



UNIVERSIDAD ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO
FACULTAD DE ARTES
PROGRAMA ESPECIAL DE LICENCIATURA EN ARTES

MULTIFOCALIDAD CIRCENSE: UN CIRCO EXPANDIDO EN LES GRANDS
FANTÔMES DE YOANN BOURGEOIS

Estudiante: Lucas Vairon Vergara Zúñiga
Profesor Guía: Profesor Pablo Berrios González

Tesis presentada para optar al grado de Licenciado en Artes

Santiago de Chile, 2023

Tabla de Contenidos

Resumen:	3
Introducción:.....	4
I. Hacia un circo expandido: posibilidades de creación con el circo expandido	13
a. El circo	14
b. Lo circense.....	20
c. El campo expandido	23
d. El circo expandido	26
II. Mirada expandida: una mirada de interpretación a <i>Les grands fantômes</i> de Yoann Bourgeois .	35
a. Contextualizaciones del trabajo de Yoann Bourgeois.....	35
b. Caracterizaciones de <i>Les grands fantômes</i> de Yoann Bourgeois.....	39
c. Interpretaciones posibles a <i>Les grands fantômes</i>	44
III. Creando expandidamente: relaciones entre las posibilidades de creación del circo expandido y <i>Les grands fantômes</i> de Yoann Bourgeois	46
a. <i>Les grands fantômes</i> y el circo expandido	47
b. <i>Les grands fantômes</i> , un modelo posible de creación en el circo expandido	50
Conclusión.....	53
Referencias Bibliográficas	55

Resumen:

Lo que entendemos como artes circenses en la actualidad está en un punto de inflexión, los parámetros que sostenían el imaginario circense se expanden más allá de la carpa y la proeza, y con ello surge la necesidad de redefinir y enmarcar las expresiones presentes del circo para acompañar este movimiento. Esta investigación propone pensar en el concepto de circo expandido y las distintas posibilidades de creación de este, anclando estas propuestas y la definición conceptual al trabajo del coreógrafo circense Yoann Bourgeois en el documental de su autoría *Les grands fantômes*. Así, a través de una recapitulación del desarrollo del circo, se entremezclan los conceptos de “campo expandido” desde la escultura y el giro conceptual de “lo circense” al análisis del trabajo del coreógrafo en el documental. Dando cuenta de la presencia de formas de creación que no se limitan a una sola disciplina, medio o formato, que existen en más de una categoría, mezclan otras expresiones o disciplinas artísticas y contienen elementos de lo circense en sí.

Introducción:

Las expresiones de circo en la actualidad han ido explorando otras posibilidades escénicas, expresivas y técnicas fuera del imaginario tradicional que se tiene de él: la carpa, el payaso y el artista virtuoso enfrentando el riesgo en un espectáculo. Su aparente origen aglutinante y de variedades ha llevado a cruces posibles con los lenguajes de otras disciplinas escénicas como la danza, el teatro o el mimo corporal —las que comparten similitudes con los formatos y plataformas de las artes circenses— nutriendo la expresión de estas a la vez que manteniendo su formato escénico.

Anexo a esta mezcla, otras disciplinas y medios como la fotografía, el internet y las creaciones audiovisuales posibilitan distintos formatos desde los cuales expandir el circo, particularmente a través de prácticas no escénicas que se propagan a través de plataformas, pantallas, materialidades y dimensiones. Al seguir experimentando y posibilitando nuevas expresiones en los bordes de las disciplinas y sus definiciones, lo escénico puede integrar de vuelta la proyección de los videos o la muestra de las fotografías; con lo que la transmisión en vivo posibilita nuevas distancias. La tecnología expande y difumina los alcances de lo que puede un trapecio y su trapecista en un escenario; con una retroalimentación entre formatos, medios y disciplinas que a la vez que los utiliza comienza a trascenderlos temporal y/o definitivamente.

Es en este siguiente paso es que puede enmarcarse la obra del “coreógrafo” Yoann Bourgeois, artista circense por el *Centre National des Arts de Cirque* (CNAC) en Francia. Su trabajo avanza conceptual y concretamente hacia la exploración de las posibilidades de los cuerpos y la física, experimentando con la suspensión, la gravedad, el movimiento pendular y muchas otras constantes presentes en las disciplinas circenses que practica: el malabarismo y la acrobacia en trampolín. Es así como a lo largo de su carrera ha llegado a ser considerado acróbata, malabarista, bailarín, coreógrafo, actor y muchas otras definiciones contextuales y

temporales a su trabajo, el cual se escapa de lo exclusivamente “circense”. En este sentido, creaciones de Bourgeois como *Celui qui tombe* —donde una plataforma giratoria sostiene a "bailarines-acróbatas"— o *I wonder where the dreams I don't remember go* —donde junto al elenco del *Nederlands Dans Theater* coreografía sobre escenarios invertidos colgando de paredes y techos a los intérpretes— son algunas muestras de esta expansión del circo y lo circense.

Expresiones como estas difuminan los límites de disciplinas y sus posibilidades, y así empiezan a mostrar la porosidad de la creación artística contemporánea. Sobre ello aparece la idea del "campo expandido" rescatado de la crítica de arte y teórica Rosalind Krauss respecto a la escultura, donde en un análisis lógico y visual posiciona la escultura en la distancia entre el paisaje, la arquitectura y sus negativas contrapartes (la no-arquitectura y el no-paisaje) dando paso hacia un campo expandido de las disciplinas en donde el artista, en la búsqueda de su creación podrá —y muchas veces necesitará— salirse de su propia disciplina en búsqueda de otros lenguajes y formatos que soporten aquello que anhela ser creado, efectivamente saliendo de las definiciones que antes intentaban sostener la obra.

Esta reflexión permite leer en esta idea de campo expandido a *Les grands fantômes*, documental audiovisual construido por Yoann Bourgeois y Louise Narboni en el 2019 a partir del registro de una intervención in situ en el festival *Monuments en mouvement #3* en el *Panthéon* de París en el 2017, originalmente nombrada *La Mécanique de l'Histoire, une tentative d'approche d'un point de suspension*. Esta fue construida con distintas creaciones de Bourgeois autónomas y previas; plataformas en desequilibrio con intérpretes arriba, un tentetieso (mono porfiado), superficies giratorias, trampolines con escaleras y distintas expresiones de equilibrio y gravedad acompañadas por el Péndulo de Foucault que se exhibe en el *Panthéon*:

Este documental no se presenta exclusivamente como un registro audiovisual estático del festival, sino que recurre a una construcción dinámica: anexo de tomas, voces en off, piezas musicales y detalles de cada una de las creaciones de Bourgeois, lo que da como resultado un producto apilado y mezclado por otros que le son previos y que existen autónomamente. *Les grands fantômes* logra expandirse más allá de la propuesta inicial de características presenciales y circenses, llegando a un espacio virtual extendido. Se posiciona como creación audiovisual y a través de su propio formato sostiene a los demás, expandiéndolo al construir imágenes y perspectivas imposibles de generar con la mera vista, yuxtaponiendo espacios y locaciones, deslizado la temporalidad lineal al traer extractos y retazos previamente desarrollados en una creación envolvente en sí misma.

Frente a los distintos medios y formatos en los cuales se expone el circo en la actualidad junto a los territorios expandidos que posibilita la mezcla de estos, proponemos el concepto de circo expandido para poder nombrar o mirar de formas más coherentes el desarrollo dinámico y actual de las artes circenses: un arte circense que no se define por un formato único en su composición pero que contiene elementos de lo circense dentro de sí.

Con el aterrizaje de este concepto, el desarrollo de esta propuesta y sus aplicaciones prácticas aparece entonces la pregunta ¿qué formas de creación son posibles a partir de la idea de circo expandido y cómo estas se manifiestan en *Les grands fantômes* de Yoann Bourgeois?

Dado lo anterior, se propone como hipótesis de investigación que las formas de creación posibles a partir de la idea de circo expandido se adaptan a más de una categoría ya que su práctica no se define en relación con un medio o formato único, contienen elementos asociados a lo circense y se mezclan con otras expresiones y disciplinas artísticas. Estas se manifiestan en la obra *Les grandes fantômes* de Yoann Bourgeois a través de distintas categorizaciones de

la obra, existiendo en distintos medios que la hacen posible y conteniendo elementos de lo circense en su composición.

Por lo anteriormente expuesto, el objetivo general de esta investigación es establecer las posibilidades de creación del circo expandido en la obra *Les grands fantômes* de Yoann Bourgeois. Para cumplir este objetivo general, proponemos tres objetivos específicos, a saber: 1) identificar las posibilidades de creación en el concepto de circo expandido; 2) caracterizar e interpretar la obra *Les grands fantômes* de Yoann Bourgeois y; 3) relacionar las posibilidades de creación del Circo Expandido y la obra *Les grands fantômes* de Yoann Bourgeois.

En términos teóricos, al hablar de circo el imaginario colectivo nos lleva primeramente a imágenes de carpas, acróbatas, malabaristas y payasos en un espectáculo de entretenimiento familiar y usualmente itinerante. Esta asociación ha sido construida sobre una tradición popular en la memoria nacional y global que con el tiempo ha permitido la entrada de nuevas expresiones dentro de sí (MINCAP, 2017, pp. 20-23). Con esta entrada y mezcla la investigadora francesa Brigitte Bailly posiciona el circo como “constelación de artes de la pista” (2009, p. 64), en donde estas “artes de la pista” poseen cada una su propia historia y recorrido, donde el circo viene a ser el espacio que las unifica y no necesariamente el que las origina. Así lo plantea el ingeniero en investigación Jean-Michel Guy en su visión general del circo, donde “antes del circo, las “artes circenses” ya existían” (2021a, web). Dentro de esta mezcla se podrán distinguir distintas expresiones que se van diferenciando por su contenido y objetivos, surgiendo así términos como: circo tradicional, nuevo circo o circo contemporáneo para describir el devenir de esta confluencia (Guy, 2021b, web).

Es con esta idea de varianza de base que se extiende el lenguaje para comenzar a hablar de “lo circense”, giro acuñado por el investigador social Marcelo Troncoso con la intención de poder

reflejar de forma más coherente el presente de esta mezcla haciendo uso del concepto de rizoma:

Prefiero hablar de lo “circense” como un fenómeno social que es co-producido y que a la vez co-produce contextos al entramarse con otros modelos de existencia. [...] Lo circense no tiene un sentido totalizante, cerrado, binario, divisorio, unívoco, unidireccional; sino que es amplio, distribuido, volátil, difuso, abierto, impreciso. (Troncoso, 2019, web).

Poniendo énfasis en el ámbito nómada e híbrido de lo circense como concepto anterior al imaginario de la carpa como espacio físico y material, sacándolo también del ámbito puramente escénico o del espectáculo.

Se inscribe en esta línea también el concepto de campo expandido de Krauss visitado antes: “el campo proporciona a la vez una serie expandida pero finita de posiciones relacionadas para que un artista dado las ocupe y explore, y para una organización de trabajo que no está dictada por las condiciones de un medio particular” (2008, p.72).

Ahora bien, comprendiendo que sobre el circo se proponen distintas aproximaciones, en esta investigación recogemos las siguientes: Jean-Michel Guy lo define por un lado alineado a la historia y desenvolvimiento del mismo, el cual va desde lo que comprendemos hoy como “circo tradicional”, espectáculo que reúne variedades y destrezas desde su “concepción” en el siglo XIX hasta las presentes formulaciones desde el circo contemporáneo, en donde aparece la mezcla con otras artes y medios; pasando también por los espacios comunitarios donde el circo pasa a ser metodología de trabajo social con grupos de personas (Guy, 2021a, 2021b). Este se adhiere a describir las características que ha tenido a lo largo de su despliegue en distintos espacios, principalmente desde la mirada francesa. Al mismo tiempo en un ejercicio de

practicidad define el circo como “componer un espectáculo con la ayuda de las artes del circo, otras artes [...] y habilidades variadas.” (Guy, 2014, pp. 36-37).

Así también una definición más concisa y anexada al imaginario colectivo será la que da Henry Thetard, historiador francés. Definirá el circo como un espectáculo de la exaltación de la fuerza, la habilidad y la energía humana.

Brigitte Bailly dará una definición más holgada al circo, tanto temporal como conceptualmente, posibilitando el espectáculo primeramente como espacio de mezcla y diversidad, pero haciendo un hincapié en su contexto popular, su relación conceptual con la fiesta y el espectáculo, y su dimensión sociopolítica. Así lo unifica con expresiones mucho más antiguas que el surgimiento de ahora conocido “circo” en el siglo XIX (Bailly, 2009, pp. 64, 66-68, 70, 77).

