

Nus d'estètiques contemporànies en el circ*

Marissa PAITUVÍ

Investigadora independent
marissapaituvi@gmail.com

NOTA BIOGRÀFICA: Llicenciada en antropologia per la UNED, investiga en antropologia del cos i de l'art amb metodologies experimentals. Va ser gerent a l'Antic Teatre, i ha donat suport a processos de creació a La Central del Circ, Barcelona. Docent en mediació artística a l'Escola Massana i la Universitat Oberta de Catalunya. Investigadora independent, ha col·laborat amb el grup de recerca GRAPA de la Universitat de Barcelona.

Resum

El text «Nus d'estètiques contemporànies en el circ» és el resultat d'una investigació i una reflexió sobre el circ, amb un enfocament especial en les teories de l'art, l'antropologia del cos i la perspectiva posthumanista, amb Barcelona com a eix central. Parteix de la recerca, realitzada amb el suport de La Central del Circ i la col·laboració de la fotògrafa Marta Garcia Cardellach, en la qual s'ha explorat diverses pràctiques i entrevistat artistes per comprendre la relació entre el cos circense, les tècniques i la creació artística.

Les reflexions sorgeixen de la hipòtesi que el cos del circ, disciplinat en les diverses tècniques, té una forma específica de mediar amb la realitat i, per tant, una perspectiva específica a l'hora de crear. A més, s'aborda l'estètica des dels seus fonaments i la connecta amb la percepció sensorial i les teories del sentipensant dins de les arts, com ho exemplifiquen les teixidores aimares.

Al llarg dels apartats, s'aprofundeix sobre la relació entre el cos i la pràctica del circ i s'hi introdueixen conceptes com les tècniques corporals, la pedagogia circense i la percepció estètica. També s'analitza la relació entre cossos i objectes en la creació circense i s'hi destaca el concepte d'agencialitat i la interconnexió entre cos, pensament i sentiment.

A més, s'aborda la idea del cos circense com a element mediador, capaç de crear noves percepcions i consensos sobre la realitat.

Per acabar, cal destacar que el text es compon de cites bibliogràfiques i testimonials, alhora que assaja una forma encarnada i híbrida d'escriptura en la qual el sentit analític no se separa de la percepció estètica.

Paraules clau: circ, cos, estètica, treball corporal, sentipensant, creació, agència, copresència, processos terciaris

* Aquest article ha estat redactat originalment emprant el femení genèric. En tractar-se d'un article de caire acadèmic, la redacció d'*Estudis Escènics* no ho ha contemplat, d'acord amb el *Llibre d'estil* de la Diputació de Barcelona i amb la *Gramàtica* de l'Institut d'Estudis Catalans.

Marissa PAITUVÍ

Nus d'estètiques contemporànies en el circ

Importa quins pensaments pensen pensaments. Importa quins coneixements coneixen coneixements. Importa quines relacions relacionen relacions. Importa quins mons mundialitzen mons. Importa quines històries narren històries. (Haraway, 2016: 65-66; trad. 2019)

Més que parlar de circ, voldria escriure amb el circ, pensar amb el circ. ¿A què em pot apropar el circ? ¿Sobre què vull dialogar amb el circ? Fa més de vint anys que m'hi vaig aproximar com a aficionada, des dels malabars i la manipulació d'objectes, des del plaer que suposa la pràctica física i la tècnica, des de l'amor i l'amistat, des de l'activisme cultural i l'*okupació*. Però, per molt propera que hi hagi estat, com a aficionada, medidora cultural o com a acompanyant de processos artístics, segueixo essent una forana. I aquesta serà una història estranya, parcial i innecessària. Una història de mancances, de dubtes i poques certeses. Un salt mortal totalment fallit parlant del que no en sé ni prou ni massa, però del que en comparteixo vida, amb moltes vides.

És un diàleg amb artistes i les seves pràctiques, les seves creacions, que no farà justícia a tota la suor vessada. Una forma de filosofar i performar una ficció¹ més sobre el circ. Un mescladís de teories nuades en una xarxa, una fossa on caure, sense prendre mal, per aprendre i reaprendre, errar. Fer errar la ment i, eventualment, despertar la intuïció que duu a seguir cercant.

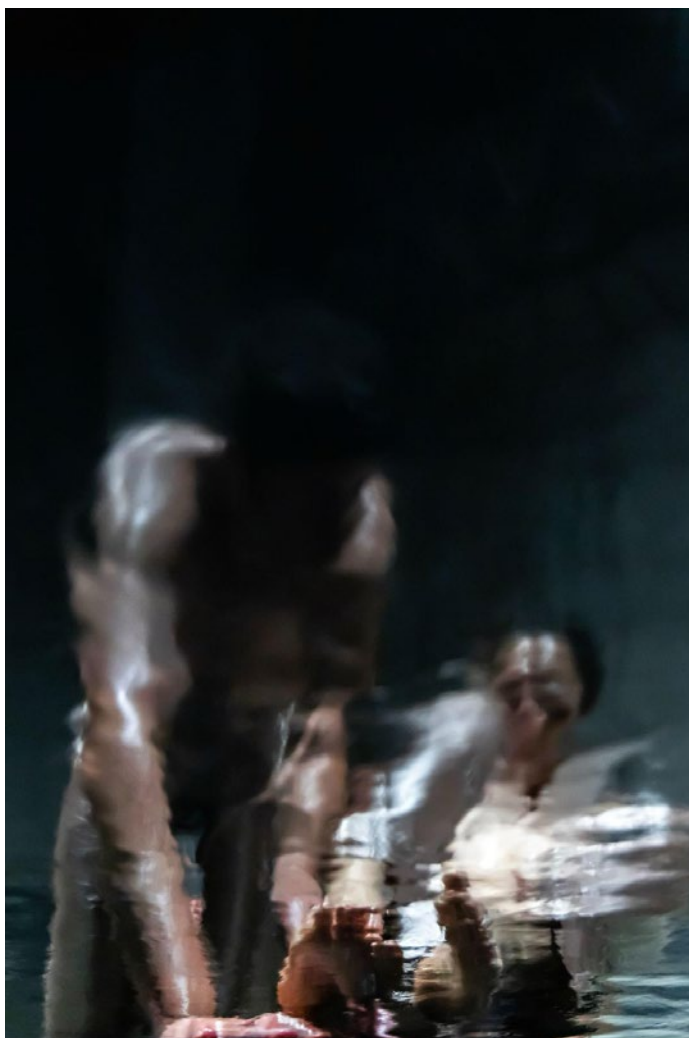
COS DE CIRC-1: treball corporal

No se m'associa a un cos de circ [...] sempre he desitjat tenir una eskena enorme o espatlles de trapezista, però no n'he tingut mai. La musculatura hi és, però està molt amagada. Sempre em diuen que semblo una persona supernormal i després és molt sorprenent el que pots fer amb un cos no associat a un cos de circ. (Trapezi,² 22/02/2023)

1. Per a Jacques Rancière la ficció «és una estructura de racionalitat. És una forma de presentació per mitjà de la qual coses, situacions i esdeveniments diferents es fan perceptibles i intel·ligibles. Alhora, és un mode d'articulació que construeix formes de coexistència, successió i encadenament causal entre esdeveniments que, al mateix temps, dona a aquestes formes la modalitat del que és possible, real i necessari. Ara bé, no es pot perdre de vista que aquesta doble operació és requerida on calgui produir un cert sentit de realitat. És requerida, per exemple, quan allò que es busca és definir les condicions, els mitjans i els efectes d'una acció, és a dir, el sentit mateix del que significa actuar. És igualment necessària en aquells casos en què un es dedica a definir els objectes i el caràcter d'un coneixement, és a dir, el sentit mateix del que significa i del que realitza l'acte de conèixer. L'acció política que identifica situacions i que designa els seus respectius actors, que vincula esdeveniments i que dedueix d'aquest vincle possibles i impossibles, utilitza ficcions, tal com ho fan els novel·listes» (Rancière, 2019: 1). Traducció de l'autora.

2. He optat per mantenir l'anonimat dels testimonis. Alhora, per a referir-m'hi i donar més context a les cites, he utilitzat el nom de les pràctiques principals de cada artista en el moment de les entrevistes.

