En el moment del perill físic (de la presència), la història (la re-presentació) simplement s'atura.

Malauradament, la decisió de combinar un relat amb les arts circenses no es limita a un grapat d'obscurs espectacles dels primers anys del *nouveau cirque*. La majoria del espectacles circenses que fem avui encara funcionen així —o sigui, que no funcionen gens ni mica. Per sort, el sector s'està adonant que això no funciona, i com a resultat molts artistes han tornat a centrar-se en la destresa tècnica però d'una manera renovada. Bona part de la feina que fem ara es basa per tant en la recerca formal (o sigui, tècnica), i un resultat d'això és el gir cap a espectacles monodisciplinaris.

Tanmateix, sovint es troba a faltar entendre que el domini d'una destresa tècnica (la forma) expressa aquella antiga i tradicional visió de l'Home, i del món en general. El que presentem sobre l'escenari són herois i heroïnes, sovint sense cap crítica o ironia, d'una manera anacrònica i inversemblant en el context de les nostres experiències postmodernes, metamodernes o fins i tot posthumanes del món que ens envolta. El nostre món occidental contemporani ja no pot ser unificat per un gran relat, ni per la creença que un relat coherent pot donar sentit a la nostra experiència del propi món; els intents de fer-ho generalment semblen trivials o ingenus, o fantasies que ajuden a evadir-nos.

Alguna cosa més, però, està ocupant el lloc d'aquests grans relats: amb l'òbvia disrupció dels sistemes ecològics, financers i geopolítics que ens envolten, fa l'efecte que ens estem allunyant del carreró sense sortida de

l'aversió postmoderna pels relats vinculants. És com si haguéssim començat tímidament a articular un desig cada vegada més gran de sinceritat, comunitat i canvi, però sempre conscients que el terra que trepitgem està amarat d'ironia. Els estudiosos holandesos Timotheus Vermeulen i Robin van den Akker (2010) han anomenat aquest sentiment emergent «metamodernisme». Encunyen el terme com una oscil·lació i negociació entre «entre allò modern i allò postmodern. Oscil·la entre un entusiasme modern i una ironia postmoderna, entre l'esperança i la melancolia, entre la ingenuïtat i el coneixement d'un mateix, l'empatia i l'apatia, la unitat i la pluralitat, la totalitat i la fragmentació, la puresa i l'ambigüïtat».

Per poder apreciar aquests moviments de més abast en la cultura, considero que és important que ens adonem cada cop més del fet que les formes destres del circ són expressions d'una manera molt particular de veure i viure el món. Mentre continuem replicant el model del passat, no aconseguirem connectar el nostre ofici amb les preguntes fonamentals —què fem, per què ho fem i com ho fem— i continuarem comunicant exactament això: l'ofici.

* * *

És cert que no podem començar a crear i expressar un contingut diferent al del circ tradicional si no dominem les destreses tècniques que constitueixen el llenguatge de l'art. Però no crearem obra artísticament renovadora només repetint la destresa tècnica i el «repertori» existents, i la destresa per si sola no s'ha de situar al centre de la nostra pràctica; ans al contrari, podem mirar de definir el nostre mitjà en altres termes.

Hi ha molts enfocaments possibles, però m'agradaria suggerir una manera d'entendre el circ com una forma en què el cos virtuós és cabdal. Tanmateix, també m'agradaria redefinir el virtuosisme. El que el cos circense fa a l'escenari / a la pista no és irrellevant; les seves accions sempre formen part d'un intent de superar el límit físic. El cos circense empeny constantment els límits d'allò possible, i desplaça sense interrupció les fites de les seves accions físiques, de tal manera que mai no assoleix aquestes fites i aquests límits: aquests canvien constantment i estan foren de l'abast. El que aleshores s'expressa mitjançant les formes circenses no és la vella visió del mestratge, sinó una manera fonamentalment tràgica d'entendre l'acció humana. El virtuosisme no és més que l'ésser humà que s'esforça infructuosament i que «treballa». El que apareix a la pista és un combat amb un adversari invisible (les diferents forces de la natura), en què l'objectiu no és guanyar, sinó resistir i no perdre. El circ és tant la promesa de la tragèdia com l'intent d'escapar de la tragèdia. Això converteix l'artista de circ en un heroi tràgic.

Podem també considerar la relació del cos virtuós amb els objectes que li són externs, ja sigui els elements d'attrezzo o els aparells (un trapezi, una corda volant, una pilota de malabars) o els cossos d'altres artistes. En un assaig de l'any 2009 el filòsof italià Giorgio Agamben proposa una distinció d'éssers en dos grans grups: «d'una banda, els éssers vius (o substàncies); de l'altra, els dispositius, a l'interior dels quals aquests són constantment capturats». La manera com entén un dispositiu, a partir de l'obra de Foucault,

comprèn «literalment qualsevol cosa que d'alguna manera tingui la capacitat de copsar, orientar, interceptar, modelar, controlar i assegurar els gestos, les conductes, les opinions i els discursos dels éssers vius», des del propi llenguatge als telèfons mòbils, les cigarretes, el bolígraf i els ordinadors. Un subjecte aleshores, per a Agamben, és la tercera categoria que resulta de la relació, o la «lluita incessant», entre éssers i dispositius (Agamben, 2009: 14).

L'estudiós de la dansa André Lepecki ja ha aplicat la manera com Agamben entén la divisió entre éssers vius i dispositius a la dansa i als espectacles contemporanis, però el circ sembla ser el camp de batalla per excel·lència en què pot tenir lloc la «lluita incessant» d'Agamben entre éssers vius i aparellsplace (Lepecki, 2011). El circ tradicional escenifica l'ésser humà en una relació de supremacia i domini sobre els objectes que hi ha a la pista (altres cossos, animals, equipament circense), però la pròpia tècnica també funciona com un dispositiu que disciplina el cos: es configura seguint un criteri específic de perfecció, i d'aquesta manera la seva identitat s'esborra. L'artista de circ tradicional, que se suposa heroic, apareix aleshores com un simple cos anònim —irrellevant i mancat de subjectivat.

Si el circ ha de ser capaç d'escenificar subjectivitats i identitats contemporànies, cal que comencem a experimentar amb diferents relacions amb els nostres aparells, les nostres tècniques i/o els nostres objectes. La relació entre el cos i l'objecte ja ha canviat notablement al llarg dels darrers vint anys. Ha passat de ser el domini físic de les trajectòries de l'objecte (circ tradicional i *nouveau cirque*) a l'objecte que domina les trajectòries del cos (circ contemporani). Es tracta d'un canvi molt important i que potser reflecteix o s'implica en la nostra experiència contemporània del món. A l'igual que la manera d'entendre l'acció humana com a fonamentalment tràgica, connecta el circ amb la cultura del temps en què vivim.

* * *

Ha arribat l'hora que el circ redefineixi les seves *raisons d'être* i que nosaltres redefinim les nostres *raisons de faire*. Si volem que el circ sigui més innovador, sorprenent, estrany i inquietant, hem de comprendre el lligam íntim entre les formes del circ i el contingut que podem expressar dins d'aquestes formes. Necessitem descobrir quins elements específics defineixen el circ com a circ, i això més enllà de la destresa tècnica. Qualsevol intent de definir el que fem ha d'anar acompanyat d'un intent de definir l'àmbit de la recerca artística dins del circ. Ambdós se superposen. Són els dos pols d'un mateix continu. Sense recerca no es pot assolir cap «nova» definició del mitjà, i sense una «nova» definició del mitjà no poden existir camins possibles per a la recerca artística més enllà de la destresa tècnica.

Atès que històricament el circ ha ocupat una posició en certa manera marginal dins les arts escèniques (com va fer en la societat en general), necessitem entendre les dinàmiques de la nostra posició canviant. Potser ha arribat l'hora d'anar més enllà del circ. Hem de cercar incomptables respostes diferents a les preguntes de per què volem fer circ, com volem fer circ i

què (podem possiblement) expressar fent circ. Fem-ho plegats. Debatem i contradiguem-nos entre nosaltres.

Tinc moltes ganes d'escoltar el que penseu. Al llarg dels propers dos anys, organitzaré diverses trobades per parlar i debatre plegats els diferents temes que aquestes cartes pretenen plantejar. Mentrestant, les vostres cartes, e-mails i comentaris són molt benvinguts. Podeu escriure a bauke.lievens@hogent.be.

Fins aviat,
Bauke Lievens

Aquesta és la primera carta d'una sèrie *de Cartes obertes al circ* escrites en el marc del projecte de recerca de quatre anys «Between Being and Imagining: towards a methodology for artistic research in contemporary circus», finançat pel fons per a la recerca de l'Escola d'Arts KASK (Gant, Bèlgica).

Segona carta oberta al circ: El mite anomenat circ

(Bauke Lievens, 2017)

Dolça és la tradició que porta la Natura; / el nostre intel·lecte manefla /
distorsiona les formes boniques de les coses: / assassinem per disseccionar.

William Wordsworth

Benvolgudes i benvolguts artistes de circ,

Els versos del poema de William Wordsworth «The Tables Turned» constitueixen una expressió colpidora de molts dels elements fonamentals del Romanticisme: una propensió per allò misteriós, la glorificació de la natura i d'allò desconegut, i una aversió concomitant envers l'intel·lectualisme. «The Tables Turned» va ser escrit l'any 1798. Gairebé al mateix temps, en un sopar el poeta anglès John Keats es queixa a un escriptor amic seu que la feina del científic Isaac Newton havia «destruït tota la poesia de l'arc de Sant Martí en reduir-lo als colors del prisma» (Doorman, 2012: 100).