Los sectores institucionales se remiten a nombrar el circo en base a su expresión de espectáculo y a su existencia histórica en el tejido social, destacando su carácter de entretenimiento y expresión cultural (MINCAP, 2014, p. 133. 2017, pp. 20-23).

Sobre lo “circense” nos remitimos a lo escrito por Marcelo Troncoso, priorizando el adjetivo (circense) por sobre el sustantivo (circo), para expandir el concepto como un proceso que se co-construye en el presente y desde distintas dimensiones (Troncoso, 2019).

La idea de campo expandido aparece primeramente con Rosalind Krauss respecto a la escultura; esta misma se despliega posteriormente en otros espacios disciplinares. Aparece en el cine junto a Gene Youngblood, en donde el cine expandido es el medio para la actualización de la consciencia; el cine y las imágenes en movimiento se transforman en espacios “más allá” de su formato, en donde vernos a nosotros mismos, escapando de los límites de la imagen (Youngblood, pp. 41-42, 75-76). En el campo del teatro también se utiliza la idea de campo expandido junto con José Antonio Sánchez, donde se posibilita la rebelión ante la

representación y la construcción de la “obra” en sus ámbitos institucionales, abriendo el espacio a la proximidad y la corporalidad (Sánchez, 2007, pp. 8, 29). Esto es profundizado en la escena expandida por Rubén Ortiz donde relaciona la escena expandida con el rompimiento de las barreras entre las diferentes disciplinas artísticas, defiende una aproximación interdisciplinaria cercana al juego y que permite al teatro mezclarse con otros campos creativos, disolviendo sus fronteras (Ortiz, 2016).

En el ámbito circense aparece el concepto circo expandido en un libro del mismo nombre escrito por la directora del festival internacional de circo de Buenos Aires, Gabriela Ricardes y el periodista y crítico de arte Alejandro Cruz, donde hacen una mirada del arte circense en sus distintas expresiones en el siglo XXI desde la perspectiva del festival. Mencionando el paso y diversidad de los artistas y colectivos que han participado del festival desde el 2009 hasta el 2014 en sus distintas instancias y expresiones (Ricardes & Cruz, 2014). A pesar de esto el libro solo se remite a utilizar el nombre, pero no profundiza sobre el concepto.

De la misma forma la creadora y artista circense uruguaya Noel Rosas nombra su práctica escénica junto al Colectivo CLO dentro del circo expandido y la escena expandida, sobre lo cual se encuentra trabajando en distintos proyectos de ámbito internacional: “El circo es la unión de todas las artes, en el circo están todas las artes”, este slogan inter y transdisciplinar, es uno de los pilares que sostiene este campo promiscuo por naturaleza.” (Rosas, 2022, web).

Respecto al trabajo de Bourgeois, durante su puesto como director del *Centre choréographique national de Grenoble* entre el 2016 y 2022 se mantuvo información sobre su trabajo y biografía en un apartado del sitio web. Este registro ya no se encuentra disponible en la página oficial del centro, pero encontramos sus últimas actualizaciones en el archivo web de internet, al cual remitimos para esta investigación (Web Archive, 27 de enero de 2023, web). Además de ello en contacto directo con el equipo de comunicaciones de la compañía de Bourgeois se nos envió

un dossier del trabajo del coreógrafo en donde se detalla su biografía, investigaciones y creaciones en el tiempo (Yoann Bourgeois Art Company, correo electrónico, 10 de junio del 2023). Además de su sitio web oficial que actualmente se encuentra en construcción (Yoan Bourgeois Art Company, s.f., web).

Con esto sobre la mesa, la investigación se realiza a través de tres etapas: la primera consiste en la identificación de las posibilidades de creación que posee el concepto de circo expandido por medio de la definición de este en ámbitos operativos y el aterrizaje práctico de estas, informado por la trayectoria de los conceptos que lo componen.

La segunda etapa corresponde a la caracterización e interpretación de *Les grands fantômes* de Yoann Bourgeois. Caracterizando y contextualizando el trabajo de los creadores y analizando la obra desde un ámbito formal.

La tercera etapa consta de relacionar las posibilidades de creación levantadas del concepto de circo expandido con la obra *Les grands fantômes* de Yoann Bourgeois a través de los elementos presentes en el documental y sus asociaciones con el circo expandido.

La propuesta conceptual del circo expandido pasa en gran medida por posicionar una mirada y una dirección, más allá de una definición o una descripción formal que excluya al intentar abarcar una inmensidad. El circo expandido es una forma de entender el movimiento que aparece en las expresiones y direcciones que toma el ámbito circense en el presente para abrir paso a su futuro. Etiquetas como circo tradicional, contemporáneo, nuevo circo o circo moderno, aparecen anexas a su contexto histórico y definen expresiones que hoy se encuentran en búsqueda de otros límites, ya sea por lo restrictivo de las definiciones o por su vaguedad para enmarcar el desarrollo del mismo (Guy, 2021b).

Con ello en un primer capítulo de esta investigación trabajaremos “Hacia un circo expandido: posibilidades de creación con el circo expandido”, aquí levantaremos las bases desde las cuales se construye la creación en el actual escenario de las artes circenses y como su historia ha llevado a ello.

El segundo capítulo de esta investigación lleva por título “Mirada expandida: una mirada de interpretación a *Les grands fantômes* de Yoann Bourgeois”, que se basa en la exposición de la obra de Bourgeois, su desarrollo, características y formalidades en torno al documental.

Finalmente, el último capítulo, “Creando Expandidamente: relaciones entre las posibilidades de creación del circo expandido y *Les grands fantômes* de Yoann Bourgeois” trabaja sobre una obra específica de Bourgeois donde se ponen de manifiesto los cruces posibles para entender las nuevas formas de creación y expansión del escenario de las artes circenses.

I. Hacia un circo expandido: posibilidades de creación con el circo expandido

Para comenzar el viaje que nos lleve coherentemente al estado actual de las artes circenses y las posibilidades de creación de la creación contemporánea dedicaremos este capítulo a expandir y profundizar en distintos conceptos basales para esta investigación y el desarrollo que propone. Cada sub capítulo ahondará en un elemento conceptual distinto que compone el ecosistema teórico de este análisis para poder con ello identificar cuáles son las formas de creación posibles bajo el concepto de circo expandido. Estos son: el circo, lo circense, el campo expandido y el circo expandido.

El primer subcapítulo está dedicado al circo, donde se hace un recorrido histórico por los distintos espacios que se unen para construir lo que conocemos hoy como un espectáculo de circo, pasando por los distintos elementos que se unifican para construir su formato, el desarrollo de este en distintos continentes y su evolución en los distintos contextos que fueron atravesándolo, permitiendo que se expandiera y ramificara hacia distintos espacios y expresiones.

El segundo subcapítulo está enfocado en la profundización del concepto de “lo circense” propuesto por el investigador social Marcelo Troncoso. Aquí se realiza una aplicación y profundización del concepto hacia los objetivos de esta investigación y una extensión del mismo en términos propios para integrar las posibilidades que se desprenden de pensar un giro conceptual con los términos que definen una práctica y área de las artes.

El tercer subcapítulo realiza una síntesis del concepto de campo expandido propuesto por la crítica de arte Rosalind Krauss, rescatando las propuestas que levanta el pensamiento de una expansión en las artes para luego involucrar distintas aproximaciones que se han hecho del concepto en otras áreas de las artes en las últimas décadas.

Finalmente, el cuarto subcapítulo sintetiza y aterriza la propuesta del concepto de circo expandido en una definición más establecida, compartiendo su actual estado en Latinoamérica, las aproximaciones que existen con él y sentando las bases de lo que puede ser la creación circense contemporánea bajo las posibilidades que levanta.

Esta información y el desarrollo que va hilando nos permite construir un recorrido por las artes circenses en su despliegue histórico, y cómo este va sosteniendo en sí mismo la potencialidad que la creación contemporánea rescata y expande en su metodología.

a. El circo

Para comprender las actuales posibilidades de creación y desarrollo en el ámbito circense actual es necesario examinar sus orígenes y desenvolvimiento histórico. Con una aproximación de los principales hitos que construyeron el paso hacia las actuales expresiones del circo y también a las preguntas que nos hacemos frente a él. Al hacer esta recapitulación también damos cuenta que gran parte del análisis histórico disponible sobre el circo es realizado desde este lugar de hitos, en un ámbito atomizado, aparentemente secuencial e “independiente” de su contexto. Aproximaciones que den luces de los procesos culturales, sociales y globales que permiten la existencia, crecimiento y expansión de lo que conocemos como circo son pocos, dejando espacios “vacíos” en lo que conocemos como historia del circo y dejando el análisis sociocultural profundo fuera de la ecuación. Sobre ello Marcelo Troncoso, anota que “la emergencia de este campo no es una expresión aislada, autosuficiente y espontánea del mundo: es una producción histórica multifactorial que se afecta de la realidad.” (2019).

Con esto en mente, lo que hoy entendemos como circo tiene sus orígenes en tres espacios distintos: Por un lado, las disciplinas circenses o “artes del circo” encuentran sus inicios en distintas expresiones culturales a lo ancho del planeta, aparentemente, desde hace miles de años, las cuales posterior y contextualmente se anexaron a espectáculos y/o prácticas

“deportivas”, llegando a “pertener” al ámbito circense y a ser reconocidas como parte del mismo de forma posterior (Guy, 2021a; Revollo, 2018, web). Expresiones y espectáculos de acróbatas, malabaristas, casas de fieras y jinetes ya existían y tenían un espacio propio para cuando “nace” el circo, lo que diferencia al circo es la unión de estas expresiones bajo un mismo espacio de entretenimiento y el trenzado de estos entre sí. Aquí aparecen como posibles ejemplos los registros de malabarismo en Egipto y el imperio Azteca (Ziethen & Allen como se citó en Juggling Information Service, s. f., web; Lewbel, 1995, web), Acróbatas Chinos y Leones Danzantes (ChinaCulture, s. f. a; s. f. b, web; Jando, s. f. b) y Voladores Mexicanos (Gipson, 1971, pp. 269-278). Muchas de estas disciplinas o expresiones aún se sostienen separadas del ámbito circense y son autocontenidas en espacios propios y culturales (Guy, 2021a) y son expresiones similares o modificadas las que se han expandido hacia el ámbito del espectáculo circense.

En segunda instancia, la palabra y denominación “circo” deriva del latín *circus*, que en su contexto en el imperio romano se refirió a distintas edificaciones “circulares” en donde se realizaban carreras de carros y caballos para el entretenimiento del pueblo (DECEL, s. f., web; Plasse, 2023). Estos espacios funcionaban como espacios de entretenimiento y control para la población, y de esta práctica se desprende la célebre frase *panem et circenses* (Álvarez, 2018, pp. 490-491). Otras fuentes incluso relacionan el inicio de esta palabra hasta el culto al sol por parte de Circea en la Antigua Grecia (Goudard como se citó en Bailly, 2009, p. 69). A pesar de esto, fuera de la denominación grandilocuente y la presencia de los caballos no existe una real conexión con el posterior “circo moderno” que se atribuye a Astley (Jando, s.f.). El primer registro del uso del nombre circo es con Charles Dibdin en el Royal Circus en 1783 (Hodak & Kwint, 2002, p. 49. Plasse, 2023) y debido a que el nombre y denominación es posterior al inicio del formato, la historiadora francesa Caroline Hodak propone referirse a las expresiones

“circenses” anteriores a 1850 como “teatro ecuestre” (Hodak, 2018 como se citó en Guy 2021a).

En última instancia, en la recopilación histórica encontramos que el formato de circo como espectáculo asocia sus orígenes en Inglaterra con Philip Astley (1742-1814), ex militar de caballería que luego de su servicio desarrolló en Londres en 1768 un espectáculo de maniobras y acrobacias ecuestres realizadas en un terreno circular para el trote estable sobre los caballos. (The Philip Astley Project, 2018, web; Britannica, s. f., web). Eventualmente Astley fue involucrando distintas expresiones artísticas entre cada hazaña hasta conformar un espectáculo de variedades completo (Dacres et al. s.f. web; Jando, s.f. web), construyó edificaciones especializadas para sostener estos espectáculos y dio inicio a un formato que se replicaría en otros lugares y se nombraría posteriormente a sí mismo “circo” (Guy, 2021a. Hodak & Kwint, 2002, pp. 48-49; Plasse, 2023, web).

El formato que nace con Astley se siguió replicando en Europa y comenzó a expandirse a otros territorios fuera del continente, con otros personajes y otros espectáculos. En 1793, John Bill Ricketts lleva esta estructura a Estados Unidos, específicamente a Philadelphia, el que con una población recientemente conformada y un territorio con pocos asentamientos genera la itinerancia de los espectáculos como necesidad y única viabilidad financiera con sus públicos, marcando con ello una diferencia importante frente a las edificaciones fijas que se levantaban en Europa (Jando, s. f.; Britannica, s. f.; Plasse, 2023).

