

# estudis **escènics**

DOSSIER: EL CIRC DEL PRIMER TERÇ DEL SEGLE XXI.  
CAMINS I REPTES

EDITORIAL ● DOSSIER · *Els circs contemporani i d'autor: una panoràmica* · Jordi JANÉ  
 ● *Equilibris coreografiats: noves sinergies entre circ i dansa* · Roberto OLIVÁN  
 ● *Nus d'estètiques contemporànies en el circ* · Marissa PAITUVÍ ● *El circ i el canvi climàtic: metàfora de la representació* · Peta TAIT ● *La invenció del circ «tradicional» al tombant del segle XXI* · Raffaele DE RITIS ● *Transformaciones del circo en la era contemporánea: La Central del Circ como catalizador de cambio* · Víctor BOBADILLA PARRA ● *La arquitectura del circo. Análisis gráfico de los espacios circenses en la sociedad actual* · Juan José GONZÁLEZ FERRERO ● *Por un nuevo pacto de la sociedad y el circo* · Leandro MENDOZA ● *Circ i societat a Catalunya: realitats i reptes després del canvi de segle* · Xavier BARRAL I ALTET ● *Cartes obertes al circ* · Bauke LIEVENS / Sebastian KANN ● MISCEL·LÀNIA · *Pel teu amor: l'empremta del teatre líric català* · Antoni FONT MIR ● *La improvisación del baile flamenco: una perspectiva ampliada* · Juan Carlos LÉRIDA ● *¿Es posible la creación escénica decolonial en Cataluña?* · Adriana SEGURADO MÉNDEZ

ENGLISH VERSION INCLUDED



# 49

DESEMBRE DE 2024

QUADERNS DE L'INSTITUT DEL TEATRE

# eA estudis escènics

DOSSIER: EL CIRC DEL PRIMER TERÇ DEL SEGLE XXI.  
CAMINS I REPTES



Diputació  
Barcelona

Institut del Teatre

**Institut del Teatre**

Edicions

## ESTUDIS ESCÈNICS. QUADERNS DE L'INSTITUT DEL TEATRE

### CONSELL DE REDACCIÓ

Direcció: Davide Carnevali, Institut del Teatre [IT] (Barcelona) i Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi (Milà, Itàlia); Edició: Carles Batlle, IT; Lluís Hansen, IT; Sharon Feldman, Universitat de Richmond (Virgínia, EUA); Núria Plana Eguía, IT; Roberto Fratini, IT; Enric Gallén, Universitat Pompeu Fabra (Barcelona); Diana González Martín, Aarhus Universitet (Dinamarca); Víctor Molina, IT; Antoni Ramon, Universitat Politècnica de Catalunya (Barcelona); Bàrbara Raubert, IT; Anna Solanilla Roselló, IT; Anna Valls, IT.

### COMITÈ CIENTÍFIC

Denise Boyer, Université Sorbonne-Paris IV (França); Àlex Broch, IT; Joan Casas, IT; Jordi Coca, IT; Joseph Danan, Université Sorbonne Nouvelle-Paris III (París, França); Gino Luque Bedregal, Pontificia Universidad Católica del Perú (Lima, Perú); John London, Queen Mary University of London (Regne Unit); Juan Mayorga, Universidad Carlos III (Madrid); Biel Sansano, Universitat d'Alacant.

### COORDINADOR DEL DOSSIER

Jordi Jané i Romeu.

### TRADUCCIONS I CORRECCIONS

Pere Bramon, Neil Charlton, Montserrat Bayà, Marta Borrás.

## AGRAÏMENT

Volem expressar un profund agraïment a Lluís Hansen per la seva dedicació com a coordinador, cap de redacció i editor de la revista en les últimes dues dècades.

## ESTUDIS ESCÈNICS INSTITUT DEL TEATRE

Plaça Margarita Xirgu, s/n  
08004 Barcelona

[edicio.estudisescenics@institutdelteatre.cat](mailto:edicio.estudisescenics@institutdelteatre.cat)  
[estudisescenics.institutdelteatre.cat](http://estudisescenics.institutdelteatre.cat) (normes de publicació OJS)

© Dels autors

PRIMERA EDICIÓ: desembre de 2024

DISSENY I MAQUETACIÓ: Txeni Gil

DIPÒSIT LEGAL: B 10888-1983

e-ISSN: 2385-362X

IMATGE DE LA COBERTA: Txeni Gil. Freepik

Estudis Escènics no es fa responsable de les opinions expressades en els articles signats.

# sumari

## DOSSIER: EL CIRC DEL PRIMER TERÇ DEL SEGLE XXI. CAMINS I REPTES

/ DOSSIER: CIRCUS IN THE FIRST THIRD OF THE 21ST CENTURY.  
PATHS AND CHALLENGES

### EDITORIAL / EDITORIAL

5

Davide CARNEVALI (director / editor-in-chief)

**Editorial**

*Editorial* p. 247

### DOSSIER / DOSSIER

11

Jordi JANÉ

***Els circs contemporani i d'autor: una panoràmica***

*Contemporary and auteur circus: an overview* p. 253

40

Roberto OLIVÁN

***Equilibris coreografiats: noves sinergies entre circ i dansa***

*Choreographed Balances: New Synergies between Circus and Dance* p. 282

48

Marissa PAITUVÍ

***Nus d'estètiques contemporànies en el circ***

*Knot of Contemporary Aesthetics in Circus* p. 290

68

Peta TAIT

***El circ i el canvi climàtic: metàfora de la representació***

*Circus and Climate Change: Metaphor to Performance* p. 310

81

Raffaele DE RITIS

***La invenció del circ «tradicional» al tombant del segle XXI***

*Pràctiques d'innovació, codis estètics i el mite d'«allò contemporani» a les arts circenses*

*The Invention of "Traditional" Circus at the Turn of the 21st Century*

*Practices of innovation, aesthetic codes, and the myth of "contemporary"*

*in circus arts* p. 322

99

Víctor BOBADILLA PARRA

***Transformaciones del circo en la era contemporánea:  
La Central del Circ como catalizador de cambio***  
*Transformations of Circus in the Contemporary Era:  
La Central del Circ as a Catalyst of Change* p. 340

117

Juan José GONZÁLEZ FERRERO

***La arquitectura del circo. Análisis gráfico de los espacios circenses  
en la sociedad actual***  
*The Architecture of the Circus. Graphic Analysis of Circus Spaces  
in Today's Society* p. 357

130

Leandro MENDOZA

***Por un nuevo pacto de la sociedad y el circo***  
*For a new pact between society and circus* p. 369

142

Xavier BARRAL I ALTET

***Circ i societat a Catalunya: realitats i reptes després del canvi de segle***  
*Circus and Society in Catalonia: Realities and Challenges  
after the Turn of the Century* p. 381

157

Bauke LIEVENS / Sebastian KANN

***Cartes obertes al circ***  
*Open Letters to the Circus* p. 396

## MISCEL·LÀNIA / MISCELLANEOUS

187

Antoni FONT MIR

***Pel teu amor: l'empremta del teatre líric català***  
*Pel teu amor: The Legacy of Catalan Lyric Theatre* p. 425

219

Juan Carlos LÉRIDA

***La improvisación del baile flamenco: una perspectiva ampliada***  
*Flamenco dance improvisation: an expanded perspective* p. 456

227

Adriana SEGURADO MÉNDEZ

***¿Es posible la creación escénica decolonial en Cataluña?***  
*Is decolonial theatre creation possible in Catalonia?* p. 464

246

ENGLISH VERSION

Davide CARNEVALI. Director

## editorial

Totes les arts (també el circ) responen a una manera de mirar i de comprendre el món i de comunicar aquesta mirada tot assumint el risc (i, doncs, el dret) d'equivocar-se.

Jordi Jané

La primera vegada que vaig anar a Roma tenia sis anys. Amb els meus pares vam anar a visitar el Fòrum Imperial, el Coliseu i finalment el Circ Màxim. Encara recordo la decepció quan vaig descobrir que aquest últim no tenia carpa, ni tigres ni pallassos: això era per a mi la imatge d'un circ. Però, més enllà de les anècdotes personals, és probable que per a molts i moltes de nosaltres el circ hagi estat sempre, en primer lloc, un *topos*. Un *topos* al qual han contribuït les experiències infantils, la literatura, el cartellisme, una determinada filmografia (qui no ha vist el *Dumbo* de Disney?), una certa retòrica i una forta estereotipització. Vam créixer pensant en el circ com un pur espectacle d'entreteniment, en el qual els seus protagonistes realitzen gestes d'habilitat i risc; un aparador per mostrar capacitats i cossos singulars, que trobarien la seva raó de ser únicament sota la protecció d'una carpa. En la seva màxima forma estereotipada, el circ conté i uneix una col·lecció de fenòmens que s'ofereixen per visitar només contra pagament, assignant un valor monetari a aquests cossos «sobrenaturals». La imatge de l'empleat que recull les entrades i permet als espectadors accedir a la pista obrint una mica el tendal; o la imatge de nens i nenes mirant per una escletxa o per sobre de la tanca explica com la carpa —exactament com el teló del teatre— privava la vista d'un lloc secret, gairebé místic. I cap forma millor que el cercle pot representar aquest tancament, que és en primer lloc un tancament mental. Per això, entre d'altres coses, es revela tan útil un dossier sobre el circ: en primer lloc, per obrir i soscar estereotips i retòriques, investigant el circ en una multiplicitat de facetes que fan justícia al seu caràcter molt més polièdric.

Per entendre què era i què significava el circ clàssic, calia recuperar els seus orígens i pensar en quin context cultural, social i polític va néixer, com es va establir i quina va ser durant dècades la seva conformació hegemònica. A partir d'aquestes premisses, podríem apropar-nos a un nou circ que, des de fa uns cinquanta anys, funciona pensant en una forma estètica, una pràctica artística i una implicació ètica totalment revolucionàries. Al centre, un cop més, trobem la qüestió del cos i les seves capacitats; aquelles categories de

força, equilibri, gràcia i destresa que per Sebastià Gasch sostenen la idea de circ en qualsevol època, i que ara transformen la tradició per mantenir-la viva. Obrim per tant el dossier amb aquesta indispensable panoràmica de Jordi Jané, que ens porta del circ eqüestre de Philip Astley a finals del segle XVIII fins a uns interessants exemples de propostes contemporànies (moltes de les quals, per cert, citades amb referències i enllaços a vídeos disponibles a les xarxes: eines utilíssimes per al lector). Jané va obrint finestres sobre la categoria del «circ del jo» i el potencial dramaturgic que en deriva, i això ens permet llegir el circ en el seu punt d'intersecció amb la categoria de la teatralitat. Un discurs sobre l'activitat de l'espectador que surt de les fronteres del circ, per ampliar la nostra visió sobre models de performativitat física com ara la dansa o el teatre-dansa, on els paral·lelismes són més evidents. Perquè, allí on no hi ha paraules, es demana a l'espectador «una determinada actitud receptiva, una predisposició a deixar que la proposta penetri, no forçosament a l'intel·lecte, sinó, i sobretot, a la seva percepció sensible».

En la mateixa línia, en una mena de carta oberta de to biogràfic, Roberto Oliván apunta al futur de l'art circense a partir de la seva faceta de coreògraf i ballarí. Ens convida a reflexionar sobre la pèrdua de la por a experimentar, la necessitat de l'assaig i la possibilitat de l'error. Tot això en el context d'una hibridació que obre una pista al futur de les arts de l'espectacle i del moviment.

El cos és el lloc on es fan nus l'aspiració individual i les pressions estètiques i polítiques de la societat; on —per dir-ho com Bourdieu— s'incorpora el fet social. Així, Marissa Paituví ens proposa d'entendre el circ no només com una forma d'entreteniment, sinó com «un marc que reforça una determinada manera de percebre i experimentar el món», on el domini tècnic sobre el seu propi cos reflecteix el domini de l'ésser humà sobre la natura. El caire polític de l'art circense emergeix, doncs, en la relació del cos amb els altres cossos, els objectes i en general el món que l'envolta; la predisposició del cos «sentipensant» es troba definida en la Teoria de l'Affected: «el contacte del jo amb el món en un procés interactiu d'agenciaments humans i no humans que posen en crisi la idea de l'individu autònom construïda a la modernitat». El cos del circ ens qüestiona, i qüestiona l'antropocentrisme.

Que el circ, com totes les arts, sigui un art polític en la mesura en què planteja una determinada visió del món, avui en dia és inqüestionable. Companyies com ara l'australiana Circus Oz són paradigmàtiques d'un tipus de circ contemporani que combina acrobàcia, comicitat i reflexió sociopolítica. Peta Tait reflexiona al voltant d'un fet curiós i paradoxal: l'ús del terme *circ* per a desprestigiar l'actitud popular en les trobades sobre el canvi climàtic; ho fa argumentant que, contràriament a allò que podríem pensar, el circ requereix sentit del perill, força i col·laboració, i per tant seria més aviat un vocable a emprar com a metàfora positiva del que hauríem de fer per contenir i revertir la catàstrofe ambiental que s'està produint.

Aquesta evolució del circ contemporani, Raffele De Ritis l'explica relacionant-la amb dos fenòmens: la democratització de la pràctica artística (escoles i cursos de circ, vinculats amb la difusió del teatre físic) i una mirada poètica sobre la tradició, a la que correspon una evolució dramaturgica de la

idea d'espectacle, també a partir de una consciència més desenvolupada de l'experiència del públic i la seva especificitat; cosa que porta a una emancipació definitiva del concepte de entreteniment pur.

Cap a on van, doncs, aquestes noves formes estètico-polítiques? Víctor Bobadilla proposa un enfocament sobre el circ contemporani a través d'una aproximació que considera, re-elabora i fusiona diferents teories: la post-dramàtica, l'estètica del performatiu i la post-humanitat. D'aquesta manera el circ es pot entendre com una forma d'expressió particular de certes inquietuds que travessen la nostra època; una forma peculiar que desafia els límits de les arts escèniques qüestionant eixos fonamentals com la paraula, el cos o el concepte mateix de representació.

Aquests canvis es reflecteixen en les propostes, però també en la relació del circ amb el seu espai. En un interessant recorregut històric de les arts circenses, Juan José González Ferrero analitza les diferents tipologies circenses existents des d'una visió arquitectònica: com neix la seva forma circular, la carpa, la itinerància... des de la primera intuïció de Philip Astley a Londres el 1769 fins al circ contemporani que torna al carrer, o re-habita sales, teatres, auditoris i espais culturals amb una disposició frontal del públic. Tot això impulsaria l'autor a noves formes espectaculars alliberades de la matriu clàssica, on l'espai es construeix a partir de la proposta estètica, reforçant la relació entre contingut i forma, i eixamplant la noció de dramaturgia en la d'una dramaturgia de l'espai renovada.

L'expansió del concepte de dramaturgia és fonamental per entendre el seu rol com a aglutinador de coherència dels actes i números que se segueixen a la pista sota la mirada de l'espectador. El circ contemporani ha adoptat una mentalitat dramaturgica, que per una banda l'assimila al teatre i a la dansa, a partir dels quals tradicionalment ha extret una legitimitat teòrica que poc a poc troba un camí propi. Ja Víctor Bobadilla ens recordava que «La Central del Circ ha sido clave en fomentar un circo que dialoga con cuestiones contemporáneas mediante un enfoque dramaturgico cohesionado. Este enfoque postdramático y performativo subraya la importancia de la estructura y la técnica más allá de la simple demostración de habilidades, permitiendo a los artistas una comunicación efectiva con la audiencia». Això ens retorna a casa: com s'ha relacionat el panorama català amb aquesta evolució continua de les arts circenses?

Leandro Mendoza ens recorda que a Catalunya hi ha 130 companyies integrades per 700 professionals que s'enfronten a una situació crítica, malgrat els avançaments dels darrers anys. Mendoza indaga sobre les raons per les quals el circ no té tant de pes en el debat cultural i social, i com posar-hi remei. Ens proposa un espectacle com *Vetus Venustas* com a exemple paradigmàtic de com pot interactuar el circ amb les exigències de la societat contemporània.

Finalment, Xavier Barral ens guia per un valuós recorregut històric del circ, des de l'edat mitjana fins a l'època actual, quan el circ tradicional i el circ contemporani han acostat mirades. Amb un èmfasi particular sobre la situació catalana, en la qual —a més dels reptes originats per una nova concepció de la presència animal a la pista— la conservació de l'element lingüístic català



i la normalització del seu ús representen el repte més important per al circ del futur.

Tanquem el dossier amb una autèntica joia: les cartes obertes entre Bauke Lievens i Sebastian Kann, que ens ajuden a identificar «un espai crític o un espai que traça connexions entre la pràctica circense i el món (polític) més ampli “fora” del circ». Tocant temes com el plaer, el consumisme, l'organització de l'espai i les relacions de treball en termes de poder i posició, ens obren horitzons pel que fa a la relació entre les arts circenses i la filosofia contemporània. En realitat, aquestes cartes són uns documents de filosofia estètica brillants, que transcendeixen l'àmbit del circ i fan referència al dispositiu espectacular en el seu sentit més ampli. És veritat que Bauke Lievens analitza i desmunta alguns mites del circ com, per exemple, aquella llibertat i aquella marginalitat que poden degradar-se en auto-referència i auto-commiseració, allunyant la pràctica artística del món; però, en realitat, el discurs es podria aplicar perfectament al teatre i a aquelles arts vives que troben les arrels de la seva pròpia conformació en els meta-relats de la Il·lustració i del romanticisme. Entendre com i per què determinades pràctiques artístiques es configuren com a hegemòniques és d'interès capital no només per a l'art circense, sinó per a l'art en general.

Entre els articles fora de dossier, Antoni Font ens parla de la consolidació del teatre líric català entre finals del segle XIX i començaments del segle XX, prenent com a exemple *Pel teu amor*, de Josep Ribas i Miquel Poal-Aregall, del qual molts recorden l'afortunat tema titulat «Rosó». Juan Carlos Lériða, a «La improvisació del baile flamenco: una perspectiva ampliada», explica les diferències entre la improvisació *en el* flamenc, que respecta estructures i normes establertes; la improvisació *amb el* flamenc, que surt del reconeixement dels codis establerts per reconfigurar-los i ampliar els límits de la disciplina, i finalment la improvisació *des del* flamenc, que desafia aquests límits i fins i tot es replanteja el concepte mateix de «límit». Investigant els conceptes de post-colonialisme i descolonialisme, Adriana Segurado analitza les narratives i les pràctiques artístiques característiques de les creacions descoloniales a Llatinoamèrica —amb un particular interès per Augusto Boal— per comparar-les amb el panorama teatral català contemporani, preguntant-se si és possible (i de quina manera) una creació escènica descolonial en el nostre país. L'objectiu és detectar fins a quin punt les relacions de poder colonial es manifesten avui a Catalunya, i fins a quin punt en som conscients i estem capacitats per qüestionar-les.

I aquí us deixem amb tot un material que convida a la reflexió. Els conceptes que trobem en les pàgines d'aquest dossier ens podrien ajudar a bastament a donar una nova llum a la investigació sobre el teatre contemporani. Penso en com podríem fer ressonar el caire polític de les noves formes circenses amb el discurs d'Angélica Liddell a *La casa de la fuerza*; o com podríem analitzar el rol de les freaks, les trapezistes i les expertes d'alliberament en apnea en l'aclamat *Ophelia's Got Talent*, de Florentina Holzinger, espectacle produït per la Volksbühne de Berlín, que va trencar tots els esquemes fa un parell de temporades a Alemanya; o fins i tot entendre millor aquell *Burned Toast* de la companyia noruega Suzie Wang, que vam veure al Lliure

fa un any, com a exemple d'hibridació... Però, més enllà de com el circ entri en relació amb la dansa o el teatre, la invitació és rellegir el circ com un art autònom i, al mateix temps, pensar com aquest art interactua amb els altres per expandir en general el concepte de «representació», en l'accepció del terme que remet no només al seu caràcter estètic, sinó també ètic i polític.

L'art i el saber són una qüestió de connexions i col·laboració: què millor que el circ ens ho podria demostrar?

Bona lectura!

Davide Carnevali



# dos- sier

DOSSIER:  
EL CIRC DEL PRIMER TERÇ  
DEL SEGLE XXI. CAMINS I REPTES

# Els circs contemporani i d'autor: una panoràmica

Jordi JANÉ

Freelance

ORCID: 0009-0009-9278-6701

[jordijane.r@gmail.com](mailto:jordijane.r@gmail.com)

NOTA BIOGRÀFICA: Enginyer tècnic en Construcció de Maquinària (Escola d'Enginyeria Tècnica Industrial de Barcelona, 1970). Mestre de Català (UB / Òmnium Cultural, 1975). Actor, escriptor, periodista i crític de circ. Professor d'Història i Dramatúrgies de circ a l'Institut del Teatre, UAB, ERAM (UG) i altres centres docents. Co-comissari d'exposicions de circ, amb una desena de títols publicats sobre arts escèniques.

## Resum

L'article parteix de l'evidència que les modalitats de circ clàssic i contemporani són dues branques de la mateixa art escènica en tant que tenen arrels antropològiques comunes i responen a la tríada cos-intel·lecte-emocions. Identifica les essències de l'espectacle de circ tradicional presents en el circ d'autor i remarca el fet positiu que els autors-intèrprets actuals relativitzin alguns cànons clàssics per construir els seus espectacles amb total llibertat creativa. Analitza alguns dels aspectes de l'actual moment evolutiu del circ, reflexiona sobre les característiques dels artistes, n'explora l'íntima relació amb els aparells i l'attrezzo i exposa les tendències del circ d'autor i els elements dramaturgics constitutius del *circ del jo*.

Investiga també les raons artístiques i socials del retrocés d'algunes especialitats del circ clàssic i deixa constància, amb exemples concrets, de la recuperació i actualització que en fa el circ contemporani per adaptar-les a la sensibilitat del públic d'avui. Finalment, dedica un apartat al decisiu rol dramaturgic de l'espectador circense.

Com a mètode, el treball es desenvolupa mitjançant l'anàlisi de diferents espectacles, reflexions teòriques, declaracions d'artistes de diferents tendències i especialitats, i referències contrastades de textos d'autors de diverses èpoques, convenientment especificats al text.

**Paraules clau:** circ, clàssic, contemporani, autor, artista, intèrpret, dramaturgia, espectador

Jordi JANÉ

## Els circs contemporani i d'autor: una panoràmica

### Introducció

L'article analitza alguns aspectes significants de l'actual estat evolutiu del circ a Catalunya contrastant-lo amb realitzacions del circ europeu i assenyalant-ne implícitament o explícita les diferències més evidents, causades, entre d'altres circumstàncies, per les dissemblants polítiques culturals. Esmenta el recorregut de l'espectacle circense a partir del *circ modern* de Philip Astley (Londres, 1768, avui conegut com a tradicional o clàssic), documenta els inicis d'un *nou circ* català (Barcelona, 1976) i desemboca en les actuals creacions experimentals que fan possible el circ d'autor. Situa cada fase d'aquest recorregut en el corresponent context social i polític, i dona veu a artistes, estudiosos, teòrics, historiadors i crítics que testimonien les diverses tendències del circs clàssic, contemporani i d'autor.

Exposa les essències de l'espectacle de circ i argumenta que la tradició fa possible la contemporaneïtat (tots els estils i tendències circenses neixen de la mateixa arrel, encara que puguin atreure públics matisadament diferents). Constata la voluntat dels creadors circenses contemporanis de tractar en els seus espectacles temes individuals o col·lectius propis de les societats actuals tot ressaltant l'íntima connexió entre circ i comunitat. Detalla algunes de les virtuts que acompanyen l'artista circense i mostra l'íntima relació que manté amb els seus aparells i attrezzo; analitza algunes tendències del circ contemporani d'autor i teoritza sobre la projecció personal de l'artista en el que anomena *circ del jo*.

Planteja algunes hipòtesis sobre les causes artístiques i sociològiques que motiven l'impàs letàrgic d'algunes especialitats del circ tradicional i detalla amb exemples concrets com el circ d'autor en tempteja processos de recuperació mitjançant eines dramàtiques que les integren a la contemporaneïtat i als gustos del públic actual.

Finalment, especula sobre l'importantíssim rol de l'espectador com a motor i destinatari suprem de qualsevol producte escènic, remarca l'heterogeneïtat perceptiva i d'interessos vitals del públic i, en aquest aspecte,

destaca la imprescindible seducció que des de la pista, el carrer o l'escenari han d'irradiar les creacions circenses per tal de captivar el ventall més ampli possible de sensibilitats i expectatives dels espectadors.