En tant que moviment cultural, el Romanticisme es va iniciar a Europa a finals del segle XVIII i va continuar vigent fins a finals del XIX. Tanmateix, els sentiments romàntics de Keats semblen ben arrelats. Fins i tot avui en dia, com a mínim uns cent anys més tard, continuen latents en la majoria de reaccions a la meua Primera carta oberta (desembre del 2015). Els autors d'aquestes reaccions estan enrabiats i es pregunten per què hauríem de reflexionar sobre el circ, per què hauria de ser art o convertir-s'hi i per què

no n'hi ha prou amb l'ofici. Les seves objeccions les hauria pogut reconèixer John Keats: que la màgia del circ es destrueix en reflexionar-hi i escriure'n. Que el circ és una experiència que no es pot copsar en paraules. Que el circ és un lloc on podem estar més a prop del que realment som, lluny del món de cada dia i del pensament quotidià. La majoria de les reaccions van ser de persones que estan professionalment implicades amb el circ, d'una manera o altra, tant si es tracta d'un professor, un treballador social del circ o un artista —i és l'últim d'aquests el que m'amoïna. Al capdavant, sovint m'ho trobo en la meua pràctica com a dramaturga circense, treballant amb artistes que es mostren reticents a donar un nom al que fan o volen fer per por d'arruïnar «això». «Això» es refereix a la creativitat intuïtiva, la fisicalitat, la sinceritat, el flux i la inspiració. Però «això» és també l'autenticitat i la utopia que el circ personifica per a moltes persones. D'aquesta manera, el dramaturg, i per extensió aquestes Cartes obertes, es converteix en la inquietant personificació d'allò que arruïnarà «això»: el pensament.

Tal com suggereix el filòsof cultural holandès Maarten Doorman al seu llibre *De romantische orde*, aquesta interpretació de la teoria i l'anàlisi com una funció distanciadora que ens separa del que realment és la vida constitueix un dels llegats que persisteixen del Romanticisme. Un altre sorgeix del projecte romàntic de contraposar cos i ment, i pensar i fer. La línia romàntica suposava lloar allò físic i allò natural, i amb el temps anhelar tornar-hi, com a fonts de creativitat i inspiració espontànies en un món d'altra manera corrupte. De fet, per a Doorman, una característica fonamental de l'actitud romàntica és que emmarcava el seu pensament sempre en termes de paradoxes o coses aparentment oposades (Doorman, 2012).

Això és el que Viquipèdia en la seva versió en neerlandès diu sobre la paradoxa: «Una paradoxa és una situació aparentment contradictòria que sembla diferir del nostre sentit de la lògica, les nostres expectatives o la nostra intuïció». «Aparentment», perquè el suposat conflicte es basa normalment en un defecte o un error lògic de raonament».² Per tant, una persona que pensa en paradoxes introdueix límits i divisions entre afirmacions, proposicions o conceptes que de fet no estan oposats. Doorman també afirma que la majoria de paradoxes romàntiques sorgeixen de l'estructura emocional bàsica del Romanticisme, la d'un anhel impossible (Doorman, 2012: 11-48). Aquest anhel se centra principalment en l'ideal romàntic de llibertat com a autenticitat, espontaneïtat i singularitat. Aquestes fractures romàntiques estan al seu torn estretament relacionades amb el context cultural del segle XIX: la creença en el progrés, l'aparició del capitalisme, l'expansió industrial i el colonialisme. El circ itinerant modern, que va aparèixer gairebé en el mateix període, també va sorgir de les paradoxes d'aquest context cultural: el jo en oposició a l'altre, la raó en oposició a l'emoció, la norma en oposició a la diferència, allò vell en oposició a allò nou, etc. Des d'aleshores ençà el món ha canviat considerablement i tanmateix el circ contemporani es presenta sovint com una pràctica que torna a traçar les velles fractures romàntiques entre raó i emoció, centre i marge, i ideal físic i aberració.

2. <<https://nl.wikipedia.org/wiki/Paradox>> (lògica).

El circ d'avui en dia basa molta de la seva identitat en una imatge autoideada i bastant romàntica de la seva pròpia pràctica com un art marginal que gaudeix de la seva pròpia llibertat. Fins i tot deixant de banda la qüestió de si aquesta imatge és acurada en l'escena contemporània, ara mateix costa molt separar els clixés romàntics que envolten el circ d'una manera d'entendre el circ com a mitjà.³ Com a resultat, encara reproduïm els mateixos mites romàntics del circ en les nostres pràctiques contemporànies, la qual cosa alhora porta a espectacles que sempre prenen el propi circ com a tema. Si volem definir una zona per a la recerca específica en circ, val la pena reflexionar sobre les paradoxes i les imatges romàntiques que configuren i envolten el circ. Encara que només sigui per ser capaços de formular la pregunta que hi ha rere el mite: existeix realment el circ com a mitjà? Queda res un cop l'hem despulat de tots els mites? O és el circ en realitat simplement aquell embolic de mite, paradoxa romàntica i nostàlgia que l'enfosqueix repetidament?

Mite núm. 1

Comencem pel que pot ser el primer gran mite del circ: la seva posició «lliure» en els marges de la societat, personificada pel comboi nòmada de caravanes i la carpa i per la idea que el virtuosisme físic en la pista expressa llibertat.

El circ europeu modern va aparèixer per primer cop a Anglaterra al segle XVIII, quan el sergent de cavalleria Philip Astley va combinar les seves habilitats com a genet amb una varietat de números visuals i acrobàtics. Va començar treballant en espais a l'aire lliure i més endavant es va traslladar a «amfiteatres» de pedra o de fusta coberts en què barrejava el cercle de la pista amb el rectangle de l'escenari. Això va donar lloc a un model europeu de circs de pedra: edificis circulars o poligonals en què els membres de la classe mitjana podien entretenir-se pagant una entrada considerable. Alhora, el circ es va establir amb força a ciutats i metròpolis. No sortia de gira. Els primers circs itinerants, que viatjaven en tren o en vagons de fusta, van sorgir als Estats Units poc menys d'un segle després (cap al 1850). La carpa i els vagons van ser al ser torn «exportats» a Europa i d'aquesta manera el circ també es va convertir en una activitat itinerant en el nostre racó del món. Va sortir gradualment dels amfiteatres del centre de les ciutats i de les metròpolis i va plantar les seves carpes itinerants als afores.

Quan focalitzem en el context en què va sorgir el circ itinerant nord-americà, veiem que —malgrat el mite— no va néixer de la cerca per part d'un grupat de proscrips que perseguïen la llibertat romàntica definitiva. Ans al contrari. El circ itinerant és en realitat una conseqüència extrema de la creença del segle XIX en el progrés. Caravanes i carpes constitueixen estratègies en la campanya a favor de l'expansió capitalista abanderada per grans circs estatunidencs com Barnum & Bailey i Ringling Brothers (Jacob & Raynaud de Lage, 2005). Es prenen decisions pragmàtiques des del centre d'un aferrissat combat competitiu: viatjar simplement aportava més diners. L'estètica del

3. Voldria donar les gràcies a Alexander Vantournhout per introduir aquesta idea durant la 1a Trobada sobre el Circ celebrada el gener de 2016 al KASK/Vooruit de Gant, Bèlgica.

risc físic també va brollar del desig de diners i creixement, perquè la competició entre circs tenia lloc en la pista com una lluita per presentar el número més espectacular (Jacob & Raynaud de Lage, 2005: 13-24). Aquesta rivalitat capitalista també feia servir categories estètiques com allò nou, estrany (el *freak show*), exòtic, ferotge i desconegut. L'origen de cadascun d'aquests elements el podríem trobar en el Romanticisme entès com a moviment artístic, però existeixen més semblances entre el Romanticisme i el circ itinerant:

- Un focus en l'ofici i el treball físic com a reacció a l'alineació que havia comportat la ràpida industrialització.
- Un culte al cos perfecte i el rebuig de la raó.
- Un culte a la identitat «marginal» o a una posició al marge de la societat: l'artista romàntic / l'artista de circ com un proscrit, el culte a «ser diferent».
- Un culte al tema creatiu: el geni romàntic i l'heroi del circ.

Segons el clixé romàntic, el circ és una pràctica marginal itinerant (i lliure) —un estat d'excepció aïllat i caòtic, en què s'apliquen regles diferents a aquelles que regeixen les vides ordinàries i ben estructurades. Des d'aquesta perspectiva, es creu que el circ té un poder subversiu i potser fins i tot polític com a forma d'expressió cultural —una idea fantasiosa, tanmateix, que oblidava les arrels del circ itinerant en un sistema capitalista establert.

Però el circ s'ha beneficiat sempre de conrear el fet de ser diferent. Avui en dia, aquesta noció es manté amb entusiasme en diverses formes de circ neotradicional. La característica romàntica-nostàlgica s'utilitza com una estratègia de vendes (tot i que sovint no de forma deliberada). D'aquesta manera repetim les mateixes fractures (paradoxals) del segle XIX entre raó i emoció, marge i centre, i tradició i renovació —com a mínim en la imatge que presentem de la nostra pràctica. Podem (ho hauríem de fer?) preguntar-nos què fa exactament que aquesta nostàlgia sigui «diferent» o única.

Sembla que molts joves col·lectius de circ que avui en dia fan gires amb carpes també veuen la seva pràctica com un acte de llibertat, subversió i de ser diferent. I això és estrany. En conrear una posició «lliure» en els marges, caracteritzem la nostra pràctica com quelcom en oposició a una societat de més abast, «no lliure». D'aquesta manera, el circ que creem es converteix en una pràctica «minoritària» en relació amb la cultura predominant («majoritària»). Però mentrestant, el mite del marge influencia la nostra pràctica artística: quan la caracteritzem sempre com alguna cosa que es troba en un conflicte romàntic i idealitzat amb el món que envolta la carpa del circ, es fa molt difícil arrossegar aquest món a la carpa. El resultat és que la nostra feina té principalment a veure amb el propi circ, i només rarament amb el món. En aquest sentit, és gairebé impossible crear una obra subversiva.