Debido a este nomadismo surgen soluciones y estrategias y en 1825 J. Purdy Brown en Estados Unidos populariza el uso de la carpa y la tienda de campaña como emplazamiento para los espectáculos por ser desmontable y transportable. (Jando, s. f.). Este formato se repite en otras instancias y se establece la “carpa de circo” como elemento distintivo de este tipo de

espectáculo (Cabrera, 2020, web). Luego en Norteamérica la llegada del ferrocarril hace aún más expandible el formato (Sheffield University, s. f., web).

El formato de entretenimiento móvil que entregaba el circo no tarda en volverse empresa y negocio y con ello en 1881 nace el espectáculo de circo quizá más famoso del siglo XIX: *The Barnum & Bailey Greatest Show on Earth*, el esfuerzo combinado de James A. Bailey, empresario que creció en un circo itinerante y Phineas Taylor Barnum, hombre de espectáculo y negocios quienes al unir sus anteriores espectáculos logran crear una mega producción que poseía desde elefantes adiestrados hasta museos de curiosidades y todo tipo de espectáculos. Estos llevaron su espectáculo a distintos lugares del mundo y lograron expandir el circo hacia nuevas proporciones, espacial, empresarial y financieramente (Jando, s.f.; Plasse, 2023; Britannica, s.f.).

La replicación y nomadismo de artistas se expande en el curso de los años hasta que posterior a la primera guerra mundial Rusia nacionaliza el circo en 1919 haciendo parte del estado a los circos privados del país, dando paso a una serie de legislaciones respecto al circo para introducirlo en el circuito de propaganda del gobierno (Neirick, 2012, pp. 9, 13-19). Así en 1927 surge la Escuela Estatal de Circo y Variedades en Moscú, donde Rusia se transforma en el primer país con brindar formación profesional a artistas circenses (Jando, s. f. a; Jando, s. f. c). Con esto el concepto de super hombre y la ideología que acompaña al gobierno socialista encuentra en el circo un conductor importante en su desarrollo como herramienta de propaganda y espectáculo (Neirick, 2012, pp. 14-16; Yzquierdo, 2016, p. 11). Esto también es rescatado como un tema en común que se expande en el desarrollo del circo en general, la maestría de habilidades físicas, técnicas peligrosas y el amaestramiento de animales salvajes puede ser visto como una expresión de la creencia en la supremacía de la humanidad sobre la naturaleza y las fuerzas naturales, anexadas a las ideas de progreso que surgen en el siglo XIX y XX (Lievens, 2015).

Con los años surgen más escuelas en Europa y con la institucionalización surge la integración del circo en el circuito artístico. Así, desde una mirada francesa y centrada en el desarrollo europeo del ámbito circense, Jean-Michel Guy definirá a las expresiones circenses entre 1968 y 1995 con el concepto de “nuevo circo” (2021b). Definición que se anexa con los primeros circos sin animales que priorizan espectáculos de destrezas humanas y la diferenciación creativa que empezó a emerger con distintas compañías y personas involucrándose en la creación circense en el contexto francés.

En 1995 el espectáculo de egreso del Centro Nacional de Artes Circenses en Francia *Le Cri du Caméléon*, es dirigido por el coreógrafo Joseph Nadj. Aquí el coreógrafo yuxtapone distintas expresiones de danza, teatro y circo donde el “formato” circense que se usaba se integra en una construcción mayor ya no definida por una sucesión de shows. Guy y otros verán en esto abre una nueva forma de presentar y escenificar el circo y los artistas circenses, avanzando hacia pensar en las “artes circenses” como nueva categoría conceptual para entender el período de 1995 a 2016 (Guy, 2021b).

Finalmente, a partir de 2006 Guy propondrá el pensarnos dentro del “circo contemporáneo” marcado por un circuito circense sostenido por una red de instituciones públicas y privadas a lo largo de los distintos países, existiendo internacionalmente en distintos formatos, haciendo referencia a la varianza y apertura actual de las expresiones circenses y su crecimiento como arte escénico (Guy, 2021b).

Anexo a todo este desarrollo, fuera de Europa el circo también sigue desarrollándose y específicamente en América Latina la llegada de artistas desde España encuentra sus antecedentes incluso desde 1791. Aparecen desde entonces expresiones que pueden mejor anexarse a la maroma o los volatineros como manifestaciones artísticas, previas a la idea de

circo moderno que llega posteriormente, pero que tienen sus propias cronologías y desarrollos (Revolledo, 2018).

El formato circense en su desarrollo integra expresiones de distintas índoles en distintos territorios, permitiendo un espacio en el cual sostener variados tipos de entretenimiento y expresiones culturales y artísticas. A medida que su historia avanza se integra en los espacios institucionales y artísticos por todo el globo en mayor o menor medida. Hoy en día existen escuelas profesionales públicas y privadas, federaciones internacionales, redes de artistas, gestores, educadores e investigadores. La industria circense se encuentra articulada globalmente y compañías/empresas internacionales como Cirque du Soleil se enmarcan como referentes de las posibilidades actuales de las artes circenses en el imaginario social y colectivo, así como en la industria del espectáculo.

Desde una mirada nacional definiciones actuales del circo desde espacios oficiales como el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio lo estandarizan como un arte escénico recién en el año 2011, incluyéndolo en las políticas culturales de forma concreta (CNCA, 2011a, p. 4; CNCA, 2011b, p. 611; Arenas, 2020, p. 5.) y lo posicionan como espectáculo en las métricas y normativas culturales. A pesar de esto instituciones como El Circo del Mundo Chile, que marcan avances institucionales al posicionar al circo en formatos profesionales, tiene sus inicios en 1995 y su escuela profesional para artistas circenses se crea recién en el año 2005 (El Circo del Mundo, s. f., web).

Otros investigadores empiezan a rescatar las posibilidades del circo en su contexto originario como espacio popular y de movimiento político, teniendo un rol específico como espectáculo en una sociedad (Bailly, 2009) o enmarcando sus tradiciones históricas y rescatando el bagaje que posee en contextos específicos de desarrollo actual (Ricardes, 2014; Guy, 2021a, 2021b).

Hoy el ámbito circense se encuentra en reflexiones respecto a sí mismo y distintas voces en distintos espacios levantan información respecto a este cambio. La dramaturga de circo, teatro y danza Bauke Lievens levanta en una “primera carta al circo” la necesidad de redefinirse y dar un paso más allá del espectáculo técnico y grandilocuente desde el cual nace el circo moderno (Lievens, 2015, web). Víctor Bobadilla, investigador en el área circense, hace un recorrido por el actual estado del circo para preguntarse sobre su posible dramaturgia y las posibilidades de creación que se anexan a ello (Bobadilla, 2018).

La varianza y la aglomeración contextual son un ámbito central en lo que entendemos como circo desde sus inicios, desde la mezcla bajo el espectáculo ecuestre hasta el intercambio constante con las otras artes hasta el día de hoy. Es rescatando este primer movimiento y levantando sus posibilidades que la aparición de nuevas miradas sobre el circo nos permite acercarnos más claramente a sus actuales expresiones, y especialmente, a las fronteras en las que se propaga y difumina. Sobre esto el investigador social Marcelo Troncoso propone pensar sobre “lo circense”, ampliando las posibilidades del circo como espacio fijo de desarrollo (Troncoso, 2019). Este movimiento pareciese ser una vía para acercarnos a la actual red que significa pensar y trabajar en las artes circenses hoy.

b. Lo circense

El circo posee una movilidad que ha estado presente desde sus orígenes como espectáculo, conformado por la yuxtaposición de elementos bajo un motivo común. Este movimiento alcanzó a cristalizarse hasta las formas más estereotípicas de lo que hoy pensamos como circo, y es en consecuencia a esa misma cristalización, que hoy podemos dar siguientes pasos más allá de los límites que se fueron marcando sobre lo que es o no circo, así como lo que puede llegar a ser.

Uno de estos movimientos lo realiza Marcelo Troncoso, investigador social del área de la sociología y anexo al ámbito circense, quien trabaja con las aplicaciones del concepto de rizoma en el ámbito circense. El concepto de rizoma se levanta desde las propuestas de Gilles Deleuze y Félix Guattari en “Mil Mesetas” como continuación y fin de su anterior trabajo en “El anti-edipo” en donde proponen una crítica al sistema capitalista desde los frentes de cada autor: la filosofía y el psicoanálisis respectivamente. Dentro de esta propuesta aparece el rizoma como metáfora para describir otras formas de organización y pensamiento descentralizado y abierto, como alternativa al ordenamiento del árbol que propone una raíz central que se ramifica desde un punto de origen claro. Esta idea se extiende y desplaza a otros campos para levantar nuevas perspectivas sobre el mundo. El rizoma se propone como red y entramado en el que todo está conectado entre sí (Deleuze & Guattari, 1972, pp. 12-21).

De la mano de este movimiento Troncoso propone un giro conceptual y metodológico al proponer pensar en “lo circense” y no solo en el circo, abriendo una etiqueta móvil sobre un campo del todo dinámico: “Lo circense toma fuerza al ser un adjetivo, donde se posibilita una apertura y un nomadismo. Lo circense se ensambla contextualmente y permite bajo la etiqueta un movimiento y varianza necesaria” (Troncoso, 2019).

La propuesta formal de este giro se aterriza en una lista de enunciados posibles sobre lo circense. Sobre ello podemos rescatar que lo circense no tiene un sentido totalizante, opera en movimiento, se proyecta conflictivamente con otros contextos de coproducción, posee elementos semióticos que no le son exclusivos, se configura por afinidad y se desborda en ella, se agrupa y resuena en distintas direcciones más allá de la verticalidad, se fortalece por la alianza de las partes diferenciadas y sublima el riesgo con el imaginario de la muerte de forma oblicua. Así aparece la posibilidad de que “Fuera de cualquier consideración romántica, lo circense se define por las relaciones que se co-producen en su contexto; por el flujo inestable

y contingente que se manifiesta en ese conjunto múltiple, nomádico, impulsivo e intensivo.” (Troncoso, 2019).

De la mano de esta propuesta podemos notar otros movimientos presentes se hacen visibles con esta lectura. En su recorrido histórico, el circo comenzó a anexarse no solo como la denominación de un espectáculo, sino también como un lugar físico específico: la carpa. Esta se vuelve emblemática de las expresiones artísticas que suceden dentro de ella y también transforma lo que sea que se encuentre en su interior al registro de lo circense. Aquí podemos dar cuenta del proceso de coproducción que se enmarca de forma central en lo circense, la posibilidad espacial de transformar expresiones a un registro común, fagocitando lo distinto y haciéndolo parte de sí.

Con la propuesta de lo circense de Troncoso podemos llevar este giro de forma más concreta al exterior del espacio circense. Así no sólo lo que sucede dentro de una carpa de circo obtiene esta categoría, sino que también aparece “lo circense” que existe fuera de la carpa y fuera del espacio de representación que esta significa: El circo en teatros, en calle, en sala, en la intimidad, en la reflexión, en la práctica misma y en muchas otras dimensiones ahora posibles de sustentarse por sí mismas en su relación con el circo y lo circense.