### L'espectacle de circ

El circ clàssic ha evolucionat cap al circ contemporani a diferents velocitats en funció de les polítiques culturals de cada país. En el cas català, i malgrat la positiva receptivitat del públic, des dels primers intents de fer «un altre circ» (*Tripijoc Joc Trip*, Cia. La Tràgica, 1976; Germans Poltrona, 1976; *Circ Cric*, 1978) fins a dia d'avui, en què ja parlem desimboltament de circ d'autor,<sup>1</sup> el circ contemporani ha crescut en un context aspre i difícil en aspectes com la formació dels artistes, la creació i exhibició d'espectacles i les relacions amb unes administracions culturals no excessivament entusiasmades pel circ i més preocupades pel vessant comercial que no pas per l'evolució artística.

Federico Fellini, un dels pocs cineastes que ha tractat el circ amb notable coneixement de causa i una íntima visió personal, assegurava:

El circ és el pare de tots els espectacles coneguts i per conèixer. L'espectacle circense és una forma de crear i de viure alhora, de submergir-se en l'acció sense les normes que solen encotillar la feina d'un escriptor o d'un pintor. I em sembla que el cinema és exactament el mateix. (Strich, 1990: 115)

L'iconoclasta pallasso Leo Bassi, hereu d'una nissaga circense fundada el 1850 pel seu besavi Giovanni Bassi, declara:

El circ es basa en una actitud crítica i lliure. La gent del circ s'havia venut a un sistema basat en la nostàlgia i el públic infantil. Però la força dels meus avantpassats era que el circ passava a ser un lloc lliure on tot estava permès. I també un espai de coneixement: és al circ on Europa veu per primer cop una bombeta elèctrica, cinema o animals exòtics com elefants o lleons. Hi havia un moviment filosòfic d'alliberament de l'ésser humà, un alliberament popular, proletari, enfrontat a espectacles com l'òpera, fets per a la classe alta (Gutiérrez, 2013: 48).

Leo Bassi es refereix al circ anomenat tradicional o clàssic, el que havien viscut els seus avantpassats i va viure ell mateix, però aquella *actitud crítica i lliure* continua present en els projectes dels circaires contemporanis.

Amb prop de seixanta anys de recorregut<sup>2</sup> i entre d'altres factors constitutius, el circ contemporani es diferencia del clàssic en aspectes com els codis escènics, el llenguatge de símbols i els sistemes de creació, producció, comunicació i exhibició. La funció social de bona part dels espectacles d'aquesta modalitat no és tant entretenir o divertir l'espectador (que també)

1. Cal no confondre els termes *circ contemporani*, *circ d'autor* i *circ d'ara*. El *circ d'autor* és una branca del circ contemporani, i convé considerar que la denominació *circ d'ara* —com ho indica el mateix nom— engloba totes les modalitats del circ que es fa actualment, clàssic inclòs.

2. Recordem que a Europa, el *nouveau cirque* francès hi apareix en paral·lel als fets de maig del 68.

com proposar-li espectacles que li aportin experiències emotives, material de reflexió i algun benefici existencial.

Aquesta expressió circense s'elabora a partir d'una acolorida diversitat d'universos estètics i conceptuals sorgits de la pulsio creativa de cada solista o companyia, pulsio molt sovint motivada per una dèria experimental que comporta que algun sector de públic, emmirallat en l'estètica del circ clàssic, blasmi els espectacles de circ d'autor amb l'argument —tan recurrent com inexacte— *d'això no és circ*.

Tot i que històricament, ja des la fórmula d'espectacle establerta per Philip Astley el 1768, el circ és —com totes les arts— un ésser viu en evolució i mutació constants (Thétard, 34), l'aparició del circ contemporani al segle passat va somoure les estructures mentals d'alguns directors i empresaris del circ tradicional, que van considerar la incipient fórmula escènica com una usurpació, una mena d'heretgia perpetrada *contra el circ de sempre*, tot desqualificant-la amb arguments tan forassenyats com «això del nou circ són quatre arplegats que el primer que han de fer és dutxar-se». Una bona mostra del fonamentalisme més anquilosat i reaccionari que, per sort per a l'evolució de les arts del circ, avui és cada cop més residual.

Però l'argument *això no és circ* es va tornar a sentir, per exemple, quan l'abril del 2014 Cesc Casadesús va programar al Mercat de les Flors l'espectacle solista *Secret*, de l'equilibrista, malabarista, inventor i manipulador d'objectes Johann Le Guillerm (Cirque Ici). Vegem els motius d'aquella reacció.

A mitjan segle xx, el crític d'art i d'espectacles Sebastià Gasch (1897-1980) havia afirmat que «les quatre columnes sobre les quals se sustenta el circ són força, equilibri, gràcia i destresa», una afirmació tan vàlida per al circ tradicional que Gasch coneixia en profunditat com per al contemporani que tot just va veure néixer.

Tant a *Secret*<sup>3</sup> com en espectacles posteriors,<sup>4</sup> Johann Le Guillerm<sup>5</sup> no treballa amb aparells ni attrezzo convencionals de circ i, des del punt de vista formal i visual, les seves produccions tenen poc a veure amb les de cap altre artista circense, ni clàssic ni contemporani. Ara bé: aquest creador no fa altra cosa que recollir, mantenir i potenciar, amb una inventiva que sembla infinita, els quatre ingredients bàsics de la tradició circense proclamats per Gasch (força, equilibri, gràcia i destresa), als quals afegeix el fruit de les seves experimentacions en els camps de la física, la biomecànica i la dinàmica de sòlids i de fluids, entre d'altres.

Per a Johann Le Guillerm, el circ és «interrogar els límits i obrir les possibilitats» (Le Guillerm, 2014). Aquest artista experimental posa a prova la seva força física fent una espiral a partir d'una barra metàl·lica de perfil rodó per, després, usar-la com a parella de ball; s'arrisca fent equilibris damunt de fràgils construccions de fusta fetes al moment; basteix una cúpula entrellaçant cairats de més de dos metres per tot seguit enderrocar-la amb un sol toc, o provoca un espectacular fibló que s'eleva lluminós fins al sostre de la

3. [https://www.youtube.com/watch?v=Eqd6f\\_KrEUM](https://www.youtube.com/watch?v=Eqd6f_KrEUM) (1').

4. <https://www.youtube.com/watch?v=OSftcUxFt5U> (3' 48").

5. *De l'idée à l'objet*: <https://www.youtube.com/watch?v=4x05rBrfzQU> (1'33").

carpa. Estem parlant d'exercicis que demanen força, habilitat, equilibri, enginy, risc, proesa i tensió emocional. És a dir: estem parlant de circ. Com sostenia Joan Brossa, «el to experimental acompanya sempre l'evolució de l'art» (Brossa, 1985). Uns quants anys més tard, Woody Allen personalitzava el mateix concepte: «No pots avançar com a artista si tens por d'experimentar, i jo no tenia cap intenció de limitar-me al que ja sabia que em sortia bé» (Mora, 2020).

Totes les arts (també el circ) responen a una manera de mirar i de comprendre el món i de comunicar aquesta mirada tot assumint el risc (i, doncs, el dret) d'equivocar-se. En aquest primer terç del segle XXI es multipliquen els temes i els arguments dels espectacles de circ contemporani i, en conseqüència, la dificultat de traslladar conceptes i sensacions a una expressió escènica bàsicament cinètica i habitualment no textual.

És interessant d'observar com força companyies europees de circ coincideixen en alguns eixos temàtics que reflecteixen (o en fan metàfora) certes problemàtiques o inquietuds individuals i/o col·lectives del nostre temps: harmonia, conflictivitat/integració entre persones i/o grups socials; incursions en la subtil frontera entre humanitat i animalitat; preocupació pel desastre climàtic; acció-reacció-acció entre subjecte i objecte, etc., etc. Remarquem que són eixos temàtics que evidencien l'intent d'aprofundir en l'ànima humana mitjançant la investigació en les capacitats expressives de l'acrobàcia, la pallasseria, l'equilibri, la manipulació d'objectes i altres habilitats físiques.

Vegem-ne tres exemples (en una mínima mostra de l'amplitud d'arguments susceptibles de ser tractats amb llenguatge circense): mitjançant l'acrobàcia, *NUYE* (Companyia de Circ "eia", Mercat de les Flors, 2021) explora les relacions de parella i algunes afinitats personals estigmatitzades encara avui; *Insània*, de la trapezista i pallassa Aïda Pascual (Ciacaïda, Fira de Circ de la Bisbal, 2023) planteja el delicat tema de la salut mental en les societats d'ara; *L'absolu* (espectacle de «circ metafísic» de la companyia Boris Gibé/Les Choses de Rien —autodefinit com *una domesticació del buit*, Grec 2023) mostra la peripècia d'un ésser humà en un espai aeri i aquàtic perillosament hostil.

Són tres exemples que evidencien que els espectacles de circ contemporani, lluny de convidar només a l'evasió contemplativa, busquen respostes a la dicotomia individu-ésser social i generen una presa de consciència que, tornant a Brossa, ens convida «a viatjar sense fugir» (Brossa, 1982: 156-157).

### Herència i conquesta en el circ d'autor

Ja des de Philip Astley, l'espectacle de circ s'ha mostrat sempre receptiu a les innovacions tècniques i tecnològiques, així com als encreuaments amb altres gèneres artístics. Es tracta d'una característica essencial continuada pel circ contemporani, en què els autors preparen els seus espectacles amb total llibertat creativa i experimenten sense complexos en tècniques, especialitats, aparells, metodologia, arguments o dramaturgia. Seguint Giorgio Agamben, el catedràtic Pere Martí Bertran afirma: «Els que mantenen viva una tradició



no són aquells que s'hi conformen, sinó aquells que la transformen» (Martí Bertran, 2023).

En circ, contemporaneïtat i tradició són dues realitats indissociables que es retroalimenten mútuament.

Un exemple remarcable d'aquesta afirmació és *Vetus Venustas (Bella vella)*, Cia. Cíclicus, SAT, Grec 2023).<sup>6</sup> L'espectacle, que aplega artistes de circ clàssic i contemporani d'edats compreses entre els 30 i els 78 anys, explora una via molt eficaç per transmetre la tradició tot renovant-la. En la convivència durant tot el procés de creació, els artistes veterans han traspassat un cúmul de coneixements als joves. I en les pauses, els àpats, les converses disteses i les bromes, tots plegats han compartit les essències del circ, les diferents maneres d'encarar la vida i l'ofici, petites anècdotes, grans històries i, sobretot, la imprescindible deontologia circense. El fet de poder viure i treballar uns mesos junts ha representat un estímul a la innovació, tant per als artistes joves com per als veterans.

En un article publicat a la revista italiana CIRCO, la pedagoga escènica Alessandra Galante-Garrone escrivia: «Més enllà de les denominacions i, especialment, més enllà de les modes, el que compta de debò és el lligam entre la memòria i la modernitat, entre el passat i el present, perquè un art se situa sempre entre la història i la creació» (Galante-Garrone, 2000: 9).

El seu criteri coincidia plenament amb el de Joan Brossa, qui en el seu discurs als Jocs Florals de Barcelona de 1985 declarava que «una manera de vèncer la tradició és de continuar-la, no de repetir-la» (Brossa, 1985: 561). I, en una lloa al poeta Enric Casassas, acabava dient: «Per això soc dels qui creuen que cal entendre la tradició com una conquesta i no pas com una herència» (Brossa, 1997: 740). En efecte, Joan Brossa sabia, intel·lectualment i empírica, que per a fer evolucionar una tradició l'artista hi ha de pouar allò que més s'adiu als seus paràmetres personals per, a continuació, incorporar-hi el seu talent innovador.

Si ens fixem en la trajectòria d'artistes tan diferents com Carles Santos, Benet Casablanca o Pina Bausch, i en companyies de circ contemporani francès com Cirque Archaos, Baró d'Evel, el Théâtre Équestre Zingaro de Bartabàs o l'abans comentat Johann Le Guillerm, veurem que s'han fet seus alguns elements de la tradició per construir un llenguatge propi que contribueix sens dubte a l'evolució de les respectives arts. Són artistes que fan bo el lema del poeta i dramaturg francès René Char (1907-1988) defensant la perennitat de la tradició: «A la nostra herència no la precedeix cap testament».

En realitat, la contemporaneïtat no és altra cosa que la suma de la tradició i el temps transcorregut. Val la pena tenir-ho present quan alguns artistes de *circ d'ara* reneguen de la tradició mentre continuen inventant la sopa d'all, o quan alguns artistes i empresaris del circ tradicional encara consideren que el circ contemporani *pot ser contemporani però no és circ*.

6. <https://www.youtube.com/watch?v=BgonYUVG-v4> (3'20").

## L'artista de circ

L'acròbata romanès a les cingles Nicolai Oprescu 'The Great Nicolai' em desvelava el 1992 en una entrevista: «Encara que un número sigui tècnicament complicat, l'artista l'ha de saber *vendre* com una creació senzilla i harmònica. La força física i l'esforç hi han de quedar sempre en segon terme» (Jané, 1998: 85).

El circ és evidentment una art escènica, però és també un acte d'amor a un ofici artesanal que vol responsabilitat, passió, sacrifici, resiliència i capacitat de superació personal i grupal. Per als artistes que s'hi dediquen és una filosofia de vida, una manera de ser i d'estar-se al món. Com va fer notar Sebastià Gasch «El circ són jocs del cos i de l'esperit» (Gasch, 1931: 5).

### Sinceritat escènica

És un requisit que considero indispensable. En l'autor-artista de circ, la sinceritat es manifesta buidant-se físicament i sensorialment en tot el procés de creació, és a dir des de la primera idea del futur espectacle fins a la trobada amb els espectadors. Gasch considerava que el circ és l'imperi de la veritat (Gasch, 1954a), i que la nua veritat dels artistes és la clau de l'èxit, és la força i la permanència de l'espectacle circense. Un espectacle —hi afegeixo— basat en la dramaturgia conjunta del cos i la imatge, dos elements que juguen amb el temps i l'espai per generar figures emotivament significants.

En el circ d'autor el virtuosisme, el risc i la proesa tècnica no són els objectius primordials de l'artista ni el màxim desig de bona part del seu públic, però les citades consideracions de Sebastià Gasch i Nicolai Oprescu sobre la veritat i l'harmonia continuen vives en el circ contemporani. L'autor-intèrpret usa les disciplines circenses com a vehicle d'idees i arguments —i això situa l'art del circ contemporani en un altre graó del lema *encara més difícil*, tan característic del circ tradicional. En efecte, aquesta dificultat afegida de les creacions contemporànies rau en la transformació de les tècniques de circ en un llenguatge dramàtic que es posa al servei de narratives no forçosament diegètiques ni descriptives, en què gairebé tot hi és suggerit i obert a la lliure recepció i interpretació personal de l'espectador.

El substrat antropològic del circ contemporani aflora en la tríada cos-intel·lecte-emocions. A l'artista-autor li cal estar constantment connectat amb el públic i atent al batec que emana de la platea, la grada o el carrer. I ha de saber, doncs, jugar amb eines tan fràgils com el ritme, la intenció, la metàfora, l'abstracció, el simbolisme o la imatge poètica (crec que va ser Paul Valéry qui va establir que la força de la poesia radica en les imatges). El circ contemporani presenta una gran varietat de tècniques, formats, intencions i resultats escènics però, com totes les arts, en última instància i amb major o menor intensitat, s'adreça a l'ànima humana. El contemporani és un circ tan divers i atomitzat com ho són les diferents personalitats i orígens geogràfics dels seus autors/intèrprets.

En aquest primer terç de segle, el circ d'autor experimenta una certa inclinació cap al minimalisme formal, i alguns solistes i companyies exhibeixen espectacles de petit format en iurtes o en petites carpes, tot recuperant

la pista —el retorn a la pista és un retorn al cercle, a l'espai de relació més directa i sensorial. Obviant ara i aquí els factors econòmics i de mercat que sens dubte contribueixen a aquestes opcions minimalistes, m'agradaria pensar que aquesta tendència obeeix sobretot al fet que les actuals generacions d'artistes han reconnectat amb les pulsions essencials de l'ésser humà i les volen compartir amb el públic des de la proximitat i la immediatesa. Avui, l'autor-intèrpret de circ bascula entre la proesa, l'escriptura escènica i el cos poètic (manllevo el concepte a Jacques Lecoq per referir-me a l'artista que busca transmetre sensacions, suggeriments o estats d'ànim servint-se bàsicament de la fisicitat). Es podria dir que amb el circ d'autor circulem també pel passatge que va de l'espectacle tradicional de circ cap al circ poètic.

### Qüestió de noms

Últimament he detectat que alguns circaires joves (especialment els que per manca d'una escola superior de circ a Catalunya s'han hagut de formar a l'estranger) prefereixen no anomenar-se *artistes*, sinó *performers* o *actors de circ*. Tot i que el nom no fa la cosa, considero que artista és qui fa art, performer qui fa performance, i que el substantiu actor denomina l'intèrpret teatral. Segons el *Diccionario del Teatro* del semiòleg i professor Patrice Pavis, la performance «associa, sense idees preconcebudes, les arts visuals, el teatre, la dansa, la música, el vídeo, la poesia i el cinema» (Pavis, 1998: 339-340). I defineix performer dient «Terme anglès utilitzat de vegades per senyalar la diferència amb el terme actor, considerat massa exclusiu de l'intèrpret del teatre de text». Pel que fa a la paraula actor, especifica: «L'actor, en *interpretar* un paper o encarnar un personatge, se situa al centre mateix de l'esdeveniment teatral» (Pavis, 1998: 33).

Cal tenir present que, per molt que l'espectacle de circ es mostri porós i festegi amb el teatre, la dansa, el faquirisme, el mim, l'il·lusionisme o les arts plàstiques, no significa que el circaire sigui actor, ballarí, mim, il·lusionista o artista plàstic. Encara que hagi adquirit un cert domini d'aquestes especialitats, continua essent artista de circ, una denominació que especifica de manera molt precisa la persona que es dedica a qualsevol modalitat i disciplina d'aquest art mil·lenari.

Enllà dels apel·latius, però, l'important és que els artistes de circ contemporani facin dels seus espectacles un acte comunicatiu que generi emocions i aportí alguna mena de contingut existencial als espectadors. L'autèntic creador circense és el que posseeix un sòlid bagatge artístic, tècnic i humà, té alguna cosa nova a dir i la sap expressar mitjançant un estil i un llenguatge escènic propis i diferenciats.

Per això mateix és precís que els artistes-autors siguin cada cop més polivalents. Charlie Chaplin va deixar dit que l'ofici de l'artista de circ és fet de vint oficis alhora. Jo hi afegiria que són aquests vint oficis, més una ànima creativa, més un arrelament al seu temps i al seu espai geogràfic els que veritablement poden configurar la universalitat d'un artista de circ.

### Artista, aparell, objecte

La dèria investigadora del circ també es projecta en l'attrezzo, els aparells i l'escenografia: del trapezi volant inventat per Jules Léotard<sup>7</sup> (Strehly, 1903: 173-183) fins a les planxes saltadores de la Cie. XY,<sup>8</sup> la història del circ és plena de troballes escenotècniques.

En un fragment finalment no redactat d'una entrevista del 2018, la filferrista i funàmbula Mariona Moya (Cia. La Córcoles) em declarava: «els artistes actuals, en comptes d'ajustar-se a les limitacions de l'aparell o l'objecte modelen els objectes i els aparells als seus criteris i les seves necessitats expressives».

És, en efecte, particularment interessant la relació d'alguns artistes amb els aparells i l'attrezzo amb què treballen. En el circ contemporani, la relació física de l'artista amb l'objecte pot anar més enllà de la utilitat funcional per entrar en una dimensió menys tangible. Per raons ben entenedores, l'artista hi manté un vincle i una interdependència tan íntims que fan que la seva relació de treball arribi a ser gairebé una simbiosi subjecte-objecte (i, en algun cas, que s'hi arribi a establir fins i tot un vincle amor-odi). La poesia escènica que en algunes ocasions esclata entre l'artista i el seu aparell és més el resultat d'una relació anímica que no pas el d'una estricta manipulació mecànica —qui hagi llegit *Traité du funambulisme* de Philippe Petit (1997) sabrà de què parlo. La relació amb l'attrezzo o amb l'aparell pot fins i tot arribar a ser una manera de projectar el jo, una metàfora de la dicotomia “jo individu ↔ jo ésser social”.

Ara bé: també estic d'acord amb el director i coreògraf circense Samuel Jornot quan diu que l'objecte o l'aparell no s'han d'entendre des d'una concepció animista. Certament, el que cal és que l'artista s'hi relacioni seguint-ne el comportament físic, que hi estableixi un diàleg en funció de com respon als seus estímuls —actitud que no exclou el fet poètic comentat al paràgraf anterior. Es tracta, simplement (!) que artista i objecte creïn *conjuntament* l'espectacle.

Un bon exemple de la conjunció artista-aparell són les investigacions escenotècniques del malabarista i filferrista Manolo Alcántara: *Locomotivo* (2005),<sup>9</sup> *Plecs* (2010, en col·laboració amb Enric Ases i Karl Stets),<sup>10</sup> *Rudo* (2014)<sup>11</sup> i *Maña* (2023),<sup>12</sup> són quatre espectacles en què la personalitat artística es fon amb la maquinària, els aparells i els objectes per produir un elevat i sorprenent nivell poètic.

7. Gimnasta nascut a Tolosa de Llenguadoc (1838-1870), Léotard va presentar *La cursa als trapezis* el 1859 al Cirque Napoleon de París (avui Cirque d'Hiver) i va ser el primer trapezista a fer un salt mortal entre dos trapezis. Leotard treballava amb unes malles molt cenyides que en el seu moment van ser una novetat i són usades encara avui amb la denominació de 'leotards' en honor seu.

8. <https://www.youtube.com/watch?v=fV2sIEqod4A> (4' 10" a 4'48").

9. [https://www.youtube.com/watch?v=\\_l2JTFhKTo](https://www.youtube.com/watch?v=_l2JTFhKTo) (2'56").

10. <https://www.youtube.com/watch?v=Th8Hz-Frjco> (2'55").

11. <https://www.youtube.com/watch?v=KZtxxVn9x9E> (1'42").

12. <https://www.youtube.com/watch?v=txkorumlfl> (2'437").

En la mateixa òrbita podem situar les performances del coreògraf i performer Jordi Galí<sup>13</sup> o espectacles com *Le vide / Essai de cirque* (2009-2016)<sup>14</sup> en què Fragan Gehlker planteja reflexionar sobre l'absurditat de la vida mitjançant una performativa relació amb la corda llisa que estableix un paral·lelisme amb la sofrent relació entre Sísif i la seva roca.

En aquest apartat, cal també citar la mena d'artistes que porten fins al límit de l'obsessió la seva relació amb l'objecte o l'aparell. Puc citar, entre d'altres, el malabarista sobre rodes Professor Karoli,<sup>15</sup> fascinat per cavalcar tota mena d'aparells de forma circular, i el filferrista, funàmbul i home orquestra Karl Stets, que amb els espectacles *Cuerdo*<sup>16</sup> i el citat *Plecs* situa totes dues especialitats clàssiques en un altre nivell conceptual. També el *Senyor de les Baldufes*,<sup>17</sup> en què el xilè Pablo Potocnjak (Cia. Penélope y Aquiles) fa giravoltar des de baldufes *invisibles* fins a «la baldufa més gran del món», o el malabarista francès François Chat, que qualifica la seva relació amb els objectes com una simbiosi, fins al punt que arriba a tenir la sensació que no és ell qui manipula l'objecte, sinó l'objecte que el manipula a ell (Moreigne, 2010: 39).

Un cas similar és el del suís Maedir Rigolo (Swiss Nouveau Cirque), creador de *Sanddorn*,<sup>18</sup> un número d'equilibri amb llargs pecíols de fulla de palmera que sembla inspirat en els mòbils d'Alexander Calder. L'artista comença dipositant delicadament una lleugera ploma d'au en equilibri horitzontal damunt d'un pecíol. Tot seguit col·loca ploma i pecíol damunt d'un altre nervi de palma i els diposita tots tres sobre un altre pecíol. Amb una mà sosté el pecíol que acaba de posar sota de l'íestable conjunt, i amb l'altra mà (després amb els dits d'un peu) agafa de terra el pecíol següent i el col·loca sota el mòbil en construcció. És com una lenta, pausada i penetrant dansa zen.