Vull surar i lliscar, desplaçar-me per l'aigua sense barallar-m'hi. Vull sentir el meu cos implicat en avançar sense esforç. Em concentro en la tècnica i recordo. Recordo el repertori de moviments i gestos que al llarg de la vida he anat incorporant a través de la repetició. M'obsessiona i m'apassiona la finalitat de surar i lliscar sense esforç. El meu cos encara no ha encarnat el moviment adequat. Un nedador amb molta més experiència m'instrueix fora de l'aigua. Jo no sé com nedo. Si soc fora de l'aigua, no puc emular els moviments que hi faig dins. Em falta pràctica. El nedador experimentat m'explica com, empenyent amb el pont del peu, clavar un cop des del maluc. El nedador experimentat aixeca el colze i abaixa la mà quan simula una braçada. Empeny l'aire igual que empeny l'aigua. La postura de nedador experimentat no es perd quan es treu l'equipament. Continua inclús quan beu cafè o truca per telèfon. La meva no forma de nedadora, és la meva no forma d'artista de circ. La meva no forma d'artista de circ, reconeix un cos de circ. O potser podria endevinar-lo. Un cos de circ que està present i disponible, que ha incorporat les tècniques de la seva disciplina, que coneix cada racó de pell i músculs, que sap on respira, on tensa i on afluixa, un cos «ocupat a resoldre la tasca del circ modern, la sublimació del límit». (Ull extern, 26/01/2024)



Fotografia de Marta Garcia Cardellach amb Palimpsesta per a la recerca *Nus* (05/05/2023).

La forma de nedar, la forma de fer malabars, la forma de fer verticals, són formes plurals, culturalment i socialment situades. Una multiplicitat de tècniques corporals que es traspassen dels uns als altres dins de marcs històrics i socials concrets. Aquí ens referim a tècniques corporals en el sentit de Marcel Mauss, sociòleg i antropòleg francès conegut pel seu treball sobre el cos i les pràctiques corporals en diferents cultures, qui, amb aquest terme, feia referència al conjunt de gestos, moviments i habilitats corporals adquirits i transmesos dins d'una societat o cultura específica. Mauss va explorar com aquestes tècniques corporals no només són producte de factors individuals, com la biologia o la psicologia, sinó que també estan modelades per l'entorn social i cultural on es desenvolupen. «Les tècniques corporals es poden classificar segons l'eficàcia, és a dir, d'acord amb els resultats de l'entrenament. L'entrenament, com l'assemblatge d'una màquina, és la cerca, l'adquisició d'una eficiència. Aquí és una eficiència humana. Aquestes tècniques són, doncs, les normes humanes d'entrenament humà.» (Mauss, 1996: 394; trad. 1934)

Segons això, podríem dir que el cos no és mera natura, sinó que és un nus entre estructura social i acció personal, una matèria que es transforma i muta. Mari Luz Esteban (2004) explica que el cos és l'espai personal auto-construït sota unes premisses de control social a través de dietes, exercici físic i un tractament de la sexualitat que el regulen des de fora, però del qual les persones són les protagonistes directes. Recorda que el judici social no condiciona només el nostre comportament a través de la censura interior i els sentiments de culpabilitat que suscita, sinó que estructura indirectament el nostre cos en la mateixa mesura en què governa el seu creixement (amb normes de pes i alçada), la seva conservació (amb pràctiques higièniques i de nutrició), la seva presentació (amb les cures estètiques i de vestimenta) i la seva presentació afectiva (els signes emocionals). L'autora recalca que aquestes normes socials externes s'interioritzen a través del que Bourdieu anomena *habitus*, uns esquemes a partir dels quals els subjectes perceben el món i hi actuen. Aquest *habitus* s'aprèn al cos, mitjançant un procés de familiarització pràctica que no passa per la consciència. Són un conjunt de disposicions conformades per l'exposició a determinades condicions socials. Tal com explica Pierre Bourdieu (2007), l'*habitus* es podria entendre com el fet social incorporat. També està constituït per les relacions de poder cosificades. La classe incorporada al cos és l'*habitus*; la classe objectivada seria la posició que ocupa aquest cos en el sistema de relacions socials. Producte de la història, l'*habitus* origina pràctiques, individuals i col·lectives, i per tant història; és l'*habitus* el que assegura la presència activa de les experiències passades les quals, registrades a cada organisme sota la forma d'esquemes de percepció, de pensaments i d'acció tendeixen, amb més seguretat que totes les regles formals i totes les normes explícites, a garantir la conformitat de les pràctiques i la seva constància a través del temps. «Història incorporada, naturalitzada, i així oblidada com a tal, l'*habitus* és la presència actuant de tot el passat del qual és el producte: per tant, és el que confereix a les pràctiques la seva independència relativa amb referència a les determinacions exteriors del present immediat.» (Bourdieu, 2007: 91-92)

Amb la meva història de circ, he d'abordar el present amb aquests records, aquesta experiència [...] l'entrenament que vaig fer de verticals i tot això... no sé si és per romanticisme si dic que el meu cos és de circ i una manera d'estendre un cable amb el passat. Això t'ho dic des de la ment. Des del cos et podria dir que faig circ fins i tot quan dormo, quan penso i tot ho penso des del circ. Però no n'estic segur... Si portes deu anys entrenant això... quan t'acostes a una nova disciplina, ja sigui la boxa, ja sigui la cuina... tiraràs d'aquesta caixa de records i diràs «el pastís l'has de plegar així i després al final perquè...» i pensaràs en una posició de carpat o de pont. Portes tant de temps aprofundint en una cosa que ho veuràs tot des d'aquest filtre. I t'ajuda. Tens molt de camp recorregut. Pots dir al cos «això és com allò, te'n recordes?». (Moviment, 08/02/2023)

Com explica Loïc Wacquant a «Pugs at work» (1995), aquesta incorporació de les tècniques corporals es dona, com en el pugilisme, a través del que podem anomenar treball corporal: una manipulació altament intensiva i finament regulada de l'organisme, amb l'objectiu d'imprimir a l'esquema corporal conjunts posturals, patrons de moviment i estats emocionals i cognitius subjectius que reorganitzen tot el camp corporal de qui practica circ, posant en relleu certs òrgans i habilitats i fent que altres minvin, transformant no només la fisonomia, sinó també el sentit corporal, la consciència que es té de l'organisme i, a través d'aquest cos canviant, el món que l'envolta.³

Les mans... quan vaig fer dansa i vaig alliberar les mans de qualsevol contacte amb el ferro, el terra, etc. també vaig adonar-me que eren superimportants per a l'equilibri, el control total del cos, fins i tot un element important per a dirigir el cos, enviar-lo en una direcció. I amb el llit elàstic i amb la bàscula, als aeris, es definia molt la precisió del moviment. Notava que condicionaven molt el gir, l'alçada, la rotació... com una mena de bolígraf que t'ajuda a traçar els cercles que has de descriure per fer un salt, una pirueta, un mortal. Hi havia una geometria dins del que feia la mà, que era important. Tenir consciència de la mà m'ajudava molt a completar el repertori del cos i el moviment. (Mans-mans-1, 08/02/2023)

Per adquirir tanta destresa i tant de coneixement, ser un «cos disponible, que reconeix el seu entorn i està alerta [...] Un cos amb bastanta disciplina i intel·ligència autònoma» (Mans-mans-2, 27/01/2024), calen unes pedagogies específiques. Com explica L. Wacquant (2004) en relació amb el pugilisme, l'entrenament de les disciplines de circ és un procés d'educació del cos i una socialització particular de la fisiologia, en la qual el treball pedagògic té la funció de construir un cos habituat, és a dir, corporalment estructurat i físicament remodelat, d'acord amb les exigències pròpies del camp. Es fa a través d'una disciplina intensiva que cerca transmetre de manera pràctica, mitjançant la incorporació directa, el domini dels esquemes fonamentals corporals, emocionals, visuals i mentals de cada una de les disciplines de circ. L'assimilació d'aquestes tècniques,

3. Traducció i adaptació de l'autora.

(...) és fruit d'un treball d'implicació del cos i de l'ànima que, produït per la repetició fins a l'infinit dels mateixos gestos, actua mitjançant una sèrie discontinua de desplaçaments ínfims, difícilment localitzables individualment però que amb l'acumulació produeix amb el pas del temps progressos sensibles, sense que puguem separar-los mai, ni datar-los, ni mesurar-los de manera precisa (Wacquant, 2004: 77).