Sobre esto podemos anexar también la propuesta de Rubén Ortiz sobre el Teatro y la Teatralidad, similar a la expansión que propone lo circense. Ortiz entiende el teatro como un espacio relacionado a la representación en un espacio escénico definido y construido, con sus convenciones y estructuras; y a teatralidad por otro lado como aquellos espacios que comparten elementos teatrales, más allá de si el contexto es teatral formalmente, la teatralidad se relaciona con el juego de la representación y la interpretación de roles desde ámbitos cotidianos a espacios artísticos, llevando esto a otras dimensiones, disciplinas y contextos (Ortiz, 2016, pp. 47-49). Esta distinción tiene lineamientos similares con la expansión desde el circo, como

espacio físico y disciplina “madre”, hacia lo circense como cualidad móvil que va más allá de lo convencionalmente entendido como circo

Lo circense expande los espacios en los cuales podemos pensar, identificar y hacer circo. Permite la integración coherente de otras disciplinas, técnicas y saberes y con ello abre distintas categorías y dimensiones dentro de la creación, práctica, reflexión e incluso enseñanza del circo. Lo circense es una posible recuperación de los espacios difusos y extremadamente abiertos de los que gozó el circo en su desarrollo como herramienta globalizadora extraordinaria que sostenía en si elementos de una feria de tecnologías y museo de rarezas hasta cines previos al cine (Troncoso, chat personal, 16 de junio de 2023). Este movimiento abierto da paso al roce con otras disciplinas, a la profundización de las fronteras como espacios de unión y al ámbito circense como un campo en contacto con su entorno y que se define en relación con él.

c. El campo expandido

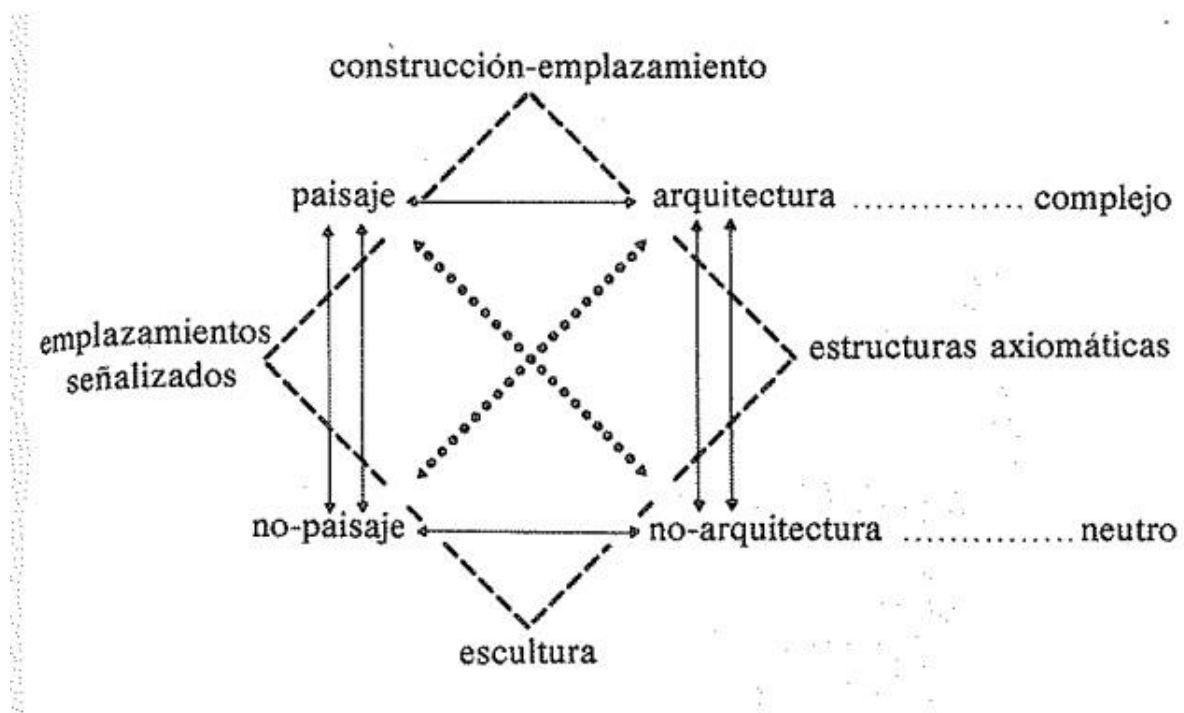
El movimiento reflexivo y crítico no se da sólo en el circo, y en directa línea con la permeabilidad que empieza a existir en la creación artística contemporánea y la porosidad de los límites entre las distintas disciplinas de las artes surge la necesidad de nuevas definiciones y conceptos que sean capaces de abordar la vertiginosidad existente en las distintas creaciones.

Es así como en el año 1979, la crítica de arte y teórica Rosalind Krauss, inserta en un campo de arte atravesado por la posmodernidad y el constante vanguardismo de los artistas propone el concepto de “campo expandido” para describir el movimiento en el ámbito de la escultura. Para ese momento ya distintas expresiones y producciones habían utilizado la categoría de escultura Tomando reflexiones desde las matemáticas y generando un análisis visual y gráfico propone pensar la escultura como la relación entre las disciplinas de la arquitectura y el paisajismo con sus contrapartidas: la no arquitectura y el no paisajismo en un gráfico

equidistante. Así generando una cartografía de las distintas disciplinas y sus contrapartes, creando distintas subcategorías posibles, en donde la escultura se encuentra entre la mezcla entre la no arquitectura y el no paisajismo, no siendo ni una cosa ni la otra en términos descriptivos, sino algo “más allá” (Krauss, 2008, pp. 66-69).

Figura 1

Diagrama final del campo expandido propuesto por Rosalind Krauss



Nota El diagrama representa visualmente la estructura del campo expandido, junto con los elementos que componen el campo para dar paso a las subcategorías. Tomado de *La Posmodernidad* (p. 69), por Krauss, R., 2008, Editorial Kairós.

Pensar las disciplinas artísticas en un campo relacional permite a los artistas moverse dentro de este y, por ende, de distintas disciplinas en la medida que sus creaciones artísticas lo necesiten, no viéndose limitados ni restringidos a las definiciones de una disciplina u otra en

su quehacer artístico, priorizando la creación por sobre los límites posibles de cada disciplina (Krauss, 2008, pp. 66-69).

Este campo expandido llegará luego a otros espacios disciplinares y artísticos. A la disciplina del cine llega junto a Gene Youngblood, quién expande el cine como dispositivo para la elevación de la conciencia de la humanidad permitiendo que el trabajo visual de construcción de imágenes lleve adelante una evolución en nosotros, poniendo el foco en las tecnologías creadoras de imágenes que extienden nuestras posibilidades comunicativas (Youngblood, 1970, p. 41). El cine expandido se trata menos de las películas y más sobre nuestra relación con la tecnología de las imágenes y su creación; aquí la expansión permite entender al cine como una parte del ecosistema medial en el cual nos encontramos como humanidad, en donde los distintos formatos y medios se encuentran relacionados espacialmente (p. 54).

Así también en el ámbito teatral encontramos junto a José Sánchez la aplicación al teatro en el campo expandido y junto a Rubén Ortiz en su propuesta de la escena expandida. Sánchez se cuestiona el lugar representacional del teatro como espacio configurado y la relación que se genera entre actores, audiencia y entorno, levantando la posibilidad real de un cuerpo que acciona independiente de su espacio, en donde se renuncia a la representación en pro de una nueva relación consigo mismo y con la audiencia (Sánchez, 2007, pp. 8, 14, 21, 29). Ortiz lleva esta propuesta más allá, relaciona la escena expandida con el rompimiento de las barreras entre las diferentes disciplinas artísticas, defiende una aproximación interdisciplinaria cercana al juego y que permite al teatro mezclarse con otros campos creativos, disolviendo sus fronteras. Así, el arte se convierte en un medio para explorar nuevas formas de expresión y colaboración más allá de sus espacios “fijos” (Ortiz, 2016).

La idea de campo expandido nos invita a pensar radial y cartográficamente las distintas disciplinas sobre las cuales se moviliza un artista permitiendo que estas existan por sí mismas

pero que no anclen a quienes las realizan a una definición o límites fijos y únicos. Así la creación contemporánea y los artistas tienen la posibilidad de moverse libremente entre disciplinas y categorías que contextualmente sean coherentes para la obra artística y su creación. La definición y categorización comienza a aparecer como una decisión contextual más, dentro de las decisiones que hacen posible una obra artística subvirtiendo la categoría ya no como definitoria sino como elemento de la creación. Así, en un acertado análisis desde el teatro Ortiz visibiliza que “esta experiencia de campo expandido no está reservada únicamente para el teatro, sino que es más bien un síntoma del agotamiento del régimen estético de las artes o del encuadre que la modernidad dio a las artes” (2016, p. 50). El campo expandido se presenta como una repercusión y una necesidad de la creación desbordante de los tiempos actuales, pero también como su posibilidad de evolución en un contexto de desestabilizaciones y en búsqueda de nuevos parámetros, definiciones y conceptos para entenderse en ese movimiento.

d. El circo expandido

El concepto de circo expandido existe actualmente como eco informal en los espacios conceptuales del circuito circense latinoamericano. La creadora uruguaya Noel Rosas construye en presente su práctica creativa, refiriendo su trabajo como circo expandido y más precisamente también dentro de la escena expandida en el proyecto Plataforma de Escena Expandida en donde es directora, intérprete y gestora, a pesar de esto no se encuentra disponible una profundización en el concepto en la página del proyecto (Plataforma CLO, s. f., web). También encontramos un libro del mismo nombre que profundiza en las posibilidades del arte circense del siglo XXI desde la perspectiva del Festival Internacional de Circo de Buenos Aires; a pesar de esto el libro es una recopilación de las primeras ediciones del festival y se mantiene alejado de levantar formalmente una propuesta (Ricardes & Cruz, 2014).

Definiciones operativas sobre el concepto pareciesen no haber sido construidas, sin embargo, el concepto existe y se usa por sí solo previo y aparentemente independiente a esta falta descriptiva. Frente a esto y en consideración a lo recopilado hasta el momento podemos estructurar una primera aproximación a lo que puede ser un circo expandido y como es la llegada al concepto a través de comprender el escenario actual del circo, sus expresiones y denominaciones.

Para ello recuperaremos un debate que también se mantiene presente en otros ámbitos artísticos: la pregunta sobre la contemporaneidad. Actualmente el denominado circo contemporáneo se levanta como definición paraguas para todo lo que suceda en el presente respecto a expresiones circenses que se separan de las estéticas y procedimientos que ha construido el “circo tradicional”, es decir, el circo de la carpa, el linaje y la trashumancia.

Sobre esta posibilidad María Elena Andrich, gestora cultural circense, propone entender la distancia entre las distintas y cambiantes expresiones de circo solo como cambios estéticos dentro de un ámbito disciplinario mayor (Andrich, 2020, web) y en otras instancias propone que la diferencia existente entre el circo tradicional y el contemporáneo se da en la forma de vida que los sostiene y no en sus procedimientos o estéticas; donde a diferencia del “circuito contemporáneo” un artista de circo tradicional vive en el circo y el circo es su familia (M. E. Andrich, comunicación personal, 7 de junio de 2023). Esta unicidad del circo la comparte el director de teatro, circo y director del Diplomado en Artes Circenses, Bartolomé Silva: “Las tendencias son varias y se puede hablar de circo contemporáneo o nuevo circo, pero en el fondo siempre será circo”. (2020, web).

Por otro lado, Jean-Michel Guy hace una categorización sobre el circo contemporáneo como término genérico para las expresiones circenses en Francia y Europa en los últimos 50 años, así como la descripción formal del periodo que se vive desde el 2006 en adelante,

describiéndolo en relación a su diferencia con estilos anteriores y la varianza que levanta con su contenido y sus procedimientos creativos y artísticos (Guy, 2021a, 2021b, 2021c, 2021d). Junto a esto, da espacio a la discusión sobre la “obsolescencia” del concepto y como hay quienes consideran que la categoría “contemporáneo” es o muy restrictiva o muy vaga para sostener la completa complejidad y diversidad de las formas de circo que hoy existen (2021b).

Sobre lo mismo, Héctor Yzquierdo, artista y profesor de circo, hace hincapié en la referencia de lo contemporáneo con lo relativo a la época en que se vive, y paralelamente, remarca el levantamiento del contenido en las expresiones de circo contemporáneo, en contraste con el foco prioritario de la forma que existe en el “circo tradicional” (2016, pp. 18-20). Además, comparte las diferencias existentes entre la formación artística multidisciplinar que muchas veces requerirá un artista de circo contemporáneo (pp. 21-24). A esta discusión se anexan las propuestas de Bauke Lievenes al levantar la necesidad de replantear las definiciones existentes del circo y la prioridad que tiene la técnica, la habilidad y la forma en su historia; para dar paso a preguntarnos sobre cómo hacemos lo que hacemos y por qué (2018). Ejemplos de ello son creadores internacionales que trabajan con el circo como la compañía Finzi Pasca donde optan por nombrar su práctica desde el “teatro acrobático” para ser más preciso hacia sus direcciones (Finzi, 2014; Finzi, s. f.).

Desde Canadá el libro *Contemporary Circus* recapitula las posibilidades que tienen las expresiones circenses en la actualidad y levanta información sobre los distintos autores y compañías del circuito circense internacional (Lavers et al., 2020). En su búsqueda propone entender el circo contemporáneo como el sucesor del proceso que vivió el denominado “nuevo circo”, un movimiento que puede definirse como contestatario frente a la estructura tradicional del circo, donde todo lo que en algún momento definió el circo ha sido cuestionado, ya sea con paciencia o con brutalidad (Lavers et al., 2020, p. 3; Jacobs, 2008, pp. 11-12). Fuera de generar definiciones el libro integra la variabilidad de la creación circense contemporánea y en

respuesta a ello, propone levantar información directa de quienes trabajan con la creación de espectáculos con o asociados al circo, con toda la diversidad que ello implica. Aparece un circo contemporáneo que es híbrido y multidisciplinar, donde algunos creadores pondrán más o menos énfasis en esta característica (Lavers et al. 2020, p. 164).