Així, calmadament, en un procés de muntatge similar a la construcció d'un castell aixecat per sota (i amb una oscil·lació constant que fa perillar la delicada estabilitat del conjunt i provoca una magnètica tensió en l'espectador), va construint un mòbil de tretze pisos de nervis de palma en fràgil equilibri l'un damunt de l'altre, amb la ploma oscil·lant sempre al capdamunt, com una enxaneta. Quan té tot el conjunt muntat, se'l col·loca curiosament en equilibri sobre el cap. Després, amb un cautelós però hàbil gest d'un peu aixeca i posa vertical un pecíol molt més gruixut que també tenia estirat a terra. És la peanya on diposita el mòbil, que es continua gronxant en equilibri manifestament íestable. La proesa arrenca un fervorós aplaudiment del públic (de vegades no, perquè els espectadors es troben absolutament xuclats *dins* de l'acció).

Però el número encara no s'ha acabat. Quan els aplaudiments afluixen, l'artista s'acosta al mòbil i en retira la lleugera ploma del capdamunt. La construcció s'enderroca estrepitosament tota sola. Una metàfora?

13. [https://www.youtube.com/watch?v=fothwk\\_M8\\_Q](https://www.youtube.com/watch?v=fothwk_M8_Q) (2'10").

14. <https://www.youtube.com/watch?v=3PYO7h94eeY> (1'36").

15. <https://www.youtube.com/watch?v=lZVqTBJ46KI> (2'27").

16. [https://www.youtube.com/watch?v=RF9T57f\\_Snw](https://www.youtube.com/watch?v=RF9T57f_Snw) (1'22").

17. <https://www.youtube.com/watch?v=LGb5EMloB6c> (1'31").

18. Presentat actualment per Marula Rigolo: <https://www.youtube.com/watch?v=DpXlc-WkMoU> (14').

## El circ del jo

Algunes de les tendències observades en aquest primer terç de segle reflecteixen les inquietuds de les actuals generacions de circaires. Hi ha, en general, un desig de sincerar-se personalment, de transmetre experiències més o menys pròpies mitjançant l'espectacle. No es tracta —dit també en general— d'individualisme ni d'egolatria personal o d'equip, sinó d'una desinhibida i positiva actitud vital que busca exposar i compartir vivències, pors, inquietuds, desitjos, il·lusions, esperances, frustracions... amb els espectadors (que són, no ho oblidéssim, la motivació final de qualsevol espectacle).

Amb el títol *El circ del jo* intento establir una prudent distància amb els conceptes *literatura del jo* i *teatre del jo*, que tanta polseguera aixequen últimament.

La literatura del jo pot abastar des del gènere memorialístic a la poesia i la cançó passant per la narrativa i la novel·la (categories que admeten totes un variable marge d'autoficció). L'escriptora Carlota Gurt defensa que, en un o altre grau, la vida de l'autor és sempre present en la seva obra (Gurt, 2024). Però vull remarcar un aspecte bàsic: entre l'autor literari i el lector hi ha sempre una distància (temporal i d'espai).

En el cas del teatre d'autoficció, el personatge interpretat per l'actor o l'actriu pot ser un reflex més o menys proper a determinats trets i vivències del dramaturg o de l'interpret, però (amb algunes excepcions, com Ada Vilarró, que amb *360 grams* o *La memòria del gel* explicita directament moments reals de la seva experiència vital), el cert és que l'actor o l'actriu *interpreten* personatges que no són exactament ells, i que, doncs, en un grau o altre, *fingeixen*.

Però el circ del jo és un cas dissemblant dels de la literatura del jo i el teatre del jo: el circ no és, en cap de les seves modalitats i formats, un art de ficció. A més, i a diferència de la distància temporal i d'espai entre l'escriptor i el lector, en circ l'artista i l'espectador viuen i respiren en el mateix moment i en el mateix espai. I cal tornar a dir que totes les accions i situacions s'hi esdevenen de manera estrictament real: un trapezista volant pot aconseguir o no el triple mortal, però la fracció de segon que separa totes dues possibilitats no deixa marge per a l'engany. Com proclamava Gasch, el circ és l'imperi de la veritat.

D'altra banda, i a diferència del teatre del jo, en el circ del jo l'artista no interpreta: fa. El seu cos (poètic) obeeix a les seves pulsions naturals. Aquesta dissemblança, que algú podria considerar menor, és determinant. No és res de nou: les avantguardes històriques ja proclamaven l'abolició de la frontera entre l'art i la vida.

Probablement, el lector d'aquest dossier ha vist espectacles de circ d'autor en què sembla que no hi hagi cap distància entre l'obra i les experiències vitals de l'artista o la companyia. Encara més: de vegades sembla que l'espectacle sigui una prolongació sublimada de la vida interior de l'artista-autor: si és així, pot molt ben ser una conseqüència del fet que, mirant-se *endins* en el seu camí per comprendre el món, l'autor de circ es projecta desinhibidament en públic tal com és ell: aquest és precisament l'artista que fa *circ del jo*.

Analitzem-ne uns quants exemples:

A *Le Grain* (Biennal de Venècia, 2000), el malabarista francès Philippe Ménard va demostrar a bastament els resultats de la seva dèria per obrir nous registres als jocs malabars. Transsexual des del 2008 i ja convertit en la malabarista Phia Ménard (Cie. Non Nova), ha projectat el seu (interiorment difícil i dolorós) procés de metamorfosi vital en les metamorfosis del material escènic del seu espectacle *P.P.P (Position Parallèle au Plancher)*,<sup>19</sup> en què manipula glaç («un material en transformació constant»). El mateix tarannà exhibeix a *L'après-midi d'un foehn*<sup>20</sup> i *Vòrtex*<sup>21</sup> (Mercat de les Flors, 2014), dues hibridacions de malabarisme, ballet i titelles en què transforma l'attrezzo i es transforma ella mateixa despullant-se metafòricament de noses, disfresses i tabús acumulats.

A l'òpera-circ *Sama Samaruck Suck Suck* (Carles Santos, La Villette i TNC, 2002), la singular contorsionista quebequesa Angela Laurier canalitzava l'autoodi al seu propi cos en un exercici de contorsionisme en què sortia lentament d'una gran closca de cargol contorsionant-se i narrant en veu alta (amb la dificultat tècnica que aquesta simultaneïtat suposa per als contorsionistes) la traumàtica relació viscuda amb ella mateixa i que la va impulsar a fer-se contorsionista.

A *Pelat*<sup>22</sup> (2013, encara en gira el 2024), Joan Català reflecteix el seu estat d'embadaliment de quan era petit i observava els pagesos treballant al camp, o quan en una serralleria contemplava els moviments gairebé coreogràfics dels manyans absorts en la feina. Partint d'aquestes vivències, a *Pelat* Català explora les possibilitats coreogràfiques de manipulació d'un tronc de quatre metres de llargada, amb el qual acaba involucrant els espectadors en una cerimònia evocadora d'oficis perduts, folklore popular, cants comunitaris i ressonàncies de rituals pagans.

A l'espectacle per a infants *Com els pingüins*<sup>23</sup> (Temporada Alta, 2023), la palleressa Helena Escobar 'La Bleda'<sup>24</sup> es basa en una dificultat física seva (que declara i exposa sense embuts) per construir un al·legat positivista de com enfrontar els problemes de la vida.

A *Cuirassa oberta* (L'Estruch, 2024), la mallorquina Marilén Ribot fa un profund treball de revelació íntima (ahora dur i poètic, abstracte i metafòric), que gira al voltant d'una doble i intensa vicissitud personal. Per transmetre aquesta peripècia vital, l'autora-intèrpret se serveix d'acrobàcia (roda Cyr i prisma aeri), equilibri sobre ampolles, faquirisme (camina i s'ajaça sobre vidres trencats) i llançament de ganivets. Ribot declara que «necessitava contar aquest moment personal, perquè trob que el que és personal és també universal, encara que la interpretació que en faci cada espectador sigui completament seva».

19. <https://www.youtube.com/watch?v=EqnzJWwh5M> (2'55").

20. <https://mercatflors.cat/espectacle/lapres-midi-dun-foehn-6/> (1').

21. <https://vimeo.com/562692455> (1'31").

22. <https://vimeo.com/59304557> (4'06").

23. <https://www.lasalateatre.cat/ca/programacio/c/93-com-els-pingins.html> (2').

24. <https://www.youtube.com/watch?v=gwgMKlwS3Uo> (1'32").

També hi ha molta projecció personal en el «circ d'entranya» dels catalans Los Galindos. Espectacles com *Maiurta* (2011),<sup>25</sup> *Encara no sé, Lola* (2017)<sup>26</sup> o *Udul* (2018)<sup>27</sup> traslladen experiències reals de vida i transmeten sensacions (sovint en clau surrealista) mitjançant propostes escèniques que, senzilles només en aparença, impacten emocionalment l'espectador de qualsevol edat.

En la preparació d'aquesta categoria d'espectacles hi tenen un important pes específic les improvisacions, que fan aflorar tota mena de vivències personals que després cal treballar dramàticament. La ja esmentada funàmbula Mariona Moya afirmava en l'entrevista citada (p. 19) que el lligam entre el fet creatiu i la vida personal és, precisament, el que dona cos i sentit a l'obra d'art i la converteix en autèntica: «En els processos de creació de circ que he viscut es treballa a partir d'improvisacions, i en les improvisacions hi aboques tot el teu bagatge emocional, tot el que se't remou a les entranyes, el bo i el dolent, les crisis i les meravelles» (Jané, 2018: 6).<sup>28</sup>

Un àmbit particular de projecció del propi jo en un espectacle és el del pallasso contemporani, en què molt sovint costa destriar el *personatge* de la *persona* que el crea (val a dir que aquesta projecció també la trobem en alguns pallassos clàssics). El pallasso veritablement artista *no representa* les accions ni els arguments: el pallasso artista simplement (!) és pallasso i fa. I no perquè, psicològicament, *el personatge es mengi la persona*, sinó perquè *la persona es perllonga en el personatge*.

En efecte, cada pallasso o pallassa artista burxa en el seu interior (de vegades en els racons més íntims i foscos, del seu interior) buscant aquells trets característics de la pròpia personalitat que després, exagerats, minimitzats o distorsionats, li permetran encarar qualsevol situació escènica amb un tarannà, una actitud vital i una espontaneïtat totalment creïbles perquè han emanat de la seva íntima veritat.

A la conferència *El clown ritual, una figura fonamental en altres societats*, el catedràtic d'Antropologia religiosa de la UB Manuel Delgado reflexionava: «[el pallasso] ens adverteix, d'una manera o una altra, que tot podria ser pres des d'una altra visió, amb una dimensió més filosòfica, més intel·lectual. [...] En el fons, el que fa el pallasso és col·locar-nos, bàsicament, d'una manera sobtada i de vegades una mica cruel (recordem que no hi ha res més cruel que l'humor, la ironia), davant d'una altra evidència, d'un altre mirall» (Delgado, 2007).

Certament, el pallasso no deixa de ser un (sovint incòmode) mirall trencadís on es reflecteixen les virtuts, els defectes, les esperances, les contradiccions i les frustracions de l'ésser humà. Perquè, en definitiva, el pallasso ens proporciona informació febaent sobre la paradoxa de les nostres vides. És el que han fet o fan (per esmentar només un quants noms): Rhum, Grock, Ramper, Rivel o Zavatta entre els pallassos clàssics; entre els d'expressió

25. <https://www.youtube.com/watch?v=MaGsz5AzWXI> (1'03").

26. [https://www.youtube.com/watch?v=dzGpb5mC\\_Uw](https://www.youtube.com/watch?v=dzGpb5mC_Uw) (4').

27. <https://www.apcc.cat/ca/espectacles/389/udul> (2'08").

28. <http://www.girona.cat/cultura/cat/entreactes.php?idreg=2980>.



contemporània, Dimitri, Jango Edwards, Leo Bassi, Tortell Poltrona, Claret Clown, Laura Herst, Pepa Plana, Monti, Los Excèntrics, Alba Sarraute... Tots ells han extret bocins de si mateixos i els han conjugat amb la pròpia creativitat per construir un humor intel·ligent i socialment responsable.

### Algunes disciplines qüestionades i reformulades

Per intentar aproximar-nos tant a l'estret lligam entre circ i societat com a algunes de les diverses fluctuacions experimentades al llarg del temps entre l'un i l'altra, ens serà útil remuntar-nos al segle XIX per parlar de l'empresari circense nord-americà Phileas Taylor Barnum (1810-1891) i les seves exhibicions de *monstres humans* (*freaks*), primer al Museu de Broadway i més tard al "P. T. Barnum's Grand Traveling Museum, Menagerie, Caravan & Hippodrome".

Aquestes atraccions, enganyosament científiques, consistien en l'exposició de fenòmens teratològics: gegants, nans, dones barbudes, esguerrats, nenes ximpanzé, homes elefant, germans siamesos, etc., a més de picaresques ensarronades com ara monstres marins, caps parlants, la sirena de les illes Fidji o la negra Joyce Heth («una de les curiositats naturals més grans de totes les èpoques»), que segons assegurava Barnum, el 1835 «tenia 161 anys i havia estat la dida del president George Washington». El públic majoritari —en aquella època ignorant i crèdul— s'empassava aquestes i altres enganyifes entre admirat i esporuguit. El lucratiu negoci de Barnum va tenir molts imitadors al llarg del temps —i fins no fa gaires anys. El director Tod Browning va recollir tal sordidesa a la pel·lícula *Freaks* (1932), en què, per cert, intervenien uns quants dels artistes-fenomen del circ de Barnum.

Sebastià Gasch, que comenta haver vist *Freaks* al (llavors cine) Arnau del Paral·lel barceloní, el va definir com «un espectáculo terrible, de un encanto inquietante y de una calidad rara» (Gasch, 1961: 58).

Als anys setanta del segle passat, alguns circs espanyols encara oferien pantomimes amb homes i dones afectats de nanisme, i no recordo pas comentaris de rebuig per part del públic. Però a la vida les coses són "normals" fins que deixen de ser-ho: en aquest primer terç del XXI, cap empresari de circ gosaria presentar aquesta doble humiliació (als artistes i al públic), i aquest és un senyal significatiu dels (massa lents) canvis en la sensibilitat social.

Desapareguts els *freaks* com a atracció, en les últimes dècades l'evolució de la societat europea ha anat mostrant un gradual desinterès —i, en alguns casos, un rebuig frontal— per algunes especialitats que havien gaudit d'un fort predicament durant tot el segle XIX i els tres primers quarts del XX però que avui resulten *desagradables*. Entre d'altres —i sense entrar ara en el controvertit, problemàtic i encara no resolt tema dels animals al circ—, homes i dones forçuts, suspensió capil·lar, projectils humans (també anomenats bales humanes), llançadors de ganivets, faquirs i fins i tot contorsionistes.

Caldria preguntar-nos si aquest desinterès i/o rebuig actual és causat per una progressiva sensibilització compartida pels circaires i la societat, si està motivat pel precepte *políticament correcte*, o si tal vegada és conseqüència

d'una falta d'esperit de renovació per part dels professionals de cada especialitat. Podria ser per una combinació de tots tres supòsits?

El fet constatable és que el públic d'avui valora l'esforç d'alguns artistes i companyies de circ d'autor per adaptar algunes d'aquestes disciplines a la sensibilitat social contemporània. Vegem-ne cinc especialitats (força, faquirisme, llançament de ganivets, contorsionisme i apnea) per comprovar que, sense deixar d'inspirar-se en la tradició, la inventiva dels creadors actuals les reformula i els confereix una nova dimensió en els plans conceptual, ètic, estètic i social.

### Hèrcules (números de força)

És una especialitat practicada sobretot per homes que, com Sebastià Lull 'El Samsó mallorquí' (1930-2007), tant poden alçar cent quilos amb una sola mà com doblegar barres de ferro de 24 mm. de diàmetre fent servir el cap com a enclusa, o arrossegar a força dental camions carregats de gent. Cal dir que, si bé en menor nombre, també hi ha hagut dones forçudes, com la nord-americana Laverie Vallee 'Charmion, the strongwomen', filmada el 1901 per Thomas Alva Edison.

Els forçuts de circ tenien fama de ser persones tosques i agressives. No sé si és cert, però si ho fos hi ha alguna excepció, com 'The Great Apollo', un forçut uruguaià que es guanyava la vida al Gran Circo Mundial estripant gruixudes guies telefòniques i clavant enormes claus amb el puny nu en un tauló de fusta. Aquest fornit especialista em comentava el 1992 el que en la seva persona pot semblar una paradoxa i tanmateix no ho és: «L'artista de circ ha de saber dur fins al límit les seves possibilitats físiques, artístiques i humanes. La nostra feina no és crear un univers de ficció, sinó fer un treball de síntesi que consisteix a triar les nostres millors vivències, convertir-les en espectacle i oferir-les a un públic que ve al circ assedegat d'il·lusió» (Jané, 1998: 85).

Tot i que aquesta disciplina ha perdut l'admiració que havia despertat en altres èpoques, Le Cirque du Soleil en palesa la vigència integrant a la dramaturgia de l'espectacle *Alegría* (versions 1998 i 2024) diverses aparicions d'un forçut que desplega dosis de tendresa en la seva relació escènica amb un personatge fràgil ('El petit Tamir') i una actitud amable i protectora envers la resta de companys de pista.

El 2019, en un moment de l'espectacle *Un cirque plus juste*, el robust malabarista i manipulador d'objectes finlandès Jani Nuutinen (Circo Aereo, Mercat de les Flors 2019), evocava la figura clàssica del forçut fent malabars amb pesades esferes de ferro, número que rematava llançant-ne una enlaire i recollint-la amb el clatell, a la manera dels forçuts tradicionals.<sup>29</sup>

29. <https://circoaereo.fr/spectacle/un-cirque-plus-juste/> (2'37").

## Faquirisme

El faquirisme és un art d'autocontrol  
i de repte amb un mateix,  
que sempre seguirà existint.  
(Tortell Poltrona)

Aquesta disciplina basada en la resistència al dolor físic s'exhibeix en diversos tipus d'espectacles, entre els quals el circ. Tot i l'existència dels anomenats *falsos faquirs*, que simulen dominar tant l'hipnotisme com la telecinesi, el faquirisme no admet falsificacions perquè tot hi és físic i s'hi desenvolupa davant mateix dels ulls dels espectadors.

El repertori dels faquirs és força variat: entre d'altres demostracions de control del dolor, s'empassen sabres, masteguen bombetes, es travessen les galtes amb agulles, s'introdueixen punyals pels narius, juguen amb foc, se l'empassen o l'escupen en forma de volcà, s'ajacen en un llit de punxes o una catifa de vidres trencats i solen exhibir el seu domini hipnotitzant serps i cocodrils. Encara avui, aquests exercicis poden provocar reaccions d'angúnia o de rebuig entre alguns sectors del públic.

Probablement, Josep Miret 'Fakir Kirman' («no és que domini el dolor: és que no el sento») sigui el més conegut al país i a l'Estat, però també actua en circuits internacionals. Artista dilecte de Joan Brossa, són famosos els seus números de menjar bombetes o l'enorme volcà de foc emès per la boca, entre d'altres proeses. També cultivador de la hipnosi (real) amb el nom de 'Professor Kobrak', Kirman té guanyat el prestigi de llegendaris faquirs catalans del segle XX com Lluís Molist 'Tamara Bey', Francesc Piñol Regàs 'Sager', o Antoni Moreno 'Fachín'.

Si bé últimament el faquirisme és una atracció no gaire freqüent als circs, els números amb foc continuen agradant, com demostren els presentats pel mateix Kirman i Jaime Oms 'Fakir Testa',<sup>30</sup> els artistes africans que passen el *limbo* i fan malabarisme i antipodisme amb objectes encesos, un tal Mister Burn (que als anys noranta es calava foc i s'incendiava tot ell en una pista de circ), els rapidíssims malabaristes amb foc d'*Alegría* (Cirque du Soleil, 1998 i 2024) o la participativa *jam de foc* del Festival de Circ de Terrassa 2023.

A *Instintos ocultos* (Grec 98), Leo Bassi s'ajaçava amb el tors nu en una estesa de vidres i se n'alçava amb l'esquena esgarrinxada i sangonosa.

Amb la mateixa veracitat actua l'esmentada Marilén Ribot al seu espectacle *Cuirassa oberta* (p. 22), en què camina, s'asseu i es rebolca damunt de vidres trencats. Tant Bassi com Ribot fan bona la idea que les especialitats circenses poden no provocar angúnia o rebuig entre el públic si, transformades en material dramàtic, formen part d'un argument.

30. Testa presenta també números de gran risc físic, com alçar i fer oscil·lar una bombona de butà suspesa de dos hams de pescar tonyines fixats sota les parpelles: <https://bit.ly/3YomjtH>.

## Llançament de ganivets

Introduïda a l'espectacle europeu per la troupe xinesa Arr-Hee el 1832 (el 1864 van actuar al Gran Teatre del Liceu)<sup>31</sup>, és una especialitat circense englobada en els denominats números de punteria, que també inclouen tir amb rifle, pistola, ballesta o dards, entre alguns altres.

És una tècnica tradicionalment masculina que consisteix a llançar ganivets o altres eines de tall des d'una certa distància per clavar-los en un plafó vertical de fusta procurant acostar-los al màxim al contorn del cos d'una persona (normalment femenina) col·locada contra el plafó i de cara al llançador. Es tracta d'un número perillós, que ho esdevé encara més quan el plafó és un disc giratori, també vertical, on s'immobilitza la noia-objectiu. Amb el disc en rotació, el llançador hi va clavant un ganivet rere l'altre mentre el públic conté la respiració pel risc més que evident que corre la diana humana.<sup>32</sup>

Al Circ Raluy, l'enyorat Silvano Giribaldi feia aquest número amb la seva esposa Daniela Coatti immobilitzada al plafó giratori. L'actitud escènica, la concentració i la sang freda amb què treballava aquest artista em van impulsar a preguntar-li, una nit després de la funció, si no havien tingut mai cap accident. Em va contestar modestament, sense una ombra d'afectació: «Ciascuno il suo mestiere».<sup>33</sup>

La confiança en el llançador no impedeix, però, que mentre dura el número el públic tingui l'ànima penjada d'un fil, perquè l'error humà hi és sempre possible. Sebastià Gasch ja deia que al circ s'hi va a gaudir, no a patir. D'altra banda, aquesta especialitat té un component morbós —i força masculista—, per bé que en alguna ocasió (poques) la diana sigui masculina.

Alguns artistes de circ contemporani han trabucat els plantejaments del llançament de ganivets substituint la dona-diana per una silueta dibuixada (de vegades, la del mateix llançador o la seva ombra, detall que, en funció de l'argument en què s'insereixi el número, pot obrir un interessant ventall de possibilitats dramàtiques). Com a exemples d'aquesta variant, Jordi Aspa (Escarlata Circus), Martí Soler Gimbernà (Cia. Daraomai) o l'espectacle *Suspensión* de la companyia madrilenya Nueveuno.<sup>34</sup>

L'artista també es pot llançar els ganivets contra ell mateix, com fa Marilén Ribot al ja esmentat *Cuirassa oberta*: dreta o estirada damunt d'una plataforma horitzontal de fusta, va deixant caure el ganivets —que passen a freqüència del seu cos talment gotes de pluja— per posar-se a prova ella mateixa en una metafòrica coreografia d'empoderament femení.<sup>35</sup>

El duo rus-argentí Domichovski & Agranov fa una versió musical d'aquest número a l'espectacle *Davaiii* (2019). Sasha Agranov comença a tocar el violoncel. Al plafó no hi ha cap persona ni cap silueta dibuixada. Pablo Domichovski comença a llançar ganivets contra el plafó, acompanyat per la música del violoncel·lista Agranov. Quan els hi ha clavat tots, Agranov deixa

31. Diario de Barcelona, 3/11/1864.

32. <https://www.youtube.com/watch?v=SMM4WbcZNvo> (1'14").

33. A cadascú el seu ofici.

34. <https://vimeo.com/428969687> (2'38").

35. <https://vimeo.com/893831401> (2'03").

el violoncel, va cap al plafó i amb dues baquetes fa un petit concert percutint la fulla dels ganivets a tall de xilòfon.

Un fort component d'inventiva, abstracció, precisió tècnica, reivindicació i posada en escena conté *Breaking point*,<sup>36</sup> del tivissà Alexander Weibel. Aquest artista capgira totalment la dinàmica clàssica de l'especialitat: no llança els ganivets contra cap parçonera ni contra la pròpia ombra, sinó contra el violí que ha fet sonar delicadament en alguns moments de la funció, durant la qual ha mostrat explícitament l'extremada cura amb què tracta l'instrument musical.