Mite núm. 2

Vist en el context de la seva història cultural, el circ és un retrat de les capacitats de l'home modern i la seva relació amb la tecnologia. Tal com s'ha

esmentat a l'anterior Carta oberta, és una expressió de la creença del segle XIX en el progrés i l'evolució tecnològica. Diverses fractures que ressegueixen les creences del segle XIX sobre la natura i la cultura es fan paleses en el cos de l'artista de circ. En la pista, per exemple, els artistes personifiquen l'esperança, habitual aleshores, que l'home seria «lliure» amb l'ajuda de la tecnologia. Al mateix temps, veiem que la tecnologia no s'utilitza tant per sobrepassar la natura com per «esdevenir natura» imitant el vol, els estats d'equilibri, etc. Aquest esforç per convertir la tecnologia en natura sembla una contradicció, però és en realitat una paradoxa. Al capdavant, és característic de l'estructura emocional del Romanticisme que tot tracta d'un anhel d'un ideal. Els romàntics estan obsessionats per ideals com l'autèntic subjecte «lliure», allò exòtic, ferotge, desconegut i infantil, la natura intacta i immaculada i un passat arcadià —i tot això completament conscients que és impossible coincidir amb / arribar al que anhelan. L'ideal de l'home natural o *l'homme sauvage* constitueix un projecte condemnat al fracàs, però això no evita que ni l'artista romàntic ni l'artista de circ continuïn intentant assolir-lo (Doorman, 2012: 38). Per tant, el circ i el Romanticisme es dirigeixen plegats cap al radiant horitzó de la utopia, però ambdós giren en va al voltant de l'enorme forat d'allò tràgic (i impossible).

Però, què passa amb el circ que creem avui en dia? Al seu llibre *Rousseau en Ik*, Maarten Doorman assenyala que els ideals romàntics encara configuren aspectes del nostre pensament contemporani. Igual que els romàntics, cerquem els nostres jos «veritables» i «lliures». Anhelem una manera honesta de viure que ens hauria d'apropar al que «realment som». Segons Doorman, en aquesta cerca estem (igual que els romàntics) obsedits per l'autenticitat —una mania tipificada per la predilecció actual per l'artesanía en les arts, el menjar ecològic, l'emocionalitat en els mitjans de comunicació, la telerealtat, els viatges d'un dia a les faveles «reals» de Rio de Janeiro, la sobtada popularitat de fer punt, el glamping o elaborar la nostra pròpia melmelada. Les maneres com mengem, comprem, viatgem i somniem fan palesos tots els senyals del més gran dels desitjos romàntics: l'anhel de l'autenticitat.

A diferència del teatre, el circ sempre ha recalcat que tot el que es presenta a la pista és real. Tigres reals, perill real, gent que poden realment volar. Al circ del segle XIX, aquesta suposada autenticitat podia (prou paradoxalment) només assolir-se mitjançant l'ús de la tecnologia i de les noves tècniques (la llum elèctrica, els motors, els aparells i els objectes circenses). En el circ actual, molta gent vol distanciar-se d'aquest tipus d'espectacle i de la representació de l'home com a superhome. La nostra obsessió per l'autenticitat adopta doncs la forma d'un anhel romàntic de tot allò que és antic, rovellat i «genuí», o com una cerca de la humanitat de l'artista de circ, de la història personal. D'aquesta manera, la pista de circ actual ja no es converteix en un lloc on algú «mostra», sinó un lloc on algú senzillament «és».

Aquí també sembla que oblidem que el desig d'autenticitat és un anhel impossible. Al capdavant, quan presentem o etiquetem alguna cosa com a autèntica o pura (ja siguin hamburgueses fetes amb vedella de debò o la pura del circ), immediatament en fem un fenomen escenificat i per tant no-real. Com, com diu Doorman: «Qualsevol que vulgui ser real és per definició

no-real, perquè la consciència d'aquest desig també comporta una manca d'autenticitat. [...] D'aquesta manera, el nostre desig d'autenticitat es satisfà amb l'actuació» (Doorman, 2012: 38). Per tant, en realitat només ho podem anomenar «autenticitat escenificada».⁴ Quan aquesta controvertida qüestió de l'autenticitat es porta al món de les arts escèniques, el joc-actuació es dobla.

Tanmateix, en el discurs dels artistes de circ actuals, el circ és «més real i més sincer» que el teatre perquè implica un risc físic real. I en certa manera, això és veritat. Però també és lleugerament «menys real». Al cap i a la fi, mentre que la capacitat de fer que el públic accepti l'acció sobre l'escenari com a possible (o plausible) va ser durant molt de temps una de les proves més crucials del teatre, quan es tracta de virtuosisme físic és precisament el contrari: el circ intenta fer-nos creure que alguna cosa és impossible, augmentant per tant la condició de l'artista de circ, que tanmateix ho aconseguix, i creant d'aquesta manera una experiència de màgia. Aquesta experiència sorgeix d'una forma similar al teatre de titelles: sabem que el titella és un objecte inanimat, i malgrat tot creiem (o ens agrada creure) que veiem com es mou un ésser viu. Aquest canvi entre credulitat i incredulitat genera una experiència de màgia.⁵ El perill físic al qual s'exposa l'artista de circ només reforça l'aparença d'autenticitat, però en realitat un artista de circ no presentarà mai un número que no ha dominat del tot. Aquest domini és el producte de la repetició constant dels mateixos moviments al llarg de tot el període d'entrenament. O, en altres paraules, l'entrenament augmenta el potencial físic de l'artista amb l'objectiu de crear una il·lusió d'impossibilitat que aleshores és breument soscavada per l'«èxit» del número.

Malgrat tot, la nostra sobreidentificació amb la imatge romàntica del circ com el lloc d'allò real i allò sincer ha fet que comencem a creure en el mite de l'autenticitat. Un mite, per cert, que el propi circ va inventar. Però màgia i prodigi no estan tan relacionats amb el fet de si alguna cosa és autèntica com amb la nostra pròpia mirada condicionada, a la qual li agrada etiquetar coses com a «reals». I és precisament aquesta consciència d'aquesta condició de ser doble la que sembla que oblidi el circ contemporani. La conseqüència és que en l'actualitat existeix una enorme i desafortunada confusió entre pràctica i actuació en la creació circense contemporània. Molts de nosaltres pensem que practicar circ és el mateix que crear i representar circ. Res no podria ser menys cert. Practicar circ és un esport d'alt nivell. Crear circ és quelcom diferent. Crear circ té lloc en l'espai de la representació, no en el de la pràctica circense. Crear (i representar) circ sempre té a veure amb un «fer» escenificat, un «ara» escenificat i un «ser» escenificat. El que els uneix és que —des del punt de vista de l'espectador— es tracta sempre d'una escenificació d'allò real, i mai d'allò real. L'espai entre pràctica i representació és doncs l'espai de translació i de disseny. La distància entre ambdós és l'espai de la dramaturgia.

4. S. BERKRLJON. «Authenticiteit is nep». *De Volkskrant*, 25 de febrer del 2012. <<http://bit.ly/3zW2haj>>

5. El crític de teatre flamenc Tuur Devens l'anomena «la quinta paret». Vegeu: TUUR DEVENS. *De Vijfde Wand: Reflecties over figurentheater en circustheater*. Gant: Pro-Art, 2004, p. 6-10.

Tanmateix, a molts de nosaltres ens fa por aquesta dramaturgia (i per extensió també el dramaturg). Per què? És per què el dramaturg ens recorda que art i vida *no* són el mateix? Això també és encara una altra variació de l'anhel romàntic d'un ideal en què l'art esdevé (part de) la vida i la vida esdevé art? O existeix una altra raó?

Mite núm. 3

Examinem de més a prop el que es pot veure a la pista: el cos circense en relació amb un objecte (la tecnologia). Estan relacionats entre ells funcionalment: cos i objecte «treballen plegats» per assolir una fita comuna, la de dominar i mirar de superar lleis naturals com la gravetat. També veiem que el cos circense no és un cos natural, sinó altament entrenat i tecnològic. De fet, es tracta d'un cos que és disciplinat, i la relació funcional amb l'objecte fa del propi cos un objecte.⁶

En altres paraules, el cos circense personalitza un ideal romàntic de llibertat (volar, flotar, una força superlativa), tot i ser un cos extremadament poc lliure, disciplinat i perfecte. D'aquesta manera, el cos circense semblaria crear l'aparença de llibertat (en l'actuació) aplicant una disciplina extrema al cos (en la pràctica). D'aquesta manera, el circ semblaria difondre la idea que disciplina i tecnologia són cabdals per assolir un grau particular de llibertat (física). Però, és aquest realment el cas? I, sobretot: és aquesta la visió de l'home que connecta amb la manera com pensem actualment sobre qui som o volem ser?

Centrem-nos per un moment en aquesta disciplina del cos. En el seu famós llibre *Surveiller et punir : Naissance de la prison* (1975), l'historiador i filòsof francès Michel Foucault va traçar un nou marc conceptual que va començar a prendre forma a finals del segle XVIII. Foucault diu que el gran creixement de la població europea en aquest període va comportar la necessitat de fer un ús més rendible de les persones; hi havia més persones, per tant la producció (de béns i serveis) també havia d'augmentar. Aquest desenvolupament requeria un canvi en les maneres com s'exercia el poder. Mentre que el poder del segle XVIII feia servir un desplegament extern i formes explícites d'opressió, d'aleshores ençà senzillament hi havia massa gent per poder exercir el poder d'aquesta manera. Les persones havien de ser motivades a assimilar per elles mateixes la idea que és important emprar els seus cossos de forma útil i dividir el seu temps i espai d'una manera útil. Per fer-ho possible, els que ostentaven el poder van dissenyar una sèrie de mecanismes «disciplinaris» per garantir que els cossos dels ciutadans «interioritzessin» el funcionament del poder. Aquest enfocament és el més efectiu en llocs que tenen un accés directe al cos, com per exemple la presó, l'exèrcit, l'escola, l'hospital i la clínica psiquiàtrica.⁷ Els mecanismes «disciplinaris» més destacats que serveixen per a l'«home útil» (*l'homme machine*) són la repetició,

6. Vegeu la Carta oberta anterior i el concepte de Giorgio Agamben de «dispositiu».

7. La producció de l'«home útil» (*l'homme machine*) ocorre gràcies a la divisió, la comparació i la classificació de les accions del cos i del temps i l'espai on se situa el cos.

connectar cos i acció entre si, i acoblar cos i objecte (Foucault, 2010: 255). La comparació permet establir un criteri i determinar qui o què es desvia de la norma de productivitat. Els que divergeixen de la norma (els nens, els malalts, els pacients psiquiàtrics, els presoners, etc.) són aquelles persones els cossos de les quals reben més disciplina mitjançant exercicis, observació, supervisió i teràpia. L'objectiu és sempre augmentar la utilitat del cos mitjançant la interiorització de l'obediència física, i per tant sempre hi ha una connexió proporcional entre l'eficàcia cada vegada més gran d'un cos i l'augment del poder polític sobre el cos. O, en paraules de Foucault: «La disciplina augmenta les forces del cos (en termes d'utilitat econòmica) i disminueix aquestes mateixes forces (en termes d'obediència política)» (Haegens, 2016: 36-39). Foucault subratlla que d'aquesta manera el poder disciplinari «*fabrica*» individus o subjectes (en francès escriu «*les sujets*», que literalment vol dir «aquells que estan subjectes» (Foucault, 2010: 237). Així doncs, d'aquesta manera, en el nostre sistema social, l'individu no «està amputat, perjudicat o suprimit, sinó que es troba curosament fabricat amb l'ajuda d'una tàctica de forces i cossos» (Foucault, 2010: 299).