Rescatando las distintas posibilidades existentes dentro del concepto de circo contemporáneo podemos dar cuenta de la elasticidad del término para sostener la varianza de las expresiones actuales del circo. Al mismo tiempo aparece su íntima relación con el concepto de nuevo circo que aparece en Francia como un posible siguiente paso temporal del giro que propone este: salir de la estructura que venía construyendo el circo como espectáculo y formato de entretenimiento para dar paso al circo como espacio expresivo, contestatario, escénico narrativo, desafiante, innovador o lo que sea que pudiese pensarse.

A pesar de esto es importante recalcar que el circo contemporáneo y el nuevo circo no construyen una evolución homogénea y totalizante del sector circense hacia un siguiente lugar; más bien son posibilidades, líneas de fuga, subproductos. Así lo advierte Pascal Jacobs, director artístico y diseñador, al decir que nos encontramos en un periodo pivote en donde cohabitan expresiones del circo “tradicional” junto a las expresiones contemporáneas sin bordes o límites reconocibles entre ellas (2008, p. 11). Esto también es rescatado por Troncoso al comentar la necesidad de abandonar la lógica binaria “dejando en el pasado el formateo de los dobles opuestos excluyentes tradicional/nuevo, porque discriminan e ignoran toda una serie de expresiones efervescentes que no ingresan en esos dos marcos de referencia anquilosados.” (2019). Las expresiones de circo se han pluralizado y expandido, y junto a ello siguen existiendo formatos que aún remiten a la base del “espectáculo circense”.

Ampliando sobre el fenómeno contemporáneo más allá del circo, tomamos lo propuesto por Miroslava Salcido, filósofa que trabaja sobre la performance, quien propone entender y

diferenciar: la contemporaneidad como estrategia y contemporáneo como categoría histórica, donde el discurso artístico se sostiene contemporáneo en la medida que es capaz de interpretar su propia época, permitiendo recordar que las definiciones en el arte no son absolutas y pretender que lo sean no sólo es anacrónico sino también dogmático (2018, p. 78). En la misma línea anexamos la reflexión que sostiene Giorgio Agamben respecto a la contemporaneidad como una forma específica de relacionarse con el tiempo presente, tomando directa influencia de lo intempestivo en la filosofía de Nietzsche. Agamben propone que “La contemporaneidad es, pues, una relación singular con el propio tiempo, que adhiere a este y, a la vez, toma su distancia” (2011, p. 18).

Así entendemos que el circo contemporáneo es contemporáneo en la medida que responde a su tiempo, tanto histórica como interpretativamente, es resultado de las reflexiones, rupturas y movimientos que ha tenido en las últimas décadas. Este se construye como estrategia frente a una época variable y vertiginosa, siendo capaz no solo de nombrar lo móvil de sus expresiones sino también de proponerlo.

Más allá de romantizar el concepto y reflexionar optimistamente sobre él, entendemos también los riesgos y limitaciones que posee su movimiento: la banalización del término, la pérdida descriptiva que podría poseer y la falta estructural de propuestas sobre sus posibilidades. A pesar de esto, tiene su lugar como estrategia y definición temporal, hoy se sirve para dar entender una distancia sobre el imaginario general del circo “tradicional” y permite la llegada de nuevas expresiones y creaciones.

El circo contemporáneo propone la integración de otras disciplinas al ámbito circense, pero podríamos cuestionar los alcances de esta integración, ya que al parecer en ese imaginario solo aparecen cruces entre otras disciplinas de las artes escénicas (teatro, danza, mimo corporal, diseño escénico, etc.) o “prestamos” hechos desde otros espacios disciplinares y enunciativos

como la fotografía y la creación audiovisual, donde retratar lo circense sin necesariamente integrarlo en sus procedimientos.

Entendemos que con esta integración también posiciona a las artes circenses dentro del circuito de las artes escénicas, integrando sus formatos, estéticas y procedimientos, ya no solo existiendo en su propia estructura de espectáculos. Un ejemplo nacional es la (tardía) integración del circo en las políticas culturales recién en el año 2011, las cuales enmarcan al circo junto a otros espacios disciplinares, entregando pautas sobre su desarrollo y estructura frente al organismo estatal (CNCA, 2011a, p. 4; CNCA, 2011b, p. 611).

La propuesta sobre un circo expandido se levanta en ese aparente “vacío” en la integración que abre el circo contemporáneo, en los bordes posibles de este campo creativo. Para la construcción de esta propuesta se entabló un intercambio con la creadora uruguaya Noel Rosas quien comenta sobre la decisión de nombrar su práctica desde un circo expandido a partir de entenderse como artista contemporánea más allá de las definiciones disciplinares que la habitan y con la necesidad de cerrar su campo de investigación para poner atención en los procedimientos que utiliza y los posicionamientos políticos que esto propone (N. Rosas, comunicación personal, 30 de abril de 2023).

Para Rosas un circo expandido se relaciona con la cartografía como metodología útil en la reflexión y cuestionamiento de los procedimientos que sostienen la creación, con quienes, y para quienes trabaja, los equipos que conforma, las disposiciones de roles, las finanzas, las narrativas visibles y las invisibles entre muchas otras (comunicación personal, 30 de abril de 2023). Aparece inscrito en esto el trabajo de la creadora junto con el podcast “Hablemos de Circo”: “un espacio de encuentro para fomentar el diálogo y la producción de conocimiento, promoviendo el quehacer de los artistas, investigadores, compañías y trabajadores del gremio circense.” (Hablemos de Circo, s. f., web). Así Rosas comenta la apertura que este espacio

otorga al proponer que el circo no solo es entrenamiento técnico, sino que también la reflexión, el ponernos en contacto, generar enlaces y configurar redes de colaboración también es práctica circense (comunicación personal, 30 de abril de 2023).

Extendiéndonos sobre esto anclamos la posibilidad de un circo expandido de referirse a los bordes disciplinares que posee el ámbito circense con otras dimensiones artísticas, técnicas, metodológicas, sociales, culturales, mediales, etc. Con esto en mente rescatamos lo expuesto por Valeria Radrigán, docente e investigadora anexada al teatro y las nuevas tecnologías, en una serie de laboratorios llevó a cabo experimentos prácticos para profundizar la posibilidad de una verdadera mezcla de las artes. Con ello concluye que los procesos son los que permiten la hibridación de estos y que los procedimientos artísticos y metodológicos son los que evidencian interrelaciones posibles entre disciplinas (2011, pp. 49-50, 56).

Así los bordes disciplinares del circo son los que permiten la aparición de distintos procedimientos y metodologías que están en constante comunicación con multiplicidad de factores, dimensiones y agentes. El circo expandido es por tanto el espacio relacional que aparece al integrar otros elementos disciplinares, estéticos, jerárquicos, procedimentales, mediales, técnicos, formales, entre muchos otros, al ámbito circense.

La importancia del concepto de campo expandido refiere específicamente a dos objetivos que son de importancia: 1) Levantar una mezcla que tenga como centro al circo y lo circense, es este el espacio desde el cual enunciamos las reflexiones y cuestionamientos, pero que posibilite el corrimiento de este centro, y 2) Anexar la idea cartográfica que extiende Krauss en su original propuesta, en donde el artista podrá moverse libremente por distintas categorías y espacios disciplinares en la medida que la creación lo requiera.

El foco del circo expandido este puesto en la forma de trabajo que levanta la relación con otras disciplinas más allá de los contenidos que estos poseen, el espacio fronterizo y liminal entre

ellos. Con esto posicionamos la idea de liminalidad que extiende Ileana Diéguez, escritora e investigadora cubana, quien rescata el concepto de liminalidad de Víctor Turner, antropólogo que al estudiar las características sociales de la fase liminal del ritual termina extendiendo la definición de liminalidad a los artistas (Diéguez, 2014, p. 42), sobre ello Diéguez comenta que:

“Esta figura del “ente liminal” (...), me interesa como expresión del estado fronterizo de los artistas/ciudadanos que desarrollan estrategias artísticas para intervenir en la esfera pública; así como también pudiera señalar la naturaleza ambigua de quienes utilizan estrategias poéticas para configurar acciones políticas capaces de retar a las posiciones jerarquizadas. Estos “entes liminales” son portadores de estados contaminantes propios de las antiestructuras.” (2014, p. 42).

Es importante en esta descripción la posibilidad de integración de la ambivalencia artista/ciudadano y la repercusión con la esfera pública. La propuesta de un circo expandido se ve informada a través de un contexto latinoamericano de producción y reflexión. Rosas se extiende sobre esto al comentar la casi obligatoria multiplicidad a la que nos vemos enfrentados trabajando desde lo circense en el contexto sudamericano, donde se empiezan a multiplicar las estrategias de subsistencia y la posibilidad de ahondar y dedicarse a un solo campo se vuelve casi imposible (comunicación personal, 30 de abril de 2023). El pensar en un circo expandido se relaciona con la inseparabilidad de un trabajo artístico con sus condiciones de producción, estas condiciones, siendo las latinoamericanas.

Así retomamos otra propuesta de Diéguez al comentar: “Me interesa la práctica teórica como producción de una mirada metafórica o extraña” (2014, p. 39). La propuesta sobre un circo expandido busca dar cabida a ciertos tipos de procedimientos posibles, reflexiones y miradas hacia un horizonte específico y desde un lugar específico. Más allá de generar definiciones limitantes nos interesa abrir el dialogo de las artes circenses con otras disciplinas desde más

allá que lo temático o formal, permitiendo una diversidad de decisiones, metodologías y procedimientos a la hora de enfrentarse a la práctica, investigación, creación, enseñanza y puesta en escena del circo. De la misma forma el circo expandido no pretende ser una alternativa al circo contemporáneo sino más bien *expandir* desde este.

Finalmente podemos proponer que las formas de creación posibles a partir de la idea de circo expandido se adaptan a más de una categoría ya que su práctica no se define en relación con un medio o formato único, contienen elementos asociados a lo circense y se mezclan con otras expresiones y disciplinas artísticas.

Podemos concluir este capítulo recalcando que el ámbito circense posee una especial forma de relacionarse con otras disciplinas y expresiones que no es nueva y se hace presente desde sus inicios con el circo moderno de Philip Astley. Esto posibilitó su flexibilidad para enfrentar distintos territorios, procesos y desarrollos, pero también contribuyó como su dificultad para ser aterrizado y reconocido institucionalmente. Su consecuente desarrollo lo llevo a posteriormente enmarcarse dentro del circuito de las artes escénicas y esto a su vez abrió la puerta a la integración de otros procedimientos creativos. Esta apertura posibilita hoy múltiples y variadas expresiones anexadas a lo circense y los campos en los cuales se hace presente. El concepto de circo expandido aparece en esta apertura como forma de visibilizar los espacios fronterizos que habita hoy el circo contemporáneo y las posibilidades de creación que se enmarcan en ese lugar.

El siguiente paso de esta investigación se enmarca en la caracterización e interpretación del trabajo del coreógrafo y creador circense Yoann Bourgeois para posteriormente demarcar las posibilidades de aplicación del concepto de circo expandido a su creación.

II. Mirada expandida: una mirada de interpretación a *Les grands fantômes de Yoann Bourgeois*

Recapitulando el desarrollo de las artes circenses y aterrizando en ello la propuesta conceptual de un circo expandido, el siguiente paso nos lleva al cruce de esta idea con el trabajo del coreógrafo circense Yoann Bourgeois. Para ello estructuraremos el desarrollo de este segundo capítulo en torno a la contextualización, caracterización e interpretación de su trabajo, desde un espacio más general hasta las especificaciones del documental *Les grands fantômes*.

Para ello dividimos el trabajo en tres subcapítulos. El primero contextualiza al coreógrafo, su trayectoria y trabajo para sentar las bases del tipo de creaciones que produce y el recorrido que lo ha hecho posible, además de consideraciones contextuales sobre su trabajo como creativo en la industria del espectáculo.

El segundo subcapítulo ahonda especialmente en el documental *Les grands fantômes* creado por Bourgeois y Narboni, caracterizando la obra y la información que tenemos disponible sobre ella para establecerla como el objeto de estudio de los siguientes pasos.

En el tercer y último subcapítulo se levantan posibles interpretaciones sobre el documental que posteriormente nos permitan anclar espacios conceptuales y teóricos a él. Esto por medio del análisis formal de la obra en tanto creación audiovisual.

Este recorrido nos permite poner en cuenta el trabajo de Bourgeois y las características que se anexan a él, para así tener a disposición todos los elementos que nos permitan generar relaciones con los conceptos levantados en el capítulo anterior.

a. Contextualizaciones del trabajo de Yoann Bourgeois

Yoann Bourgeois es un artista internacional que se adentra en los campos de la danza, el teatro, la música, la instalación plástica y el audiovisual. A pesar de que su formación es primeramente

desde el circo, hoy se desenvuelve junto a su compañía en distintos ámbitos disciplinares en colaboración con variados artistas.

