

Hacia una definición del Circo Contemporáneo. Cuerpo, error y performance en las prácticas artísticas de la posmodernidad

Fecha de recepción: julio 2018
Fecha de aceptación: septiembre 2018
Versión final: noviembre 2018

Antonela Scattolini (*)

Resumen: Las artes circenses consideradas como arte popular y su joven historia académica. Sus recorridos estéticos hasta llegar, al Circo Contemporáneo y la performance. Las nuevas reglas artísticas, de producción, circulación y recepción de las obras que se corresponden con el arte contemporáneo.

Palabras clave: Circo contemporáneo – Vanguardias - arte popular – posmodernidad – performance

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 71]

Introducción

Las artes circenses tiene la particularidad de poseer una historia académica muy joven. Su tardía sistematización y problematización académica pueden deberse a que durante siglos se trató de un arte popular, cuyos secretos pasaban de generación en generación dentro de familias o dinastías circenses. Esta cualidad sumada a la itinerancia que caracteriza sus prácticas podría haber contribuido a que esta disciplina permaneciera ajena a las transformaciones que durante el siglo XX influyeron a otras corrientes artísticas en lo que fueron considerados los grandes centros de influencia como Europa o Nueva York. Mientras las vanguardias históricas ponían a prueba los límites de las posibilidades de representación de cada materialidad en el arte, incluso inspirándose en muchos casos en el arte circense, el circo en cambio estaba consolidando sus códigos de representación en el campo cultural en la URSS y en torno a la industria en EUA.

No obstante su aparente autonomía, el arte circense no está escindido del paradigma epistémico que ocupa al resto de las artes, y va a incorporarse de lleno en la problemática de la posibilidad de representación que desvela a la posmodernidad, a su tiempo y a su manera, en las prácticas del Circo contemporáneo.

Podemos distinguir a grandes rasgos tres corrientes principales en lo que al circo respecta. Una primera, que suele denominarse circo tradicional o circo moderno (y responde en su conformación al paradigma epistémico de la modernidad) se consolida desde 1770 hasta 1970 aproximadamente. A lo largo de dos siglos el circo afianza los códigos que lo definen sobre determinadas reglas de oro: la circularidad del espacio de representación, que entre otras cosas permite una máxima visibilidad para todos los espectadores sin importar el lugar que ocupen, la variedad de los números, la itinerancia y la difusión son sólo algunas. El circo será entonces definido como un espectáculo que tiene al riesgo (y su dominio) como centro de la representación, con una estructura episódica, que yuxtapone diversos números de disciplinas disímiles, simple (en su comprensión, no en las destrezas que implica) y pensado para entretener y divertir al público.

La segunda corriente, denominada Nuevo Circo, surge alrededor de 1975 principalmente en Francia y Canadá;

mantiene una estructura episódica que integra diversas disciplinas circenses, pero que tiende a la unificación dada por una homogeneidad estética (de vestuario, maquillaje, musical, etc.) y especialmente por una trama o unidad dramática que engloba todos los números. El componente teatral tiene una presencia mucho mayor y el espectáculo busca, además de divertir, contar una historia.

Finalmente, sobre fines del siglo XX y principios del XXI surge la corriente que nos ocupa, la más joven y menos prolífica en los estudios sobre circo, denominada Circo contemporáneo. Lejos de señalar simplemente la práctica artística que se realiza en la actualidad (lo que implicaría la paradoja de una actualidad de más de veinte años, por otro lado), el término *contemporáneo*, a pesar de la pertenencia temporal a la que parece ceñirse, “no designa un período sino lo que pasa después de terminado un relato legitimador del arte, y menos aún un estilo artístico que un modo de utilizar estilos.” (Danto, 1995:32) Esta definición que el autor elabora partiendo del arte plástico puede relacionarse con lo que autores como Calabrese definen como neobarroco, y lo que Lyotard o Habermas, entre otros, llaman posmodernidad. Elegimos este último término por ser más fecundo en torno a la problematización de otras disciplinas por fuera del arte plástico, y es por ello que consideramos que el Circo contemporáneo se vincula directamente con el contexto histórico y artístico de la posmodernidad.