El circ és en realitat l'externalització ideal (atès que és públic) d'aquesta manera canviant de reflexionar sobre el subjecte a finals dels segle XVIII. El circ és també una «institució» en què el cos era i és disciplinat mitjançant l'exercici, la repetició i el lligam funcional entre cos, objecte i aparell (entrenament). D'aquesta manera, el cos virtuós entrenat personifica l'ideal del cos útil. Mitjançant l'exercici i la repressió, el cos circense esdevé altament individualitzat i es distingeix de la multitud. Tanmateix, un artista de circ no és un individu que es desvia de la norma, sinó una encarnació ideal de la norma: força, temps i espai no es malbaraten, sinó que s'optimitzen a la perfecció. I aquí també s'aplica la regla segons la qual l'obediència política del cos augmenta a mesura que les forces del cos s'expandeixen en termes d'utilitat (econòmica).

Recerca artística: escriure nous mites

Al llarg de la història, el circ ha insistit en la seva llibertat i diferenciació i ha fet d'aquests valors la seva imatge i distintiu. Al segle XIX, el cos circense disciplinat constituïa, prou paradoxalment, la personificació ideal del desig de llibertat —i per tant aquest circ romàntic esdevé una sala de miralls deliciosament enganyosa. Com a veritable mestre de la il·lusió, fa un ús intel·ligent de l'espai entre condició física real (que sorgeix de la disciplina) i el que s'escenifica (la llibertat), i aquesta zona de diferència és exactament on el circ brilla, presumeix i floreix. Prospera precisament en la distància entre allò real i allò irreal, entre el que realment passa a la pista i el que aquestes accions fan amb la nostra imaginació. És, de fet, una gran i deliciosa paradoxa. I aquest és també precisament el motiu pel qual el propi circ sempre ha estat el promotor més astut dels seus mites autoinventats.

Però, més de cent anys després, Foucault ens ensenya que el tercer gran mite del circ, el del virtuosisme físic com a personificació de la llibertat, és precisament una externalització del poder que frena la llibertat que anhela el

circ.⁸ Al capdavant, és en la disciplina que la norma esdevé extremament visible. Tanmateix, les imatges i els mites amb què envoltem la nostra pràctica i les fonts en què ens basem en els nostres processos creatius no han canviat gens ni mica. De fet, és tot el contrari: en realitat hem arribat a creure el mite que nosaltres mateixos hem construïm segons el qual el virtuosisme físic és una expressió de llibertat (artística i política). Com a resultat, l'espai entre el que envolta el circ (la imatge, el mite) i el que realment succeeix a la pista ha deixat de ser una paradoxa. S'ha convertit en una contradicció real. Una contradicció que es veu al seu torn reforçada per la confusió actual entre pràctica i representació i la convicció que l'acompanya segons la qual el que veiem a la pista és real.

Per tots aquests motius, el circ que confia en el virtuosisme en el sentit tradicional no personifica la llibertat. No des de la nostra perspectiva del segle XXI. No és rebel, ni subversiu. Ans al contrari, està repetint un repertori existent, desenvolupant i portant al límit un mite desfasat. És una desfilada de cossos perfectament entrenats i disciplinats que compleixen amb la norma del que es considera bonic, útil, viril o sexi. Per molt que aquesta mena de circ intenti presentar-se com un lloc subversiu als marges de la societat, (ara) manca de qualsevol poder polític i artístic.

Per tant, és fonamental que ens adonem de les maneres com el cos és disciplinat per la majoria de les tècniques circenses. Ha arribat l'hora de voler més del públic que els seus «aaahs» i «ooohs» meravellats. És important voler ser més que màquines obedients els cossos de les quals, a través de la disciplina de l'«entrenament», ens mostren qui compleix amb la norma i qui no. Les nostres relacions amb els objectes que ens fan objectes. Un espai crític ple de potencial que s'ha de trobar en la relació entre l'objecte que entrena el nostre cos i els individus que som nosaltres —tot un reialme de possibilitats.

Quan deixem d'identificar-nos amb el virtuosisme, pot sorgir un espai en què podem dir alguna cosa interessant sobre les coses, les dinàmiques i els mecanismes que disciplinen el nostres cossos actuals. Quan deixem de «mostrar» els nostres superpoders, pot sorgir un espai en què puguem ser «vistos» com a ser humans normals. El repte no rau a barrejar la disciplina que entrena els nostres cossos, sinó a forjar un espai «lliure» per als individus que nosaltres som.

Deixem de pensar que el desplegament nostàlgic de caravanes i carpes, i el nostre coneixement del repertori i la tradició, són actes de llibertat artística. Entrem un cop més en l'apassionant zona de diferència entre pràctica i representació característica de cada forma artística. Anhel un cop més llargament i plenament conscient que la llibertat que cerquem és una fita impossible. Atrevim-nos un cop més a ser irònics i tràgics.

Però intentem sobretot oblidar els mites romàntics que envolten i conformen les nostres pràctiques. Cerquem el potencial del circ com a mitjà més

8. Doorman assenyala que el subjecte crític de Foucault tampoc s'escapa del paradigma romàntic. Al capdavant «el seu ardor nietzschia i gairebé maliciós per revelar l'autèntic subjecte com a ficció implica un desig utòpic d'un individu lliure, un individu que no es troba atrapat en les estructures de gra fi del discurs que el disciplina» (Doorman, 2012: 13).

que repetir els mites que l'enfosqueixen. Allunyem-nos dels espectacles que confirmen la norma i inventem nous mites. Reflexionem sobre el que significa ser un cos virtuós a la pista. Examinem les nostres relacions amb els nostres objectes. Busquem com tot plegat ens pot explicar alguna cosa sobre el nostre món contemporani i el nostre lloc en aquest món.

Em moro de ganes d'escoltar el que penseu. Al llarg del proper any, organitzaré diverses trobades per parlar i debatre plegats els diferents temes que aquestes cartes miren de plantejar. Mentrestant, les vostres cartes, e-mails i comentaris són molt benvinguts. Podeu escriure a bauke.lievens@hogent.be.

Fins aviat,
Bauke Lievens

Aquesta és la segona carta d'una sèrie de *Cartes obertes al circ* escrites en el marc del projecte de recerca de quatre anys «Between Being and Imagining: towards a methodology for artistic research in contemporary circus», finançat pel fons per a la recerca de l'Escola d'Arts KASK (Gant, Bèlgica).

Tercera carta al circ. A qui pertoca construir el futur?

(Sebastian Kann, 2018)

Aquesta és la tercera carta de la sèrie de *Cartes obertes al circ*. Aquesta carta s'ha escrit en el context de «The Circus Dialogues», un projecte de recerca de dos anys dirigit per Bauke Lievens, Quintijn Ketels i Sebastian Kann. «The Circus Dialogues» amplia el projecte de recerca anterior de Bauke Lievens, «Between being and imagining: towards a methodology for artistic research in contemporary circus». Ambdós projectes estan finançats pel Fons de Recerca en les Arts de la Universitat de Gant (Bèlgica).

I puc veure un altre món
i puc fer-lo amb les meves mans.
A qui li importa si ningú ho entén? El puc veure ara.
El puc veure créixer
i moure's per si sol
i parlar en la seva pròpia manera.
És més real que el vell.

(Stephin Merritt⁹)

9. «'71: I think I'll Make Another World», de l'àlbum *50 Song Memoir* dels Magnetic Fields (2017).

Benvolgudes i benvolguts artistes de circ,

Hem de parlar. No sobre la nostra pràctica circense, però —no aquí, no d'aquesta manera. No és que no ho vulgui; per ser-vos franc, sí que ho vull! Però hi ha una pega, alguna cosa especial sobre com funciona avui en dia que continua impeding-nos arribar al fons de la qüestió.

Així són les coses: des d'on estic assegut, segur darrere de la pantalla del meu ordinador, *no sé en què esteu ficats*. Qui sou, en realitat? No sé el que representa el circ per a vosaltres, quina necessitat satisfà, quin futur espera temptadorament en el seu horitzó. I em nego a imaginar-m'ho, per respecte a la vostra particularitat, i la particularitat de la vostra pràctica. No ho vull, no entraré en el tema.

Ho confesso, soc culpable d'haver pujat en el passat al tren del «què és el circ», proposant una definició universal, una especificitat, una essència.¹⁰ Vaig projectar els meus propis interessos en vosaltres i en vaig fer l'objecte del meu coneixement sense el vostre consentiment o resposta.¹¹ Vaig creure que ho veia clar, vaig creure que tenia accés a la veritat absoluta sobre el circ. Ho sento: ara m'adono com n'era de presumtuós intentar limitar la vostra pràctica a la caixa que s'adequava a les meves pròpies necessitats.