Sobre su trabajo nos remitimos a lo disponible en distintas entrevistas, críticas, páginas web y videos en los que aparece él y su trabajo. Al momento de escribir esta investigación la compañía de Yoann Bourgeois posee una página web en construcción que posee información muy sintética de su trabajo. Para profundizar en su obra nos pusimos en contacto con el equipo de comunicaciones de la compañía, el cual nos compartió información de su biografía y trabajo por correo electrónico en un dossier. Además, durante su puesto como director del *Centre choréographique national de Grenoble (CCN2)* entre el 2016 y 2022 mantuvo información sobre su trabajo y biografía en un apartado del sitio web. Este registro ya no se encuentra disponible en la página web oficial del centro, pero encontramos sus últimas actualizaciones en el archivo web de internet, al cual remitimos para esta investigación.

Bourgeois ingresa en el año 2004 al *Centre national des arts du cirque de Châlons-en-Champagne (CNCA)* el cual cursa en alternancia con el *Centre National de Danse Contemporaine d'Angers*, finalizando sus estudios en 2006 y transformándose en el único estudiante en haber hecho la cursada doble (Web Archive, 27 de enero de 2023, web). Este doble inicio formativo se transforma en parte esencial del desarrollo artístico de Bourgeois, dando paso a que el resto de su trayectoria se vea como atravesado constantemente por varias disciplinas o existiendo más allá o entre ellas.

Al salir de su formación se desempeña como bailarín y a partir de 2008, cada verano crea el "*L'atelier du joueur*", un espacio nómada de investigación que cuestiona el arte vivo, reuniendo a artistas de diferentes disciplinas. De estas colaboraciones nace la "Compagnie Yoann Bourgeois" en 2010 (Web Archive).

De ahí en adelante su investigación se materializa en dispositivos físicos amplificadores de fenómenos que le permiten crear espacios extraordinariamente variados y proponer infinitas variaciones. Así nace su proyecto principal al cual se anexan sus trabajos: *Tentatives d'approches d'un point de suspension*. [Intentos de acercarse a un punto de suspensión] (Web Archive; Yoann Bourgeois Art Company, s. f., web).

Figura 2

Celui qui tombe



Nota Plataforma giratoria de madera con interpretes arriba, presentado en la Bienal de la danza en Lyon el 2014. Imagen tomada de la antigua página del CCN2, *Celui qui tombe*, por Yoann Bourgeois, 27 de enero de 2023, Web Archive.

Con esta intencionalidad de base, Bourgeois desarrolla trabajos con distintos aparatos y consignas para experimentar con la gravedad, el equilibrio o la inercia y nacen con ellos distintas creaciones escénicas que comienzan a organizarse respecto a estos “intentos”, Bourgeois comenta que su programa consistía en desactivar el tiempo y como sabía que esto

era imposible, pero existían formas de acercarse: intentos de acercarse a un punto de suspensión (Web Archive).

Figura 3

Approche 4. Balance



Nota Contrapeso para equilibrar interpretes en el aire. Imagen tomada de la antigua página del CCN2, *Tentatives d'approches d'un point de suspension*, por Yoann Bourgeois, 27 de enero de 2023, Web Archive.

El año 2016 se invitó a Bourgeois a ser co-director del *Centre choréographique national de Grenoble* en donde trabajó hasta el 2022 siendo el primer artista circense en estar a cargo de una institución dedicada a la coreografía (Web Archive).

El trabajo de Bourgeois se retrae para cuestionar las relaciones físicas que aparecen en el trabajo corporal, y especialmente, en el trabajo circense. Específicamente Bourgeois trabaja, además de la danza, con el malabarismo y el trampolín, dos disciplinas que dejan en claro estas relaciones. Sumado a ello a lo largo de su carrera y junto a su equipo ha levantado distintos aparatajes y estructuras capaces de sostener y expandirlas.

Cabe destacar que durante el transcurso de esta investigación encontramos una denuncia pública dirigida hacia Bourgeois respecto a los derechos de autor de su obra. En un video anónimo subido a la plataforma Vimeo (byehwmoh, 6 de febrero de 2021) se contrasta la obra del coreógrafo con distintos referentes que le son previos, donde las similitudes son casi idénticas. Esto levanta una reflexión importante a tener en cuenta con la propuesta que se levanta en los espacios intersticiales de las disciplinas. ¿De qué forma nos relacionamos con la referencia, la apropiación y las fronteras difusas que posibilita el diálogo interdisciplinar?

b. Caracterizaciones de *Les grands fantômes* de Yoann Bourgeois

Para poder interpretar e incorporar al análisis del documental de Bourgeois y Narboni primero haremos un desglose de las características contextuales y formales, tomando en consideración la forma de creación y montaje que se desprende de su estructura, su relación el trabajo de Bourgeois y su existencia como producción audiovisual.

Creado por Yoann Bourgeois y Louise Narboni, realizadora audiovisual, en el 2019 a partir del registro de una intervención in situ en el festival *Monuments en mouvement #3* (2017) en el *Panthéon* de París (Théâtre de la Ville, s. f., web) con distintas creaciones previas del repertorio de Bourgeois acompañadas por el Péndulo de Foucault que se exhibe en el *Panthéon*.

Este documental se construye sobre el registro de la intervención original y agrega otros elementos a la composición para construir un producto completo por sí mismo. De la obra directa de Bourgeois podemos identificar la presencia de elementos de su trabajo previo, específicamente y en orden de aparición: *Approche 11* (Figura 4), *Approche 7* (Figura 5), *Approche 4* (Figura 6), *Approche 9* (Figura 7) y *Approche 8* (Figura 8) de su proyecto principal. El documental se hace de material previo para generar un montaje y una perspectiva nueva sobre elementos que ya poseen su historia, desarrollo y lugar propio.

Figura 4

Approche 11. Culbuto.



Nota Armazón de base con peso para permitir al intérprete moverse en torno a un centro de gravedad mayor, como un “mono porfiado”. Imagen tomada del documental *Les grands fantômes* (3m41s), por Le Centre des monuments nationaux, 10 de abril de 2020, YouTube.

Así sobre este montaje se superponen 12 composiciones de Franz Schubert con voces acompañando las notas del piano y fragmentos de textos leídos por Bourgeois y Narboni de: *Le poète l'a dit* de Charles Péguy, *Les rêveries du promeneur solitaire* de Jean-Jacques Rousseau y *Proses philosophiques / Promonotorium somnii* de Victor Hugo (Le Centre des monuments nationaux, 10 de abril de 2020, 55m45s).

Las tomas fueron principalmente realizadas con un equipo de drones y cámaras cinematográficas en el interior y exterior del Panteón y alternan entre el detalle en movimiento, la mirada cenital o el plano completo.

Figura 5

Approche 7. Plateau tournant.



Nota Plataforma giratoria de madera con dos intérpretes arriba. Imagen tomada del documental *Les grands fantômes* (9m40s), por Le Centre des monuments nationaux, 10 de abril de 2020, YouTube.

Figura 6

Approche 4. Balance.



Nota Estructura con arnés y contrapeso para equilibrar intérpretes en el aire. Imagen tomada del documental *Les grands fantômes* (19m57s), por Le Centre des monuments nationaux, 10 de abril de 2020, YouTube.

El documental tiene una duración de casi 57 minutos y en distintas páginas en donde se registra como largometraje se anexa a los géneros: documental, mediometraje, ballet, danza o documental musical. El largometraje comprende un recorrido visual a través de las distintas obras de Bourgeois dentro del Panteón, deteniéndose en el desarrollo de cada una y ofreciendo distintas tomas y planos. Entre algunos cambios de una obra a otra aparecen intérpretes con ropajes similares a las estatuas del Panteón y estos interactúan con el espacio anexándose a estos (véase Figura 8).

Figura 7

Approche 9. Plateau en Équilibre.



Nota Plataforma de madera con dos intérpretes, dos sillas y una mesa en equilibrio sobre un pilar. Imagen tomada del documental *Les grands fantômes* (27m48s), por Le Centre des monuments nationaux, 10 de abril de 2020, YouTube.

Finalmente, en 2018 el largometraje ganó el 1er premio al *Best Live Performance Capture* en el San Francisco Dance Film Festival (San Francisco Dance Film Festival, s.f., web).

Actualmente el largometraje se encuentra disponible en la plataforma YouTube para libre acceso en el canal de *Le Centre des monuments nationaux*. Esto es lo que permite que la obra se utilice para esta investigación ya que es de los pocos trabajos de Bourgeois que se encuentran disponibles en su totalidad para el público y desde espacios virtuales que posibilitan cerrar brechas territoriales.

Figura 8

Approche 8. Escalier Hélicoidale.



Nota Trampolín circular y giratorio con una escaleta caracol de madera alrededor de la estructura con acróbatas lanzándose al trampolín. Imagen tomada del documental *Les grands fantômes* (44m4s), por Le Centre des monuments nationaux, 10 de abril de 2020, YouTube.

Esta recapitulación del largometraje nos sirve para el último paso de este segundo capítulo que tiene relación con generar una interpretación de *Les grands fantômes*, para extender los conceptos relacionados con la investigación.

c. Interpretaciones posibles a *Les grands fantômes*

Para generar una interpretación del largometraje nos anexaremos a una metodología o concepto que trabaja el mismo Bourgeois para enmarcar su obra: esta es la idea de constelación. Sobre esto comenta en la antigua página del CCN2 que luego de varios años de trabajo logra ver en su trayectoria una constelación entre todos los números y obras que ha construido, los cuales tiene en común un centro alrededor del cual gravitan, siendo este la búsqueda en común de la suspensión (Web Archive). Para construir posibles interpretaciones de la obra ocuparemos los conceptos que Bourgeois trabaja en sus proyectos y expandimos sobre los símiles entre estos y las formalidades del largometraje.

Tomando la idea de la constelación podemos pensar en el largometraje como un espacio en el cual esta toma forma a través del formato audiovisual, es por medio de la existencia previa de cada una de las obras de Bourgeois que la intervención en el Panteón se vuelve posible, y es por esta misma que posteriormente se construye el registro cinematográfico que ahora estamos analizando

El trabajo de Bourgeois se enmarca en la búsqueda y suspensión del tiempo, o como la posiciona él mismo, las “aproximaciones” a esta idea. Podemos entender la creación audiovisual y su formato de existencia medial y virtual como una posibilidad no solo de suspender el tiempo, sino de rebobinarlo, reiniciarlo, adelantarlo o retrocederlo. Esto en parámetros del coreógrafo quizá no sea tomados en cuenta de esta forma debido a la existencia inmaterial y virtual del largometraje, sin embargo, se levanta la posibilidad que propone el cambio de medio y formato al trabajo y búsqueda del creador.

Yendo un poco más allá podemos también entender el uso de los drones cinematográficos como materializaciones de este punto de suspensión, estamos literalmente hablando de máquinas que vuelan y graban desde los aires en aparente ingravidez. El formato audiovisual posibilita a la

creación material, escénica y presencial, una dimensión extendida y virtual, sobre la cual los conceptos asociados a este mundo físico (gravedad o equilibrio) se diluyen y transforman en posibilidades y no en leyes.

El largometraje es una acumulación de distintos elementos y producciones artísticas, cada una con su concepción, proceso creativo, contexto, historia y lugar en el imaginario de Bourgeois podemos llegar a entender como el formato audiovisual de intervención in situ del festival *Monuments en mouvement #3* en un principio es capaz de generar una convergencia espacial y temporal del trabajo previo de Bourgeois, lo que a su vez posibilita una traducción posterior en el formato audiovisual cada uno recopilando el material anterior dentro de sí.

A pesar de que hablamos del trabajo de Bourgeois, también es necesario comprender que inevitablemente el recorrido y trayectoria que posee el largometraje se comunica con distintos artistas, autores y comunidades, que van permitiendo que la creación sea posible. Es el trabajo en conjunto que se enmarca bajo o alrededor de Bourgeois, quizá también a modo de contestación u orbita, lo que permite la múltiple existencia de este proyecto.

Podemos concluir cómo la creación del largometraje se enmarca como un siguiente paso coherente a la trayectoria que trae Bourgeois, permitiendo integrar los conceptos basales de la obra del coreógrafo en sí misma como producción artística, y también en los procesos creativos, metodológicos y temporales que la hacen posible. Levantando estos puentes entre las búsquedas originales de Bourgeois y las implicancias de su trabajo es que damos paso a la última instancia de esta investigación en el capítulo final: la relación entre las posibilidades de creación bajo el circo que expandido y el documental *Les grands fantômes*.