Una pequeña digresión a cuenta de lo mencionado anteriormente; como la mayoría de los autores que trabajan en torno al tema, no entendemos a la modernidad y a la posmodernidad como épocas o períodos ni históricos ni estéticos, sino como paradigmas epistémicos, es decir, una estructuración de principios que atraviesan ciertos modelos científicos, cosmológicos, e incluso una producción simbólica figurando una episteme: un modo de explicar y representar el mundo. En el caso de la Modernidad se configura a partir del pensamiento iluminista, que articula predominio de la razón, la creencia en un sentido unívoco y en verdades absolutas gestadas por el pensamiento científico y entiende al sujeto como una unidad. En la posmodernidad en cambio, se descrea de la Razón todopoderosa y de las verdades absolutas,

cuestionadas o relativizadas como una construcción posible en relación a otras, y el sujeto es pensado como una entidad en continua construcción y transformación. En relación al ámbito artístico entonces, la posmodernidad puede entenderse como un estadio de cuestionamiento de los cánones establecidos para las diversas disciplinas artísticas que lleva a la experimentación, y donde el propio proceso creativo configura las normas de cada obra de arte. A título personal, consideramos que nuestras matrices de pensamiento así como nuestras formas artísticas actuales están atravesados por ambos paradigmas epistémicos, por lo cual, si bien el circo moderno puede emparentarse con el pensamiento de la modernidad, y el contemporáneo con aquel posmoderno, ninguno se adecúa más o menos al período histórico que nos ocupa. En otras palabras, no hay un viejo circo y uno nuevo: como en todas las artes la obra se define por su eficacia. Hay circo del bueno y del malo.

Una de las particularidades de los espectáculos de circo contemporáneo es que de algún modo traicionan el horizonte de expectativas de los espectadores que fueron a ver un espectáculo de circo (entendiendo por esto solamente al de circo tradicional). Esto se debe a que en las obras de circo contemporáneo se fuerzan los códigos de representación de dicho arte casi hasta desdibujarlos. Por un lado estas obras dejan atrás la yuxtaposición, la estructura episódica y la función central de divertir (lo cual no implica que no lo hagan), y suelen crearse a partir de una o dos disciplinas, y estructurar la representación en función de las posibilidades expresivas de las mismas. Por otro lado, el circo contemporáneo juega con la tensión entre lo controlable y lo no-controlable del arte circense. Si el circo tradicional y el nuevo circo representan la destreza sobrehumana del cuerpo del intérprete, el cosmos, el circo contemporáneo tematiza el caos. Como última característica podemos agregar que el artista aparece como él mismo, despojando al circo de las construcciones de personajes, y enarbolando una reflexión personal sobre el hombre contemporáneo.

Como menciona Michel Guy en el libro *Circo expandido*, el circo es el arte de componer un espectáculo con la ayuda de las artes del circo, otras artes (el teatro, la danza o las artes plásticas, por mencionar algunas) y habilidades variadas. Esta definición, que pareciera estar tomando como modelo las posibilidades abiertas por el circo contemporáneo, pone el acento en la composición, en la escritura sobre la escena y en la heterogeneidad de ese arte total. Ironía de la historia y de la lengua, el circo contemporáneo subordina el circo a las artes del circo, que comienzan a definirse como siete disciplinas cada vez más autónomas: artes del clown, artes de adiestramiento, artes aéreas, artes acrobáticas, artes de la manipulación de objetos y otras artes (en las que pueden incluirse tragadores de sables, transformistas, lanzallamas, ventrílocuos, etc.).

Esto implica la vuelta a una autonomía previa a la codificación del propio arte circense, cuando la acrobacia, el adiestramiento o la manipulación de objetos eran considerados oficios independientes, pero desde una visión posmoderna que ya no los conceptualiza como atracciones sino como ramas de un arte.

Circo Contemporáneo y performance

Entendiendo que las Artes del circo contemporáneas problematizan una relación permeable con otras disciplinas artísticas propia de la posmodernidad, surge como una posibilidad pensarlas desde el punto de vista de la performance. No es casual que muchos de los artistas del Circo Contemporáneo se definan a sí mismo como performers. La performance, epítome de las prácticas artísticas posmodernas, puede pensarse como una especie de grado cero de la representación que construye sentido a partir del cuerpo y el gesto. Se trata siempre de una representación en el sentido de una ostensión, una ejecución prevista para una mirada, pero es también la expresión de una problemática donde el cuerpo está en el centro de la escena, donde el artista suele presentarse en nombre propio, donde el espectador es convocado a completar el sentido.