No, avui no sento la urgència de parlar sobre la pràctica circense de forma general, ni tampoc el desig de fer una divisió entre circ i no-circ que faria possible aquest debat. No em correspon a mi prendre aquesta decisió (incisió?). Al contrari, vull parlar del circ com una comunitat —la gent del circ— i especular sobre un futur possible per a nosaltres. És aquest: en el futur, els artistes de circ se sentiran empoderats per crear en els seus propis termes.

Què en penseu? Sembla prou polèmic. Per la present declaro que aquesta és la meva missió i proposo compartir-la amb vosaltres, si voleu formar-ne part. Espero que sí, perquè és un futur que hem de treballar *plegats*. Malgrat viure en una cultura que idealitza l'autosuficiència i la independència, el cert és que *no podem* conjurar l'empoderament per a nosaltres mateixos simplement a força de voluntat individual, només estimant-nos o esforçant-nos una mica més. Si l'agència creativa és quelcom que valorem, necessitem tenir cura del circ com una *ecologia*; o sigui, una xarxa embullada de cossos, pràctiques, institucions, imatges, estats d'ànim i conceptes que es recolzen, es donen suport i es transformen de formes complexes.¹²

10. Vegeu «Taking back the technical: contemporary circus dramaturgy beyond the logic of mimesis» (Kann, 2016, online).

11. Si afirmo que sé qui som, també arrenco de soca-rel totes les parts de vosaltres que no són visibles des de la meua perspectiva limitada? I si soc jo qui té el poder de definir el coneixement comú —si soc jo els escrits del qual s'estan publicant, per exemple—, què passa amb els elements del vostre ser que no puc conèixer o sentir? A *Poetics of Relation*, Édouard Glissant ens insta a oblidar la fantasia occidental del coneixement objectiu —de «descobrir allò que rau al fons de les naturaleses» (2010 [1997]: 190). Ans al contrari, Glissant suggereix que parem atenció a la «textura del teixit i no a la naturalesa dels seus components» (190). En comptes de fer afirmacions per a altres sobre *què* som —afirmacions que duen a terme violentes reduccions— seria millor que examinéssim la naturalesa del contacte que aconseguim establir. Per fonamentar una pràctica ètica del coneixement, cal que deixem de preguntar-nos «qui o què és això?» i ens fem la pregunta de «com és això d'entrar en relació amb aquesta persona o aquest objecte?»

12. Per què és tan il·lògic avui en dia pensar l'agència en termes d'ecologies? Judith Butler, entre altres, ha assenyalat la manera com el neoliberalisme lliura «una guerra contra la idea d'interdependència» (2015: 67), desplaçant tota la responsabilitat en l'individu. En climes neoliberals, generalment veiem l'agència com alguna cosa que pertany a l'agent, en comptes d'alguna cosa *atorgada* a l'agent. Però, tal com afirma Butler, «l'acció humana depèn de tota mena

Deixeu que m'expliqui, començant per la paraula «agència». És una paraula que mereixem tenir en el nostre arsenal. Si agent vol dir «algú que actua», l'agència és més o menys el «poder-per-actuar». Quan pensem en la nostra pròpia agència com a artistes, la pregunta que ens fem és: soc lliure de definir les fites i els valors de la meua pràctica? O estic obligat a configurar la meua pràctica en certes maneres «normals» per tal de rebre el suport material, emocional i intel·lectual per fer-ho?

El contrari d'agència és *sobredeterminació*. Diem que estem sobredeterminats quan no tenim tanta llibertat com per escollir actuar com ens agradaria fer-ho. Penseu-hi d'aquesta manera: quan comencem a crear una peça de circ, ja sigui un número o un espectacle, quanta part està determinada per endavant? Quina mena d'elements semblen innegociables? He de fer els meus millors trucs? He de mantenir el que faig a certa distància? He de semblar masculí o femení? He d'evitar alguns tipus de moviments? Fins al punt que *dir no no és una opció* —fins al punt que mai no se'ns demana el nostre consentiment a aquestes condicions— podem dir que estem sobredeterminats, i que es posa en risc la nostra agència.

En els humans del segle XXI, la sobredeterminació generalment crea ansietat.¹³ Quan pensem que no podem triar els nostres moviments, quan estem confinats en el nostre lloc per altres i se'ns nega el poder de decidir per nosaltres mateixos, ens entristim, ens estressem, ens sentim sols, ens enrabiem. De vegades ni tan sols sabem *per què* ens sentim d'aquesta manera —de vegades la sobredeterminació està tan arrelada en els nostres mons vitals que la capacitat d'escollir no apareix de forma explícita. Però ho podem notar, i això fa mal.

Veig molts artistes de circ en la meua comunitat que pateixen la pressió de la sobredeterminació. Per a cada artista de circ la carrera del qual es desenvolupa sense cap obstacle, n'hi ha un grapat la feina del qual no rep cap suport, no rep cap mena d'atenció, no li deixen que ocupi cap espai. Són artistes les pràctiques dels quals cauen en la banda equivocada de la divisió establerta entre obra «bona» i obra «dolenta». Quan això passa, estem *sobredeterminats per la crítica*: sigui quin sigui el sistema d'avaluació de moda aquell any ràpidament nega a aquests artistes el poder d'actuar.

Aquest tipus de sobredeterminació és molt obvi per a l'artista. Menys òbvia —però no menys descoratjadora— és la sobredeterminació efectuada per la *fantasia*. Fins a quin punt les nostres estimades visions del «circ bo» limiten realment el nostre poder d'actuar en un procés creatiu concret? Fins a quin punt els miratges d'un futur particular ennuvolen el nostre accés al ple potencial del present? Quan cossos, objectes, imatges i llenguatge s'apleguen

de recolzaments —*sempre* és una acció recolzada» (72; les cursives són meves). Només necessitem pensar en els aparells circenses per comprendre què vol dir. Enfilat-se és impensable sense una corda. De la mateixa manera, sortir de gira no seria el mateix sense xarxes d'institucions culturals, l'entrenament el configuren les xarxes de sociabilitat que creixen en l'espai d'entrenament, i les pràctiques artístiques es duen a terme de maneres que són inseparables del flux i reflux del reconeixement crític.

13. Algunes de les descripcions més convincentes de l'experiència viscuda de la sobredeterminació procedeixen de literatures decolonials. La sobredeterminació no és un assumpte eixut i pràctic, una mera disposició de portes obertes i tancades: també treballa amb i a través del sentiment, la sensació i l'estat d'ànim, i té greus (i nocius) efectes sobre les vides interiors de la sobredeterminació. Obres com *Black Skin, White Masks* de Frantz Fanon (i especialment el capítol 5, «The Fact of Blackness») fan visibles els dolorosos efectes emocionals i psicològics de la sobredeterminació.

sota l'embruix d'un projecte, la seva reunió fa palès un núvol de potencialitat ingovernable, incoherent, turbulent: en el camí del present al futur, pot passar qualsevol cosa! Quan aquest núvol de potencialitat sembla fer-se més estret, acompanyant-nos amb tota la força del destí violent envers una direcció, l'agència es substituïda pel destí.¹⁴

No cal dir que no som mai totalment lliures per actuar. L'única pregunta real és: som *prou* lliures, és el nostre espai d'agència adequat?

I doncs, ho és?

* * *

En el món del circ actual, la crítica i la fantasia estan embullades de forma complexa i confusa. La crítica perfora la fantasia: frustra carreres, desanima pràctiques, inhabilita la creativitat i distancia l'espectador de la situació de la representació.¹⁵ Alhora, la crítica *construeix* fantasia: el mitjà crític en què ens trobem immersos ens nodreix amb valors i ens diu quin aspecte tenen bones i males representacions. La cultura crítica ens anima a fantasiejar sobre nosaltres com a crítics —quan critiquem els altres, ajudem a bastir una jerarquia del gust, amb nosaltres asseguts a dalt de tot, com si nosaltres i només nosaltres tinguéssim accés a la veritat absoluta.¹⁶ El món del circ, difractat a través dels prismes binoculars de la crítica i la fantasia, apareix com una arena de lluita —el gust en oposició a la vulgaritat, el talent artístic en oposició a la incompetència, l'autenticitat en oposició a l'artifici— més que com una delicada ecologia que requereix tenir-ne cura de forma habitual.

Aquest estat de la qüestió es manté a lloc gràcies a un secret. Si es desvelés el secret, es faria evident que el drama sencer és buit. I d'això parlaré aquí, o sigui que prepareu-vos! Aquí ho teniu: no existeix un objectiu «bo» o «dolent» en la representació, només gust personal i criteris locals.

14. Per a la teòrica radical de la *performance* Bojana Kunst, la fantasia de la «bona representació» planteja una gran amenaça per a la pràctica artística. L'estricta control que hem d'exercir en l'espai de creació per tal de moure'ns envers cert resultat desitjable significa que en realitat no hi ha espai per produir res nou: «congelats en el futur», continuem fent cercles al voltant del que ja és imaginable, reproduint sense parar noves versions del mateix (2015: 153). Per a Kunst, això vol dir que el potencial de l'art com a espai de llibertat —un espai en què els cossos es poden moure desafiant les normes que lliguen la societat en general— es veu bloquejat: quan ens mantenim massa aferrats a fantasies d'excel·lència crítica, «la possibilitat del futur està en realitat en equilibri amb les relacions de poder actuals» (2015: 168). Evitant la sobredeterminació mitjançant la fantasia potser vol dir treballar amb menys control...

D'ençà dels textos de Freud sobre el subconscient, costa molt afirmar que no existeix cap llibertat real en la fantasia. Fantasiejo sobre els futurs a *pesar de mi mateix*. I tal com assenyala Hannah Arendt, «el poder de controlar, de dictar l'acció, no té a veure amb la llibertat, sinó que és una qüestió de força i de debilitat» (1960: 445). L'agència —almenys de la manera que m'interessa entendre-la aquí— no tracta de ser capaçes d'actualitzar el que ja imaginem que és bo. Més aviat apareix quan som capaçes de transcendir «motius i objectius», creant alguna cosa «que no existia abans, que no era donada, ni fins i tot com un objecte de cognició o imaginació, i que per tant, a dreta llei, no es podia conèixer» (444). En termes de creació artística, això vol dir tractar la imatge de la «bona representació» com un material present en l'espai de la creació com qualsevol altre material, i que apareix com un interlocutor possible més que com un ideal totalitzador.