III. Creando expandidamente: relaciones entre las posibilidades de creación del circo expandido y *Les grands fantômes* de Yoann Bourgeois

En el primer capítulo sentamos las bases de los conceptos y ámbitos sobre los cuales trabajamos en la investigación. En el segundo capítulo posicionamos el trabajo de Yoann Bourgeois y el documental *Les grands fantômes* para posicionarlo como objeto de estudio. En este tercer y último capítulo construimos la relación entre estos dos espacios previos y profundizamos sobre las propuestas que se levantan de esta relación y el pensar en nuevas formas de enmarcar la práctica circense y las metodologías creativas que posee o habilita.

Para ello estructuramos dos subcapítulos, el primero es la profundización directa del largometraje y las propuestas que genera el concepto de circo expandido propuesto en el capítulo uno. Esto por medio del cruce entre los elementos del largometraje, las interpretaciones que hicimos de ellos y las invitaciones que propone el concepto de circo expandido.

El segundo subcapítulo es pensar en esta relación como modelo y propuesta para pensar concretamente en formas de creación que se anexasen al movimiento que levanta el circo expandido. A través de la visibilización de otros referentes posibles y la reflexión sobre las soluciones y procedimientos que encontramos en el proceso creativo que da paso al largometraje.

Es en esta última parte de la propuesta investigativa que podemos aterrizar las invitaciones que propone el movimiento presente de las artes circenses en el circuito internacional y anexar este al circo expandido como forma de acompañar la diversificación y porosidad de la creación artística contemporánea.

a. *Les grands fantômes* y el circo expandido

Para generar el cruce entre las propuestas del circo expandido y el largometraje como producto artístico coherente con estas propuestas ordenaremos en primer lugar la propuesta del circo expandido y sobre ello haremos los puentes con el documental, sus elementos y procedimientos que llevaron a su creación.

Así podemos recuperar la idea de que pensar en el circo expandido tiene que ver con:

1. El espacio relacional que aparece al integrar otros elementos disciplinares, estéticos, jerárquicos, procedimentales, mediales, técnicos, formales, entre muchos otros, al ámbito circense.
2. Busca dar cabida a ciertos tipos de procedimientos posibles, reflexiones y miradas hacia un horizonte específico y desde un lugar específico.
3. Concretamente las formas de creación posibles a partir de la idea de circo expandido se adaptan a más de una categoría ya que su práctica no se define en relación con un medio o formato único, contienen elementos asociados a lo circense y se mezclan con otras expresiones y disciplinas artísticas.

Sobre la primera noción del espacio relacional que aparece entre el circo y otros elementos disciplinares, podemos aterrizar directamente el formato en que existe el documental: el audiovisual. Más allá de caer en un mero registro o una mezcla temática, el largometraje logra incorporarse en el trabajo de Bourgeois. Esto es verdadero también si pensamos en la intervención in situ creada en el Panteón, previo a la creación del largometraje, este se enmarca en un espacio histórico específico, en un festival específico y aparecen no solo bordes con otros espacios disciplinares, sino también entre los mismos elementos de la obra de Bourgeois, los cuales hasta ese momento “existían” independientes unos de otros en ámbitos formales. A esto podemos anexar la integración de las metodologías del cine para construir el documental, lo

cual posiciona las creaciones en relación a una o más cámaras, levantando ámbitos que no necesarios de considerar a tal punto en la creación escénica o presencial (la posición de la cámara en relación a los intérpretes, la posibilidad de hacer distintas tomas y repetir, cortar y ensamblar elementos visuales no lineales, etc.).

Respecto al segundo espacio propuesto sobre una creación que se dan hacia un horizonte específico y desde un lugar específico ocurren dos movimientos paralelos. Por un lado, la intervención original es literalmente una creación in situ que se genera con el objetivo específico de presentarse en un festival, y por el otro, el documental existe separado y anexo a esta creación original, así podríamos reflexionar sobre la “no territorialidad” de lo virtual y audiovisual.

En esto ocuparemos ambas consideraciones para relacionarlas y seguir el trabajo en la línea de frontera que propone el circo expandido. La creación original *La Mécanique de l'Histoire, une tentative d'approche d'un point de suspension*, posiciona claramente su espacio de enunciación concreto y también su objetivo en torno a ser una obra “encargada”. En contraste, el documental se posiciona desde un formato completamente distinto. A pesar de esto, si pensamos el largometraje como un ejercicio más dentro de las “aproximaciones” de Bourgeois podemos darle sentido en la estructura total que posee el proyecto artístico de Bourgeois y se enmarca hacia el mismo objetivo que las otras creaciones.

En torno a la última propuesta, que tiene directa relación con la hipótesis de esta investigación. Desglosamos entonces, como primera propuesta que las formas de creación posibles a partir de la idea de circo expandido se adaptan a más de una categoría ya que su práctica no se define en relación con un medio o formato único. Esto podemos abordarlo desde distintas dimensiones, por un lado, podemos notar como la definición de documental se flexibiliza para albergar el largometraje, ya que este no cumple con los parámetros formales de lo que se

entiende por documental y contiene en sí elementos asociados al videoarte o a la poesía visual. Por otra parte, los elementos considerados dentro del largometraje, y por extensión el trabajo de Yoann Bourgeois, habitan distintas categorías descriptivas en directa relación con la formación pluridisciplinar del director. En una extensión también podemos llegar a entender cómo el largometraje existe en distintas etapas o dimensiones, cada uno de los elementos que lo componen también tienen fuera de la construcción audiovisual una existencia propia y un contexto de creación, además de ser presentados por sí mismos.

Siguiendo con el desarrollo cruzamos la idea de que contienen elementos asociados a lo circense. Aquí rescatamos directamente lo propuesto por Troncoso para permitir la movilidad de esta categoría y etiqueta, expandiéndose hacia expresiones y construcciones que a la vez que desafían las convenciones de lo que es el circo, se permiten habitarlo.

Finalmente, en el apartado de la mezcla con otras expresiones y disciplinas artísticas. Concretamente el largometraje integra dentro de su formato audiovisual intervenciones presenciales escénicas junto a composiciones musicales y narraciones con voces en off.

Es importante notar que a la vez que el formato audiovisual tiene una importante ventaja a la hora de integrar otros elementos dentro de sí, la propuesta por un circo expandido no se limita solamente a estos espacios. Es por ello que hemos añadido el análisis por extensión también a la intervención in situ que originó el trabajo audiovisual. Por ámbitos concretos solo tenemos acceso a la creación audiovisual y esta es la que permite la existencia virtual de este trabajo más allá de sus fronteras territoriales. Nos interesa posicionarnos en la posibilidad que comparte ese movimiento al expandir los horizontes hacia los cuales puede dirigirse esa creación y quienes pueden recibirla.

A través del cruce de los elementos formales presentes en el largometraje y las decisiones ocupadas para su construcción con las propuestas del circo expandido podemos aterrizar la

propuesta conceptual no solo como una posible nueva categoría sino también como un lente desde el cual poder observar creaciones aún más porosas que difuminen los bordes de las disciplinas al enunciarse y posicionarse en ellas. Sobre ello proponemos pensar en esto como un modelo posible para abrir el circo y sus modos de creación, y así lo propone el siguiente subcapítulo al ahondar en esa novedad.

b. *Les grands fantômes*, un modelo posible de creación en el circo expandido

En línea con la propuesta que levanta el circo expandido y su relación con el largometraje y el trabajo de Bourgeois, nos interesa posicionar otras referencias posibles que habitan el intersticio disciplinar que se levanta desde lo circense. Para ello utilizaremos las propuestas de análisis ocupadas en el subcapítulo anterior como hojas de ruta y preguntas disparadoras para poder anexar otros espacios al mundo circense:

Las formas de creación posibles a partir de la idea de circo expandido se adaptan a más de una categoría ya que su práctica no se define en relación con un medio o formato único, contienen elementos asociados a lo circense y se mezclan con otras expresiones y disciplinas artísticas.

Un referente para esto es el video de moda “*OF GRACE AND LIGHT*” creado por el fotógrafo Nick Knight y el director creativo Pierpaolo Piccioli para la colección de alta costura Otoño Invierno 2020-21 de Valentino (Virk, 22 de agosto de 2020, web). Debido al contexto de pandemia global el desfile de moda se realizó por medio del formato digital y se transmitió como parte de una performance en vivo.

Para la presentación de la colección 2021 de Valentino se optó por colgar a las modelos de arneses aéreos y dejar a otras arriba de aparatos circenses específicamente un aro aéreo y un trapecio debido a la longitud de los vestidos se requería mantener en el aire a las modelos e

intérpretes para apreciar el trabajo de diseño de los vestidos y tocados anexo a esto se realizó una construcción audiovisual de este suceso para dar a conocer la colección.

Figura 9

Toma del video



Nota Trapecista con un vestido de alta costura de Valentino Haute Couture FW2021. Imagen tomada del film de moda 'OF GRACE AND LIGHT', *Les grands fantômes* (3m24s), por Valentino, 21 de julio de 2020, YouTube.

Lo interesante de esta propuesta es que viene del mundo de la alta costura y la moda, y es desde ahí que da un paso hacia técnicas circenses que le permiten llevar a cabo una cierta estética o posibilidad visual. Por medio de la integración de lo circense es que podríamos llegar a extender la propuesta que levantamos a través del circo expandido confirmando que el video y el desfile ambos se encuentran en los bordes de sus disciplinas, contactando con otras y pudiendo ser categorizadas por más de una definición, a la vez, contienen elementos de lo circense dentro de sí y son mezclas con otras disciplinas artísticas.

Este es un claro ejemplo de la posibilidad que levanta la propuesta del circo expandido al propagarse a otros espacios disciplinares y encontrar expresiones con un eco hacia lo circense.

De forma concreta Bourgeois ha colaborado con distintos cantantes y artistas para la creación de videoclips en donde se utilizan sus aparatos y estéticas, generando este mismo movimiento.

Es importante rescatar la posibilidad que abre el ámbito circense de coproducirse en otros espacios y otras disciplinas, y cómo la carga simbólica que poseen ciertos elementos asociados al circo y las expansiones que se pueden hacer con lo circense contaminan espacios de sus cualidades y permiten replanteamientos de los mismos.

Este es un ejemplo concreto sobre cómo el modelo aplicado al largometraje de Bogotá puede servirnos para empezar a llegar a otros espacios disciplinares y empezar a generar diálogos nutricios con otras dimensiones escénicas, digitales, audiovisuales, textuales, investigativas, expandidas.

Conclusión

La propuesta de un circo expandido nace específicamente sobre cuestionamientos con la diversificación y vertiginosidad de la creación contemporánea frente a esto y gracias al desarrollo construido en esta investigación podemos concluir en primera instancia que la hipótesis generada en un principio se concreta a través de la estipulación de las posibilidades de creación del círculo expandido y la forma en la que éstas existen en el documental *Les grands fantômes*.

La creación de espacios reflexivos teóricos e investigativos en el circo y específicamente en los ámbitos circenses latinoamericanos e hispanos hablantes se vuelven inmensamente importantes y esa investigación se posiciona como un primer paso en una discusión mayor que existe en este momento y seguirá desarrollándose

Al realizar esta investigación nos dimos cuenta de que existía una sensación de que no había mucha información disponible sobre el circo, pero esto se vio contrastado con que en la realidad mucha información de la que hay no está en español y se encuentra principalmente en inglés o francés y por ende existe una barrera lingüística muy presente para quienes deseen adentrarse en el mundo de la investigación circense desde el español

En el transcurso de la investigación se abrieron muchas puertas y posibilidades de anexar corrientes teóricas definiciones y autores que fueron dejados de lado para poder priorizar la síntesis de la información y la priorización de una reflexión en los propios términos de este análisis dejando posibles nexos puentes y conexiones posibles para siguientes etapas de este proceso.

La pregunta sobre las definiciones de circo y las categorizaciones que hacemos al trabajo que realizamos se mantienen presentes con esta propuesta 1 de los objetivos subterráneos es posibilitar más preguntas y reflexiones para dirigirlas hacia una dirección específica.

Este trabajo investigativo se posiciona como una propuesta que tenga siguientes pasos. Algunas de las preguntas que quedan sin resolver en los bordes de los objetivos de esta investigación son: ¿Cuál es el circo de la era digital? ¿De qué manera las herramientas audiovisuales, textuales, fotográficas o digitales se relacionan con el ámbito circense? ¿Cuál es el tipo de relación que surge entre la virtualidad y la presencialidad? ¿Cuánto de circo tiene el internet?