Wacquant explica que la transmissió «s'efectua d'una manera gestual, visual i mimètica, a costa d'una manipulació regulada del cos que somatitza el saber col·lectivament posseït i exhibit pels membres del club a cada fase successiva d'una jerarquia tàcita» (ídem, 107) i afegeix que «el saber tècnic es transmet de la mateixa manera que en una família nombrosa es passa la roba dels més grans als més petits. Cada nen és el guardià de l'habilitat que li ha confiat el primogènit i ell està obligat, en compensació, a transmetre-la al que va darrere seu» (ídem, 129).

La pedagogia del circ té bastant a veure amb la disciplina que facis. Són molts eixos i no és només un: no és només força o equilibri o elasticitat... és una cosa més global i té a veure amb tenir els reflexos alts. El cos, a part de desenvolupar-se en certes formes, aprèn a organitzar-se per ser eficient en els moviments, perquè s'han de repetir moltes vegades. És com aprendre a caminar, i fer-ho utilitzant la mínima força possible. I com economitzar per arribar a llocs de manera més fàcil i a llocs inusuals del cos. I entendre el teu cos diferent. Perquè abans de fer pràctica de circ, camines amb els dos peus, t'asseus. Tens unes postures que tenen una utilitat del dia a dia, lligada a la feina que facis o a les maneres que tens de socialitzar i a les accions que el teu cos demana. I amb el circ fas unes accions que no tenen res a veure amb el que és quotidià, i el cos s'hi ha d'adaptar. (Mans-mans-2, 27/01/2024)

Aquestes formes de transmissió d'aprenentatge es poden donar en escoles de circ i/o amb formadors, però hi ha una part important que es difon de manera informal ja que moltes persones que es dediquen a les diverses disciplines, les aprenen de manera autodidacta. Per això, són molt importants els espais de trobada més o menys oficials.

Si ets autodidacta és diferent a estar en un centre d'entrenament o estar a una escola de circ. És molt diferent que entrenis al Parc de la Ciutadella, perquè els teus horaris, la teva implicació, tot canviarà. És diferent de si vas a La Central, La Grainerie, o a un gimnàs aleatori... que si estàs en una escola, on la teva implicació és més gran. La figura del professor és present a l'escola o, si fas particulars, a la Ciutadella o allà on entrenis [...] Els espais de circ són un merder: un s'estira per allà, un altre es pren el seu temps... Hi ha una mena de falta d'urgència. Hi ha molt d'escollar el cos i el temps es dilata... «ja em sortirà el truc»...Tothom aprèn, però cadascú està obstinat en la seva disciplina. (Movement, 04/02/2024)

Per raons tècniques i d'infraestructures, hi ha disciplines molt més accessibles que altres; mentre que els malabars, les verticals o el mans a mans es poden realitzar a qualsevol lloc, els aeris, per exemple, necessiten unes

condicions molt específiques. L'accessibilitat a aquests espais també limita les pràctiques, alhora que impulsen els practicants i les practicants de circ a traslladar-se per trobar aquests espais d'aprenentatge:

A l'Uruguai, a finals dels noranta i inicis dels dos mil, no arribava gens d'informació del que passava al món del circ. De tant en tant apareixia una persona en una convenció que feia malabars de manera diferent i això t'ho guardaves al teu arxiu de memòria i anaves al parc i anaves a veure si trobaves alguna cosa, començaves de mica en mica. No hi havia Youtube i era molt difícil... aquesta gent venia de Buenos Aires i havies d'anar allà on havia passat una vegada un malabarista basc que havia canviat a tothom la percepció de tot això... era la recerca del tresor. Anar a trobar això que no saps ben bé què és, però que ho fa diferent... (Malabars, 08/02/2023).

Aquestes pedagogies estan adreçades a construir un cos capaç d'acumular, a través del treball corporal, un tipus específic de capital que en la seva forma materialitzada, encarnada, se n'apropien de manera exclusiva agents o grups d'agents. Segons aquesta manera d'entendre l'energia social en forma de treball reïficat o viu:

Els podem concebre [els professionals del circ] com a titulars i fins i tot empresaris en capital corporal d'un tipus particular [...] i la sala [d'entrenament] en la qual passen gran part del seu temps, com una maquinària social dissenyada per convertir aquest capital corporal «abstracte» en capital circense, és a dir, impartir al cos [del professional de circ] un conjunt d'habilitats i tendències susceptibles de produir valor en el camp [del circ] en forma de reconeixement i fluxos d'ingressos⁴ (Wacquant, 1995: 66).

En el cas de la boxa, per mantenir aquest capital corporal:

Els pugilistes tenen diverses fórmules per evitar que se'ls inflin les mans, que els facin massa mal o que es fracturin [...], no paren mai d'experimentar remeis i exercicis per millorar el seu cos. Un feia ioga, un altre culturisme i un tercer dejunava periòdicament; altres buscaven locions, vitamines i altres coses per augmentar la resistència, l'energia i la força del puny (Wacquant, 2004: 138).

Quant al circ, «com que és tan físic, l'alimentació, la pràctica, l'entrenament, es necessita una constància i una higiene. Cal una disciplina del cos que no és com “ah, després em lleigeixo el llibre i ja em poso al dia”; si no et poses cada dia al dia, es perd» (Corda, 06/02/2023).

Aquesta inversió en el cos, en el capital encarnat, fa que vida i feina estiguin totalment unides. La dedicació quotidiana a aquestes pràctiques i les modificacions que generen en els cossos i el dia a dia d'aquests professionals, es poden entendre com itineraris corporals que són, segons Mari Luz Esteban, «processos vitals individuals però que ens remetent sempre a un col·lectiu, que ocorren dins d'estructures socials concretes i en què donem

4. Traducció i adaptació de l'autora.

tota la centralitat a les accions socials dels subjectes, enteses aquestes com a pràctiques corporals» (Esteban, 2004: 54). Segons l'autora, el que és característic d'aquests processos és que l'activitat corporal permet una forma d'apropiació d'un mateix, de manera que el treball corporal i el projecte de vida estan íntimament articulats, i, a través d'aquesta articulació, es posa en funcionament un estil de vida, unes identitats, una manera específica de ser i estar en el món.

Un es fa com a artista de circ. Voler fer un art ja és invalidant; et diuen, com et guanyaràs la vida? Tots hem hagut de lluitar amb la família i la societat, qui et fa costat per fer allò que vols fer? I al final es pot, i fins i tot es pot tenir un fill (riu).

Abans d'estar embarassada, pensava: com serà el meu abdomen?, em preocupava que fos tan fort que no es pogués distendre. Però la meva pràctica va canviar fa uns anys. A l'inici em defensava només amb la corda a escena, i per entrar a l'escola de circ i les audicions, el nivell físic era superexigent. Després, quan vaig fer la meva escola, vaig poder relaxar-me i començar a dedicar-me a buscar allò que m'agradava més enllà de la pràctica tècnica. El cos va seguir en aquest relaxament [...] En aquest camí de relaxar, va arribar la maternitat i la creixença del ventre va ser molt fluida. I ara que ja no la tinc és molt fascinant com es torna a perdre i torno a sentir els músculs. M'impresiona com se'n va, el que triga a sortir i el poc que triga a reduir i confio que el meu cos es tornarà a posar en forma. (Corda, 06/02/2023)

Aquests itineraris estan travessats per moments de molta energia física, per moments d'aturades a causa de les lesions, per viatges, per la incertesa del pas del temps... per una constant i intensa cura del cos.