15. En el sentit que la crítica requereix *distància analítica*. *Quan seiem entre el públic amb el nostre quadern de crític a la falda*, l'experiència de ser un espectador adquireix un aroma diferent.

16. El gest crític és un gest de *revelació*: es «predica en el descobriment d'un món vertader de realitats que s'amaguen darrere el vel de les aparences» (Latour, 2010: 474-475). En fer aquest gest, el crític afirma tenir «un accés privilegiat al món de la realitat» (475). La crítica només funciona si el crític es presenta com a més-objectiu, i els seus criteris crítics com a irrefutables. Això és el que volen dir comentadors com Armen Avanesian quan emmarquen la crítica com un instrument de poder: té un efecte estabilitzador i legitimador per al subjecte crític (Avanesian, 2017: 35-36).

Ho repetiré: en la representació, l'única base que tenim per fer judicis de valor són el gust personal i els criteris locals. Qualsevol cosa que poguéssim voler d'una representació —entreteniment, comentari social, significat polític, disseny impecable, presa de decisions intel·ligent, originalitat, estil, el que sigui—, cap d'aquestes coses són valors universals per a la representació, ni semblen el mateix en diferents llocs d'arreu del món (o fins i tot per a diferents persones en el mateix lloc).

Això queda molt clar si examinem els diferents llocs on es presenta el circ. Els criteris que valen per a una discoteca de Londres semblen molt diferents dels criteris que valen per a un festival de teatre de carrer a Espanya. «Bo» i «dolent» volen dir coses diferents al Festival CIRC a o a l'Adelaide Fringe. Això òbviament no és perquè diferents geografies ens concedeixin un accés més confús o més clar a la Veritat Absoluta: en cada lloc, estem lligats per una resolució local, la realitat de la qual es manté performativament.¹⁷ Hem de continuar jutjant —i jutjant *la nostra manera*— per tal que siguin «bons» i «dolents».

Aquests criteris locals *de vegades* es converteixen en un problema per a l'agència artística. En el món comercial, els artistes treballen per al gaudi d'un públic específic, i aconsegueixen trobar espai per a la llibertat creativa dins dels límits d'aquests criteris. Els artistes comercials *accepten* obeir la demanda d'entreteniment —accepten treballar dins dels límits traçats per la cultura crítica local en el món comercial. Quan la submissió té lloc amb consentiment, els resultats poden, per suposat, ser gratificants per a tothom.¹⁸

Les coses són diferents per a les pràctiques circenses que entenem com a art. Això és perquè, en l'art contemporani, el públic no *necessita* que l'entretinguin —no necessàriament. En realitat, l'artista ha de definir els seus propis fins: es converteix en la seva pròpia resolució local de la realitat.¹⁹ Les pràctiques circenses que anomenem «contemporànies» poden ser divulgatives, emocionals, emocionants, meditatives, agressives, confuses —o *no*. Aquest és l'espai de l'agència promès pel contracte d'allò contemporani. I cada vegada m'amoïna més que aquesta promesa no es mantingui.

Malgrat reclamar aferrissadament que les regles estan fetes per ser trenca- des i que les convencions són arbitràries, continuem criticant els artistes

17. Manllevo aquesta formulació —i la cosmologia metafísica que fonamenta aquesta carta— a la filòsofa Karen Barad. A «Posthuman Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter» desplega un enfocament performatiu envers l'elaboració de realitats, que imagina com sent totes elles locals, contingents i relacionals: «Una intra-acció específica [...] executa un *tall agencial* [...] que efectua una separació entre "subjecte" i "objecte". O sigui, el tall agencial executa una resolució *local dins del* fenomen de la indeterminació ontològica inherent. En altres paraules, els termes relacionats amb el referents (relata) no preexisteixen relacions, ans al contrari sorgeixen relata-dins-dels-fenòmens mitjançant intra-accions específiques» (2003: 815).

18. Crec que els problemes de l'agència sorgeixen sobretot en el món comercial quan als artistes se'ls demanda o bé que se sexualitzin obertament o que prenguin riscos físics més grans que aquells amb què se senten còmodes. Aquests són problemes importants, i mereixen ser tractats en un tipus d'estudi diferent.

19. Això no vol dir que la seva resolució local sigui indiscutible. A «Why Is Art Met With Disbelief? It's Too Much Like Magic», el crític d'art Jan Verwoert descriu la tensió infligida en l'artista per l'exigència constant d'explicar-se: «És un clàssic entre les vint principals converses infernals: ser examinat durant tot el dinar del diumenge per sogres prospectius que, amb persistència creixent, proven de fer-te confessar que [...] l'art és un gran engany [...] En una situació semblant, *no sembla que valgui molt la pena defensar l'art com un reialme en què el valor es pot negociar lliurement*» (2013, 92; l'èmfasi és meu). Com a artistes que som hauriem de fer-nos ressò d'aquest assalt a la llibertat artística mantenint-nos en estàndards crítics inflexibles? O ens hauriem de dedicar a garantir que l'art *continui sent* un espai en què el valor es pot negociar lliurement?

com si els nostres criteris locals i el nostre gust personal fossin tan reals per a ells com ho són per a nosaltres. Continuem establint la divisió entre obra «bona» i «dolenta» que manté algunes pràctiques visibles i altres en l'ombra. I quan manifestem les nostres crítiques de certes maneres —maneres que esborren la particularitat dels nostres criteris de judici— els artistes queden atrapats en certes maneres de pensar, sobredeterminades per fantasies que creuen no poder ignorar o negociar.

* * *

En la primera carta oberta de Bauke Lievens —«La necessitat de redefinir»— crítica i fantasia es creuen en encara una altra disposició. Tal com ho veig jo, la carta sencera es fonamenta en una *fantasia del circ crític*. Lievens imagina l'artista de circ com una mena d'operador cultural qualificat, la pràctica del qual es basa en la navegació virtuosa de convencions —artístiques i socials— i la seva desconstrucció crítica mitjançant la representació.²⁰

Què vol dir això? Bé, d'una banda, Lievens vol que l'artista examini en profunditat el circ com a mitjà per tal fer córrer la cortina de malentesos i revelar la seva realitat. En la seva carta afirma:

El cos circense empeny constantment els límits d'allò possible, i desplaça sense interrupció les fites de les seves accions físiques, de tal manera que mai no assoleix aquestes fites i aquests límits: aquests canvien constantment i estan fora de l'abast. El que aleshores s'expressa mitjançant les formes circenses no és la vella visió del mestratge, sinó una manera fonamentalment tràgica d'entendre l'acció humana. [...] El que apareix a la pista és un combat amb un adversari invisible (les diferents forces de la natura), en què l'objectiu no és guanyar, sinó resistir i no perdre.

Per tant, el circ crític de Lievens fa palesa alguna cosa cabdal sobre el mitjà que havia estat amagada. D'altra banda, el circ crític ofereix una crítica de la cultura contemporània («les nostres experiències postmodernes, metamodernes o fins i tot posthumanes del món que ens envolta»). El discurs de l'artista, aleshores, consisteix a proposar, a través de la representació, una relació «innovadora, sorprenent, estranya i inquietant» entre el mitjà i el món.

No podem negar que les figures de pensament que desenvolupa Lievens tenen una força de presència evident: el seu concepte de l'heroi tràgic de circ, per exemple, irradia una convincent energia productiva. Per als artistes de circ, aquest ha tingut i continuarà tenint la capacitat de mobilitzar. Però crec que cal deixar clar que la seva escriptura és tan rica precisament perquè és específica de la seva pròpia pràctica circense.²¹ Hi ha una visió particular del

20. Dec aquest formulació a Jan Verwoert (2016).

21. Lievens no està entrenada en una disciplina circense concreta, però és una artista de circ en el sentit que compon amb el circ, interactua amb el circ, tracta amb el circ, sent amb el circ. En altres paraules, és una artista de circ perquè compta amb una pràctica circense; hi està alhora immersa i responent al món a través d'ella. Si haguéssim d'afirmar, com m'agradaria, que executar la tècnica circense és una mena de pensament, igual en valor a pensar mitjançant-la parla o a pensar-mitjançant-l'escriptura, aleshores no podríem presumir d'incloure dramaturgs, directors i coreògrafs del circ en el circ pròpiament dit. Tots som artistes de circ.

circ darrere de la seva escriptura, la qual aborda el risc, el perill i les destreses físiques de major dificultat. Hi ha un món particular —el qual és, curiosament, *alhora* metamodern / posthumà i es caracteritza per una lluita dialèctica entre l'Home i la Natura.²² Lievens també imagina una tasca molt específica per a l'art: fomentar els àmbits socials i estètics, brandar l'espasa ardent de la crítica davant cadascun d'ells, fer públiques veritats ocultes i motivar el compromís públic amb ells mitjançant una escenificació convincent.²³

Es tracta d'una via totalment vàlida per reflexionar sobre la pràctica artística. Però, és l'única? No. Quan penso en l'enfocament de Lievens en relació amb la meua pròpia pràctica, m'adono que un element molt important de la meua feina —el cos intuïtiu— no apareix en el seu discurs. Atès que el circ de Lievens sembla tractar de fer crítiques intel·ligents a les convencions socials i estètiques, sembla dominar el cos de la planificació racional.²⁴ De vegades, però, m'encurioseix més el sentiment que el raonament; de vegades m'interessa més un estat que una afirmació. De vegades, durant la creació sorgeix material que és romàntic, que és autobiogràfic, que és il·legible. De vegades prenc decisions sense saber per què —no sempre, però de tant en tant sí.