Referencias Bibliográficas

- Agamben, G. (2011). *Desnudez*. (1ª ed., p. 18). Adriana Hidalgo editora.
- Álvarez, D. (2018). *Panem et Circenses Una historia de Roma a través del Circo*. (pp. 490-491). Alianza Editorial.
- Andrich, M. (30 de septiembre de 2020). *María Elena Andrich*. Saberes de Circo. <https://www.saberesdecirco.com/bioentrevista/maria-elena-andrich/>
- Arenas, I. (Septiembre de 2020). *María Elena Andrich*. Saberes de Circo. <https://www.saberesdecirco.com/wp-content/uploads/2020/09/BIOENTREVISTA.pdf>
- Bailly, B. (2009). *El circo: ¿mezcla de géneros?*. (pp. 64, 66-68, 70, 77). Revista de Facultad de Humanidades (29). <http://www.scielo.org.co/pdf/fohos/n29/n29a06.pdf>
- Bobadilla, V. (10 de Diciembre de 2018). *Opciones dramaturgicas en el circo contemporáneo*. Saberes de Circo. <https://www.saberesdecirco.com/wp-content/uploads/2018/12/OPCIONES-DRAMATURGICAS-EN-EL-CIRCO-CONTEMPOR%C3%81NEOTEXTO-COMPLETO-28p-1.pdf>
- Britannica (s. f.). *Philip Astley and the first circuses*. Britannica. <https://www.britannica.com/art/circus-theatrical-entertainment/Philip-Astley-and-the-first-circuses>
- Byehwmoh (06 de febrero de 2021). *Lusagedesoeuvres*. Vimeo. <https://vimeo.com/509288862>
- Cabrera, S (30 de Septiembre de 2020). *La Carpa de Circo*. Saberes de Circo. <https://www.saberesdecirco.com/pensando-circo/la-carpa-de-circo/>
- ChinaCulture (s. f. a). *Culture ABC – Acrobatics* ChinaCulture http://en.chinaculture.org/library/library_culture_acrobatics.html

ChinaCulture (s. f. b). *What is Chinese acrobatics?*. ChinaCulture.

http://en.chinaculture.org/library/2013-11/22/content_496731.htm#:~:text=Acrobatic%20arts%20have%20existed%20in,as%20the%20%22Hundred%20Plays.%22

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA) (29 de Abril de 2011a). *Balance de Gestión Integral 2010*. (p. 4). Dirección de Presupuestos Gobierno de Chile.

http://www.dipres.gob.cl/597/articles-75280_doc_pdf.pdf

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA) (21 de Mayo del 2011b). *Cuenta pública 2011 Consejo Nacional de la Cultura y las Artes*. (p. 611). Issuu

<https://issuu.com/gobiernodechile/docs/cultura>

Dacres, A., Gerry, L., Lewis, R. & Saxon, A.H. (s. f.). *Circus Theatrical entertainment*.

Britannica. <https://www.britannica.com/art/circus-theatrical-entertainment>

DECEL (s. f.). *Etimología de CIRCO*. Diccionario Etimológico Castellano en Línea.

<https://etimologias.dechile.net/?circo>

Deleuze, G. & Guattari, F. (1980). *Mil mesetas Capitalismo y Esquizofrenia*. (pp. 12-21). Pre-Textos.

Diéguez, I. (2014). *Escenarios liminales. Teatralidades, performatividades, políticas*. (pp. 41-42). Paso de Gato

El Circo del Mundo (s. f.). *¿Quiénes somos?* El Circo del Mundo.

<http://www.elcircodelmundo.com/quienes-somos/>

Finzi, D. (s. f.). *Nebbia*. Compagnia Finzi Pasca. <https://finzipasca.com/es/creations/nebbia/>

- Finzi, D (2014). *Cuestión de Concepto*. En Ricardes, G. y Cruz, A. (2014) *Circo Expandido*. (p. 36). Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- Gipson, R. (1971). *Los Voladores, The Flyers of Mexico*. (pp. 269-278). *Western Folklore*, 30(4). Western States Folklore Society. <https://doi.org/10.2307/1498427>
- Guy, J. (2021a). *The many different types of circus around the world*. Artcena. <https://www.artcena.fr/en/reperes/circus/overview/overview-contemporary-circus/many-different-types-circus-around-world>
- Guy, J. (2021b). *Contemporary circus: creative to the core*. Artcena. <https://www.artcena.fr/en/reperes/circus/overview/overview-contemporary-circus/contemporary-circus-creative-core>
- Guy, J. (2021c). *Contemporary circus's endless talent for diversification*. Artcena. <https://www.artcena.fr/en/reperes/circus/overview/overview-contemporary-circus/contemporary-circus-endless-talent-diversification>
- Guy, J. (2021d). *The underbelly of diversity*. Artcena. <https://www.artcena.fr/en/reperes/circus/overview/overview-contemporary-circus/underbelly-diversity>
- Guy, J. (2014). *Circo tradicional o nuevo circo o circo contemporáneo: "llamen a eso como se les cante"*. En Ricardes, G. y Cruz, A. (2014) *Circo Expandido*. (pp. 34-37). Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- Hablemos de Circo. (s. f.) *Hablemos de Circo-Podcast*. Hablemos de Circo. <https://open.spotify.com/show/4W08prdmaHKekt7QD2awWz>

- Hodak, C & Kwint, M (2002). À la recherche d'une identité : le cirque et le théâtre en Angleterre et en France (1768 et 1864). *L'Annuaire théâtral* (32). <https://doi.org/10.7202/041504ar>
- Jacob, P. (2008). THE CIRCUS ARTIST TODAY ANALYSIS OF THE KEY COMPETENCES. (pp. 11-12). FEDEC. <https://www.fedec.eu/en/article/224-miroir01-part-1-the-circus-artist-today-analysis-of-the-key-competences-2008>
- Jando, D. (s. f. a). *SHORT HISTORY OF THE CIRCUS*. CIRCOPEDIA. Cicopedia. <http://www.circopedia.org/SHORT HISTORY OF THE CIRCUS>
- Jando D. (s. f. b). *The Chinese Acrobatic Theater*. Circopedia. <http://www.circopedia.org/The Chinese Acrobatic Theater>
- Jando, D. (s. f. c). *Moscow Circus*. Circopedia. <http://www.circopedia.org/Moscow Circus>
- Juggling Information Service (s. f.). *A Brief History of Juggling*. Juggling Information Service. <http://www.juggling.org/books/artists/history.html>
- Krauss, R. (2008). La escultura en el campo expandido. En H. Foster (Ed.), *La Posmodernidad*. (7ª ed., pp. 59-74). Editorial Kairós.
- MINCAP (2014). *Memoria Consejo Nacional de la Cultura y las Artes*. (p. 133). Ministerio de las Artes, la Cultura y el Patrimonio. https://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2014/01/Memoria_CNCA.pdf
- MINCAP (2017). *Política Nacional de Artes Escénicas*. (pp. 20-23). Ministerio de las Artes, la Cultura y el Patrimonio. https://www.cultura.gob.cl/politicas-culturales/wp-content/uploads/sites/2/2017/08/politica_aaee.pdf
- Lavers, K., Leroux, L. P., Burt, J. (2020). *Contemporary Circus*. (pp. 3, 164). Routledge.

- Le Centre des monuments nationaux. (10 de abril de 2020). *Les grand fantômes // Yoann Bourgeois*. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=JQQhiwrS3iU>
- Lewbel, A. (1995). *History of Juggling*. Boston College <https://sites.google.com/bc.edu/arthur-lewbel/history-of-juggling>
- Lievens, B. (08 de Diciembre de 2015). *First Open Letter to the Circus*. "The need to redefine". Etcetera. <https://e-tcetera.be/first-open-letter-to-the-circus-the-need-to-redefine/>
- Neirick, M. (2012). *When pigs could fly and bears could dance*. (pp. 9, 13-19). The University of Wisconsin Press.
- Plasse, M. (23 de abril 2023). *History of Circus: From Ancient Roots to Controversial Sensation*. The Collector. <https://www.thecollector.com/history-of-circus/>
- Plataforma CLO (s. f.). Plataforma de escena expandida. Plataforma CLO. <https://www.plataformaclo.com/>
- Radrigán, V. (2011). *Corpus frontera. Antología crítica de arte y cibercultura (2008-2011)*. (pp. 49-50, 56). MAGO Editores.
- Ramírez, Y. (2021). *I wonder where the dreams I don't remember go, de Yoann Bourgeois*. Investigación Teatral Revista de Artes Escénicas y Performatividad 12(19). <https://doi.org/10.25009/it.v12i19.2668>
- Revolledo, J. (24 de Septiembre de 2018). *250 años del circo moderno en América Latina*. Saberes de Circo. <https://www.saberesdecirco.com/saberes/250-anos-del-circo-moderno-en-america-latina/>
- Rosas, N. (20 de enero del 2022). *Cartografías expandidas entre cuerpos, afectos y pensamientos*. Medeas Investigadoras.

<https://medeasinvestigadoras.com.mx/2022/01/20/cartografias-expandidas-entre-cuerpos-afectos-y-pensamientos/>

Salcido, M. (2018). *Filosofía del performance / performatividad de la filosofía*. (p. 78).

Investigación Teatral 7(10-11).

<https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/2528/44>

[10](#)

Sánchez, J. (2007). *El teatro en el campo expandido*. (pp. 8, 14, 21, 29). Quaderns portàtils.

https://img.macba.cat/public/uploads/20140204/QP_16_Sanchez.pdf

San Francisco Dance Film Festival (s.f.) *2018 Award Winners*. San Francisco Dance Film

Festival. <https://sfdancefilmfest.org/festival-films-2018/2018-award-winners/>

Silva, B. (04 de septiembre de 2020). *En el Día Nacional del Circo Profesor Bartolomé Silva:*

"Contemporáneo o tradicional, el circo es uno solo". Universidad Academia de

Humanismo Cristiano. [https://www.academia.cl/comunicaciones/noticias/bartolome-](https://www.academia.cl/comunicaciones/noticias/bartolome-silva-el-circo-es-uno-solo)

[silva-el-circo-es-uno-solo](https://www.academia.cl/comunicaciones/noticias/bartolome-silva-el-circo-es-uno-solo)

Théâtre de la Ville (s. f.). *La Mécanique de l'Histoire, une tentative d'approche d'un point de*

suspension. Théâtre de la Ville Paris. [https://www.theatredelaville-](https://www.theatredelaville-paris.com/fr/spectacles/saison-2017-2018/theatre/la-mecanique-de-lhistoire-une-tentative-dapproche-dun-point-de-suspension)

[paris.com/fr/spectacles/saison-2017-2018/theatre/la-mecanique-de-lhistoire-une-](https://www.theatredelaville-paris.com/fr/spectacles/saison-2017-2018/theatre/la-mecanique-de-lhistoire-une-tentative-dapproche-dun-point-de-suspension)

[tentative-dapproche-dun-point-de-suspension](https://www.theatredelaville-paris.com/fr/spectacles/saison-2017-2018/theatre/la-mecanique-de-lhistoire-une-tentative-dapproche-dun-point-de-suspension)

The Philip Astley Project (2018). *The Philip Astley Project*. The Philip Astley Project

[http://www.philipastley.org.uk/wp-content/uploads/2018/11/Philip-Astley-resource-](http://www.philipastley.org.uk/wp-content/uploads/2018/11/Philip-Astley-resource-pack.pdf)

[pack.pdf](http://www.philipastley.org.uk/wp-content/uploads/2018/11/Philip-Astley-resource-pack.pdf)

Thetard, H. (1978). *La merveilleuse Histoire du Cirque*. (p. 17). Julliard.

- Troncoso, M. (2019). *Rizoma Circense: indagaciones / divagaciones / deformaciones / devenires*. Revista Hiedra. <https://revistahiedra.cl/opinion/rizoma-circense-indagaciones-divagaciones-deformaciones-devenires/>
- Valentino (21 de julio de 2020). *Valentino Haute Couture FW2021 | 'OF GRACE AND LIGHT*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=QLH0GaS-JMA>
- Virk, S. (22 de agosto de 2020). *Of Grace and Light: Valentino presents Haute Couture Collection*. L'official. <https://www.lofficiel.at/en/fashion-week/of-grace-and-light-valentino-presents-haute-couture-collection>
- Web Archive (27 de enero de 2023) Yoann Bourgeois. Web Archive. <https://web.archive.org/web/20230127015542/https://www.ccn2.fr/yoann-bourgeois/>
- Yoann Bourgeois Art Company. (s. f.). *Yoann Bourgeois Art Company*. Yoann Bourgeois Art Company. <https://yb-artcompany.com/en/>
- Youngblood, G. (1970). *Expanded Cinema*. (pp. 41-42, 75-76). Clarke, Irwin & Company Limited.
- Yzquierdo, H. (2016). *El arte circense y la física* (p. 11). El Errante Editor.