Weibel fixa el violí al plafó giratori (un cop l'espectador l'ha seguit fins aquí, els contorns de l'instrument li poden suggerir una silueta de dona; en qualsevol cas, la substitució de la dona-diana pel violí es pot llegir com una referència metafòrica a la fragilitat femenina). Fixat el violí, l'artista subjecta una mica més ensota un altre instrument molt delicat: el seu ordinador portàtil.

Weibel fa unes passes enrere. El plafó comença a girar i ell va llançant-hi els ganivets. Quan algun dels ganivets no es clava a la fusta i rebotava per terra, aquell so produeix la mateixa esgarrifança que quan a la diana hi ha una dona.

L'exercici acaba feliçment. Alexander Weibel recupera l'ordinador portàtil i el connecta a una pantalla gran. La càmera de l'ordinador ha enregistrat tot el número, de manera que els espectadors es converteixen en la persona habitualment immobilitzada al plafó giratori. És a dir, Weibel proporciona a l'espectador exactament la mateixa visió objectiva que té la dona que veu venir els ganivets. Aquesta impressió que experimenta i comparteix el públic és directa, viscuda i, a moments, esfereïdora.

Ni el mateix Joan Brossa havia arribat tan lluny:

La càmera emplaçada en un trapezi  
oscil·la damunt els espectadors  
(punt de vista de l'acròbata).  
(Brossa, 1987: 259)

La relectura que Weibel fa d'aquest número clàssic és una aportació intel·ligent que, a més de tenir un innegable valor artístic, dona peu a algunes reflexions de caràcter sociocultural. Entre algunes de possibles, personalment me'n faig dues: el paper subsidiari de la dona com a objecte en una determinada manera de fer circ, i la sobrevaloració del risc i el virtuosisme com a recurs dramàtic per atiar la vena morbosa de segons quin públic.

Aquests exemples de llançament de ganivets al circ contemporani expliciten la voluntat d'abandonar el típic (i de vegades tòpic) risc inherent a la proesa física per entrar a fons en una altra mena de risc: el de renovar la tradició mitjançant el llenguatge escènic tot responent a la sensibilitat de la societat actual.

36. <https://vimeo.com/185126501> (funambulisme i llançament de ganivets, 4'55").

## Contorsionisme

També anomenat *cautxú* en l'argot del circ clàssic, és una branca de l'acrobàcia que treballa a partir de la flexibilitat corporal duta fins a extrems no assolibles per al comú dels humans.

És una especialitat majoritàriament femenina, ja que l'anatomia de les dones és en general més flexible que la masculina. A mitjan segle xx, la contorsionista portuguesa Fatima Zohra va atraure moltes artistes cap a aquesta especialitat, però en totes les èpoques hi ha hagut contorsionistes masculins, com el nord-americà Chester Kingston, que el 1920 i el 1935 va actuar a Barcelona vestit de xinès executant els exercicis amb una rapidesa inusitada, que salpebrava amb els seus dots humorístics. El 1959 i el 1961, al Circo Americano i al Circo Nacional de Italia respectivament, els barcelonins van poder aplaudir el contorsionista Joy Kay en un número «de delicada poesia», segons escrivia Sebastià Gasch a Destino el 1961.

El 2002, a l'espectacle *Junior 2002, el sueño de una estrella* (Gran Circo Mundial), el desllorigat argentí Zamorate s'encabia en una garrafa de vidre, una gesta que si els espectadors no l'haguéssim vista amb els nostres ulls, hauríem assegurat que era del tot impossible.

Por lo regular, los números de contorsionismo eran antiguamente desagradables de ver, angustiosos, sin gracia ni elegancia. Los chinos, al combinar la dislocación con el equilibrio y el malabarismo, infundieron ritmo y armonía al contorsionismo. No hay monstruosidad en sus movimientos, ni éstos causan impresión de fatiga o de esfuerzo, sino sensación de pureza, de ese algo sobrenatural que en el circo y el «music-hall» nos cautiva. (Gasch, 1959)

És curiós (i alhora lògic) que el mestre de crítics qualifiqués el contorsionisme com un número *antigament* desagradable i anguniós. Dic curiós perquè avui, transcorreguts tants anys des d'aquell 1959, contorsionistes i dislocats encara provoquen un seguit de reaccions que poden anar de l'admiració al rebuig passant per l'angúnia, la morbositat i fins i tot per una obscura torbació eròtica. De fet, l'imaginari popular sempre ha percebut el contorsionisme com una exhibició més pròxima a les antigues barraques de fira que no pas als estàndards de bellesa habitualment atribuïts al circ.

I dic que és alhora lògic que Gasch utilitzés l'adverbi *antigament*, perquè el 1959 ell ja havia tingut oportunitat d'aplaudir artistes xinesos que innovaven les formes occidentals del contorsionisme (avui encara mostraria més entusiasme si pogués gaudir de l'harmònica perfecció de les contorsionistes mongoles que s'exhibeixen al Cirque du Soleil o al Festival de Circ de Montecarlo). La raó d'aquesta dicotomia *curiós i alhora lògic* és bastant simple: tant ara com en temps de Gasch, entre el públic d'un espectacle hi ha gairebé tantes sensibilitats com espectadors; cada persona té un món propi i unes particulars experiències vitals que li condicionen els gustos estètics, els impulsos sensorials i les reaccions espontànies.

A *L'acrobatie et les acrobates* (1903), considerat una de les tres bíblies de l'acrobàcia (juntament a *Acrobatica e Ginnastica* d'Alberto Zucca, 1902, i *Trois dialogues de l'exercice de sauter et voltiger en l'air* d'Arcangelo Tuccaro,

1599), Georges Strehly afirma que el contorsionisme és una curiositat malsana, que de tots els números de circ és el menys atractiu i el que mereix menys encoratjament, i acaba augurant-li un futur incert argumentant que les figures contra natura dels dislocats no només són contràries a l'estètica, sinó que els acosten als fenòmens de fira (Strehly: 173-183).

Més o menys sostingut en el temps, aquest relatiu rebuig envers el contorsionisme va començar a minvar amb l'aparició de les contorsionistes del circ d'autor, que revestint aquesta disciplina d'un nou tractament estètic i dramàtic han fet un gran pas per a que pugui ser acceptada per més persones.

Abans ja he referit (p. 12) l'aportació d'Angela Laurier a l'espectacle *Sama Samaruck Suck Suck* de Carles Santos. Hi afegiré dos exemples més.

L'experiència pràctica i no escolàstica de la contorsionista biscaïna Ane Miren ha dotat el *kontorsionisme*<sup>37</sup> d'una estètica que s'escapa de molts dels paràmetres de l'especialitat. Actualment expandeix la seva praxi en aquesta àrea com a professora de consciència corporal, flexibilitat i contorsionisme. És molt probable que els espectadors que van poder veure l'espectacle de Lluís Danés *Tranuites* (TNC, 2006) recordin Ane Miren contorsionant-se damunt del piano de cua de Lluís Llach en la cançó *Com un arbre nu*<sup>38</sup> o encabint-se dins d'una maleta mentre Llach tocava com des d'una estranya caps de música la melodia de *Viatge a Ítaca*.<sup>39</sup> Amb el seu cos, silenciós i dignament expressiu, Ane Miren depassava llargament el llenguatge il·lustratiu per entrar en una abstracta simbiosi amb l'esperit de la lletra i la música d'aquelles dues cançons. Com afirma la ballarina i coreògrafa Montse Colomé, «des de l'abstracció es pot arribar al concret» (Colomé, 2022).

La quebequesa Andréane Leclerc va construir *Cherepaka* (Fira Trapezi i Mercat de les Flors, 2014 i Sismògraf, 2015) inspirant-se en tres fonts: el llibre *Logique du sens* de Gilles Deleuze, la pintura de Francis Bacon i la dualitat existent entre la perennitat de la closca d'una tortuga i la fugacitat de la vida d'aquest rèptil. La contorsionista Leclerc no pretén demostrar el seu excel·lent nivell tècnic. Al contrari, deixa de banda els codis del contorsionisme clàssic i posa la seva anatomia al servei d'un llenguatge comunicatiu que aconsegueix transmetre un dramatisme profundament vital. Leclerc transmuta la tècnica corporal en un ritual de transformació en què es transubstancia en ànima sofrent i fa que, clavats a la cadira, el públic respiri amb ella i amb ella fregui el desesper. Per a aquesta artista, «la capacitat física i la proesa són, només, el vocabulari per a construir metàfores i miralls deformadors de la realitat» (Jané, 2015).

Els exemples citats demostren que si les especialitats tingudes per *desagradables* entren a formar part d'una dramàtica poden esborrar els components negatius que les feien qüestionables.

37. Ane Miren García escriu *kontorsionisme* amb "k" «per diferenciar-ne la tècnica corporal de la idea associada culturalment al contorsionisme».

38. <https://www.youtube.com/watch?v=P6TTGi4WS3A> (4').

39. <https://www.youtube.com/watch?v=c1ngTrGnt7Y> (3'36").

## Apnea

Tot i que es tracta d'una disciplina poc habitual al circ, el periodista i escriptor Antoni Rué Dalmau documenta que el 1877 es va exhibir al barceloní Teatre Tívoli la francesa Miss Luslyne, que fumava, bevia i menjava sota l'aigua dins d'una urna de vidre (Rué Dalmau, 1947: 75). Segons Rué, els espectadors es van quedar sense saber si hi havia o no hi havia truc. També relata que, dos anys més tard, es va presentar a Barcelona una imitadora de Miss Luslyne, que la publicitat presentava com 'La dona peix'.

A la mateixa època, la famosa trapezista i dona-projectil Miss Zaëo sortia disparada des d'un canó per capbussar-se a l'aigua. (De Ritis, 2008: 197 i 499, nota 26).

Al març de 1940, al barceloní Circ Olympia (Olimpia segons el franquisme) es va presentar *L'home foca*, que parlava, menjava, bevia i fumava submergit en un recipient ple d'aigua.

Al Circo Ringland de la família Raluy, el 1978 el submarinista Luis Castanera 'Jimmy Stevenson' nedava esquivant dos taurons en un aquari de vidre amb l'aigua més aviat tèrbola. L'atracció impressionava molt, però més tard es va saber que en realitat els taurons eren animatrònics.

El 2014, durant la tramitació al Parlament de la llei de prohibició d'animals als circs, el Circ de Catalunya de Fabio Zavatta estava autoritzat provisionalment a mantenir en cartell un número de l'espectacle *Piraña Show* en què un nedador es capbussava en un aquari infestat de piranyes i en sortia indemne. Davant del perill que, si s'aprovava la llei, Zavatta es veïés obligat a treure aquesta atracció del seu espectacle, s'exclamava: «Però si ni tan sols són piranyes!» (Segura, 2014).

La temporada 2015-2016, el Mercat de les Flors va presentar *Apnea*, de Rodrigo Sobarzo, artista resident a la Jan van Eyck Academie de Maastricht. Segons el dossier de premsa, l'espectacle es desenvolupava «a partir de la immersió, de la creació d'un espai en suspensió física i mental sota l'aigua». Sobarzo buscava «immortalitzar el cos a través de la contenció de la respiració i de la immersió, arribant a una lleu incomoditat a causa de la manca d'oxigen i de la pressió de l'aigua». *Apnea* tenia l'objectiu de confrontar l'espectador amb «tot allò que sempre donem per fet, que és la presència d'aire al nostre voltant».

Independentment del resultat, es tractava ja d'un plantejament conceptualment força allunyat dels exemples anteriors.

L'espectacle *La veu submergida*, de l'acròbata i exnedadora artística Maria Palma, és notablement més ambiciós. Mostrat en assaig obert el juny del 2023 dins el programa *Guaret, creacions a foc lent* (FiraTàrrrega), al juliol el Grec 2023 el va programar al Centre de les Arts Lliures, on va tornar ja més arrodonit el gener del 2024.

La proposta de Maria Palma té com a nucli central el simbolisme de la respiració i fa una introspecció en la psicologia d'una dona que no accepta el seu nom de fonts: Maria. D'aquest punt de partida en resulta un espectacle a moments hipnòtic, d'una bellesa abstracta que fa bo el concepte *lecoquità* del cos poètic. La il·luminació i l'espai sonor complementen una Maria Palma



que dansa, es confessa en veu alta, pateix i a estones embogeix i, pel camí, regala harmòniques figures aquàtiques que endinsen l'espectador en un estat d'ànim difícil de calibrar.

*La veu submergida* és una clara demostració de com es pot actualitzar la tradició des d'una visió contemporània i fer néixer íntimes reflexions personals en l'espectador.

### L'artista de circ i l'espectador

La responsabilitat del públic és interpretar el que li arriba de l'escena.

(Bob Wilson)

El circ contemporani és un espectacle metacultural que entra pels sentits i s'adreça tant al sistema emocional com a l'intel·lecte. Per regla general, ofereix diferents estrats de lectura als espectadors, sense distincions d'edat, cultura o extracció social.

És indiscutible que l'espectador és el motiu principal, l'objectiu determinant de qualsevol espectacle: les idees creatives no tenen cap sentit si no serveixen per construir una peça escènica i compartir-la amb el públic. Heiner Müller (1929-1995) atorgava a l'espectador el rol d'interpretador final, en tant que destinatari d'absolutament tot el procés de creació.

El crític Sebastià Gasch escrivia a la revista *Destino* (Gasch, 1954b):

La impresión más curiosa, más profunda también, que causa el público en el circo es ese cúmulo de sensaciones individuales que se funden entre sí, hasta adquirir una unanimidad que solo puede compararse con la de las multitudes enfebrecidas. Este hervidero humano, que invade las gradas por los cuatro costados, solo posee un alma. Reacciona de idéntico modo y los sentimientos que experimenta se desbordan al unísono.

Aquest vibrant article de Gasch és bastant exacte, tant pel que fa al públic de circ de l'Espanya d'abans i de després de la guerra civil com als espectadors amb què el gran crític va compartir grada a França durant el seu exili (1939-1942). Ara bé: com que l'obstinat defensor de les avantguardes coneixia prou bé la saviesa de la dita "tants caps, tants barrets", rematava així aquell article: «Cada país tiene un público distinto. ¿Qué digo? ¿Cada país? No, cada ciudad e incluso cada día de la semana».

Gasch parlava, esclar, del públic de circ clàssic, però remarquem que en les quatre frases del final de l'article ja matisava (per bé que parcialment) la seva afirmació sobre la *unanimidad de las sensacions individuales*. I en les set dècades que ens separen d'aquell text, els interessos estètics i conceptuals dels espectadors de circ contemporani s'han anat diversificant de tal manera que ja no es pot parlar genèricament del *públic* o de l'*espectador*, perquè aquesta categoria de persones ha deixat de ser aquell tot més o menys homogeni dels anys cinquanta del segle passat. Avui, fer d'espectador de circ és un

exercici de llibertat que té molt de creatiu i, en conseqüència, també d'imprevisible, com sabia molt bé el Brossa del post-teatre i els poemes objecte.

El públic circense dels nostres temps és un conglomerat d'individualitats que poden ser molt diferents les unes de les altres —fins al punt de tenir criteris del tot oposats davant d'un mateix estímul i, a més, la capacitat d'esgrimir-los amb arguments fonamentats.

Malgrat que pugui compartir sensacions i reaccions anímiques amb la resta d'espectadors d'un mateix espectacle, la percepció que n'experimenta cada individu és estrictament personal i, com ja he comentat (p. 29), entre alguns altres condicionants depèn dels seus bagatge cultural, tarannà, sensibilitat, extracció social, experiències vitals i expectatives particulars —depèn, en definitiva, de tot allò que conforma el caràcter de les persones i en determina els gustos i les preferències.

Arran d'unes converses mantingudes amb el seu amic Charlie Chaplin, el director letó Serguei Eisenstein contrasta la mirada creativa de l'autor de *Modern Times* amb la mirada receptora dels espectadors de les seves pel·lícules, i reflexiona sobre com influeixen els diferents contextos i experiències vitals de cada espectador, cada analista i cada societat en la percepció d'una mateixa obra artística.

És aconsellable, doncs, que a l'hora de muntar un espectacle l'equip artístic tingui en compte els contextos social, econòmic, cultural i polític del públic específic a qui es vol dirigir, perquè la recepció i la reacció (activa o passiva) que provocarà en els espectadors són un element dramàtic fonamental, donat que el circ d'autor no vol només *mostrar*, sinó —i sobretot— *compartir*.

Per tant, durant el procés de creació l'artista autor hauria de tenir la capacitat de fer simultàniament el doble esforç d'examinar cada escena o seqüència respectant el propi impuls creatiu i, alhora, intentar imaginar les possibles respostes que pot fer néixer en l'ànim dels espectadors.

Ara bé, *escoltar* les reaccions del públic i tenir-les en compte no significa de cap manera que els creadors hagin de construir els espectacles atenent els gustos i les capacitats d'interpretació de l'espectador mitjà: com en totes les arts, el veritable artista és el que elabora l'obra en funció del seu món referencial i la seva rauxa creativa. Del que es tracta, si de cas, és de l'operació inversa: d'atraure l'espectador al terreny del creador, perquè regalar-li el que està acostumat a degustar és artísticament estèril. Es tracta, doncs, d'un equilibri que vol ofici i sensibilitat.

La relació entre artista circense i espectador és una comunicació bidireccional, un viatge d'anada i tornada: l'artista de circ envia a l'espectador un seguit d'impulsos anímics en forma de llenguatge corporal (acrobàcia, equilibri, habilitats, comicitat, etc.). L'espectador els rep, els interpreta o reinterpreta (compartint-los o no), i la seva resposta (sigui del tipus i la intensitat energètica que sigui i l'expressi de forma vehement o hermèticament silenciosa), arriba sempre a l'artista.

Un exemple: la companyia acrobàtica francesa XY es mou sota el lema «Si vas sol vas més de pressa, però junts anem més lluny». I aquest “junts anem més lluny” també abasta el públic, que es va endinsant en els espectacles

d'aquesta companyia de manera gradual, intensa, irreversible. A la presentació d'*Il n'est pas encore minuit* (*Encara no és mitjanit*, amfiteatre Grec, 2015), una de les àgils de la companyia, Airelle Caen, ho explicitava amb una vivència personal:

Quan ets a l'aire, en ple vol, amb l'embranchida de l'acrobàcia i els petits moments de tensió, vivint aquella indescriptible sensació de lleugeresa, sents que les teves reaccions les rep el públic i que et respon. Les sentim. Les nostres pròpies reaccions i les del públic, que ens les torna d'una manera molt forta. És impagable.

No caldria invocar Jakobson per adonar-nos que estem parlant de la universal estructura *emissor* → *missatge* → *receptor*, i que en aquesta estructura cal també considerar el canal de comunicació (tipus d'espectacle i tècniques circenses emprades), el context físic i social en què es desenvolupa (carpa, iurta, sala, carrer, tipus de públic i, entre d'altres etcèteres, fins i tot l'horari de la funció). En circ, la reacció/resposta de tornada sol ser immediata per bé que de qualitats i intensitats molt diverses en funció de la varietat d'espectadors, però en qualsevol cas segueix sempre l'esquema *acció escènica* → *espectadors* → *reacció o reaccions emocionals a l'estímul rebut* → *artista*.

### L'art de seduir

En qualsevol art escènica —i molt especialment en el circ contemporani— un espectacle no està realment acabat fins a després de l'estrena, perquè les reaccions del públic i el nivell biològic de la seva resposta en les primeres funcions solen suggerir, aconsellar o obligar a fer alguns canvis o ajustos que arrodoniran el muntatge. Per això, cada cop més companyies de circ proposen assajos oberts, que serveixen per anar valorant pas a pas les reaccions del públic —que alhora són, per espontànies, una de les funcions actives de l'espectador i una valuosa font d'informació per a l'artista.

Per aconseguir aquestes reaccions espontànies, al creador-intèrpret li calen eines per guanyar-se la imprescindible complicitat mental i emotiva de l'espectador. I, en circ, l'eina fonamental per conquerir aquesta complicitat és la seducció. Ho sap des de sempre el circ clàssic, que comença els espectacles atrapant l'espectador amb una explosió de *llum, música i color* mitjançant el xarivari, una fastuosa parada inicial en què tota la companyia surt en tromba a la pista exhibint la seva especialitat enmig d'un espectacular joc de llums i una música briosamente engrescadora. Si el xarivari és contundent, l'espectacle ja ha engegat amb el públic a favor.

Per raons òbvies, el circ contemporani ha de buscar altres formes de seducció alternatives al xarivari. I aquí hi juga un paper decisiu la sinceritat escènica de l'artista: he remarcat (p. 17) que aquesta sinceritat es manifesta emotivament en contacte amb els espectadors. I en tant que el circ no és un art de ficció, convé que la veracitat de l'espectacle i la de l'artista siguin explícites i visibles ja des del primer moment, a fi de poder atrapar l'espectador i seduir-lo, encara que no entri intel·lectualment en el missatge —per bé que una cosa sol (o pot) portar a l'altra. I, tornem-ho a dir, l'intèrpret ha de posseir

la capacitat de desdoblament necessària per viure intensament l'espectacle i, alhora, *escoltar* constantment el públic per continuar-hi connectat.

Hi ha espectacles de circ d'autor que conviden a *sentir* més que no pas a *entendre*, i que per la seva intenció, contingut i forma demanen a l'espectador una determinada actitud receptiva, una predisposició a deixar que la proposta penetri, no forçosament a l'intel·lecte, sinó, i sobretot, a la seva percepció sensible (objectiu no sempre abastable al cent per cent: recordem que el públic és un ens tremendament divers i, a més a més, subjecte a variables tan imprevisibles com el seu estat d'ànim o de cansament, si veu l'espectacle sol o acompanyat, etc., etc.).

Ni més ni menys que altres arts contemporànies, el circ d'autor convida l'espectador a anar més enllà del simple entreteniment per *situar-se dins de l'espectacle* amb una actitud no passiva i assumint el propi rol en aquesta cerimònia interactiva que és una funció de circ.

Per descomptat, quan dic *situar-se dins de l'espectacle* no em refereixo a l'espectador forçat a sortir a la pista o l'escenari a *participar* en el xou contra la seva voluntat o la seva timidesa, sinó a aquell espectador predisposat a una interpretació lliure i personal d'allò que se li ofereix en escena: parlo de l'espectador amb mirada activa (el verb mirar implica acció: és un verb transitiu, com estimar). En arts escèniques, mirar hauria d'implicar també viure el que fan els artistes —i, encara millor, deixar-se'n absorbir.

### L'espectador actiu

L'activitat de l'espectador consisteix a reelaborar internament el que veu, sent i comprèn al llarg d'un espectacle i analitzar-ho, contrastar-ho o rebutjar-ho. Si l'espectacle l'ha seduït, si se n'ha deixat absorbir, si l'ha pogut seguir *des de dins*, desplegant-hi tots els sentits, aquest espectador tindrà més elements de judici per decidir sobre l'interès i la qualitat de la proposta que acaba de veure. «[L'espectador actiu] no és un individu que es limita a estar simplement “davant” d'un espectacle, sinó que amb la seva vivència dinàmica d'experiències, constitueix un pol necessari del propi espectacle» (Sofia, 2015: 23).

És molt aclaridora la idea de la crítica de dansa Bàrbara Raubert (2011: 286) quan distingeix entre «l'espectador recol·lector» (que recull el que sembla el creador) i «l'espectador receptor» (que, a més de recollir el que sembla el creador, ho integra al propi univers i experimenta una transformació que l'enriqueix humanament).

Parlar de les actuals generacions d'espectadors de circ és parlar de persones amb criteri propi, d'espectadors conscients que el seu rol va més enllà de passar una estona d'entreteniment i gaudi estètic (cosa que està molt bé, perquè precisament el fet de xalar és, alhora, un esquer i un mitjà d'entrada a la comunicació artista-espectador).

En aquest aspecte s'han demostrat molt útils els tallers d'espectadors de circ, pensats per a donar-los a conèixer el procés de creació de l'espectacle que estan a punt de veure tot relacionant-lo tant amb muntatges anteriors de la companyia com amb treballs d'altres companyies, introduint-los en l'específica terminologia circense i facilitant-los eines per a la comprensió i gaudi

dels espectacles de circ contemporani i d'autor. Després de l'espectacle, els tallers se solen arrodonir amb l'intercanvi d'opinions, conceptes i emocions generades entre el espectadors, un intercanvi habitualment molt ric en matisos, que exemplifica l'enorme utilitat d'aquestes experiències.