A les seves cartes, Lievens ens fa cinc cèntims de les coses que desitja. Però el que noto és que, més que oferir-nos aquestes fantasies —dient, «ei, m'ha vingut al cap aquesta idea esbojarrada, potser la podem compartir, potser podeu connectar-hi en part, apa tios fem-la grossa!»— les presenta com a no-negociables. Sembla una llavor de divisió en el món del circ —ets Team Bauke?— i, com a incentiu afegit per posar sobre la taula la seva visió, insisteix en altres maneres de reflexionar sobre el circ passades de moda, retrògrades o encallades en el passat.²⁵ Construeix una línia temporal normativa

22. Cosa estranya perquè el pensament posthumà es caracteritza per la desconnexió de la divisió entre allò natural i allò cultural, i està animada per l'imperatiu de pensar en termes d'ecologies més que en oposicions dialèctiques. El posthumanisme prova de desfer el que Alfred North Whitehead va anomenar «la bifurcació de la natura», que designa l'intent de separar sentit de matèria tal com va abanderar el pensament europeu de la Il·lustració. Més aviat, el posthumanisme intenta «parlar d'una tirada de no humans i de tot allò que no és humà com ara coses, objectes, altres animals, éssers vius, organismes, forces físiques o entitats espirituals, i humans. Abastar aquest espai ontològic és vital atès que ja no es qüestionable, si mai ho havia estat, que en períodes que connecten tecnociències amb naturacultures, els mitjans de subsistència i els destins de tants tipus i entitats en aquest planeta estan irremediablement enredats» (Puig de la Bellacasa, 2017: 1). Tenint-ho present, costa imaginar un heroi tràgic posthumà en guerra amb la natura.

23. El fet que aquesta prescripció amagui dins del seu text una *implicació* fa que sigui molt més perillosa per a l'agència artística. És la creença que hem d'adoptar, com a mínim temporalment, per tal de fer que la crítica de Lievens tingui sentit. En l'acte de llegir, no només trobem *informació*, també ens endinsem en tot un *context* que permet que la informació ressoni com a veritat. Això és el que Deleuze i Guattari anomenen un *mot d'ordre*: és allò que se sobreentén en el que es diu. Aquesta mena d'estratègies retòriques són problemàtiques perquè escenifiquen creences particulars com si fossin coneixements objectius. A menys que siguem explícits sobre les fantasies que fonamenten les nostres crítiques, acabem adoctrinant els lectors més que alliberant-los perquè pensin per ells mateixos (Massumi, 1992: 29-34).

24. La cultura de la crítica té les seves arrels en la Il·lustració europea: pensadors d'aquest període van qüestionar els antics ordres de l'Església i de l'Estat amb l'ús de la raó i l'argumentació persuasiva. En el procés, van denigrar i marginar «l'afecte, allò subjectiu, allò particular, allò familiar», etcètera. En la cerca del coneixement objectiu, el pensament de la Il·lustració va provar de «separar la raó i la cognició de l'experiència, la intuïció i l'afecte» (Dhawan, 2014: 23-29). El resultat va ser una jerarquització del pensament, amb models occidentals de criticalitat (???) objectiva al capdamunt. Prendre's pràctiques personificades seriosament com a formes vàlides de fer pensament significa posar en qüestió aquesta jerarquia.

25. Si continuem parlant sobre nosaltres mateixos d'aquesta manera, ens posem en una posició molt difícil! Només és possible imaginar que estem una mica endarrerits o atrapats en el passat si entenem la història com un procés únic i inevitable de progrés; un moviment universal envers un tipus de futur. Però a qui li pertoca decidir què és aquest futur? I en què es converteix la diversitat quan la naturalesa del progrés es dicta des d'un únic punt de vista?

per al desenvolupament del circ sense preguntar als altres artistes si s'hi volen afegir. Però, hi ha només un futur del circ que valgui la pena perseguir? Només n'hi ha un que sigui contemporani?²⁶

* * *

Vull especular sobre les condicions pràctiques d'un futur en què els artistes de circ se sentit empoderats per crear en els seus propis termes. Crec que això comença amb una cultura del respecte: quan llegeixes un dossier, expresses la teva opinió sobre un *work-in-progress* o veus un espectacle, dones per assumit que l'artista sap el que fa. Això hauria de ser una mena de principi de referència. Quan alguna cosa no sembla encertada i vols remarcar-ho, fes preguntes primer a l'artista: per a tu és important la coherència? És essencial per a la teva pràctica que el públic s'hi involucri tota l'estona? T'interessa la claredat? Creus que el circ ha de ser difícil? Si la resposta és «no», potser la teva crítica és més sobre les teves fantasies que sobre les seves.²⁷

Per a mi, l'amenaça més gran avui en dia per als artistes de circ és la crítica que rebutja relativitzar les seves fantasies de base. En un context de circ contemporani, no s'hauria de demanar absolutament res a un espectacle de circ. Però, massa sovint, els artistes acaben fent malabars amb demandes que semblen tan no-negociables com incompatibles amb la seva pràctica. Per a mi, tot va començar a l'escola de circ: a les escoles actuals, tota la feina s'avalua segons els mateixos criteris, i la cultura crítica tendeix a sortir de mare. A l'escola, interioritzem fantasies sobredeterminades sobre el «circ bo» que aleshores triguen anys a desaprendre's. Què passaria si als professors se'ls demanés que treballessin amb els seus estudiants per escriure criteris de qualificació fets a mida dels seus interessos reals? Què passaria si les escoles de circ s'acostumessin a articular i qüestionar-se els propis valors estètics?

Tot i que la qualificació s'atura després de l'escola, l'avaluació —en la seva majoria oral, tot i que de vegades també escrita— no. De tant en tant aquestes crítiques arriben a l'artista criticat, però molt més sovint només infecten l'oïdor indefens amb un conjunt de valors imposats. Si no critiquem amb atenció, acabem forçant les nostres fantasies en els altres de maneres que fins i tot podríem no ser-ne conscients: si sento que diuen «és una pena que no hagin explorat completament l'escenografia» prou vegades, costa començar a pensar l'escenografia com alguna cosa que *cal* «explorar per complet». Per tant, si som seriosos sobre el circ com un lloc on els artistes poden escollir configurar les seves pràctiques de múltiples maneres, podríem necessitar fer una ullada a la manera com parlem habitualment. Podríem necessitar pensar sobre com la nostra crítica està construint silenciosament

26. Més que simplement *afegir* pràctiques codificades com a «passades de moda» o «primitives» en una versió revisada del present —formant una «nova realitat»—, Homi K. Bhabha proposa l'espai de la diferència obert pel «desfasament temporal» (o sigui, la percepció de certes pràctiques com a passades de moda) com una oportunitat per a la inauguració d'una pluralitat horitzontal de presents (2000).

27. Jan Verwoert sobre la crítica: «Tots tenim a la nostra disposició la quantitat requerida de psicologia d'estar per casa per adonar-nos dels motius pels quals [una] persona ha d'haver pronunciat el judici que fa mal. És la regla d'or de la crítica: els crítics revelen tant, si no més, sobre ells mateixos (les seves obsessions, complexos i rancúnies) com sobre l'objecte del seu judici» (2013: 32).

normes que encerclen els artistes en tipus de fantasies particulars —fantasies que podrien lluitar per acord amb les seves pràctiques creatives.

Ser curós sobre la manera com pensem sobre la crítica i la comuniquem no vol dir acabar amb l'anàlisi i el debat. Res més lluny d'això! Només vol dir desplegar l'anàlisi com una eina possible per a fer representació més que entendre la representació com una excusa per fer anàlisi. Vol dir «desestabilitzar» els nostres punts de vista per tal que utilitzem el llenguatge per entrar en relació amb la pràctica d'algú altre, no només *ells* són vulnerables, sinó també *nosaltres*.²⁸ Hem d'atorgar a l'obra l'espai per respondre, i això implica assenyalar la particularitat de les nostres pròpies posicions a l'hora de parlar, en comptes de presentar-nos com a guardians totpoderosos de veritats universals.²⁹ Fins que no estiguem disposats a fer-ho, potser millor no dir res en comptes d'assumir que coneixem millor que l'artista el que requereix la seva pràctica.³⁰

* * *

L'àmbit del circ està poblat per una multitud diversa, amb una pluralitat de pràctiques artístiques. Alguns de nosaltres comencem la creació pensant en termes del relat, alguns en termes d'imatges, alguns en termes de tasques físiques. Alguns de nosaltres som addictes al llenguatge i alguns senten que els ofega; alguns de nosaltres ens inspira el «món real» i alguns necessiten tancar ben tancada la porta de l'estudi per tal de sentir-se còmodes explorant. Sens dubte, alguns artistes de circ romantitzen una mena d'existència fora-de-la-xarxa, la carpa-i-la-caravana, però molts de nosaltres som també experts ciutadans digitals, fins i tot utilitzant internet com una mena d'espai d'actuació alternatiu. Més que intentar corregir tendències «indesitjables» apuntant al que el circ *hauria de ser* segons una manera particular d'entendre l'aquí-i-ara, ens cal alimentar i conrear precisament aquesta diversitat. Si no ho fem, privilegiem un enfocament —i un conjunt de criteris avaluadors— sobre un altre, afegint més estratificació arbitrària a un planeta que ja n'està fins al capdamunt.

És especialment important en el circ contemporani que deixem de fer-nos mal entre nosaltres amb crítiques insensibles. Prendre's seriosament com a artistes significa en primer lloc fer-se la següent pregunta: què voldria dir entendre la meva experiència veient aquesta peça com una experiència

28. A *OVERWRITE*, el teòric literari Armen Avanessian planteja una teoria de l'ètica de la crítica. Per a ell, la crítica és simplement una activitat d'autolegitimització a menys que l'acte de fer crítica també transformi el crític: «La cerca d'un camí que porti més enllà o que s'emancipi de l'estatu quo implica sempre també un treball poètic sobre un mateix. Si aquest treball no existeix, els canvis són només canvis cosmètics» (2017: 40-41). En altres paraules, a menys que el crític estigui disposat a ser canviat pel procés de la crítica —a menys que estigui disposat a revisar les seves fantasies de base— la crítica realment no produeix cap efecte real en termes de la cultura dominant.