Este hecho delimita una serie de operaciones sobre el sujeto actuante y el receptor que definen nuevas reglas artísticas, de producción, circulación y recepción de las obras que se corresponden con la denominada posmodernidad o el arte contemporáneo (según qué autor se siga en tal categorización). En *Performance. La violencia del gesto*, Jorge Zuzulich entiende a la performance como una forma de lenguaje artístico hibridado que puede reconocer diversas fuentes, pero que surge como movimiento del arte plástico. En éste se da a través de una progresión gradual desde el cuerpo del artista que culmina en la pincelada a la irrupción del cuerpo mismo en escena. Es ese gesto del artista el que construye el sentido, no los cánones de representación de una disciplina. La corporalidad del artista y la violencia del gesto se entienden como fuerza de despliegue, como una forma de imperar sobre el sentido y sobre el mundo, transformándolos. Lo *performático* funda una obra en una acción transformadora, que a partir del gesto construye una territorialidad distanciada de la tradición representativa clásica.

Según Zuzulich esto tiene consecuencias concretas en los modos de percepción de tiempo, espacio y cuerpo que propone o articula la performance. En este trabajo nos centraremos específicamente en las consideraciones en torno a la importancia del cuerpo del artista, materia prima del trabajo del circo desde sus orígenes.

En el Circo contemporáneo el sentido del cuerpo es primordial para la construcción de la obra. Como sostiene Anne Quentin, "El circo es el arte de los cuerpos en movimiento dentro de un espacio que hay que dominar para poder superarse." (En Ricardes y Cruz, 2014: 45) Esto es lo que condiciona la creación.

De acuerdo a la tradición occidental moderna, nuestro cuerpo se estructura a partir de una división mente/cuerpo decartiana, que en el arte puede adquirir dos formas principales: la de subsumir todos los sentidos al de la vista, o la de construir un cuerpo-máquina modelado y controlado a la perfección por la razón. *El cuerpo performático*, en cambio, se percibe como un cuerpo sensible, abierto, movido por el deseo, que funda una comunidad artista-receptor. Un cuerpo que ya no es mero portador de órganos o de alma sino una herramienta para explorar los límites de sus propias posibilidades.

Es por eso que el Circo Contemporáneo trabaja muchas veces con la pérdida del dominio (para la cual es necesario un dominio perfecto del cuerpo, cabe agregar). El shock de lo *performático* radica en la irrupción de algo no controlable, de lo obscuro, lo que no se puede no se quiere o no se soporta ver, y eso es lo que introduce de lleno el Circo Contemporáneo. La situación se torna más importante que la proeza y se metaforiza hasta el infinito sirviéndose de la abstracción, una dramaturgia y coreografía basada en la resignificación de influencias anteriores. Los trucos y su dificultad son una herramienta más para crear un sentido. Es un gesto al servicio de la poesía, y como todas las artes posmodernas, el circo contemporáneo establece un diálogo constante con las premisas de su disciplina: el peso y la gravedad en el espacio, y la dificultad de controlarlos.

En este punto nos parece pertinente aclarar que, si bien el universo teórico que abre la performance sirve para pensar nuevas posibilidades de la praxis artística y circense en la posmodernidad (especialmente en relación al cuerpo como soporte de la obra), una obra de circo contemporáneo no es una performance. Esta última implica siempre una ejecución sin resto, un gesto creador sin ensayo; las puestas en escena de Circo Contemporáneo, en cambio, son realizadas por cuerpos entrenados luego de un largo período de ensayo y búsqueda.

La performance también se nutre de aspectos del conceptualismo que entiende al arte como elemento de reflexión y desconfía de todo principio de representación, inclusive del propio lenguaje; el arte es una forma de ritual no sagrado, que abre un camino purificador a través de su experiencia. Lo real, lo que estaba por detrás de la escena, se hace presente. A tono con los planteos de las neo vanguardias, se trata de incorporar la vida en el arte, no el arte en la vida. Un laboratorio de nuevas formas de vida que rechaza predeterminaciones, proyectos, e invierte los valores establecidos.