Comptat i debatut, la connexió artista-espectador és un cas particular de la connexió entre humans, una qüestió bàsicament neuronal. A *Las acrobacias del espectador*, l'investigador Gabriele Sofia reclama un diàleg entre els mons de l'espectacle i la neurociència per tal d'investigar «en les dinàmiques cognitives i les tècniques neuromotores que l'espectador posa en marxa quan participa en una relació teatral» (Sofia, 2015: 22). I al pròleg segon del mateix llibre, Clelia Falletti<sup>40</sup> explica: «Les neurociències cognitives exigeixen als estudis teatrals que focalitzin l'atenció en un aspecte extremadament precís: existeix un nivell, el nivell biològic, que té repercussions i relacions contínues amb els altres nivells (psicològic, de comportament, d'experiència, etc.), tant en l'actor com en l'espectador» (Sofia, 2015: 17).

Per la seva banda, l'investigador i director d'escena Miguel Ribagorda publica periòdicament a la revista digital Artez una interessant sèrie d'articles en què reflexiona sobre les connexions neuronals actor-espectador en els camps del teatre i l'expressió gestual, amb uns criteris perfectament vàlids per als circaires (clàssics i contemporanis).<sup>41</sup>

## Conclusions

De manera més o menys conscient, els artistes circenses de totes les tendències estètiques estan íntimament lligats a una essència i a un perenne misteri antropològic que, sota noms canvians i com en totes les èpoques de la Història, continuen connectats als impulsos vitals i a les emocions primigènies de l'ésser humà. Si hi ha alguna cosa que variï en la perennitat del circ és el format i l'estil amb què es transmeten aquests impulsos i emocions, que tenen la virtut d'adequar-se contínuament a la variable receptivitat (general i particular) dels espectadors de cada context històric i social.

És, doncs, absurda i eixorca qualsevol confrontació —ignorant o interessada— entre les diferents tendències del circ, unes tendències polimorfes que no fan sinó ampliar i enriquir el poder de seducció d'aquesta art escènica entre tota mena de públics.

La connexió que els circs contemporani i d'autor estableixen amb el repertori i les especialitats tradicionals és una lluminosa mostra de transmissió de coneixements i d'assumpció de les tècniques i l'esperit del circ de sempre. El postulat brossià «cal entendre la tradició com una conquesta i no pas com una herència» és compartit pels artistes, gestors, activistes i pensadors circenses que en el seu dia a dia demostren que el circ, com totes les arts, es desenvolupa absorbint aquells elements de la tradició amb què s'identifica cada creador, el qual s'atorga la llibertat de reinterpretar-los mitjançant el sistema *prova → error → camí → troballa*, que l'ajudarà a construir

40. Professora associada de la Universitat La Sapienza (Roma).

41. Revista Artez: <https://www.artezblai.com/revista-artez/> > Firmas > Miguel Ribagorda.

un llenguatge propi que contribuirà a l'evolució del circ (del contemporani i també del clàssic, en realitat dues expressions artístiques que es retroalimenten mútuament).

És precisament aquest mètode de treball el factor que fa molt probable que, en la seva cursa innovadora, els creadors contemporanis de circ continuïn recuperant especialitats que han perdut sintonia amb la sensibilitat social d'aquest primer terç de segle i que, a més a més, les sàpiguen dotar d'un llenguatge escènic en harmonia amb els canals de percepció de les actuals generacions d'espectadors.

Avui, l'espectador és objecte d'estudis basats en la neurociència, que investiguen l'energia de les reaccions psicofísiques de resposta als diversos estímuls d'un espectacle. En perpètua complicitat amb l'espectador, els circs contemporani i d'autor busquen nous territoris expressius anant més enllà del simple entreteniment, però es continuen sustentant en les quatre columnes gaschianes: força, equilibri, gràcia i destresa —quatre característiques irrenunciabls de tots els artistes de circ.



## Referències bibliogràfiques

- BROSSA, Joan. «Presentació», 1982. Text per al vídeo *Music-hall a Catalunya*, ideat, dirigit i presentat pel mateix Brossa al barceloní Teatre Arnau el 9 de març de 1983. A: Brossa, Joan. *Anafil*. Barcelona: Edicions 62, 1987, pp. 156-157.
- BROSSA, Joan. «La poesia en present», 1985. Discurs pronunciat als Jocs Florals de Barcelona l'abril de 1985. A: *Prosa completa i textos esparsos*. Edició a cura de Glòria Bordons. Barcelona: RBA La Magrana, 2013, pp. 555-562.
- BROSSA, Joan. *Poemes públics*, Barcelona: Editorial Altafulla, 1987, p. 259.
- BROSSA, Joan. «Opinió» A: *Prosa completa i textos esparsos*. Edició a cura de Glòria Bordons. Barcelona: RBA La Magrana, 2013, p. 740, 1997.
- COLOMÉ, Montse. Parlament a la presentació del llibre de Jaume Bernadet i Joan Font *Comediants 50 anys. Històries d'una història* a la Sala Mompou. SGAE Barcelona, 19 de desembre de 2022.
- DELGADO, Manuel. Conferència «El clown ritual, una figura fonamental en altres societats», pronunciada en el marc de la 5a Setmana del Pallasso de Castellar del Vallès, el març de 2007. *Recerca. Revista d'història i ciències socials i humanes* (Castellar del Vallès: Ajuntament de Castellar del Vallès), núm. 7 (2010), pp. 7-14.
- DE RITIS, Raffaele. *Storia del circo*. Roma: Bulzoni Editore, 2008, pp. 197 (nota 26).
- GALANTE-GARRONE, Alessandra. «Circo d'oggi». (Verona: *Circo*. Centro Educativo di Documentazione Arti Circensi), núm. 8-9 (juliol-agost 2000), p. 9.
- GASCH, Sebastià. «Circ a l'Olympia». (Barcelona: *Mirador*), núm. 152 (31 desembre 1931), p. 5.
- GASCH, Sebastià (1954a). «Todo es verdad bajo la lona del circo». (Barcelona: *Destino*), núm. 896 (9 octubre 1954), p. 33.
- GASCH, Sebastià (1954b). «El circo entre bastidores. Albacete». (Barcelona: *Destino*), núm. 859 (23 gener 1954), pp. 16-17.

- GASCH, Sebastià. «Contorsionismo y contorsionistas». (Barcelona: *Destino*), núm. 1.655 (5 desembre 1959), p. 17.
- GASCH, Sebastià. «La poesía de lo horrible». (Barcelona: *Destino*), núm. 1.245 (17 juny 1961), p. 58.
- GURT, Carlota. «¿Què hi ha de tu en el que escriuzzzz...?». (Barcelona: *Ara*, 2 febrer 2024), p. 49.
- GUTIÉRREZ, Àlex. «Entrevista a Leo Bassi». (Barcelona: *Ara*, 22 agost 2013), p. 48.
- HOMAR, Ferran. *Primer diccionari d'Il·lusionisme*. (Barcelona: Edicions Marré, 2013), p. 59.
- JANÉ, Jordi. «El circ, camaleó de les arts escèniques». (Manresa: *Faig Arts*), núm. 38 (novembre 1998), pp. 84-85.
- JANÉ, Jordi. «Pallassos i clowns». (Barcelona: *Avui*, 6 setembre 2004), p. 34.
- JANÉ, Jordi. «Adéu al pallasso Monti». (Barcelona: *Ara*, 19 maig 2013), p. 45.
- JANÉ, Jordi. «Contorsionisme i art contemporani». (Barcelona: *Serra d'Or*), núm. 662 (febrer 2015), p. 56-60.
- JANÉ, Jordi. «Entrevista a Mariona Moya». (Girona: Entreactes. Girona Cultura), núm. 8 (tardor 2018), pp. 1-11.
- LE GUILLERM, Johann. Trobada amb crítics i periodistes catalans en el col·loqui posterior al visionat de l'espectacle *Secret* al Théâtre Haras, Bonlieu Scène Nationale, Annecy (França), 18 de març de 2014.
- MARTÍ I BERTRAN, Pere. «Els compositors catalans més a prop». (Barcelona: *Serra d'Or*), núm. 758 (febrer 2023), p. 66-67.
- MORA, Jaime G. «Woody Allen, el último acto de un cineasta infinito». [en línia] (Madrid: *abc.es-cultural*) (23 maig 2020), p. 12.  
<[https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-woody-allen-ultimo-acto-cineasta-infinito-202005240220\\_noticia.html](https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-woody-allen-ultimo-acto-cineasta-infinito-202005240220_noticia.html)> [Consulta: 28 octubre 2024].
- MOREIGNE, Marc. «Portrait d'artiste: François Chat, le corps fragile». A: *Corps à corps*. (2010). París: Éditions de l'Amandier, p. 39.
- MOREIGNE, Marc. «Portrait d'artiste: Angela Laurier, la contorsion entre violence et exultation». A: *Corps à corps* (2010). París: Éditions de l'Amandier, p. 96-106.
- PAVIS, Patrice: *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología* (1998). Traducció de la tercera edició francesa: Jaume Melendres. Edició original: *Dictionnaire du théâtre* (París, Ed. Dunod, 1996). Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S. A., p. 33, 339, 340.
- PETIT, Philippe. *Traité du funambulisme*. Arles: Actes Sud, 1997.
- RAUBERT, Bàrbara. «Solo una mirada». A: Noguero, Joaquim (editor): *El espectador activo. Encuentro en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. Barcelona: MOV-S, Mercat de les Flors, 2011, p. 286.
- RUÉ DALMAU, Antoni. *El circo en la vida barcelonesa*. (Monografías históricas de Barcelona, núm. 20, "último de la colección"). Barcelona: Ediciones Librería Millà, 1947, p. 75.
- SEGURA, Cristian. «Les tribulacions d'un circ que desitja tenir animals». (Barcelona: *Ara*, 16/8/2014), p. 13.
- SOFIA, Gabriele. *Las acrobacias del espectador. Neurociencias y teatro, y viceversa*. Traducció de l'italià de Juana Lor. Edició original: *Le acrobazie dello spettatore. Dal teatro alle neuroscienze e ritorno* (2012). Bilbao: Artezblai / Paso de Gato, 2015, p. 17, 22-23.

STREHLY, Georges. *L'acrobatie et les acrobates*. París: Editions Entente, 1903 (reimpresió de 1977), p. 96, 106-107, 173-183.

STRICH, Christian (ed.): *Fellini por Fellini*. Traducció dels fragments en italià: Paola Ungarelli i Augusto Martínez Torres. Traducció dels fragments en francès: Marta Fernández Muro. Traducció dels fragments en anglès: Teresa Fernández Muro. Edició original: *Fellini on Fellini* (1974). 3a edició en castellà. Madrid: Editorial Fundamentos, 1990, p. 115.

THÉTARD, Henry. *La merveilleuse histoire du Cirque*. París: Éditions Julliard, 1946 (reedició de 1978), p. 34.



# Equilibris coreografiats: noves sinergies entre circ i dansa

Roberto OLIVÁN

[robolivan@gmail.com](mailto:robolivan@gmail.com)

NOTA BIOGRÀFICA: Creador internacional format a l'Institut del Teatre de Barcelona i a l'escola PARTS de Brussel·les. Inicia la seva carrera com a ballarí professional a la prestigiosa companyia ROSAS, dirigida per Anne Teresa De Keersmaeker. També ha ballat sota la direcció dels reconeguts creadors Robert Wilson, Tom Jansen i Josse de Pauw. Actualment, és el director de ROPA / Roberto Olivan Performing Arts, companyia de dansa. Funda i dirigeix el festival Deltebre Dansa des del 2004. L'any 2016 impulsa l'Obrador Espai de Creació, un centre per a la creació artística contemporània especialitzat en les arts del moviment, del qual n'és també el director artístic.

## Resum

En un temps on la hibridació de les formes ja no és cap experiment sinó la signatura latent del reflex social de la nostra quotidianitat, és òbvia una fragmentació entre certs tipus de públic segons els graus de profunditat que vulguem percebre en la comprensió del nostre entorn. Ja des de principis dels dos mil es respirava molt especialment a Bèlgica, centre neuràlgic del fenomen flamenc, un apropament magnètic entre el sector de la dansa i el circ contemporani, just després —cronològicament parlant— de la tendència interdisciplinària entre la música, el teatre (en tots els seus vessants) i la dansa que ja havien espremut prou les possibilitats creatives innovadores de la seva fusió en aquell moment. Tocava fer un pas més enllà per a satisfer la fam perpètua de l'avantguarda contemporània. Podríem pensar que la curiositat inherent i la necessitat de l'eterna recerca de la identitat en l'ADN de les arts escèniques, aquest cop desembocava inevitablement a confrontar els rams de la dansa i el circ, tan propers i llunyans al mateix temps.

**Paraules clau:** hibridació, circ, dansa

Roberto OLIVÁN

## Equilibris coreografiats: noves sinergies entre circ i dansa

L'any 2006 l'Ecole Supérieure des Arts du Cirque a Brussel·les (ESAC), em va convidar a crear l'espectacle de sortida dels estudiants d'aquella promoció. Una època en què jo ja impartia tallers de dansa a altres escoles de circ com el CNAC (Châlons-en-Champagne, França), l'Scuola di Circo FLIC (Torí, Itàlia) o la DOCH (Estocolm, Suècia).

Aquell espectacle amb caràcter d'investigació es va dir *Landmark*, amb el propòsit de treure'n, d'aquella experiència, un estudi sobre la comprensió de les diferents disciplines circenses i les particularitats i complexitats dels aspectes tècnics específics. En un pas posterior, crearia un següent espectacle anomenat *Homeland*, fora de l'entorn de les escoles i per integrar-lo al circuit professional. Donada aquesta meravellosa oportunitat, vaig suggerir una col·laboració amb la Performing Arts Research and Training Studios (PARTS), escola de dansa ubicada també a Brussel·les i fundada i dirigida per la coreògrafa Anne Teresa de Keersmaeker, on vaig ser alumne de la primera promoció el 1996 i on, en aquell precís moment de la invitació de l'ESAC, ja portava creats amb la meua pròpia companyia quatre espectacles híbrids (entenent com a espectacle híbrid aquell que barreja disciplines artístiques). Era ja part de la meua signatura personal com a coreògraf.

Fer col·laborar aquestes dues institucions de referència internacional i transitar per aquesta fórmula relativament verge en aquell moment, segons ho vaig percebre, era necessari, excitant i, molt especialment, permetia explorar la poesia cinètica de la dansa amb l'atrevida i virtuosa del circ contemporani. Cal dir que, sorprenentment, hi va haver alguna reacció puntual d'escepticisme i d'incredulitat per una part del sector artístic entorn de la proposta. També del públic assidu. Òbviament, encara no estava formalitzada aquesta relació entre la dansa i el circ, i no tot estava predestinat a què s'acceptés tan ràpidament. I és aquí precisament on radica un dels punts interessants i valuosos del progrés creatiu: provocar friccions entre l'establert i l'insurrecte i treure una possible flama de les espurnes que en sorgeixen.

Curiosament, també en aquella època alguns coreògrafs contemporanis de prestigi van començar a integrar artistes de circ a les seves companyies de dansa en resposta a aquesta necessitat d'un nou vocabulari. Aquestes inquietuds creatives donaven pas a respostes amb una mena d'esperit renovat que aportava una extensió de les possibilitats físiques i dramàtiques del material escènic base (punt de partida des d'on s'elaboren posteriorment certes seqüències de moviment complex). El circ també aportava addicionalment un sentit de col·lectivisme, i no només a l'hora de crear i actuar, sinó també a l'hora de muntar i desmuntar infraestructures, viatjar, conivir i portar a terme tot el procés escènic sencer en conjunt. Una entitat grupal en totes les seves dimensions.

De l'altra banda, la dansa aportava subtileza i fluïdesa al moviment, rapidesa de resolució i duració de seqüències i transicions coreogràfiques, profunditat dels conceptes abstractes i perspectives més dinàmiques al mateix univers creatiu del circ, per la qual cosa un encreuament explosivament inspirador arrencava amb força.

Una porta nova es va obrir i va aparèixer tot un ventall d'opcions i possibilitats escèniques enriquidores per a totes dues parts. Però, com deia abans, no tothom estava a favor amb el resultat ni amb aquest enfocament heterogeni i eclèctic. Es respirava una certa resistència puntual conservadora en aquells que sentien que era un petit sacrilegi sortir dels paràmetres i patrons establerts que conformaven l'esperit circense de tota la vida, tot i establerta la seva contemporaneïtat corresponent.

Els anys han passat i no ens podem agafar a un pal flotant en el corrent d'un riu sense trobar-nos en un altre lloc diferent de l'inicial al cap d'una estona. El reflex de la societat dicta nous vocabularis que la gent vol i necessita comprendre i se sent més identificada, tot i aquesta resistència de voler mantenir un llenguatge tradicional, conegut i establert.

És aquí inevitable considerar la integració digital a la nostra quotidianitat, no només en l'àmbit pràctic d'ús, sinó de pensament, de comprensió del nou món. Digitalització de la vida de vegades excessivament invasiva que, sumada a determinats continguts de mitjans de comunicació públics i d'alt consum popular, han col·laborat a distorsionar i provocar, per un costat, una certa confusió i, controvertidament però també per fortuna, ha generat per un altre fascinants ponts intangibles entre els conceptes d'art i entreteniment.

Aquesta línia fina inevitable entre aquests dos conceptes es pot observar sobretot entre els artistes més joves. Actualment, els seus referents més immediats surten dels dispositius que estan en el palmell de les seves mans. Aquest canvi de paradigma ha desdibuixat la continuïtat del llarg camí recorregut que a hores d'ara encara forma part de l'educació artística reglada present. Definitivament, hi ha un salt generacional que difereix entre les metodologies d'aprenentatge, compromís, actitud, expectatives i objectius a assolir.

Podríem obrir aquí un debat llarg i intens entorn del criteri de la formació, ja que les escoles d'arts escèniques tenen un paper crucial en l'acompanyament a aquests futurs artistes. És vital comprendre que tot allò que s'aprèn i forma una persona no resideix únicament a les escoles i universitats

especialitzades en la matèria. En l'actualitat ja no hi ha tants espais alternatius on l'exploració performativa pugui permetre l'assaig i l'error absolutament necessaris dins el procés creatiu. La reglamentació i la normativa legal dels centres educatius oficials dificulta aquest espai intern de la persona per al brou de cultiu curiós i explorador per naturalesa. Addicionalment, la intrusió digital que comentava abans ha establert tot un nou paradigma del procés natural temporal indiscutiblement necessari en qualsevol acte creatiu. La immediatesa que s'imposa en tots els terrenys no ajuda a la creativitat. Al capdavant, els espais alternatius tenien una repercussió més o menys directa dins l'escena oficial: eren temples del desig pur de crear i compartir sense cap mena d'imposició entre què era o no correcte. Assaig i error en pura essència.

El plantejament del sistema educatiu reglat actual, en molts casos, és qüestionable per molt fermes i lògiques que puguin semblar les seves directrius. La pressió a la qual està sotmesa la solidesa del pensament crític fundat també fa bretxa de vegades, depenent d'on prenem la referència, ja que els patrons actuals globals han canviat. Ja res és com era.

Sorgeix aquí una necessitat imperiosa i urgent de comprendre aquestes noves realitats per submergir-s'hi de ple. És necessari analitzar i qüestionar les directrius heretades, que podrien ser inconscientment les pròpies, i donar pas a explorar noves possibles formes d'expressió que sintonitzin amb la realitat més actual. Les emocions poden ser les mateixes, similars o molt semblants, però les formes d'expressió i de contingut han mutat indubtablement. Necessàriament.

Aquesta meravellosa complexitat de canvi constant també dona pas a la possibilitat de sorprendre'ns per les noves sensibilitats carregades d'informació de base aliena al que és conegut fins ara.

És així mateix que aquest flux directe d'informació i evolució natural de les arts ha sincronitzat la curiositat magnètica entre la dansa i el circ, fet que ha expandit les possibilitats escèniques. Aspectes com la ciència, la tecnologia, els moviments socials entorn de les noves identitats, la fugida inconformista de l'estereotip hipòcrita del context sectorial obsolet, solidifiquen nous punts de partida profundament necessaris. Actualment, a mi mateix ja em costa diferenciar els conceptes del circ i de la dansa. Prefereixo utilitzar termes més amplis com *espectacle* i *moviment*. En anglès es fa servir moltíssim el concepte de *mover* per parlar d'un ballarí o un artista de circ. Les diferències s'han desdibuixat meravellosament.

Un apunt interessant i, fins i tot, profundament curiós per a qui pogués tindre'n l'ocasió, seria el d'observar la dinàmica i l'activitat d'un intèrpret durant un procés creatiu. És molt apassionant identificar dins la seva quotidianitat quines coses li criden l'atenció, com reacciona, com les recicla, inclús què fa quan es distreu entre les pauses del treball. Aquesta persona és l'última responsable d'allò que veurem a l'escena més enllà de la direcció artística o el concepte de l'obra. Aquesta persona en concret serà a qui analitzarem amb la nostra ànima i el nostre intel·lecte com un llibre en blanc obert. Per tant, és un indicatiu molt valuós a l'hora de parlar de la formació dels futurs intèrprets analitzar aquest filtre d'emocions i pensaments personals i genuïns que passen per la ment i el cor de la persona que serà a l'escenari.

Aquest intèrpret és el missatger-conductor que, al mateix temps, esdevé el condicionant del qual l'usuari final, el públic, sentirà i viurà emocions sensorials i/o intel·lectuals.

En realitzar aquest exercici, podem entendre millor el pensament i la motivació que porta la persona darrere l'artista a entregar-se a l'escena, possiblement creant molta més empatia del que puguem imaginar. Potser entendrem millor perquè tenim aquesta necessitat de veure espectacles. Aquí comença en realitat una visita guiada al soterrani i les golfes de l'ésser humà, passant per entremig de totes les etapes. Des de l'individu al col·lectiu.

M'atreveixo a dir també, i des d'un punt de vista molt personal, que aquells que transiten la vida de manera diagonal són els que tenen més visió i criteri sobre l'ens creatiu. La ment creativa incòmoda i inconformista és òbviament la que més soroll fa, la que més molesta en l'encaix de patrons existents. Però també la més valenta, o inconscient, depèn de com ho mirem, a l'hora d'explorar noves dimensions. Aquests exploradors de la societat són absolutament necessaris per poder avançar en el pensament col·lectiu. Fer seguiment i observar aquests processos creatius, segons la meva opinió, és vital i primordial. És per això que aquest viatge a les entranyes de la sensibilitat actual més enllà de l'estètica heretada ja no necessita identificar els límits de cada disciplina. Al contrari, aquestes disciplines esdevenen eines digerides pels intèrprets que retornen en una mena de forma líquida d'hibridació que ens convida, quasi obligatòriament, a modificar la perspectiva cap a una comprensió de la realitat més ajustada.

Cal mantenir aquesta cessió a l'artista, a l'intrèpid, a l'explorador de la societat que s'endinsa en paratges desconeguts per portar-nos de la mà al lloc descobert, si és que n'ha trobat algun. Cal comprendre els espais de formació i creació per aquests animals de la curiositat. Cal protegir la seva natura salvatge i deixar-los anar amb la confiança que mereix la recerca de la incertesa emocional universal. Si és que volem continuar progressant. Si és que estem preparats per a la metamorfosi social puntualment pertorbadora.

Cal apropar el circ a la gent d'una manera més visceral, en contextos menys condescendents, i donar-los eines perquè puguin acabar la frase formant part del cercle proposat.

Tots els altres aspectes de l'escena més enllà de la presència de l'artista també són, òbviament, primordials. La manera com s'entenen els objectes escenogràfics del circ passa a un pla equivalent d'interès quan parlem de l'objectiu creatiu. L'enteniment i la convicció d'aquesta comunió entre objecte i persona reforcen el concepte del 'moviment' més enllà de la fragmentació de les disciplines artístiques, alliberant i reenfocant el vincle directe entre la imaginació i el seu aterratge a l'acció escènica.

Executar simplement un moviment no significarà mai comprendre la dansa, de la mateixa manera que exhibir el virtuosisme no defineix del tot l'essència del circ. Aquestes subtileeses que podem observar en el compromís creatiu venen impulsades per un esperit noble i responen als valors ètics, estètics i artístics que defineixen la persona que habita darrere l'artista. I és que la saturació pròpia de la vida quotidiana ens ha portat a desenvolupar aquests mecanismes de filtratge que ens porten a simplificar no només la

posada en escena, sinó a ser més concrets en allò que l'artista vol expressar. Lluny de la pressió condicionant política i administrativa, de la recuperació de l'essència dels espais tradicionals i de les especialitats obsoletes, de les tendències de moda, de l'ús d'animals o de la tecnologia més avançada, hi resideix la intenció, autèntica i sincera, que dona sentit a l'escena més actual. Com més simple millor.