I em faig preguntes de si en realitat em ve de gust passar tota la meua vida amb aquest culte al cos... Jo sé que en la meua pràctica és molt necessari retirar-me durant un temps, centrar-me en una altra cosa, poder-hi tornar amb el bagatge que he pogut agafar en el temps de retirada. I que fins ara també m'ha estat possible reprendre físicament de manera ràpida, però també em demano si amb 40 anys faig aquestes retirades m'hi podré tornar a incorporar... No hi ha horitzons, no hi ha models a seguir. És un abisme molt gran veure un futur que és finit perquè treballem amb el cos. I el cos arriba a una edat en què no pot treballar més [...] Fa molts anys que treballo d'interpret per a altres projectes i al final les audicions, càstings, i tot això... no sé si és una sensació meua, però crec que en general la gent agafa gent jove. Hi ha un moment en què ser intèrpret és més difícil. És una cosa que és caduca; quan surts de l'escola i durant uns anys, doncs genial, perquè estàs dins dels rangs d'edat. Crec que com a directora de projecte, no hi ha tants problemes, però com a intèrpret, es prioritzen els cossos joves i modelables. Perquè al final ser intèrpret és ser modelable i adaptable al procés creatiu d'una altra persona. Potser el circ contemporani pot permetre adaptar les pràctiques per fer-les més duradores. És molt complex... caldria redefinir la paraula Circ per poder... (Trapezi, 22/02/2023)

En la seva «Primera carta oberta al circ», Bauke Lievens (2015) exposa la necessitat de redefinir el circ. Explica que, al llarg de la seva història, el circ ha posat principalment l'èmfasi en l'habilitat i la tècnica, i ha prioritzat la

forma per sobre del contingut. Aquesta prioritat, però, no implica una manca de significat, ja que les actuacions físicament exigents i perilloses, així com la doma d'animals salvatges, reflecteixen la creença en la supremacia humana sobre la natura. Aquesta imatge de l'Home,⁵ influïda per narratives modernes com la idea de progrés, va ser propagada pel circ tradicional sorgit durant la Revolució Industrial. El circ tradicional va néixer en un moment de ràpida urbanització i enmig d'un sobtat auge de l'entreteniment destinat al públic obrer que creixia ràpidament.

En aquest context, mediat per l'economia industrial, el circ tradicional no era només una forma d'entreteniment, sinó un marc que reforçava una determinada manera de percebre i experimentar el món. Lievens destaca que sovint es perd de vista que el domini de l'habilitat tècnica expressa una visió antiga i tradicional de l'Home i del món en general. El que sovint es presenta a l'escenari són herois i heroïnes, sovint sense crítica ni ironia, d'una manera anacrònica i poc plausible en el context de les experiències del món actual. Com a conclusió, Lievens assenyala que és crucial prendre consciència que les formes habilidoses del circ són expressions d'una manera particular de veure i viure el món. I opina que, mentre es continuïn reproduint models del passat, no es connectarà amb les preguntes subjacents al què i al per què i es continuarà sense transmetre amb profunditat artística, sinó que se seguirà fent artesanía, en un mode similar al que explica Wacquant en relació amb el pugilisme:

Els boxejadors han estat sovint comparats als artistes, però una analogia més precisa assenyalaria cap al món de la fàbrica o el taller de l'artesà. Perquè el noble art s'assembla en tots els sentits a un ofici manual qualificat, tot i que repetitiu. Els mateixos boxejadors professionals consideren la seva preparació com un feina [...] i els seu cossos com una eina (Wacquant, 2004: 73).

COS DE CIRC-2: sentipensant

El que m'ajuda més a expressar són els braços. Les mans marquen els detalls. El que dona la magnitud al moviment són els braços. El que decideixo dibuixar amb els meus braços i les meves mans, les cames el transporten; d'aquesta manera es pot explicar alguna cosa des del punt de vista espacial. Els braços són com els pinzells que dibuixen a l'espai, però és clarament una pintura tridimensional i efímera, que desapareix. (Malabars, 08/02/2023)

Suspesa a vuit metres d'alçada d'un escenari francès, voluntàriament penjada. Un arnès, politges i mosquetons, i les meves mans que agafen fort la corda. La corda que m'uneix i em separa de l'Elena. L'equilibri entre el seu moviment i la meva quietud, entre el meu confort i el seu dolor. La nostra línia en crea d'altres d'invisibles, en l'espai i el temps, entre l'escena i el *backstage*,

5. En majúscula a l'original. Aquí ens referim al paradigma modern influenciat per les idees il·lustrades i liberals que prioritzen el progrés, la raó i l'individualisme i que promouen relacions de poder desiguals així com la separació entre cultura i natura. Separació que justifica diferents modes d'opressió com el patriarcal i el colonial.

entre la performance i el públic. Un cabdell de relacions, una malla de corda i nusos que cobreix el seu rostre i envolta el seu cap i que possibilita que el meu cos s'alci a vuit metres mentre distribueix el seu gest en l'escenari. Un ensamblatge de cossos i coses, agències i desitjos. Som a *EZ*, amb l'Elena.⁶

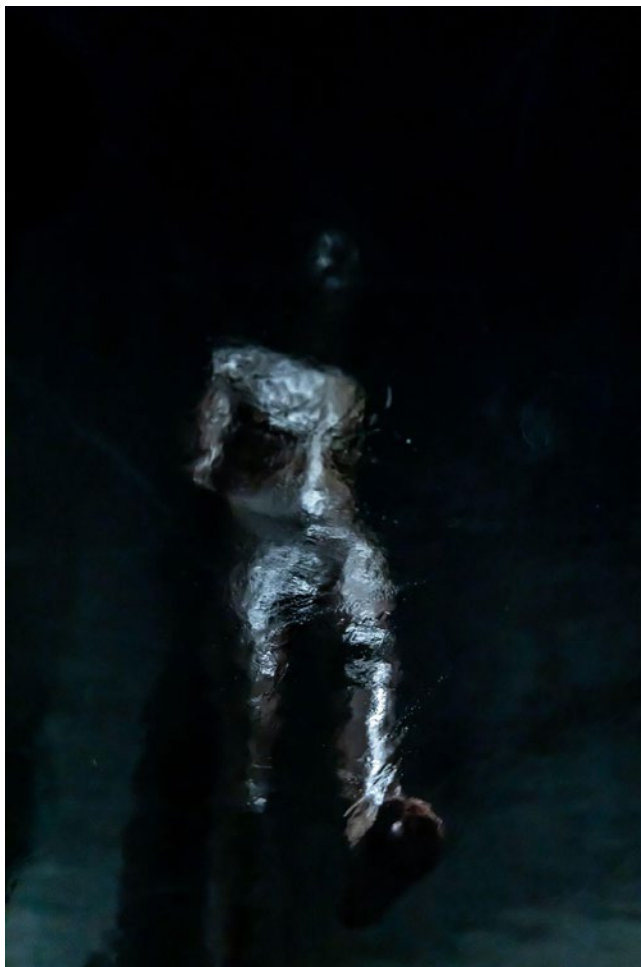
Estar en suspensió és una situació habitual en el circ i, també, un espai-temps potencial per a la creació artística i el pensament crític. Un cop superada la por a la caiguda, un cop fet un pacte de confiança, estar suspesa m'ofereix les condicions per a habitar el que en psicologia s'anomena el «tercer espai». M'aferro al pensament i a les genealogies epistemològiques que traça Eva Marxen al seu llibre sobre art i teràpia (Marxen, 2011). En ell, descriu l'espai potencial encunyat per Donald Winnicott com un tercer espai que es troba entre el món intern (psíquic) i l'extern (la realitat), un lloc on l'infant desenvolupa els seus jocs i l'individu experimenta la creativitat i la cultura. Aquest espai intermedial és on es desenvolupa el que Héctor Fiorini anomena el «psiquisme creador» i els processos terciaris. Els processos primaris (associats a l'impuls) i els secundaris (associats al pensament), estan definits a bastament en la psicologia tradicional. Però Fiorini assenyala que només la implicació entre primari i secundari no arriba a explicar els processos de creació. Els processos terciaris són aquells que poden, amb intervenció de la consciència, unir les paradoxes. Remarca el poder modificador sobre el món que comporten aquests processos i també les transformacions que es produeixen en el mateix subjecte a partir de l'acte creador. Els processos terciaris desorganitzen formes constituïdes i treballen en la reorganització de noves formes o nous significats; també enllacen oposicions i estableixen noves xarxes de sentit.