En relación con lo desarrollado hasta aquí podemos pensar numerosas experiencias artísticas, como *La Fura del Baus o De La Guarda*, por nombrar sólo las más conocidas, que establecen un diálogo entre el circo y otras artes, y pueden por ende relacionarse con el circo contemporáneo. No obstante, partiendo más específicamente del entrenamiento circense y sus relaciones con la performance, elegimos centrar el recorte del presente análisis en los trabajos que Camille Boitel, Johann Le Guillerm y Phia Ménard presentaron en diversas temporadas del Festival Internacional de Circo de Buenos Aires y las entrevistas a dichos creadores recopiladas en el volumen de Circo expandido.

Cabe destacar que los tres artistas, representantes en este caso del circo contemporáneo, se formaron en las escuelas integrales de circo francesas fundadas en la década de 1970 que dieron lugar a la corriente del nuevo circo.

Trabajamos para fracasar meticulosamente

Camille Boitel, acróbata y paradista de manos (entre otras cosas) entrenó en la escuela de Annie Fratellini, y comenzó su carrera presentándose en espectáculos unipersonales en los que desarrolló una estética basada en la tragedia de la condición humana. El azar, el desorden y la catástrofe son algunas de las constantes en su obra,

que él mismo define como una mezcla de circo, teatro y *performance*. En consonancia con lo desarrollado previamente, no le interesa la hazaña sino más bien todo lo contrario: el error. Funda su práctica en una poética de lo fallido, un dominio perfecto de la fragilidad, la sorpresa y el accidente, para reflexionar sobre lo que se nos escapa y sobre nuestra capacidad de resistencia frente al desmoronamiento. *L'immediat*, trabajo del 2009, pone en escena a un hombre rengo y oblicuo que es ayudado por cinco más en un planeta torcido mientras todo se vuelve contra ellos. Cada gesto llama al desastre y el desequilibrio, centro de la obra, no se resuelve nunca. Por otro lado su obra *La máquina de jugar* pone al público en el centro del dispositivo, dándole un control remoto en el que puede seleccionar qué acciones ejecutará el artista a continuación.

El hombre viene al circo a ver al hombre y quizás a asombrarse de serlo

Johan Le Guillerm se formó en el (CNAC) Centro Nacional de Artes del Circo como equilibrista, malabarista, clown, creador y manipulador de objetos. Sin embargo, el título con el que se siente más identificado es el de domador de objetos: de chico pasaba las tardes en un basurero donde vivían unos gitanos, llevaba objetos al taller de su papá y los transformaba.

En sus creaciones parte siempre del elemento que considera la esencia del circo: el círculo, y no se presenta en espacios de representación que no sean circulares. No obstante entre algunas de las características que lo relacionan con el circo contemporáneo podemos contar el hecho de que no se limita a la puesta en escena sino que construye una cosmogonía con su arte: en la pista compone a sus propios límites físicos y mentales con objetos, máquinas, y entabla combates reales y simbólicos. Estas mismas máquinas y objetos pueden ser vistos luego en muestras que el espectador interpreta sin solución de continuidad como parte de la misma obra. Se trata de una un circo mental y espectacular que mezcla arte y ciencia, en el que el personaje parte de una consideración estilizada de sí mismo: la figura del antihéroe en perpetua inadecuación con su entorno. Organiza sus obras desde observaciones: trayectos, formas, movimientos que compara y mide para establecer categorías del punto de vista y reflexionar sobre lo que lo rodea. Es un investigador no científico que busca como último objeto la redefinición del mundo partiendo de los elementos más básicos, como el punto de partida del círculo: el punto.