En el meu cas, solc respondre a la intuïció personal que sempre m'ha anat guiant a l'hora de prendre decisions importants. Vaig assimilar i digerir durant molts anys tota aquella activitat frenètica i intravenosa que bombejaven les essències pures de cada disciplina que anava descobrint. Irremediablement, des de la meva perspectiva de ballarí, amant incondicional de la dansa, on el moviment ha estat sempre el centre d'atenció.

En algun moment clau vaig intentar aterrar i consolidar en un terreny desconegut tota aquesta convergència de tendències. Ho vaig voler consolidar físicament en algun terreny familiar a la meua història passada i en algun lloc on pogués créixer amb més naturalitat i menys restriccions estructurals. És així com va néixer el que seria després el Festival Deltebre Dansa, a les Terres de l'Ebre, al mateix municipi de Deltebre, on no hi havia —fins i tot a dia d'avui— cap mena d'infraestructura teatral. De cap mena. Les propostes formatives de l'esdeveniment responien a l'interès real, lluny en aquell moment, de l'establert a les escoles oficials. Això em va fer comprendre que el pas següent en la innovació escènica radicava en l'atracció genuïna d'allò que es considerava identitari del moment. Tot i que no figurés al programa educatiu reglat.

En aquest sector, la història es construeix més ràpidament del que pensem. Allò descobert, exposat i identificat ja és possiblement obsolet de seguida a una velocitat aclaparadora. Arribar a un públic general avui en dia comporta un repte major a causa de l'accés a la informació massiva que ens arriba digitalment. Captivar una ment hiperestimulada i rica en coneixements més o menys profunds de la matèria comporta encertar en la diana d'una manera visceral. Això vol dir que la ment creadora actual no ho té fàcil, però resultarà d'altíssima rellevància si és capaç de desxifrar les emocions i els pensaments contemporanis. És precisament allò que esperem com a públic constantment, insaciablement.

En conclusió, penso que és molt important crear des de l'organicitat més primigènia del teatre gestual, des de la força i l'energia no simulades del circ, des de la dansa de les emocions més profundes, per edificar-se molt més sòlidament sobre la realitat nua i crua: la personal dels intèrprets, recosida segons les necessitats de cada obra, però també la compartida amb el públic el qual, d'alguna manera, demana participar-hi cada cop més, i de maneres molt diverses i creatives.

Tot i el formalisme i la formalitat de qualsevol mena de creació, ja sigui amb control i precisió extrems, s'ha de crear amb afectes i emocions reals per respondre al buit social profund. Aquesta relació afectiva que els artistes busquen establir amb el públic és un exercici de confiança per a la col·lectivitat humana. De fet, tot treball escènic és un exercici de confiança, un pacte còmplice entre iguals, i subratllen igualment que és una tasca a cor obert.

És l'artesanía i l'ofici contra la sofisticació artística esnob i l'aura pseudo-mística de segons quina creació, la de la presentació directa contra la representació emmascaradora, la de la confiança en la col·lectivitat que encara ens dona sentit contra els recels de molt d'autisme postmodern, la de la veritat del cos contra la hipocresia del cap. No és màgia: és la realitat de la il·lusió. És primordial la imaginació creadora de la mirada que ordena i injecta sentit a les obres.

El circ i la dansa són un espai real, el territori de la veritat. Són un terreny de regalada confiança. Són també la reivindicació permanent de l'ofici, l'hàbitat de la subtil artesanía dels detalls, del contacte corporal i del nomadisme físic i mental (la descol·locació permanent ajuda a la creativitat d'una mirada verge).

El circ és una plaça i un punt de festa compartida. És l'àmbit de millor convivència de les diferències. És la república independent per excel·lència: un habitar-nos des d'allò que millor reeixim a ser per a no evitar-nos mai.

La dansa serveix per buscar la veritat del cos, per recuperar detalls reals, per establir noves relacions de confiança entre els intèrprets i per canviar de perspectiva.

Ambdós junts, circ i dansa, amplien els angles de visió i els canvis de punt de vista per tal d'instal·lar-se en una mirada lateral, circular, perifèrica que —com des de sota la carpa del circ— sempre apunta a un centre compartit. En aquest cas, l'expressivitat per damunt de qualsevol forma d'exhibicionisme buit. El risc. La confiança. Potser es tracta d'esquivar la hipocresia del fet teatral, el seu joc de màscares més evident, per desenfundar la veritat com una arma carregada de futur, és a dir, d'intencions.

A tota obra li cal la columna vertebral d'una dramatúrgia que apunti i aposti per donar sentit i no només per fer sentir, tot i que l'emotivitat sigui un primer punt de partida a l'hora de la creació i del contacte amb el públic.

Considero les habilitats de l'artista de circ com un «somni d'alliberació del cos» per al ballarí, al mateix temps que crec que la dansa pot ajudar a desenrigidir la musculatura i certes actituds de la gent. L'espectacle del circ exhibeix un punt de virtuosisme òbviament necessari per complir amb el contingut de la seva essència, i la dansa contemporània, pel seu costat, n'ha fet un article de fe, conjugant harmònicament el virtuosisme amb l'expressivitat, tan nua com es vulgui o es pugui.

Tota obra arriba ben profundament si es crea amb sinceritat. Volem la humilitat, volem el sentit lògic i sa i natural dels qui creguin des del seu jo humil i obert, que l'ofereixen amb l'espontaneïtat de l'energia de voler viure-crear sense els límits imposats per l'ego o la hipocresia.

L'espectacle com a artesanía, un espai real de construcció; l'espectacle com a lloc on les coses passen de veritat, viscut amb un pacte de confiança absoluta entre els seus integrants, reconeguts com a iguals. La interdependència és emocional i física. Deixar que les coses passin i saber reconèixer quines valen. Vet aquí la més gran i valenta de les ambicions. Ensenyar-nos la grandesa de la vida petita, la força més autèntica de la vida normal, per atabalats que anem, per histèrics que ens posi, per por que faci, per tantes coses com desitgem i tant que tardem a trobar-les i a reconèixer-les. La força que ens mou continua més enllà de cada un de nosaltres.

Necessitem oferir al públic la veritat natural, obres amb càrrega social, llenguatges de moviment personals. Necessitem obres en què la diferència ens arribi sincera sense un esforç aparent, ni clixés ni efectismes, perquè l'artista la senti molt seva i flueixi amb la intensitat justa.

Necessitem ritme, dosificació de temps, la perfecta mesura de les sensacions i els canvis de registre, perquè ens porten amb sorpresa de l'humor al dolor, del joc a la reflexió. Necessitem veure treballs meditats amb el tot escènic que ens sacsegin des de la tendresa, el sofriment o la soledat de manera molt clara.

Necessitem que les obres ens facin sentir que ens passa el temps volant, que se'ns escapi la llàgrima, que riguem i ens quedem bocabadats. Necessitem que la dansa també sacsegi la nostra consciència, que l'estètica fàcil vagi deixant pas d'una vegada a la veritat escènica. I qui no vulgui pensar, emocionar-se o imaginar, que encengui la tele. Convençuts que la creació pot anar dirigida a la comunitat, no al seu ego ni a la matèria.

Una actitud artística que transcendeix la idea d'obra. Un gest de valentia, de construcció, de reconeixement. Un gest que els ennobleix com a creadors i com a persones, que saben qui són, d'on venen i què volen. Des que la dansa i el circ contemporani s'han convertit en un espai per a la reflexió estètica que ha incorporat la narració social en primer pla, és normal que aquestes arts retornin a la societat posant-se al seu nivell, interactuant de tu a tu. No es poden construir més castells d'ivori i exclusivitat, l'art s'ha de barrejar amb la vida per estar viu. I la genialitat s'ha de transformar en humanitat.





# Nus d'estètiques contemporànies en el circ\*

Marissa PAITUVÍ

Investigadora independent  
[marissapaituvi@gmail.com](mailto: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 ficció<sup>1</sup> 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.

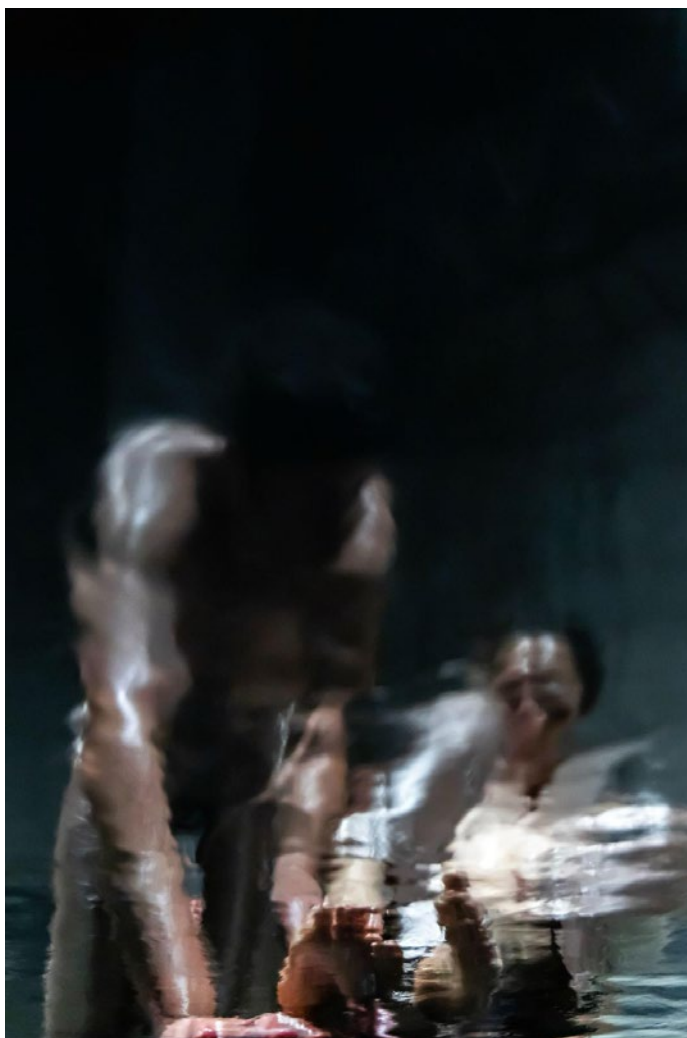
### COS DE CIRC-1: treball corporal

No se m'associa a un cos de circ [...] sempre he desitjat tenir una esquena 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,<sup>2</sup> 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.<sup>3</sup>

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 economitza per a 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'escaltar 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'ingressos<sup>4</sup> (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,<sup>5</sup> 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.<sup>6</sup>

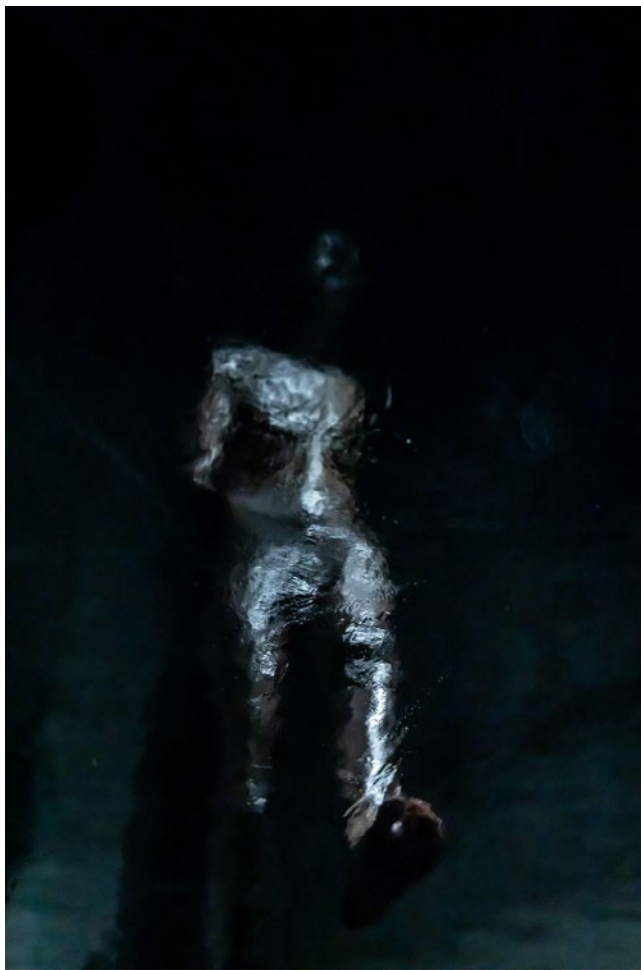
Estar en suspensió és una situació habitual en el circ i, també, un espai-temps potencial per a la creació artística i el pensament crític. Un cop superada la por a la caiguda, un cop fet un pacte de confiança, estar suspesa m'ofereix les condicions per a habitar el que en psicologia s'anomena el «tercer 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.<sup>7</sup>

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 disposat 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 meva 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 meva. Però el microequilibri de la seva forma geomètrica també pot causar la seva caiguda i la meva. 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 desbloqueguessis 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 meva 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 meva 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 meva 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.<sup>8</sup>

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

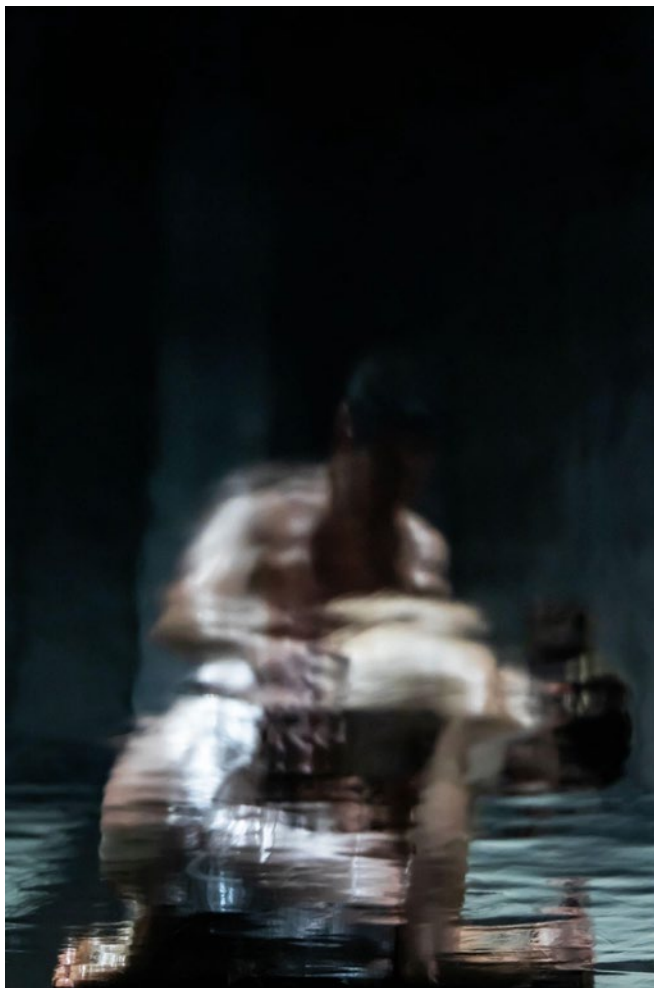
Quan penso en el mestissatge penso tant en la separació, com una cosa que s'ha tallat, en un exercici d'impuresa, com en la separació com a divisió, un exercici de puresa. Penso en l'intent per exercir el control per part dels qui tenen el poder i l'ull categòric i que intenten separar totes les coses 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.

# El circ i el canvi climàtic: metàfora de la representació

Peta TAIT

La Trobe University, Melbourne (Austràlia)

ORCID: 0000-0002-1081-2710

[p.tait@latrobe.edu.au](mailto:p.tait@latrobe.edu.au)

NOTA BIOGRÀFICA: La professora Peta Tait és una investigadora i dramaturga amb àmplia formació en teatre, literatura dramàtica, teoria de la performance, i pràctica de les arts creatives. És membre de l'Acadèmia Australiana d'Humanitats, i entre els seus camps interdisciplinaris figuren l'emoció, la teoria del cos i la identitat de gènere i cultural. Rep freqüents invitacions internacionals per parlar sobre la fenomenologia dels cossos circenses.

Traducció al català, Pere BRAMON

## Resum

Aquest article examina algunes de les maneres com el circ engloba perspectives polítiques i en concret el canvi climàtic al segle XXI. La primera part de l'article assenyalava que un procés d'expansió va ser històricament clau per a la forma circense, i que el circ contemporani amb una finalitat política es va estendre al circ clàssic o tradicional. El circ contemporani, però, sovint comenta i reflexiona sobre valors socials, tot i que es manté dins d'una definició àmplia de circ caracteritzada per la innovació i la diversitat. El Circus Oz d'Austràlia il·lustra a la perfecció un tipus de circ contemporani que combina habilitat acrobàtica, desori còmic i comentaris sobre qüestions sociopolítiques. Es descriuen breument els muntatges del Circus Oz a finals del segle XX i principis del XXI per explicar el plantejament sociopolític de llarg recorregut i que condueix a un espectacle sobre la política del canvi climàtic. El muntatge del Circus Oz de l'any 2019 es compara amb els espectacles circenses sobre el canvi climàtic arreu del món i sobretot als països nòrdics.

La segona part de l'article explica que el circ s'utilitza a l'hora de comentar trobades internacionals sobre el canvi climàtic per transmetre connotacions negatives d'un propòsit fallit i esdeveniments aparentment caòtics. No hi ha dubte que el circ s'identifica amb el número de pallasos clàssic, i menys òbviament amb el risc i el perill. Però la importància del circ dins de la societat està feta de capes, atès que les habilitats acrobàtiques sovint es dissimulen quan, per exemple, les interaccions de comèdia circense oculten una precisió subjacent. En aquest article s'argumenta, doncs, que descriure les trobades sobre el canvi climàtic com a circ estableix una associació que en realitat ofereix la interpretació contrària: el circ requereix una acció disciplinada al llarg del temps per part dels membres d'un grup que treballen plegats. A més, tenim exemples recents a nivell internacional en què el circ sobre el canvi climàtic mostra literalment el procés col·laboratiu a través de les acrobàcies. El circ contemporani és especialment adient per posar en relleu les actituds emocionals contradictòries davant el canvi climàtic.

**Paraules clau:** circ, Circus Oz, canvi climàtic, clown, COP

Peta TAIT

## El circ i el canvi climàtic: metàfora de la representació

### Una forma en expansió

Al tombant del segle xx, els espectadors del circ podien esperar veure un programa variat de números sobris en què predominaven els animals exòtics domats, els pallassos i els artistes del trapezi. Però aleshores, l'acció a les tres pistes dels circs americans va anar establint precedents a nivell internacional per a idees del segle xx del circ entès com a cultura (Weber, Ames i Wittmann, 2012). Kenneth Ames explica que el circ s'havia convertit en «una empresa summament complicada i multidimensional» i que era més «la forma que el contingut el que diferenciava els circs nord-americans» perquè els números es podien intercanviar entre circs addictes a la «immensitat» (2012: 11, 14, 17). La forma circense havia evolucionat respecte al segle anterior des d'un desplegament d'habilitats eqüestres i atlètiques que causaven admiració entre el públic i números còmics a cavall que pretenien divertir. Aleshores va esdevenir normal que hi hagués un contrast entre números seriosos i còmics. La forma eqüestre original de l'Astley's Circus de l'any 1768 va integrar en el seu programa més números tradicionals d'acrobàcia i de corda provinents de la fira d'atraccions, i els números es van multiplicar a mesura que el circ continuava creixent al llarg del segle XIX. Cap als anys 1890, algunes de les espècies animals exòtiques dels zoos itinerants havien estat ben entrenades per poder-les incloure en cada actuació a la pista del circ (Tait, 2016). El circ del segle XIX també va viatjar arreu d'Anglaterra, Europa i Nord-Amèrica i a regions colonials allunyades. Va arribar a Sidney l'any 1841 quan Luigi Dalle Case i la seva companyia van creuar l'oceà Pacífic fins a arribar a les colònies britàniques d'Austràlia, i a continuació van seguir les rutes comercials cap al nord en vaixell fins a Hong Kong (St. Leon, 2011). El circ es va ampliar en tant que entreteniment global durant el segle XIX, la qual cosa va significar que l'economia del circ es va convertir en còmplice de les pràctiques del colonialisme.

La forma del circ va ser sempre dinàmica i oportunista; des de l'esceñificació de batalles de guerra fins a l'adopció de nous aparells i elements

de subjecció com ara el trapezi (Tait, 2005; 2016). La percepció que tenien els espectadors de l'acció perillosa va augmentar la fascinació que oferia el circ gràcies a la invenció i el desenvolupament de gestes temeràries. Mentre que l'habilitat dels artistes sobre els cavalls i els números acrobàtics i aeris transmetien impressions de risc i de perill, també hi havia mostres de control i mestria. Aquesta mena d'atributs van quedar dissimulats, però, quan números de pallasos, a càrrec d'hàbils acròbates, feien la impressió de pèrdua de control i d'acció fallida.

L'associació del circ amb l'acció còmica i alhora amb la presa de riscos va romandre en la cultura fins i tot quan el circ va allunyar-se'n a les darreres dècades del segle xx. Gillian Arrighi i Jim Davis assenyalen que «fins fa poc les maneres com el circ s'ha difós a través de les arts o a través de la nostàlgia pels records d'infantesa solien posar en relleu el circ tradicional i la seva història», però això ja no es possible, i ara és important considerar «la finalitat social dels esdeveniments circenses» (2021: 4, 6). La creixent popularitat del circ social i contemporani al llarg de cinquanta anys garanteix la continuïtat d'una forma de representació basada en les arts circenses.

Cap a finals del segle xx i principis del XXI, és probable que els públics urbans del circ estiguessin familiaritzats amb una companyia més petita que presentava les arts circenses en formes teatrals amb una estètica unificadora o un tema o un fil conductor narratiu, com, per exemple, en espectacles del Cirque Plume, l'apolític Cirque du Soleil i el Circus Oz. El circ contemporani —també anomenat «nou» circ— es va desenvolupar a Europa, Anglaterra i Nord-Amèrica així com a Austràlia durant els anys 1970 a mesura que anaven agafant embranzida els moviments socials de protesta del jovent contra la guerra del Vietnam i l'autoritat (Mullett i Tait, 2022). L'aparició del circ contemporani també va coincidir amb campanyes a favor de la justícia social i la igualtat de gènere, racial i sexual, i aquestes van influenciar el seu plantejament i les seves tries artístiques. Tot i que el circ contemporani també va canviar al llarg del temps, va continuar sent un circ fàcilment identificable amb els números acrobàtics, aeris i de pallasos i habitualment sense els animals no-humans del circ tradicional. Un programa de circ lliure d'animals era compatible amb les polítiques d'alliberament a favor dels animals que s'anaven duent a terme alhora que els moviments a favor de la justícia social humana dels anys 1970. El circ contemporani es va convertir en polític simplement prescindint dels números amb animals.

La història del circ ofereix exemples de pràctiques que anuncien les polítiques contemporànies en aquest àmbit de tal manera que el seu desenvolupament va ser més una ampliació de la forma que un canvi radical, i perquè intèrprets hàbils artísticament i atlètica van seguir creant números que semblen poder-se transferir a altres programes de circ. D'altra banda, sovint els primers artistes contemporanis aprenien a actuar i a fer acrobàcies treballant al circ tradicional (Mullett i Tait, 2022). Tanmateix, com assenyalava Louis Patrick Leroux, el circ contemporani va revitalitzar, per no dir també reinventar, la tradició circense incloent-hi la seva iniciativa empresarial, i en especial el Cirque du Soleil va viatjar arreu del planeta i va convertir-se en «una de les companyies de l'entreteniment en viu més grans del món» (2016: 5).

Leroux afirma que l'èxit d'aquesta companyia, però, no hauria d'eclipsar les fites de grups més petits i d'artistes independents que creen el mitjà artístic que fa que el circ contemporani sigui tan divers en escala i en plantejament. Tot i que sovint el circ contemporani és més teatral en la seva narrativa i escenificació, fa temps que el circ tradicional ha adoptat elements d'altres disciplines, entre elles el teatre, el ballet i l'òpera. La història del circ tradicional fa palesa una innovació i adaptació constants de tal manera que el circ contemporani s'adequa a la forma més general del circ que s'ajusta al canvi cultural.