29. Seguint Mieke Bal, proposo la representació circense com un *objecte teòric*. En la concepció de Bal, un objecte teòric no és un objecte sobre el qual teoritzar, sinó un objecte que es teoritza a si mateix: «El terme fa referència a obres d'art que despleguen el seu propi mitjà artístic [...] per oferir i articular pensament sobre l'art» (1999: 104). La seva formulació ens recorda que hem de entendre la instància crítica no com la concessió de paraules sobre un objecte silent, sinó com la reunió maldestra i tímida de dos subjectes «parlants», que *plegats* negocien la producció de coneixement.

30. Verwoert descriu els «silencis articulats» del crític que decideix no parlar com a «formes de lamentació». Lamentar-se de què? Potser aquests moments de silenci commemorin el fracàs del seu intent d'establir contacte amb l'obra d'art: la tragèdia de no-relació que sosté la nostra diferència irreductible (2013: 43).

valuosa? Què passaria si l'artista no és incompetent, sinó que realment fa alguna cosa estranya a la perfecció?³¹ A menys que hi hagi un problema ètic amb la pràctica d'algú —si promou estereotips sexistes, per exemple, o si l'obra és físicament o emocionalment nociva per als artistes implicats— tot i qualsevol cosa *s'ha de* rebre amb un esperit d'hospitalitat incondicional.³² Si no és així, el circ contemporani perd el seu potencial polític com a espai de llibertat, convertint-se simplement en una altra estètica o estil definit normativament.³³

Si hi ha un problema amb el circ, no és que a l'obra li manqui algun ingredient màgic. Potser hi ha un cert conservadorisme que frustra els artistes que intenten pensar les seves pràctiques de forma diferent. Però proposar una «normalitat millor» no és la resposta al problema. No podem pensar el progrés només en termes de les nostres pròpies estètiques i sistemes de valors; necessitem considerar l'àmbit com una ecologia holística, configurada per pràctiques artístiques però també socials, administratives i epistemològiques. L'objectiu no hauria de ser millors espectacles sinó més llibertat. I en aquests espais d'agència creativa, els artistes —no els crítics— es trobaran empoderats per definir una pluralitat de circs futurs.

Fem-ho plegats! Les vostres reaccions són molt benvingudes i les espero amb impaciència. Podeu escriure'm a sebastian.kann@hogent.be.

Amb afecte,
Sebastian Kann



31. Crec que un concepte clau aquí seria *pensament provisional*. Si volem participar en una pràctica de diàleg generosa, cal que fem l'esforç d'imaginar que el punt de vista de l'altre és vàlid —necessitem provar d'adoptar els seus criteris crítics, ni que sigui temporalment. Això val tant per a l'artista que rep comentaris com per al crític que els fa. Sense fer aquest esforç d'empatia —sense adoptar pensaments provisionals— les nostres posicions crítiques mai no es transformarien o canviarien. Manllevo el concepte de «pensament provisional» a Eleanor Bauer, que el va introduir en un taller com una manera de reflexionar sobre la relació del ballarí amb la partitura coreogràfica. La pròpia Bauer atribueix aquesta formulació a Daniel Linehan.

32. Per al filòsof francès Jacques Derrida, l'amfitrió està sempre dividit entre dues forces. D'una banda, tenim el principi ètic o moral de l'hospitalitat, que ens obliga a proporcionar espai a qualsevol que ho necessiti, sense jutjar o esperar cap compensació. De l'altra banda, tenim les condicions i les lleis que governen el fet d'acollir com a pràctica —penseu en la llei d'immigració, per exemple—, que tradueix en termes pràctics la insostenible càrrega d'oferir assistència a tothom que ho necessiti. Atès que no tenim cases prou espaioses per acollir tothom ni recursos socials o emocionals per ser un bon amfitrió per a qualsevol, triem, duem a terme exclusions i subjectem els hostes potencials a una sèrie de mesures i avaluacions, ja sigui conscientment o subconscientment.

Fent aquesta distinció —entre el principi d'hospitalitat incondicional i la pràctica de l'hospitalitat condicional— Derrida vol apuntar a un espai d'injustícia. Què dir a aquelles persones que cauen en el forat entre fer el correcte i fer el que es pot? Ningú no mereix ser exclòs, i tanmateix la inclusió total —tant a les arts com a tots els altres àmbits— continua sent una impossibilitat logística. Derrida va concloure que la cerca infructuosa de la inclusió total necessita continuar sent una força mobilitzadora, fins i tot si la feina d'inclusió no és mai completa (2000).

33. La distinció que fa André Lepecki entre coreopoliciat (*choreopoliced*) i coreopolític (*choreopolitical*) serveix de molt aquí. Si el circ contemporani es converteix en un estil fixat més que en una invitació oberta a redefinir-se, caiem en una situació de coreopoliciament (*choreopolicing*); o sigui, el circ contemporani apareixeria com un àmbit en què «ser significa ajustar-se a un patró precoreografiat de circulació, corporalitat i pertinença» (2013: 20). Si això succeeix, la llibertat artística en el circ corre el risc de fer-se fonedissa. D'una banda, un àmbit *coreopolític* és aquell que acull el «moviment l'únic sentit del qual (significat i direcció) és l'exercici experimental de la llibertat» (20); el moviment del qual, en altres paraules, no requereix una performativitat particular i no necessita esperar la legitimació crítica.

Referències bibliogràfiques

- AGAMBEN, Giorgio, *What is an apparatus?* (Stanford: Stanford University Press, 2009).
- ARENDT, Hanna. «What is Freedom?». A: P. Baehr (ed.). *The Portable Hannah Arendt*, ed. Nova York: Penguin, 2000, p. 438-461.
- AVANESSIAN, Armen. *OVERWRITE: Ethics of Knowledge – Poetics of Existence*. Traducció de N. F. Schott. Berlín: Sternberg Press, 2017.
- BAL, Mieke. «Narrative Inside Out: Louise Bourgeois' Spider as Theoretical Object». *Oxford Art Journal*, vol. 22, núm. 2, 1999, p. 103-126.
- BARAD, Karen. «Posthuman Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter». *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol. 28, núm. 3, 2003, p. 801- 831.
- BHABHA, Homi K. «“Race” Time and the Revision of Modernity». A: L. Back i J. Solomos (ed.). *Theories of Race and Racism: A Reader*. Londres i Nova York: Routledge, 2009, p. 354-368.
- BUTLER, Judith. *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*. Londres i Cambridge (Massachusetts, Estats Units): Harvard University Press, 2015.
- DERRIDA, Jacques. *Of Hospitality*. Traducció de R. Bowlby. Stanford: Stanford University Press, 2000.
- DHAWAN, Nikita. «Affirmative Sabotage of the Master's Tools: The Paradox of Postcolonial Enlightenment». A: N. Dhawan (ed.). *Decolonizing Enlightenment: Transnational Justice, Human Rights and Democracy in a Postcolonial World*. Leverkusen: Barbara Budrich Publishers, 2014, p. 19-79.
- DOORMAN, M. *De Romantische orde*. Amsterdam, Prometheus/Bert Bakker, 2012.
- DOORMAN, M. *Rousseau en Ik: over de erfzonde van de authenticiteit*. Amsterdam: Prometheus/Bert Bakker, 2012, p. 38.
- FANON, Frantz. *Black Skin, White Masks*. Traducció de C. L. Markmann. Londres: Pluto Press, 2008 [1967].
- FOUCAULT, Michel. *Discipline, toezicht en straf: De geboorte van de gevangenis*. Groningen: Historische Uitgeverij, 2010, p. 255.
- GLISSANT, Édouard. *Poetics of Relation*. Traducció de B. Wing. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2010 [1997].
- HAEGENS, Koen. *Niemand's slaaf: verlangen naar de innerlijke grens*. De Groene Amsterdammer, Jrg. 12(140), 2016, pp. 36-39.
- JACOB, Pascal; RAYNAUD DE LAGE, Christophe. *Extravaganza! Histoires du cirque américain*. Montreu-il-sous-Bois: Editions Théâtrales, 2005, pp. 59-76.
- KUNST, Bojana. *Artist at Work: Proximity of Art and Capitalism*. Winchester i Washington: Zero Books, 2015.
- LATOUR, Bruno. 2010. «An Attempt at a “Compositionist Manifesto”». *New Literary History*, vol. 41, 2010, p. 471-490.
- LEHMANN, Hans-Thies, *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999.
- LEPECKI, André, '9 Variations on Things and Performance'. A: *Thingly Variations in Space*. Editat per Elke van Kampenhout. Brussels, MOKUM, 2011.
- LIEVENS, Bauke. 2015. «First Open Letter to the Circus: The need to redefine». *e-tcetera*, 2015
<<https://e-tcetera.be/first-open-letter-to-the-circus-the-need-to-redefine/>>.

- LIEVENS, Bauke. «The myth called circus». *e-tcetera*, 2016.
 <<https://e-tcetera.be/the-myth-called-circus/>>.
- MASSUMI, Brian. *A User's Guide to Capitalism and Schizophrenia: Deviations from Deleuze and Guattari*. Londres i Cambridge, MA: MIT Press, 1992.
- PUIG DE LA BELLACASA, María. *Matters of Care: Speculative Ethics in More than Human Worlds*. Minneapolis i Londres: University of Minnesota Press, 2017.
- PUROVAARA, Tomi. *An Introduction to Contemporary Circus*. STUTS, 2012, p. 77.
- VAN KERKHOVEN, Marianne. 'Werkverslag. Hoofdstuk 1: Nuanceren. Over het innemen van standpunten.' A: *e-tcetera*, 20 (83), 2002, p. 15.
- VERMEULEN, Timotheus; VAN DEN AKKER, Robin. 'Notes on Metamodernism'. A: *Journal of Aesthetics & Culture*, 2010, vol. 2.
- VERWOERT, Jan. «Criticism Hurts» i «Why Is Art Met With Disbelief: It's Too Much Like Magic». *Cookie!*. Berlín: Sternberg Press, 2013, p. 29-43 i 91-106.
- VERWOERT, Jan (ed.). «How would I know how to say what I do?». A: *No new kind of duck*. Zúric i Berlín: Diaphenes, 2016, p. 13-36.