No tocar de peus a terra, estar en un altre espai que no és la continuació de l'espai que habites en el dia a dia. Aquesta és la principal característica que em va seduir per voler ser trapezista. Realment surts d'un espai quotidià, més enllà del que facis amb el cos, simplement pel fet que no està al mateix pla. Sobre aquest espai hi he pensat molt, crec que, depèn del dia pot tenir molts significats diferents però, en general, és un espai d'abstracció total. Tant social —perquè al final és una pràctica solitària, individual i fas abstracció de tot el món— com en l'àmbit del pensament. Crec que estar suspesa a l'aire, sola, és una mena de parèntesi on puc elaborar coses tan artístiques com personals. (Trapezi, 22/02/2023)

Una gota d'oli suspesa en una llinya de pesca que travessa l'espai. El fil transparent, lleugerament corbat, per on llisca el líquid untuós. La llum que s'hi reflecteix en la seva brillantor i el terra, negre, que, a poc a poc i amb l'acció de l'oli, es converteix en el mirall del no-res. El temps passa lent, descompassat. La respiració en el silenci. Les respiracions. Dos figures, una a cada punta del camí-llinya-mirall del no-res. Apareix una possibilitat. Som a *Masha* de Palimsesta.⁷

6. <<https://www.theatredelacite.com/page/manipulaciones>>.

7. Residència de creació de *Masha*, de la companyia Palimsesta, a la Nau Ivanow, 05/03/2022.



Fotografia de Marta Garcia Cardellach amb Palimpsesta per a la recerca *Nus* (05/06/2023).

Alexander Gottlieb Baumgarten publicava, el 1750, la seva *Aesthetica* on presentava l'estètica com la forma de coneixement relativa a la percepció sensorial. Martin Seel explica a *Estética del aparecer* (Seel, 2010) que Baumgarten va anomenar «coneixement sensible» (*cognitio sensitiva*) aquesta facultat de la percepció per a diferenciar-la del coneixement conceptual, clar i diferenciador. Per a l'autor, el coneixement estètic és una *cognitio* confusa especialitzada en la percepció de fenòmens complexos. El seu objectiu no és analitzar per a classificar i buscar generalitzacions, com en les ciències, sinó l'atenció particular i fer present la seva densitat perceptual. La percepció estètica no cerca determinar les coses, sinó que es dedica a percebre l'exuberància i la densitat dels fenòmens, una *cognitio* confusa que, en comptes d'analitzar per buscar universalitats, es distreu en la profunditat de la particularitat. Per poder accedir a aquest coneixement sensible, hi ha d'haver un cos disponible i dispost a caure al buit. Un mosquetó, una lonja, un nus.

Hem llegit que no podem veure el nus perquè el cobreix el mateix fil que el crea (Ingold, 2021). En els teixits veiem la superfície que es genera mentre es creuen i es nuen la multiplicitat de línies que el conformen. Si descabdellem les epistemologies occidentals i ens deixem entortolligar per altres sabers, podem aprendre de les teixidores andines que en aimara parlen d'*Amta yarachh uywaña* que ve a expressar la criaça mútua dels pensaments i els

sentits. Diu Elvira Espejo Ayca (2022) que sentir i pensar no es poden separar i estan junts en el sentipensant, qui cultiva els pensaments i els pensaments estan dins del seu cos, dins del paisatge, dins dels instruments. El sentipensant llegeix amb les mans, els peus, el cos.

Internament, és com un viatge sensorial [...]. Les mans i els peus són la part tàctil, com unes antenes... realment és superanimal la pràctica de la trapezista, la persona suspesa. Tant mans com peus els faig servir per orientar-me en l'espai. El que caracteritza el meu treball és la delicadesa i l'aconsegueixo amb les meves mans en sentir la matèria que treballo, per cuidar-la. La matèria que treballo amb el meu cos en l'aire és el mateix aire, l'espai buit. I els peus els obro molt, com si fossin mans pràcticament i m'ajuden sensorialment... m'agrada molt sentir la matèria de la barra del trapezi, la matèria de la corda del trapezi, poder sentir el frec del meu cos amb l'objecte. I al final el frec del meu cos, com que sempre vaig coberta, doncs el puc sentir a les mans i els peus. Internament és un viatge sensorial que em proposen els peus. Per mi canvia molt entrenar amb mitjons o descalça. Entrenar amb mitjons no m'agrada gens perquè no sento res... si és per plaer prefereixo mil vegades anar descalça i poder sentir tota l'estona on estic i entrenar amb més seguretat. És del tot il·lògic perquè, si em passa alguna cosa, em passarà igual amb mitjons que sense, però necessito poder palpar amb les quatre extremitats. (Trapezi, 22/02/2023)

El sentipensant no racionalitza ni domina, sinó que requereix la connectivitat d'experiències i sensibilitats per a poder generar el pensament compartit que possibilita la creativitat. Elvira Espejo Ayca continua explicant que aquesta connectivitat afecta la relació amb els objectes. En la cosmovisió aimara, les coses no són objectes inerts, sinó subjectes que ens cuiden i que cuidem.

La contenció és el que faig amb el fang, portar-lo tota l'estona cap al centre i al final a les mans; en el trapezi també ho lligaria amb la idea de contenció, agafar-te, sostenir-te. Sostenir és el que faig al final tant al trapezi com amb el fang per fer que creixi. Per les mans crec que una de les coses que motiven el meu treball és la delicadesa i que aquesta delicadesa es faci servir per sentir la matèria que treballo, per cuidar-la... igual en l'aire. (Trapezi, 22/02/2023)

La cura està present en el cos de circ que sentipensa. Una de les entrevistes es refereix a la perxa xinesa [nota de l'editor: de vegades mencionada com a màstil] com a *ell*, tot aclarint que no és una persona, però amb el qual es relaciona i que hi parla:

La meua manera de parlar al màstil és molt suau, molt deixada, relaxada. Les eslingues estan en molta tensió i jo la rebo. Quan està inclinat és molt fràgil i jo també. I el meu moviment pot causar la seva caiguda i la meua. Però el microequilibri de la seva forma geomètrica també pot causar la seva caiguda i la meua. Llavors estem junts en una fragilitat que és calculada però té un marge de ruptura [...]. I jo no paro de cuidar-lo, tota l'estona.

Hi ha un treball de relació amb el màstil, hi parlo de dues maneres: quan està muntat i deconstruït. Amb el màstil muntat hi ha una força constant, una tensió. És com si el paio estigués constantment agafat d'alguna cosa... Ell no està

tranquil, està en tensió. I això em porta a fer el contrari. I quan està desmuntat, és paradoxal perquè sento que em reapropio d'una gestió, però de fet no és així perquè pesa. Llavors, en realitat, condueix molt més el meu moviment que quan està fix. Aparentment, soc jo que el manipulo, però realment és ell que em manipula perquè són trossos de tub de dos metres que tenen un pes. Això em condiciona emocionalment perquè em guanya, em condueix on vol. I, al mateix temps, jo no paro de cuidar-lo, tota l'estona. (Perxa, 10/02/2023)

En aquesta conversa podem apreciar el que Alfred Gell (2016), en la seva antropologia de l'art, considera «agent secundari». Segons l'autor, els objectes de l'art són agents ja que tenen la capacitat de provocar interaccions socials. Per a ell, la noció d'agent és sempre relacional i anomena «agents primaris» les persones que actuen amb una intencionalitat, i «secundaris» els artefactes, amb els quals s'estableix una experiència intensa de «copresència». En el cas del circ, aquesta «copresència» en la relació de l'artista amb l'artefacte genera una situació que possibilita la percepció estètica i, per tant, la creació. Un dels artistes explica com la roba és una segona pell:

La roba, tal com jo la percebo, és una extensió de la pell, de la dermis. Jo la porto ampla. Aleshores per a mi, a nivell sensorial, pels pèls i els porus, això influeix moltíssim en la meva sensació de l'espai. Tinc sensació de l'espai. Sento, dins l'espai, un microespai. És com... en moure'm, sento les ondulacions [de la roba], els pèls passen per aquí... i això em facilita accedir a diferents qualitats. Per mi la roba ha estat molt influent quan canvio d'una qualitat de moviment a una altra. Això és molt influent. Per habitar els moviments em poso un tipus de roba on em sento dins d'un espai on puc habitar diferents qualitats. (Moviment, 08/02/2023)

En els malabars, per exemple, la geometria de l'objecte i el pes, modifiquen el traç dels moviments.