Ni distraer ni embaucar

Phia Ménard, por último, es *performer* y malabarista, y su obra está fundada en sus reflexiones sobre aquello que nos circunda. Con su compañía, Non Nova (no inventamos nada) crea en 2008 (PPP) *Posición Paralela al Piso*, primera creación de la serie (ICE) Inmalabarabilidad Complementaria de los Elementos. Para este trabajo selecciona materias que crean y quitan vida, nos obligan a desapoderarnos, a perder el control. Materiales imposibles de doblegar, aquellos que incluso siendo domados nos continúan sorprendiendo con su misterio. Su propuesta no es distraer ni engañar, no busca el control total de los elementos propios del malabarista,

que oculta su esfuerzo y la resistencia de los mismos al público, sino todo lo contrario. Para Phia, que comenzó su vida artística como Phillip Menard y cuyo recorrido sobre el escenario colaboró a entender a su propia identidad también como una construcción mudable y performativa, nuestro entorno y nuestras identidades están en perpetuo cambio. Su obra es testimonio vivo de ello, de cómo el control total de aquello que nos circunda es una ilusión con la que la artista batalla en cada representación. Finalmente, es un claro ejemplo de cómo el circo contemporáneo funda su discurso en la intensidad del cuerpo del artista que redefine el mundo que habita.

Referencias bibliográficas

- Danto, A. (1995). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. s.l Editorial: Paidós Transiciones.
- Jacob, P. (2002). *Le Cirque. Du théâtreéquestre aux artes de la piste*. Bologne: Ed. Larousse.
- Liotard, J. (1987). *La posmodernidad (explicada a los niños)*, Barcelona: Ed. Gedisa.
- Mauclair, D. (2003). *Historia del circo. Viaje extraordinario alrededor del mundo*. Lleida, Editorial Milenio.
- Ricardes, G y Cruz, A. (2014). *Circo Expandido. Una mirada del arte circense del siglo XXI* desde la perspectiva del Festival Internacional de Circo de Buenos Aires, Buenos Aires, Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Zuzulich, J. (2012). *Performance. La violencia del gesto*. Buenos Aires: Ed. del Instituto Universitario Nacional del Arte.

Abstract: The circus arts considered as popular art and its young academic history. His aesthetic tours to get to the Contemporary Circus and performance. The new artistic rules, production, circulation and reception of works that correspond to contemporary art.

Keywords: Contemporary circus - Vanguardias - popular art - postmodernity - performance

Resumo: As artes circenses conceituadas como arte popular e sua jovem história acadêmica. Seus percursos estéticos até chegar, ao Circo Contemporâneo e a performance. As novas regras artísticas, de produção, circulação e recepção das obras que se correspondem com a arte contemporânea.

Palavras chave: Circo contemporâneo – Vanguardias - arte popular – posmodernidade - performance

(*) **Antonela Scattolini**. Actriz

El entrenamiento corporal del actor. Acerca de la percepción del cuerpo y sus posibilidades. Vínculos entre docencia teatral y puesta en escena

Fecha de recepción: julio 2018
Fecha de aceptación: septiembre 2018
Versión final: noviembre 2018

Nuria Schneller (*)

Resumen: El presente trabajo intenta brindar una mirada sobre generalidades implícitas del trabajo corporal actoral tomando como referencia los siguientes ejes: la acción y relevancia de su carácter estético, la desnaturalización de los modos del entrenamiento corporal en teatro, la forma como contenido y el teatro como productor de sentidos.

Palabras clave: Entrenamiento – cuerpo – mimo – desnaturalizar – acción – significar – forma – teatro – docencia – escena.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 74]

“Todas esas utopías por las cuales esquivaba mi cuerpo, simplemente tenían su modelo y su punto primero de aplicación, tenían su lugar de origen en mi propio cuerpo” (Foucault, 1966, p.2)

Introducción

El cuerpo, tal como puede entenderse en nuestro lenguaje cotidiano, es objeto de trabajo y estudio desde ópticas tan diversas como el marketing, la bioquímica, la antropología, el teatro. Teniendo en cuenta la inminente complejidad alrededor de la cual nuestra sociedad conceptualiza el cuerpo, entiendo que es imprescindible

preguntar y relativizar los modos en que se enfoca el trabajo corporal escénico.

El recorte teórico que hago, es sin duda acotado en relación a las múltiples referencias que podrían hacerse, pero a pesar de ello considero que tener al menos la noción de un amplio panorama como punto de partida para indagar sobre las posibles concepciones del cuerpo, es un primer punto aclarador de acuerdo a la orientación que deseo compartir.

Fundamento este trabajo en una inquietud que surge en relación a mi formación particularmente en la (EAM) Escuela argentina de mimo, expresión y comunicación cor-