A l'hora de considerar com encabir algunes de les maneres com es creuen i s'influencien el circ tradicional i el contemporani dins d'una definició pràctica del circ del segle XXI, Peta Tait i Katie Lavers es fan preguntes relatives a si l'etiqueta «circ» ve determinada per la formació de l'artista en habilitats acrobàtiques, la qual difereix de la formació de l'intèrpret en, per exemple, dansa i teatre. Tanmateix, els intèrprets del circ contemporani tenen formació en altres disciplines escèniques. Tait i Lavers es pregunten si el context social era i continua sent important, però arriben a la conclusió que des de feia molts anys el canvi constant en els números per atreure l'interès del públic i continuar sent socialment rellevants era una de les característiques del circ. Per exemple, en els números de pallsos del segle XIX hi havia sàtira (Huey, 2012: 298) i a principis del segle XX s'utilitzava la nomenclatura sufragista *new woman* per promoure números (Tait, 2005: 64). Tal com expliquen exhaustivament Anna-Sophie Jürgens i Mirjam Hildbrand, «els artistes de l'avantguarda —com ara els futuristes i els dadaistes, els protagonistes de la Bauhaus però també els reformadors del teatre rus i els dissenyadors gràfics txecs— van descobrir el circ i la seva estètica com un tresor ocult» de cossos desafians i d'acció corporal per «transformar els papers de les pràctiques artístiques existents» dins del modernisme (2022: 1). El circ clàssic va servir d'inspiració per a altres formes artístiques i va influenciar idees socials. El teatre polític continua prenent el circ com a referent d'un espectacle popular i per a la representació de qüestions mediambientals (Coppola 2020).

En reconèixer una multitud de «subgèneres» circenses, Jean-Michel Guy suggereix que «el circ no existeix» atès que la divisió habitual entre clàssic o tradicional i contemporani és inadequada i crea confusió en el públic quan els números circenses no segueixen aquest patró i continuen sent «infinitament diversos», des de disciplines individuals fins a les arts híbrides (2023: 21, 25). Tanmateix, el terme paraigua circ no té un ampli reconeixement dins d'associacions culturals i emocionals de llarg recorregut, de tal manera que es poden extreure beneficis de l'ús de la nomenclatura del circ per als intèrprets i la comunicació amb el públic. És considerablement valuós mantenir una idea àmplia del circ tot assenyalant una característica distintiva. Franziska Trapp considera que dins del circ contemporani és normal trobar «un discurs autoreferencial», un discurs que critica la forma circense (2023: 1). El circ contemporani reconeix positivament que és circ.

Es pot afirmar que els aparells utilitzats en l'acció acrobàtica, des dels matalassets i les eslingues per carregar pes o subjectar estructures, passant per complexos elements de subjecció per al trapezi diferencien el circ d'altres tipus d'espectacles contemporanis en què no es fan servir aparells. Tot



mostrant el seu acord amb l'opinió de Pierrot Bidon segons la qual l'acció extrema en el circ pot reflectir el món social, una definició pràctica de Tait i Lavers reconeix un ventall d'habilitats amb aparells desenvolupades per cossos animals, humans i posthumans que desafien els límits de l'acció física i posen en qüestió les categories d'identitat de les espècies en grans i petits projectes que podrien també tenir música, vestuari i altres efectes tècnics i tecnològics (2016: 6). Assenyalen que els públics també configuren el circ amb expectatives d'acció física especialitzada així com un component vital d'implicació directa per part dels espectadors. Una explicació del terme paraigua circ necessita abastar diversos esforços artístics i indicar una capacitat de resposta a contextos i a públics diversos, quelcom que sempre ha caracteritzat el circ. L'espectacle de circ reconeix les seves qualitats circenses. Al segle XXI, el circ clàssic o tradicional coexisteix internacionalment amb el circ contemporani artístic, que també ha adquirit el seu propi segell distintiu.

### **El desori contemporani**

El circ australià Circus Oz ens permet entreveure i comparar el que una petita companyia de circ contemporani estava programant a finals del segle XX i principis del XXI. La companyia va fer-se famosa pels seus comentaris socials i polítics i va arribar a ser internacionalment influent malgrat tenir una sensibilitat inequívocament australiana. El Circus Oz va ser clau per al moviment del circ contemporani en què predominen les tècniques acrobàtiques i aèries a càrrec d'intèrprets humans, i durant quaranta anys va continuar sent un exemple destacat del circ amb consciència social. El Circus Oz va ser sempre polític i polèmic tant en els seus continguts com en el seu procés creatiu, encapçalat per una generació d'intèrprets que volien canviar tant la societat com l'espectacle teatral. El circ es considerava un entreteniment popular capaç d'arribar a un públic més ampli que el del teatre. El Circus Oz, però, va continuar sent irreverent i descarat en la seva acció circense, defensant polítiques amb visió de futur i valors antiautoritaris. Alhora, era la pràctica continuada del Circus Oz de lluitar per la igualtat de gènere dins i fora de l'escenari i qüestionar estereotips així com promoure la diversitat ètnica i racial. El Circus Oz buscava la inclusió social, i sovint feia gires per les comunitats més allunyades de les Primeres Nacions de l'interior del país. Potser era d'esperar que el canvi climàtic aparegués en un muntatge.

Els espectacles anuals del Circus Oz els duïen a terme un grup d'uns dotze intèrprets i músics que treballaven amb un director per crear un circ de cabaret que oferia sàtira social verbal i no-verbal. De vegades, el Circus Oz parodiava el propi circ. Amb seu a Melbourne des de l'any 1978, la companyia va fer gires internacionals durant els anys 1980 i va rebre un ampli reconeixement cap als anys 1990 per un estil de desori còmic que semblava celebrar el caos. El Circus Oz va arribar a ser una gran institució cultural a Austràlia amb gairebé vuit-cents artistes al llarg de les dècades fins que una recent interrupció en la seva agenda artística anual va fer creure que podria haver-se dissolt. El futur no és clar. Els muntatges del Circus Oz sempre van

ser còmics atès que els intèrprets semblaven a punt de perdre el control, la qual cosa sovint es convertia en un objectiu polític. Cap al 2001, un espectacle del Circus Oz podia esgotar entrades a Austràlia i a Londres, i al Victory Theatre de Nova York. Els intèrprets del circ i del teatre físic australià van ser coneguts per actuacions que preniën riscos socials i alhora físics.

La combinació de temes seriosos i humor de comèdia de pallassades en els espectacles del Circus Oz va continuar un cop encetat el segle XXI amb el director artístic Mike Finch al capdavant. Com a exemple d'alguns del missatges polítics dels espectacles anuals d'aquell període, el muntatge de l'any 1998 del Circus Oz presentava una persona a l'atur i que rebia ajudes del Govern lluitant contra l'absurditat de la feina juntament amb números fàcils de reconèixer, entre altres el trapezi, els malabars, caminar pel sostre cap per avall o monocicles, i que van continuar durant diverses temporades. (Vegeu el Circus Oz Living Archive; l'autora va veure els muntatges esmentats aquí la temporada inaugural a Melbourne.) La insensatesa del circ es feia palesa en una persona amb un arnès aeri que tocava el baix a dalt de tot de la pista i un pallasso gairebé despullat que tocava una melodia amb botzines inserides en tots els plecs del seu cos. Mentre que el muntatge del 1999 satiritzava el fervor nacionalista obsessiu d'Austràlia per l'esport i les proves d'atletisme en preparació per als Jocs Olímpics de Sidney del 2000, també tenia pallasses vestides de cuir negre que amb fuets a la mà perseguïen un humà-gos sobre el cable en un número de funambulisme. Un número amb una piscina d'aigua era especialment mordaç amb la seva combinació de gags còmics visuals i aspectes seriosos sobre les persones que sol·liciten asil i que arriben en vaixells.

Els muntatges de finals del segle XX i principis del XXI combinaven comentaris menys directes sobre les polítiques federals i estatals del govern amb acció visual en què, per exemple, una intèrpret perseguïa un home forçut vestit de dona. Això es combinava amb humor bàsic quan, per exemple, el funàmbul no podia arribar al vàter que hi havia al final del cable. L'espectacle del 2001 incloïa una «benvinguda oficial al País», i en concret al país dels wurundjeri, un dels pobles de les Primeres Nacions de la zona de Melbourne (Naarm). Aquesta inclusió va establir un precedent en el circ, i en les arts escèniques en termes més generals, ben bé durant una dècada abans de convertir-se en una pràctica habitual en la cultura australiana.

El Circus Oz presentava dones forçudes desvergonyides que feien números arriscats que exemplificaven diferents idees sobre la fisicalitat femenina i explotaven la comèdia de fer que els intèrprets masculins semblessin febles i ridículs. Un missatge que rebutjava la fisicalitat de gènere constituïa un element fonamental del Circus Oz, tot i que els intèrprets també transmetien ambigües tensions sexuals. L'any 2001, una dona forçada feia cua amb intèrprets masculins en una competició d'habilitats, mentre que les bufonades de la noia dolenta sabotejaven qualsevol número i provocaven el caos. La violència entre pallassos i pallasses capgirava la norma, amb pallasses agressives que provocaven el caos; el sentit es transmetia mitjançant cossos circenses en acció més que no de forma oral.

En abraçar principis d'inclusió de gènere, sexual, ètnica i racial i ampliant la capacitat del circ de jugar amb la identitat en les seves estratègies

artístiques, al llarg del temps els espectacles del Circus Oz van adoptar subtilment un plantejament polític menys directe. L'any 2002, la crítica Helen Thomson va escriure: «Ha passat a millor vida la sàtira política que una vegada va fuetejar la dreta amb riure i menyspreu. Personalment ho trobo a faltar, però el grup no ha canviat la seva orientació política, només ha modificat la seva forma d'expressió» (Thomson, 2002). Mentre que el muntatge del 2019 del Circus Oz continuava expressant en termes físics un missatge crític contra la inèrcia del govern en relació amb el canvi climàtic, també restablia la pràctica del discurs retòric.

El muntatge del 2019 del Circus Oz, *Aurora*, dirigit per Kate Fryer del grup Dislocate, se centrava tot ell en el canvi climàtic en el que es descrivia com «una peça molt política i doctrinària» que tanmateix injectava «diversió» tot mantenint viva la flama de l'esperança (Bloom, 2019). El títol es refereix a les aurores australs i boreals, i l'espectacle presentava pingüins de l'Antàrtida d'alçada humana sobre el trapezi i un os polar que cantava (Tara Silcock). L'humà-os apareixia en repetides ocasions i feia una acció acrobàtica i el truc d'extreure una bossa de plàstic del seu estómac. Tim Byrne escriu que el muntatge «integra el seu missatge polític dins de la subestructura dels seus números» i que *Aurora* «té un aire genuïnament polític» (Byrne, 2019). Les habilitats circenses reforçaven el missatge no-verbal de tal manera que un intèrpret era un caçador que mirava de matar l'os, un intèrpret cap per avall en un número del trapezi Washington portava una màscara de gas, i un intèrpret en una corda netejava la brossa (Woodhead, 2019). Les projeccions digitals convertien el terra en una placa de gel i, en una banda, s'exhibia material radioactiu. Un número amb hula-hop recuperava l'humor optimista que caracteritza els espectacles del Circus Oz.

*Aurora* del Circus Oz suggeria l'absurditat de la incapacitat humana de reduir les emissions de carboni i la contaminació i els danys mediambientals. L'espectacle ofería una sèrie d'impressions que es reien del que succeïa mentre feia palès les greus conseqüències o recordava al públic de totes les edats què s'havia de fer. L'humor feia que l'espectacle fos amè fins i tot amb un missatge punyent: l'efecte còmic és una de les forteses del circ. *Aurora* proposava una interconnexió global atès que apuntava a canvis previsibles en el clima que creen les aurores boreals i australs i dins dels hàbitats locals per a totes les espècies, des dels ossos polars fins als pingüins. El circ presenta importants temes de formes molt memorables.

### «El Circ del Clima»

El circ es relaciona amb esforços per reparar el canvi climàtic de formes metafòriques i alhora literals sorprenents però també confuses. Com a resposta a la «Conferència de les Parts» de l'any 2002 dins de la Convenció Marc de Nacions Unides sobre el Canvi Climàtic (COP15) celebrada a Copenhaguen i una sèrie de documentals sobre el tema, Zoë Cormier afirma que la «reunió on tant s'hi jugava» va ser «un circ, acolorit i dramàtic, però políticament inútil» (Cormier, 2010). Atès que equipara el circ a les polítiques en conflicte, assenyala que la ciència del canvi climàtic s'ha difós àmpliament fins i

tot gràcies al conegut documental d'Al Gore *Una veritat incòmoda*. Cormier subratlla com desenes de milers de representants de les 192 (ara 198) nacions van assistir a la reunió, però suggereix que qui busqués un camí a seguir acordat se sentiria molt desil·lusionat, i el circ en aquest context significa espectacle. Cormier també assenyalava que un manifestant anava vestit de pallaso —una presència que reforçava un sentit d'escarni còmic. L'acord de la reunió del 2001 no era legalment vinculant, i per tant va ser infructuós. Tot i que hi havia hagut un precedent establert per una acció internacional concertada després de l'acord del 1987 que prohibia que les substàncies químiques malmetessin la capa d'ozó, aquest tipus d'acció unificada no s'havia dut a terme gràcies a reunions sobre el canvi climàtic. El nivell d'emissions de carboni segueix augmentant ràpidament en comptes de disminuir —per tant, la reducció del sis per cent que pretenia l'acord de la COP de Kyoto de l'any 1997 va convertir-se en senyal d'un fracàs a gran escala. Cormier accepta que reduir les emissions de carboni és més complicat que reduir l'ozó perquè el canvi climàtic «té efectes en qualsevol aspecte de les nostres vides» i «tots els fils de la cultura, la societat, la política i, per sobre de tot, l'economia» (Cormier, 2010). Alhora, tanmateix, reparar el canvi climàtic té a veure amb riscos desiguals a què fan front llocs i persones i per tant la justícia social, i tenses manifestacions al carrer subratllen els drets humans tant com l'amenaça als ossos polars.

Una associació metafòrica de representació circense i reunions sobre el canvi climàtic reflecteix una visió selectiva del circ. Potser una successió de números separats sembla poder-se aplicar a nacions-estat, però el circ s'utilitza per suggerir una manca de control i una conducta grotesca. Si això és còmic en el circ, el progrés estancat de les negociacions sobre el canvi climàtic on hi havia tantes coses en joc sembla tràgic. Pel contrari, hi ha un efecte letal en contemplar els efectes associats amb el canvi climàtic en relació amb el risc i el perill al circ. Però és un desori que sembla cosa de pallasos i que s'associa amb les reunions infructuoses de la COP. El pallaso forma part intrínseca d'idees d'acció frustrada contra el canvi climàtic. Tony Elliot (2020) utilitza el seu *enviroclown* per explicar com una aparença de progrés sobre l'acció climàtica es veu constantment debilitada i traïda per formes insidioses.

Un pallaso de circ també podria suggerir patetisme, però els Guardians del Clima d'Austràlia escullen personificar la icona cultural de l'àngel (de la mort) a la COP 2015 de París, vestits de blanc amb ales i mantenint-se dempeus i en silenci en espais públics per crear un efecte emotiu (Varney, 2018). En una anàlisi detallada de les figures polítiques assistents, entre elles Barack Obama, Suzanne Goldenberg escriu que costa «copsar el grau de disfunció que va presidir» la cimera (Goldenberg, 2015). Va ser com si els països es lliuessin a una batalla tot i que els negociadors es descriuen com a millor preparats a París que a Copenhaguen. Goldenberg escriu que, «[...] el circ del clima seria grotesc si no hi hagués en joc el destí de milions de persones» (Goldenberg, 2015). Goldenberg accepta que no hi ha humor de pallasos en la inacció contra el canvi climàtic. Per contra, si bé aquesta associació suggereix la part fosca del caràcter del pallaso blanc en l'entrada tradicional,

també subratlla l'ambigu impacte emocional de la pallassada, en què els espectadors riuen per l'agressió del carablanca mentre es compadeixen de la víctima, el pallasso august.

En espectacles públics previs a la COP 2015 a París i a Nova York el 2014, el filòsof Bruno Latour va col·laborar amb el dramaturg Pierre Daubigny en la creació de l'espectacle *Gaïa Global Circus* sobre el canvi climàtic (Coppola, 2020). *Gaïa Global Circus* consistia en una sèrie de «vinyetes» que es representaven en una «carpa volant» amb un sostre de seda que es convertia en «un refugi, una pantalla, una vela, una manta de seguretat, una mortalla» (Coppola, 2020: 38-9). El tipus de representació oscil·lava entre l'acció de pallassades i l'al·legoria, i ambdues divertien i sorprenien. L'espai i els efectes emocionals contradictoris s'associaven de forma autoreferencial amb el circ tot i que l'efecte estètic podria igualment haver tingut cabuda dins de la representació teatral contemporània. Les vuit conferències de Latour d'aquesta època revisiten la teoria Gaia de Lovelock en relació amb el canvi climàtic a l'Antropocè per assenyalar que el món humà és inseparable del món no-humà (Latour, 2017). A Latour també li preocupa la bretxa entre el sentiment emocional humà sobre les conseqüències del canvi climàtic i l'ajustament estancat a la realitat que se'n desprèn, de tal manera que els sentiments d'ansietat no aconsegueixen ser un impuls per a l'acció política organitzada. L'enfocament de Latour posa de manifest contradiccions emocionals que es poden relacionar amb els efectes contradictoris del circ. *Gaïa Global Circus* estava influenciat pel pensament de l'intercanvi dialògic de Latour i l'atribució d'agència a entitats no-humanes, de tal manera que un medi com un oceà hauria de tenir un estatus comparable a una nació-estat —i per tant els drets dels delegats de la COP— amb, a la llista, «atmosfera» situada per sobre d'Austràlia (Coppola, 2020). Atribuir drets a entorns no-humans és acceptable per a un món circense, o el món com un circ en què la precarietat absurdament còmica i perillosa indica el canvi climàtic.

### El canvi del circ mediambiental

És interessant observar que l'espectacle circense fa cas omís d'alguns informes de les arts centrades en el canvi climàtic, tot i que el circ contemporani també contribueix a la conscienciació pública. Per exemple, quan el científic climàtic Mike Hulme afirma que les arts poden fer molt més que comparar informació evocant l'afecte i les emocions. Com a mínim el circ destaca en resums generals adreçats als artistes (vegeu Artists for Climate Change [2019]; Artists for Climate Change [2020]), i no difereix de l'espectacle teatral que sovint representa l'impàs de respostes emocionals al cataclisme i al desastre climàtics i un futur aclaparadorament desolador. Temes recurrents en la representació circense conceben un món distòpic perquè la destrucció i l'extinció reflecteixen les prediccions científiques a menys que es preguin mesures. Hulme afirma, tanmateix, que «[...] l'art que s'inspira en la idea del canvi climàtic hauria de tenir per tant les mateixes probabilitats de problematitzar realitats científiques, canvis d'actitud o solucions prospectives que d'implantar amb èxit una inquietud ja preparada» (2022: 155). És

important imaginar diferents formes de concebre els esdeveniments climàtics dins la cultura perquè això afecta tots els aspectes de la vida. Les arts circenses permeten respostes emocionals contradictòries amb enginyoses pallassades i precària acció acrobàtica que simula que s'enfronta a extrems perillosos, mentre que salts i equilibris acrobàtics subratllen la interdependència humana.

Algunes formes artístiques es basen en un format que no reflecteix realment un sentit del que està succeint al segle XXI amb el canvi climàtic. Amitav Ghosh es pregunta sobre l'art en la crisi climàtica de l'era de l'Antropocè: «És possible que les arts i la literatura d'aquesta època es recordin un dia no pel seu atreviment, ni per la seva defensa de la llibertat, sinó per la seva complicitat en el Gran Desordre?» (2016: 121). Ghosh critica el silenci artístic com si el canvi climàtic no s'estigués produint. En canvi, el circ que ha estat abordant el canvi climàtic exemplifica una associació cultural arriscada amb la llibertat social atès que convida a una resposta personificada al que l'ampli i abstracte concepte del clima podria significar per a la interacció humana amb el món no-humà.

Les habilitats circenses transmeten com les respostes al canvi climàtic es personifiquen i s'interpreten visualment i poden reflectir la consciència social de l'artista. Per exemple, Eliana Dunlap compara les idees de risc en el circ i en el canvi climàtic en la seva actuació en la roda alemanya, i és la fundadora de la Circus Action Network (Dunlap, s/d). Dunlap té un sèrie de pòdcasts amb artistes que actuen en el nexa de circ i canvi climàtic anomenats *Changing the World and other Related Things* (Dunlap, 2019; Dunlap, s/d). Apunta a les pràctiques col·laboratives intrínseques al voltant de la seguretat i la representació circenses per fer front a situacions d'alt risc com les del canvi climàtic.

La pàgina web Acting for Climate presenta una sèrie de grups i d'intèrprets de la regió nòrdica que duen a terme actuacions i tallers sobre el canvi climàtic (Acting for Climate, 2019). Entre aquests troben el projecte per a joves Circus for Climate del Riga Circus, i BARK, que presentaven elements mediambientals com ara arbres i terres en una col·laboració entre intèrprets de teatre físic, ballarins, artistes sonors i poetes que reaccionaven a la ciència. La dimensió no-humana del circ tradicional es restableix de forma innovadora en aquest tipus d'espectacles de circ contemporani que utilitzen elements mediambientals com a objectes. L'espectacle *Kime* presentava dos intèrprets de circ, un cantant d'òpera i un ballarí, en un espectacle que transmet un camí a seguir des del desastre. S'allunya del caos de «200 diaris» i una bala de palla sobre el terra per alçar el vol i realitzar accions aèries sobre el terra amb cordes i branques d'arbre (*Kime*).

El projecte de l'any 2019 *Into the Water* es va dur a terme a la coberta del veler *Hawila* i sobre dos pals, i combinava actuació circense amb la reducció de les emissions de carboni quan es viatja (*Into the Water*; Artists for Climate Change, 2019). L'actuació en el veler pretenia assenyalar les interconnexions entre aigua i vida així com desenvolupar noves formes de treballar actuant en un vaixell. Les imatges de l'espectacle mostren acròbates fent un pilar de tres en equilibri a la proa del vaixell i exercicis aeris amb cordes des

dels pals, així com pallassos calçats amb sabatots i portant tots els seus estris a la coberta. Aquest circ demostra plantejaments col·laboratius que ajuden a comprendre que cal col·laborar en el futur del canvi climàtic.

L'espectacle de circ, dansa i teatre físic *Ripples*, creat a Dinamarca amb la directora Hanne Trap Friis, tractava del canvi climàtic i de superar el «dol ecològic» (vegeu *Ripples*). Es va representar per primera vegada l'any 2022 en un veler de dos pals de l'any 1926, el *SV Swallow*, que ofería un escenari *site-specific* en un port per a un públic que el veia des del moll i alhora un mode de transport per a la gira pels països nòrdics. A banda d'oferir allotjament per als set intèrprets, aquests viatjaven en veler per donar suport a la reducció de les emissions de carboni mitjançant el transport. Es convidava els espectadors a participar en un «ritual de dol» pels danys causats al medi ambient en el passat i a qüestionar el present, i a dirigir la mirada a moments més esperançadors per al futur. Aquest circ reconeixia sentiments emocionals en conflicte sobre el canvi climàtic.

A l'hora d'informar sobre la COP 27 celebrada a Xarm el-Xeikh, Egipte, l'any 2022, Michael Jacobs assenyala que els periodistes havien presentat els seus articles «Quin sentit té aquest circ anual?» abans que es produís una «crisi de l'últim minut» (Jacobs, 2023). Tanmateix, rebutja la proposta que es podrien eliminar les cimeres infructuoses de la COP i que la feina internacional es deixi a mans de les trobades científiques dels experts tècnics i alts funcionaris perquè les reunions de la COP permeten una gran cobertura de declaracions públiques i d'intercanvis polítics sobre les intencions i la importància de trobar acords a la crisi. Jacobs suggereix, ans al contrari, que el circ ofereix un model de desenvolupament que les cimeres del canvi climàtic haurien de seguir. Assenyala que els circs han canviat des del circ tradicional de finals del segle xx i principis del XXI, i que les cimeres de la COP haurien de reflectir un desenvolupament significatiu comparable. Les arts del segle XXI poden fer palès com fins i tot els espectacles polítics requereixen una col·laboració disciplinada i pràctiques personificades. Els muntatges de circ contemporani transmeten l'absurditat de la conducta humana atès que demostren com afrontar el risc i el perill, i alhora evocuen efectes emocionals contradictoris comparables als que sorgeixen amb el canvi climàtic. Tal com s'ha explicat aquí, el circ ofereix una forma d'art ideal amb què emmarcar respostes al canvi climàtic.