L'objecte cau. Aquesta facultat de poder caure... manipulo maces, la forma geomètrica de l'objecte és importantíssima perquè distribueix el pes d'una determinada manera en l'objecte i llavors el meu cos es relaciona d'una determinada manera amb aquest pes i aquesta forma. La geometria de l'objecte i que pot caure, són factors externs al teu propi cos que el condicionen. Dins el camp escènic també condiciona un altre munt de maneres. La geometria d'aquest objecte tan estrany i el fet que pugui caure. Hi ha molt per acceptar i molt per transformar amb aquests dos elements. (Malabars, 08/02/2023)

La possibilitat de caiguda és una constant en les diferents disciplines circenses, molt present en els aeris, però també en altres dispositius de terra en què la lliscada és el que acciona i determina els tons musculars i els desplaçaments dels cossos.

Allò que rellisca influeix, perquè treballo amb oli corporal i em fa descobrir unes possibilitats del cos totalment noves perquè he de fer treball isomètric... en què es treballen tots els músculs de manera intensa. És un bloqueig total del meu cos, però que alhora està disponible i és com si tinguessis tot el cos bloquejat i en desbloquejessis petites parts per transitar cap a un altre lloc. A sobre de l'oli

intentem mantenir el cos a l'eix vertical malgrat les forces que incideixen en aquest cos. Que són forces que venen dels laterals de vegades, altres vegades són transversals des de les diagonals, des de dalt a baix... llavors, per mantenir la posició o fins i tot recuperar-la, com que no tenen cap mena de suport fix, és el teu centre, la teva força isomètrica, la que et condueix a mantenir el cos en aquesta posició o en aquest desplaçament. Intentem buscar una mena d'ancoratges dins d'aquest espai que no té cap mena de punt fix (Mans-mans-1, 08/02/2023).

Aquestes maneres d'aproximar-se als objectes de circ, d'entendre la seva agencialitat, estan vinculades al que s'ha anomenat Teoria de l'afecte. Jo Labanyi (2016) explica que l'afecte no és una propietat del jo, sinó una reacció de la interacció de l'ésser amb el món en la capacitat d'afectar i ser afectat. L'afecte sorgeix del contacte del jo amb el món en un procés interactiu d'agenciament humans i no humans que posen en crisi la idea de l'individu autònom construïda a la modernitat. Aquestes teories tenen la potencialitat de descentrar l'eix antropocèntric de la cultura occidental. Marie-Andrée Robitaille, artista i pensadora, explica que ha estat treballant

per passar de la creació de circ antropocèntrica a pràctiques que tinguin en compte de manera significativa les forces més que humanes en la composició de circ. Fa quinze anys, jo era ballarina acrobata; escalar pals, balancejar-me amb cordes, desafiar la gravetat i fer exhibicions d'habilitats físiques extremes. Avui, encara que m'identifiqui com una acrobata, la meua disciplina de circ gira al voltant de la «manipulació d'objectes». Tanmateix, en comptes d'utilitzar la paraula «objecte», em referiré als objectes com a «cossos» en un esforç per anar més enllà de la dicotomia objecte/subjecte [...]. Al principi del procés, treballant amb la «manipulació» d'aquests «cossos» de circ convencionals, la noció de control va aparèixer com a noció central. Vaig recórrer a les tensions que sorgeixen entre les diferències que fa en els meus gestos quan agafo o perdo el control dels cossos. L'avaluació del meu èxit i del meu fracàs va passar d'una capacitat de control a una capacitat de deixar anar el control. A mesura que avançava el meu treball a l'estudi, em vaig preguntar menys sobre la pèrdua i l'obtenció de control, i més aviat sobre el potencial de desplaçar el control. Desplaçar el control va alterar la noció de virtuosisme. El gest virtuós es va allunyar de l'espectacularisme de la meua capacitat humana per dominar i manipular els «objectes» i es va transformar en la capacitat de posar en fase els cossos i l'entorn. Per tant, la «manipulació d'objectes» com a denominació de la meua disciplina de circ ja no tenia sentit. En lloc de la «manipulació d'objectes», proposo una pràctica de «reorientació del cos» que suggereix la idea d'agència distribuïda, una «agència d'assemblatges» (Robitaille, 2022).

El meu alè ancorat al pit, sostingut, vigilant la tensió del cable que enlaira un ciclomotor. El meu alè sosté la pregunta: i si el risc canvia de bàndol? I si el risc canvia de bàndol? Cada cop que els meus pulmons inhalen l'oxigen revifador i el meu riure nerviós segueix les temeritats absurdes que esclaten en l'escenari, sento el perill i m'abstinc de respirar. I si el risc canvia de bàndol? Som a Random amb Joel Martí i Pablo Molina.⁸

8. Presentació de *Random*, de Joel Martí i Pablo Molina, 23 de març de 2018 a La Central del Circ, dins el programa «Extended Performance» (EP).

COSSOS DE CIRC: mediacions

En anglès es diu que la maionesa *curdle*, es talla. La maionesa és una emulsió d'oli i aigua. Com tota emulsió és inestable. Quan una emulsió es talla, els ingredients se separen els uns dels altres. Però aquesta descripció no és del tot precisa. S'hauria de dir més aviat que els ingredients es fusionen amb aigua o oli. Gairebé tota l'aigua se separa de l'oli, de manera que és més aviat una qüestió de diferents graus de fusió. El mateix passa amb la maionesa: quan se separa només ens queda un oli rovellós i un rovell oliós

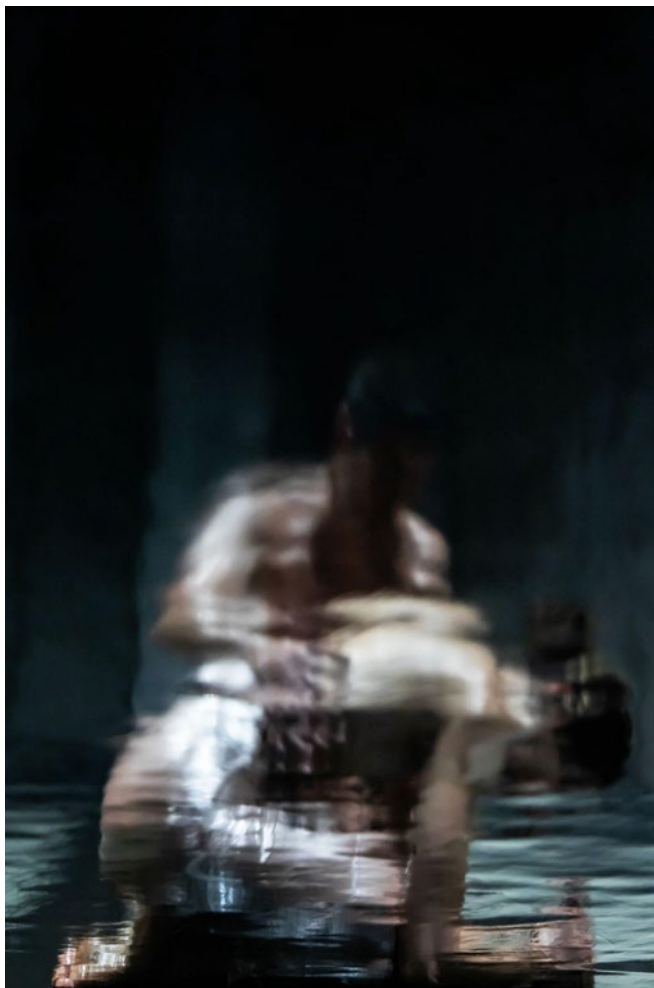
Quan penso en el mestissatge penso tant en la separació, com una cosa que s'ha tallat, en un exercici d'impuresa, com en la separació com a divisió, un exercici de puresa. Penso en l'intent per exercir el control per part dels qui tenen el poder i l'ull categòric i que intenten separar totes les coses impures per convertir-les en elements purs (com la clara del rovell) amb el propòsit de controlar. El control per sobre de la creativitat. I penso en alguna cosa que es troba enmig d'això / o de l'altra, una cosa impura, alguna cosa o quelcom de mestís, com separats, tallats i resistint en el seu estat de tall (Lugones, 1994:15).

Hem vist com el cos entrenat en el gest eficient, separa i analitza, dissectiona cada part del cos implicada en un moviment per aconseguir transcendir els límits físics. També hem introduït el cos sentipensant, aquell que està connectat i copresent amb els objectes i la realitat que l'envolta en una forma de *cognitio confusa*. Ambdues concepcions estan implicades en la creació circense en una mena de cos mestís, impur, en una hibridació que permet operar mediacions i generar nous sentits del comú.

Si ens referim, per exemple, a la creació de *Masha* de Palimsesta veiem, per un costat, la centralitat d'un cos *habituat* que executa el gest eficient de manera alienada. Un cos que mobilitza un saber incorporat que separa i analitza, que cerca la comprensió de cada un dels moviments, els dissectiona, en cerca la puresa. Aquesta cerca de puresa, però, és impossible ja que el sòl lliscós recobert d'oli, talla (*curdle*) la progressió precisa dels trucs, els impossibilita i embruta el virtuosisme.

Per l'altre costat, a *Masha* topem amb el cos sentipensant, atent a les agències dels espectadors amb els que comparteixen la situació estètica, així com amb els elements que conformen i determinen un espai-temps que trenca amb el que és quotidià i que duu a un infinit relliscós i profund, incòmode i absurd, un sense sentit que no beu de la metàfora i deixa l'intel·lecte indefens. Aquesta indefensió, la dificultat de dotar de significat i tancar el cercle de la comprensió, ajuda a que les persones que vivencien l'experiència ho facin des de la *cognitio confusa* pròpia del coneixement sensible.

Perquè això sigui possible, tenen en compte diversos elements que trenquen amb els codis habituals del circ i generen un estranyament. D'una banda, la linealitat del dispositiu contrasta amb la circularitat de la tradicional pista de circ; d'altra banda, l'horitzontalitat i la proximitat situen públic i intèrprets en el mateix pla amb la intenció de democratitzar les relacions entre ells. Tot això requereix una nova relació amb el temps i l'espai, on la proximitat i la co-presència en són clau.



Fotografia de Marta Garcia Cardellach amb Palimpsesta per a la recerca *Nus* (05/05/2023).

[...] quan va començar el projecte, la qüestió del temps era molt important. En una de les primeres presentacions vam arribar a estar assegudes sense fer res uns vint minuts, abans de fer el primer moviment. Aleshores, és clar, van passar coses molt interessants, el públic va començar a ser més present que nosaltres. Però no perquè fessin gran cosa, o alguna cosa premeditada, sinó pels simples moviments de canvi de posicions, canvi de peus, recol·locacions a les cadires, fins i tot semblava que les mirades feien soroll. Aquestes mirades que pivotaven entre els dos cossos i es preguntaven coses. Això va ser molt interessant. El temps com... entrava la gent, veien aquestes dues persones assegudes a les cadires, com si aparentment hagués de passar alguna cosa, però de sobte no passava res durant moltíssim temps. Perquè quan no passa res, un quart d'hora o vint minuts són força eternals. I recordo que nosaltres també vam començar a percebre moltes coses. Les gotes de suor que ens queien de les aixelles, el seu recorregut... nosaltres teníem micromoviments a les mans, al cos, tot això es va començar a percebre. Cada cop que, mitjançant l'oïda, percebiem aquesta activitat, les persones que miraven veien tots aquests micromoviments, microcoses que ens passaven gràcies a l'eternitat, al temps dilatat. Va ser una presentació en què la gent que la va veure era coneguda i va entendre la proposta. Però és clar... Potser va ser un acte una mica egoista, però bé, ens va servir. Així que donem les gràcies a les persones que van aguantar aquests vint minuts (Mansmans-1, 08/02/2023).

En aquest exemple, el trencament amb la noció habitual de temps i espai provoca un estranyament que, com diu Silvio Lang (2019) en el seu «Manifiesto de la práctica escénica», permet inventar pràctiques sensibles. Aquestes pràctiques són modes d'ús i protocols d'experimentació de l'espai, el temps, els òrgans corporals, el moviment, la percepció. I continua dient que qualsevol pràctica fabricada en l'activitat artística és una pràctica de mutació subjectiva i connexió social. La relació entre artistes i públic és un joc de reconeixement i afectació a la manera de les pràctiques eròtiques BDSM (aquí Silvio Lang cita Claire Bishop). Una referència en el circ que fa evident aquestes dinàmiques la podríem trobar a EZ, d'Elena Zanzu, qui posa al centre de l'escena les dinàmiques de consens i d'afectació mútua, i les extrapola amb la relació amb el públic.

La relació entre artistes i públic en el marc de les arts escèniques ha estat objecte d'exploració i interrogació fins a l'actualitat. Un dels teòrics clau és Jacques Rancière (2010), qui a *El espectador emancipado*, argumenta que l'art i la política estan intrínsecament connectats a través de la seva capacitat per desafiar les jerarquies i redistribuir la sensibilitat compartida. Rancière sosté que tots els individus tenen la capacitat d'ésser espectadors emancipats, és a dir, persones capaces de percebre i interpretar l'art i el món de manera autònoma i crítica. Aquesta emancipació passa per desestimar les idees tradicionals de superioritat cultural i reconèixer la igualtat de totes les formes d'expressió i experiència, amb el focus posat en la creació de comunitats de narradors i traductors. Amb això es refereix a crear espais col·lectius on es produeix la transmissió i la transformació de coneixement i històries, on els diferents agents reinterpreten i recontextualitzen els continguts per donar-los noves significacions i formes de comprensió. En aquest sentit, Rancière destaca la importància d'aquestes comunitats com a llocs de resistència i creació cultural, on es desafien les jerarquies i es potencien les veus alternatives. Explica que hi ha hagut diverses exploracions en aquest àmbit que han donat lloc a diverses estratègies per trencar amb la suposada passivitat dels espectadors, en generar un distanciament a l'estil del teatre èpic de Brecht o en perdre tota distància per provocar una participació vital segons el teatre de la crueltat d'Artaud. Entre generar distanciament o perdre tota distància, Elena Zanzu, a EZ, deixa el monòleg a la corda per demanar la col·laboració d'algú altre tot posant les bases d'una relació. Presenta la cura i el consens, la necessitat d'altri per crear i els límits a pactar. En aquest cas, s'instaura una relació en què es lliguen les habilitats de l'artista amb les competències dels espectadors per produir un context nou. un dispositiu que nua agències, un artefacte mediador que genera situacions estètiques que impliquen una nova possibilitat del comú.

Com podem veure, en el cas del circ el cos constitueix la matèria primera per configurar mons, és l'element mediador en la generació de situacions estètiques que impliquin un altre sentit de realitat, una nova possibilitat del comú. Seguint Jacques Rancière (2010), podem dir que el «sentit comú» és una comunitat de dades sensibles alhora que una manera d'estar junts en base a un consens entre les paraules i les coses. El que l'autor considera problemàtic és com es poden construir unes altres formes de «sentit comú»,

unes altres formes de disposició d'espai i temps, unes altres comunitats de paraules i coses, de formes i significats.

Només un cos sentipensant, un cos connectat amb el coneixement sensible, la *cognitio confusa* de la percepció estètica, connectada i copresent, pot ser sensible a les agències dels elements que intervenen en la creació. Uns cossos-altre que no només afecten els creadors, sinó que tenen un efecte en la configuració de l'espai i les possibilitats narratives. Així el relat de camí que traça una perxa xinesa o una corda es percep diferent de l'espai tancat que dibuixa un trapezi amb els seus angles.

El màstil combina el terra, perquè parteixes del terra i vas cap a dalt. Al trapezi hi ha una desconexió. I hi ha un espai que produeix una altra cosa, és com si estiguessis al buit. Al màstil sempre hi ha alguna cosa que et relliga al terra. Al màstil treballes la caiguda. Hi ha un relat de camí que és molt diferent... de fer i de desfer, sempre en una mena de caminet. En el trapezi és molt més reduït. He treballat amb barres molt llargues que em feien la mateixa sensació que pot fer un màstil, que pots desenvolupar una mena de travessia. Però en el trapezi... al final és un espai tancat. Proporciona altres coses, però no deixa de ser com un rectangle. La corda també proposa un recorregut, una continuïtat molt diferent al trapezi. Al final, màstil i corda, no hi ha angles, és tot una línia (Trapezi, 22/02/2023).

A la base de tot, trobem una exploració profunda de la relació entre el cos i l'entorn, un diàleg constant entre l'experiència sensorial i la creació artística, que posen al centre la presència, en el sentit de presència corporitzada i amb atenció plena, essencial per establir una relació amb el públic:

El que prioritzo és poder humanitzar d'alguna manera el circ i per mi és molt important que el que faig pugui ressonar i pugui connectar amb el públic. Per tant, he limitat la meva pràctica a treure tota la part acrobàtica, més espectacular, i a centrar-me en les coses més petites i que, al final, en desenvolupar-les poden arribar molt lluny. Però el que més m'interessa és que el públic es pugui reconèixer flotant amb mi. No presentar un cos preparat que fa 'x' o 'x' i que pugui entrar en sintonia amb el que proposo físicament. I crec que la presència és important. El que per mi és important és oferir una presència sincera, que va molt relacionat amb el que dic del cos, que el públic es pugui reconèixer. No teatralitzar el que faig, sinó humanitzar al màxim el que faig i trobar la sinceritat en els gestos, tant tècnics com del moment escènic que comparteixo amb el públic. Sempre he pensat que la performance m'interessa perquè valora allò que passa de veritat i que no s'actua, i el circ, al final, és molt interessant perquè en general no actua una figura, sinó que passa en aquell moment. I és aquesta sinceritat el que m'interessa del circ. (Trapezi, 22/02/2023).

Aquesta sinceritat i aquesta humanització de les relacions a escena poden ser, tal com considera Marie-Andrée Robitaille (2022), una esperança per al circ que es vol desviar de la il·lusió de control per poder apreciar la fragilitat de les relacions entre els éssers i l'entorn, alhora que nodreix la capacitat de respondre amb sensibilitat als reptes contemporanis.

CODA

Res no es veu mentre no es veu la seva bellesa. Aleshores, i només llavors, adquireix existència. Actualment, la gent veu boires, no perquè hi hagi boires, sinó perquè poetes i pintors els han ensenyat la bellesa misteriosa d'aquests efectes. Hi haurà hagut boires a Londres des de fa segles. Segurament n'hi va haver. Però ningú no les veia, i per tant no en sabem res. No van existir fins que l'Art les va inventar (Wilde, 2000).

Acabem com vam iniciar, amb una ficció més sobre circ. Una història que no s'explica sense uns dits que premem tecles, una mirada cansada rere unes ulleres coixes, una samarreta esfilagarsada, unes històries que creen històries embullades d'idees i creacions, lectures i converses, la companyonia, la generositat i la confiança. Gràcies a la complicitat de la Verònica Capozzoli, l'Alejandro Dutra, la Carla Farreny, el Sergio González, l'Emilia Gutiérrez Epstein, el Pablo Molina, el Johnny Torres, l'Andrea Rodríguez de Liébana i l'Elena Zanzu. Gràcies per les estones compartides, per deixar-vos entortolligar, per la vostra presència sincera i, sobretot, per l'amor i la passió pel circ. Gràcies a la Marta per posar-hi l'ull i la sensibilitat i a La Central del Circ pel seu suport. Gràcies als que estimen aquest art per fer de la boira, bellesa.



Referències bibliogràfiques

- BOURDIEU, Pierre. *El sentido práctico*. Traducció del francès d'Ariel Dilon. Edició original: *Le sens pratique* (1980). Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2007.
- ESPEJO AYKA, Elvira. *Yanak uywaña: la crianza mutua de las artes*. Estado Plurinacional de Bolivia: PCP - Programa Cultura Política, 2022.
- ESTEBAN, Mari Luz. *Antropología del cuerpo: género, itinerarios corporales, identidad y cambio*. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2004.
- GELL, Alfred. *Arte y agencia: una teoría antropológica*. Traducció de l'anglès de Ramsés Cabrera, Edició original: *Art and Agency. An Anthropological Theory* (1998). Buenos Aires: SB editorial, 2016.
- HARAWAY, Donna J. *Seguir con el problema: Generar parentesco en el Chthuluceno*. Traducció de l'anglès d'Helen Torres. Edició original: *Staying with the Trouble: making Kin in the Chthulucene* (2016). Bilbao: Consonni ediciones, 2019.
- INGOLD, Tim. *Líneas: Una breve historia*. Traducció de l'anglès de Carlos García Simón. Edició original: *Lines. A Brief History* (2007). Barcelona: Gedisa, 2021.
- LABANY, Jo. *Pensar los afectos* (2016). CCCB - Vídeos. <<https://www.cccb.org/es/multimedia/videos/jo-labanyi/223394>> [Consulta: 20 de maig de 2024].
- LANG, Silvio. «Manifiesto de la práctica escénica». A: Bárbara Hang i Agustina Muñoz (eds.): *El tiempo es lo único que nos queda. Actualidad de las artes performativas*. Buenos Aires: Caja Negra, 2019, p. 113-122.

- LIEVENS, B. «First Open Letter to the Circus. "The need to redefine"». *Revista E-tcetera* [en línia] (desembre, 2015). <<https://e-tcetera.be/first-open-letter-to-the-circus-the-need-to-redefine>> [Consulta: 29 de març 2024].
- LUGONES, María. «Pureza, impureza y separación». Traducció de l'anglès de Marta Marín Domine. Edició original: *Purity, Impurity and Separation* (1994). A: Meri Torras Francès i Neus Carbonell (eds.). *Feminismos literarios*. Madrid: Arco/Libros, D.L., 1999.
- MARXEN, Eva. *Diálogos entre arte y terapia: Del "arte psicótico" al desarrollo de la arteterapia y sus aplicaciones*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2011.
- MAUSS, Marcel. «Las técnicas del cuerpo». Edició original: 1934. A: Jonathan Crary i Sanford Kwinter (eds.). *Incorporaciones*. Madrid: Cátedra, 1996.
- RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Traducció del francès d'Ariel Dilon. Edició original: *Le spectateur émancipé* (2008). Castelló de la Plana: Ellago Ediciones, S. L., 2010.
- RANCIÈRE, Jacques. (2019). «El tiempo de los no-vencidos. (Tiempo, ficción, política)». *Revista de Estudios Sociales*, núm. 70, p. 79-86. <<https://doi.org/10.7440/res70.2019.07>> [Consulta: 14 agost 2024]
- ROBITAILLE, Marie-Andrée. «Hope for the future. Circus as practice of hope». A: *Re-thinking objects*. *Revista Voices Magazin*, [en línia] (Ein Magazin des CircusDanceFestival), núm. 3 (abril, 2022). <<https://www.circus-dance-festival.de/en/cdfthek/circus-as-practice-of-hope-for-the-future>> [Consulta: 03 de febrer de 2024].
- SEEL, Martin. *Estética del aparecer*. Traducció de l'alemany de Sebastián Pereira Restrepo. Edició original: *Ästhetik des Erscheinens* (2003). Buenos Aires: Katz editores, 2010.
- TORRES, Johnny. «Through the bias of circus creative censorship». [En línia] (*Circostrada*). <<https://www.circostrada.org/en/blog/through-bias-circus-creative-censorship>> [Consulta: 12 d'abril de 2024].
- WACQUANT, Loïc. «Pugs at Work: Bodily Capital and Bodily Labour among Professional Boxers». *Journals. Body & Society*, núm 1. Londres: SAGE Journals, 1995, p. 65-93.
- WACQUANT, Loïc. *Cos i ànima. Quaderns etnogràfics d'un aprenent de boxejador*. Traducció del francès d'M. Rosa Vallribera. Edició original: *Corps et âme. Carnets ethnographiques d'un apprenti boxeur* (2001). Barcelona: Edicions de 1984, 2004.
- WILDE, Oscar. *La decadencia de la mentira* (1889). Traducció de l'anglès de María Luisa Balseiro. Madrid: Siruela, 2000.