## Referències bibliogràfiques

ACTING FOR CLIMATE. <<https://www.actingforclimate.com/circusforclimate>> [Consulta: 30 setembre 2024].

ARTISTS AND CLIMATE CHANGE. <<https://artistsandclimatechange.com/2019/12/02/acting-for-climate-goes-into-the-water/>> [Consulta: 30 setembre 2024].

ARTISTS AND CLIMATE CHANGE. <<https://bit.ly/48dAPSa>> [Consulta: 30 setembre 2024].

- ARRIGHI, Gillian; DAVIS, Jim. «Introduction. The Circus: Reflecting and Mediating the World». A: Gillian Arrighi i Jim Davis (eds.). *The Cambridge Companion to The Circus*. Cambridge: Cambridge University Press, 2021, p. 1-15.
- AMES, Kenneth. «Introduction». A: Susan Weber, Kenneth Ames i Matthew Wittmann (eds.). *The American Circus*. Nova York/New Haven: Bard Graduate Center/Yale University Press, 2012, p. 10-21.
- BLOOM, Heather. «Aurora, Circus Oz». *AustralianStage* (30 setembre 2019). <<https://bit.ly/4obg8Vo>> [Consulta: 30 setembre 2024].
- BYRNE, Tim. «Circus Oz: Aurora Review». *Time Out* (24 setembre 2019). <<https://www.timeout.com/melbourne/theatre/circus-oz-aurora-review>> [Consulta: 30 setembre 2024].
- CIRCUS OZ LIVING ARCHIVE. <<https://circusozlivingarchive.com>> [Consulta: 30 setembre 2024].
- COPPOLA, Al. «Latour and Balloons: Gaïa Circus and the Theater of Climate Change». *Configurations*, núm. 28 (2020), p. 29-49.
- CORMIER, Zoë. «Copenhagen's Climate Change Circus». *POV (Point of View) Magazine* (1 febrer 2010). <<https://povmagazine.com/copenhagens-climate-change-circus/>> [Consulta: 30 setembre 2024].
- DUNLAP, Eliana (s/d). ElianaDunlap.com
- DUNLAP, Eliana. «Eliana Dunlap Explores the High Stakes of Climate Change through Circus Arts». <<https://artistsandclimatechange.com/2019/08/05/eliana-dunlap-explores-the-high-stakes-of-climate-change-through-circus-arts/>> [Consulta: 30 setembre 2024].
- ELLIOT, Tony. *Enviroclowns: The Climate Change Circus*. Amazon CreateSpace Independent Publishing Platform, 2011.
- GOLDENBERG, Suzanne. «Paris Climate Summit: The Climate Circus Comes to Town». *The Guardian* (26 de novembre de 2015). <<https://bit.ly/4hg9zqe>> [Consulta: 30 setembre 2024].
- GHOSH, Amitav. *The Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable*. Chicago: The University of Chicago Press, 2016.
- GUY, Jean-Michel. «Circus Does Not Exist». A: Franziska Trapp (ed.). *360° Circus*. Londres: Routledge, 2023, p. 21-33.
- HUEY, Rodney. «The Americanization of the Circus Clown». A: Susan Weber, Ames Kenneth i Matthew Wittmann. *The American Circus*. Nova York/New Haven: Bard Graduate Center/Yale University Press, 2012, p. 293-307.
- HUME, Mike. *Climate Change*. Londres: Routledge, 2022.
- INTO THE WATER. <<https://www.actingforclimate.com/intothewater>> [Consulta: 30 setembre 2024].
- JACOBS, Michael. «Circuses Have Evolved and So Must UN Climate Summits» (5 febrer de 2023). <<https://www.climatechangenews.com/2023/02/05/circuses-have-evolved-and-so-must-un-climate-summits/>> [Consulta: 30 setembre 2024].
- JÜRGENS, Anna-Sophie; HILDBRAND, Mirjam. «Arts for All Senses: Circus and the Avant-Gardes – introduction». A: Anna-Sophie Jürgens and Mirjam Hildbrand (eds.). *Circus and the Avant-Gardes*. Londres: Routledge, 2022, p. 1-15.
- KIME. <<https://www.actingforclimate.com/kime>> [Consulta: 30 setembre 2024].
- LATOUR, Bruno. *Facing Gaia*. Traducció del francès de Catherine Porter. Cambridge: Polity Press, 2017.



- LEROUX, Louis Patrick. «Reinventing Tradition, Building a Field: Quebec Circus and its Scholarship». A: Louis Patrick Leroux i Charles Batson. *Cirque Global*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2016, p. 3-21.
- MULLETT, Jane; TAIT, Peta. «Political Clowns, Strong Women and Animal-free: Circus Reimagined through 1970s Avant-Garde Political Performance». A: Anna-Sophie Jürgens i Mirjam Hildbrand (eds.). *Circus and the Avant-Gardes*. Londres: Routledge, 2022, p. 215-231.
- RIPPLES. <<https://www.actingforclimate.com/ripples>> [Consulta: 30 setembre 2024].
- ST. LEON, Mark. *Circus: The Australian Story*. Melbourne: Melbourne Books, 2011.
- TAIT, Peta. *Circus Bodies: Cultural Identity in Aerial Performance*. Londres: Routledge, 2005.
- TAIT, Peta. *Fighting Nature: Travelling Menageries, Animal Acts and War Shows*. Sydney: Sydney University Press, 2016.
- TAIT, Peta; LAVERS, Katie. «Introduction: Circus Precedents, Perspectives, and Presents». A: Peta Tait i Katie Lavers: *The Routledge Circus Studies Reader*. Londres: Routledge, 2016, p. 1-11.
- THOMSON, Helen. «Circus Oz Still Takes Breath Away». *The Age* (22 juny 2002), p. 18.
- TRAPP, Franziska. «Introduction». A: Franziska Trapp (ed.). *360° Circus*. Londres: Routledge, 2023, p. 1-17.
- VARNEY, Denise. «Climate Guardian Angels: Feminist Ecology and the Activist Tradition». A: Lara Stevens, Peta Tait i Denise Varney (eds.). *Feminist Ecologies: Changing Environments in the Anthropocene*. Londres: Palgrave Macmillan, 2018, p. 135-153.
- WEBER, Susan; AMES, Kenneth; WITTMANN, Matthew (eds.). *The American Circus*. Nova York/New Haven: Bard Graduate Center/Yale University Press, 2012.
- WOODHEAD, Cameron. «Chilling Message Cuts Through Circus Oz's Cold Comforts». *The Age* (23 de setembre de 2019). <<https://bit.ly/4hhxINt>> [Consulta: 30 setembre 2024].

# La invenció del circ «tradicional» al tombant del segle XXI

## Pràctiques d'innovació, codis estètics i el mite d'«allò contemporani» a les arts circenses

Raffaele DE RITIS

[rderitis@hotmail.com](mailto:rderitis@hotmail.com)

NOTA BIOGRÀFICA: Llicenciat en Història i Crítica del Cinema per la Universitat de Roma i format en circ tradicional i teatre per nombrosos professionals de tot el món, ha impartit cursos i tallers a diverses universitats d'Itàlia, França i Bèlgica. Autor de *Storia del Circo* (2008), considerat un llibre de referència mundial, ha dirigit i concebut nombrosos espectacles de circ de gran format a Estats Units per a les companyies més reconegudes. Investigador independent. [RaffaeleDeritis.com](http://RaffaeleDeritis.com).

Traducció al català, Pere BRAMON.

### Resum

Al tombant del segle xx, el circ va ser la disciplina de les arts escèniques que es va veure més afectada pels canvis d'identitat i la transformació dels codis estètics. A partir de l'any 2000, les pràctiques artístiques circenses van començar a qüestionar la seva identitat definida com un subgènere escènic.

Tot i que es considera que les arrels del circ, en tant que institució cultural, es troben a finals del segle XVIII (com la majoria de les arts escèniques «modernes»), la seva estructura «clàssica» acceptada es va codificar més endavant, dins la configuració de la identitat cultural occidental arran de la Revolució Industrial. Aquest camí va seguir l'ascens i la caiguda de l'espectacle eqüestre (element definitori propi del circ), l'aparició de la indústria del music-hall, la difusió de les actuacions atlètiques, el comerç d'animals salvatges, la confrontació amb el cinema en un moment de creixement del gènere, i altres fenòmens socioartístics. El model sorgit de l'encreuament d'aquestes influències, basat en un espai circular i en una combinació modular d'actuacions humanes i d'animals majoritàriament independents, va assumir codis de resistència aproximadament entre l'any 1870 i el 1980, configurant així un model de circ «clàssic» llegible. La seva etapa posterior un cop acabada la Segona Guerra Mundial seria reconeguda després de l'any 2000 com a «circ tradicional». El terme (no sense un sentit crític) va aparèixer en oposició a noves formes transformadores del circ, especialment recognoscibles a finals de la dècada del 1970. Aquestes formes van aparèixer relacionades amb l'àmplia democratització de les pràctiques (escoles i classes de circ, també vinculades a la difusió de la pedagogia del teatre físic) i una distància poètica, quan no irònica, en l'estètica dels cirques de nova formació, fins i tot amb una imatgeria encara relacionada amb la idea de «tradició». Abans dels anys 1980, el terme «nouveau cirque» ja feia palesa una progressiva dramatització de les pràctiques circenses escèniques; al voltant de l'any 2010 la consegüent idea de «circ contemporani» va començar a definir l'intent de codificar un nou subgènere, seguint el camí del teatre postdramàtic, envers una desconstrucció radical no només dels codis circenses «clàssics», sinó també dels

seus modes organitzatius, passant de l'entreteniment popular a la indústria cultural. Això va generar una apropiació crítica de «nou» quan, en realitat, al llarg dels segles els trets innovadors sempre han format part de la història del circ.

L'objectiu de la nostra recerca serà demostrar que la corba històrica del circ mai no va ser un model «tradicional», sinó un moviment constant de transgressions i innovacions sobre certs codis (espai, estructura escènica, model de negoci, formes organitzatives i socials). També tractarem de demostrar com des dels seus inicis va existir la «dramatització» teatral de l'espectacle circense, així com les seves profundes connexions amb altres gèneres artístics, i que l'accés a les pràctiques circenses mai no es va limitar a una microsocietat de comunitats nòmades sinó, al contrari, va ser alimentada per les pràctiques de lleure i d'esport de les classes mitjanes urbanes. I, de facto, el circ «contemporani», després de dues intenses dècades d'existència, està codificant plenament una nova forma de «tradicció». El nostre article es basa en la historiografia circense, el recent àmbit dels estudis de les arts del circ, així com en els estudis socials relacionats amb el concepte de tradició (seguint Hobsbawm i Bakhtin), amb un intent final de diferenciar «clàssic» de «tradicional» a l'àmbit del circ.

---

**Paraules clau:** circ, circ contemporani

---

Raffaele DE RITIS

## La invenció del circ «tradicional» al tombant del segle XXI

### Pràctiques d'innovació, codis estètics i el mite d'«allò contemporani» a les arts circenses

Benvinguts, benvingudes, benvinguts!  
Aquí, a la frontera entre somni i realitat.  
L'hora de la transformació ha arribat a aquesta carpa.  
Res no és impossible si hi creiem de debò!  
El foc, l'aigua, la terra estan subjectes a nosaltres.  
Els crits, les llàgrimes, l'èxtasi, les rialles, la irracionalitat,  
l'anarquia de la poesia espera la redempció a través dels nostres desitjos.  
El que no hauríeu d'experimentar en les pròximes hores se us escapa,  
perquè no hi creieu.  
Senyors, en pocs segons, en fraccions de segon  
ha arribat el moment: comença l'espectacle.  
Serà un circ.<sup>1</sup>

A finals del segle xx, tot feia pensar que el circ era la disciplina de les arts escèniques que es va veure més afectada pels canvis d'identitat i la transformació dels codis estètics. A partir de l'any 2000, les pràctiques artístiques circenses van començar a qüestionar la seva identitat definida com un subgènere escènic.

Tot i que es considera que les arrels del circ, en tant que institució cultural, es troben a les darreres dècades del segle xviii (com la majoria de les arts escèniques «modernes»), la seva estructura «clàssica» acceptada es va codificar més endavant, dins la configuració de la identitat cultural occidental arran de la Revolució Industrial. Aquest camí va seguir diversos fenòmens, tant socials com artístics: l'ascens i la caiguda de l'espectacle eqüestre com a element definitori (anys 1770-anys 1870); l'aparició de la indústria del music-hall i/o del teatre de «varietats»; la difusió de les actuacions atlètiques dins del món de les arts escèniques (abans dels anys 1870); el comerç d'animals salvatges (anys 1880-anys 1990); la confrontació disruptiva o creativa amb el cinema en un moment de creixement del gènere (cap a la dècada del 1900), i altres fenòmens socioartístics. El model sorgit de l'encreuament d'aquestes influències es va difondre mitjançant un espai circular i en una combinació modular d'actuacions humanes i animals majoritàriament independents. Aquest model, en tant que «circ», va mantenir alguns codis bàsics aproximadament entre el 1870 i el 1980, configurant així un model de circ «clàssic» llegible. Un model semblant va donar lloc a un cànon universalment reconegut com els codis performatius del circ. Amb poques variacions

1. Paraules introductòries de l'espectacle «Circus Roncalli», 1976. Cit. a CHRISTIAN SEILER, *André Heller...*, 2012.

significatives, aquest format circular va conèixer com a mínim dues definicions posteriors: l'escenari teatral a la italiana (tant en el teatre europeu de «varietats» com en el model americà de «vaudeville») i les tres pistes/hipòdrom en l'arranjament del circ ambulat nord-americà. Una evolució posterior del model un cop acabada la Segona Guerra Mundial seria reconeguda després de l'any 2000 com a «circ tradicional». Aquest terme (no sense un sentit crític) va aparèixer en oposició a noves formes transformadores del circ, que es van estendre a meitat dels anys 1970 i van arribar a ser especialment recognoscibles a finals de la dècada del 1980. Aquestes formes van aparèixer relacionades amb almenys dos fenòmens: l'àmplia democratització de pràctiques artístiques concretes (escoles i classes de circ, també vinculades a la difusió de la pedagogia del teatre físic) i un distanciament poètic, quan no irònic, en l'estètica dels circs de nova formació, fins i tot amb una imatgeria encara lligada a la idea de «tradicció». Abans dels anys 1980, ja va sorgir el terme «nouveau cirque», indicant una progressiva dramatització de les pràctiques circenses escèniques i una conscienciació de l'especificitat immersiva de la disciplina en l'experiència dels espectadors.<sup>2</sup> Al voltant de l'any 2010, la consegüent idea de «circ contemporani» va començar a definir l'intent de codificar un nou subgènere, seguint l'estela del teatre postdramàtic, envers una desconstrucció radical no només dels codis circenses «clàssics», sinó també dels seus modes organitzatius.<sup>3</sup> En ple 2024, sembla que finalment el «circ contemporani» ha passat de la indústria de l'entreteniment popular al sector cultural subvencionat.<sup>4</sup> Pretén ser definit com un gènere per si mateix, i sobretot en formes oposades,<sup>5</sup> també a través d'intents de legitimació mitjançant eines filosòfiques en certa manera imprecises, com per exemple «dramatúrgia circense» o «escriptura circense» (Métais-Chastanier, 2014; Philippe-Meden, 2020; Moquet, Saroh i Thomas, 2020; Trapp, 2023).

Tot creant un conflicte entre els dos diferents conceptes d'evolució i/o emancipació, la noció de contemporani en el circ ha generat una apropiació crítica de «nou» quan, en realitat, al llarg dels segles els trets innovadors sempre han format part de la història del circ.

La història (com qualsevol altra forma d'art) fa palès com la corba històrica del circ mai no va respondre a un model «tradicional», sinó a un moviment constant de transgressions i innovacions sobre certs codis (espai, estructura escènica, models de negoci i formes organitzatives i socials). Fins i tot des dels seus inicis va existir la «dramatització» teatral de l'espectacle circense, a l'igual que les seves profundes connexions amb altres gèneres artístics, segles

2. «Depuis quelques années, j'ai le sentiment d'assister à la naissance d'un nouveau style de cirque qui me fait penser à la nouvelle cuisine (...)» (Mauclair, 1983).

3. La literatura crítica relacionada és molt extensa, tot i que majoritàriament des d'un punt de vista francès. Cf. GUY, Jean-Michel (ed.). *Avant-garde, Cirque !...*, 2001; MALEVAL, Martine. *L'émergence du Nouveau Cirque...*, 2010; HIVERNAT, Pierre; KLEIN, Véronique. *Panorama Contemporain...*, 2010. Una font útil amb una perspectiva internacional més àmplia és LAVERS, Katie; LEROUX, Louis Patrick; BURTT, Jon. *Contemporary Circus*, 2020.

4. «El circ contemporani és bàsicament això: una creació política que generalment és poc sòlida perquè es basa en l'argument demagògic que el circ és "en si mateix" un art popular, però que aviat es va veure desbordat pels resultats» (Trapp, 2023).

5. Un estudi en concret es basa en les converses entre influents creadors en un intent de definir el gènere mitjançant quatre formes de «contestació»: aparells, política, performers, i noves formes de treballar: «circ contemporani» (Lavers, Leroux, Burtt, 2020, op. cit.).

abans que el moviment contemporani reivindicués l'aspecte d'altra banda espontani de la «contaminació» com a concepte identitari. Així mateix, l'accés a les pràctiques circenses no es va limitar mai a una microsocietat de comunitats nòmades sinó, al contrari, va ser alimentada per les pràctiques de lleure i d'esport generades al si de classes mitjanes urbanes, en concret per l'expansió de la societat de la Revolució Industrial. I, de facto, el circ «contemporani», després de dues intenses dècades d'existència, està codificant plenament una nova forma de «tradicció». Alhora, la indústria encara codificada com a circ «clàssic» va continuar desenvolupant exemples de sofisticació teatral en una mena de «circ d'art popular».<sup>6</sup> Aquesta onada creativa neoclàssica s'identifica icònicament amb el Cirque du Soleil i la seva difusió mundial a mitjans dels anys 1990, però amb importants exemples també en els segments més tradicionals de la indústria del circ internacional després de l'any 2000.

### París i Manhattan: mirant enrere cap al 1975

Existeix una suggeridora foto en blanc i negre de l'any 1975. Un interminable terreny buit a l'extrem de l'illa de Manhattan. Al fons, les siluetes de les Torres Bessones; al mig, una carpa petita i desmanegada. És una de les primeres imatges d'una experiència anomenada Big Apple Circus, que després d'unes quantes dècades es va convertir en tota una institució en la vida cultural de Nova York, així com una influència en la renovació del món del circ.<sup>7</sup> Els nois maldestres que havien muntat, qui sap com, aquesta carpa torta eren un grup d'artistes de carrer; dos d'ells eren els fundadors del projecte. Paul Binder i Michael Christensen havien estat abans a París a l'escola de circ d'Annie Fratellini i Pierre Étaix (la primera i de més llarga trajectòria del món occidental) i van tornar a Nova York amb ganes de portar a Amèrica l'esperit íntim de les carpes europees.

Llavors, com és possible que una petita carpa, a la pàtria del gegantisme, aconseguís desencadenar una revolució tal que a partir d'aquell dia el circ fos considerat un art als Estats Units?

El Big Apple Circus, inspirat en experiències europees recents, havia entès dos aspectes fonamentals del circ: la senzillesa del clàssic i els lligams intrínsecs del circ amb altres arts (música, escriptura i disseny). En aquells moments, a mitjans dels anys 1970, la paradoxa de la innovació no era la d'un concepte creat des de zero, ni voler trencar amb les arrels: volia dir reconèixer la continuïtat amb el passat i utilitzar les regles clàssiques d'una forma moderna. Què significa forma moderna?

6. Aquí intentem destacar la rellevància d'aquella forma neoclàssica de circ que, tot i mantenir la integritat dels números i dels codis clàssics, es basa en un procés creatiu, una qualitat compositiva coherent dels elements artístics i adreçada a un públic popular. Històricament, es va codificar de forma moderna entre el 1974 i el 1984: és a dir, des de l'aparició del Cirque à l'Ancienne Gruss a Europa fins a la primera etapa de maduresa del Cirque du Soleil a Amèrica del Nord. Un dels intents de definicions utilitzats a França és el de «circuit traditionnel de création», com a part del moviment inicial del «nouveau cirque» (Barré, 2004), i a Itàlia «circo di regia» (De Ritis i Serena, 1998). Als Estats Units s'ha utilitzat el terme «contemporary circus» (tot i que el seu significat és evidentment contrari a la definició europea de circ contemporani) per indicar les formes de creació neoclàssica i la seva filiació al mètode soviètic, especialment en les obres d'Ernst Albrecht (1995 i 2006).

7. L'anàlisi críticohistòrica més acurada del Big Apple Circus ha anat a càrrec de Dominique Jando (2023; 2024) i Paul Binder (2013).

Hem de retrocedir uns anys enrere, a París. A finals dels anys 1960, Annie Fratellini (1932-1997), una músic emparentada amb l'aristocràcia dels pallasos, i el seu marit Pierre Étaix (1928-2016), cineasta guanyador d'un Oscar i pallasso, s'havien adonat de les dificultats del món del circ, que no estava en sintonia amb una època d'innovacions i efervescència com la que es vivia arreu del món artístic. La seva visió consistia a garantir continuïtat a la disciplina obrint una escola de circ on els antics mestres de circ poguessin ensenyar, però integrant també formació en altres arts com la música, la dansa o el mim (Monteaux i Fratellini, 1977; Fratellini, 1989; Jando i Fratellini, 2022). En la mateixa època, una altra família francesa molt antiga, la de l'experimentat mestre eqüestre Alexis Gruss Jr. (1944-2024), va entrar en contacte amb el món del teatre, transformant el seu circ en Cirque à l'Ancienne, terme que no indicava, com sovint es pensa, algun tipus d'estil d'època o el disseny l'espectacle, sinó un sistema de coneixements i codis d'actuació que es referia, d'una banda, a la gramàtica clàssica del circ eqüestre, amb la centralitat de la pista, i, de l'altra, a l'antic mecanisme artístic de «troupe» de la vida teatral i dels modes creatius que es troben a l'origen de les arts escèniques occidentals modernes (més o menys arrelades en les pràctiques organitzatives i estètiques de la *commedia dell'arte*).<sup>8</sup> A això s'hi afegeix la novetat dels processos de creació teatrals: limitada inicialment a una estetització orgànica de llums, vestuari i ritmes de l'actuació, va anar evolucionant els anys següents cap produccions «temàtiques». Així doncs, tenim una altra paradoxa: el primer circ «contemporani» de la història es va anomenar «circ a l'antiga».<sup>9</sup>

Aquest plantejament, també comú a altres experiències europees i americanes de l'època, va constituir la base del que aleshores s'anomenava «nou circ», generant diferents fórmules, com l'esmentat moviment del «circ contemporani».<sup>10</sup>

Cal recordar que els mètodes creatius i dramaturgics del teatre ja havien format part del circ entre els anys 1820 i 1900; i que aquest sistema havia estat heretat i amplificat pel circ soviètic.<sup>11</sup> Però en el circ occidental del segle XX aquest plantejament havia desaparegut gairebé del tot, amb poques excepcions, a favor de la típica seqüència de números, com en el teatre de varietats o el music-hall, amb el mestre de cerimònies marcant els ritmes.

El Big Apple Circus de Nova York va adoptar, per tant, el model parisenc, i amb ell la construcció teatral d'espectacles «temàtics». Aquests, a París i Nova York, són els primers exemples del món amb què el circ entra en el «sistema cultural».

8. «C'est le cirque de l'ancien temps, celui qui est imaginé, pratiqué avec le coeur, celui fraternel de la rue, avec sa fraîcheur, sa pureté, sa poésie», Claude Fléouter, «Le Cirque réinventé»... (31 gener 1974).

9. Trobem un testimoni dels orígens del projecte a Noël Devaulx (1977) i a les memòries d'Alexis Gruss i Joëlle Chabert (2002). La trajectòria històrica la reconstrueix Natalie Petiteau (2018).

10. Una teorització detallada i aclaridora dels orígens del «nou circ» en les arrels de les formes tradicionals la trobem als reculls d'articles periodístics de dos crítics molt atents de les arts escèniques: Jacques Richard a França (2018) i Jordi Jané (2013) a Espanya.

11. Els precedents històrics de les pràctiques de creació de direcció aplicades al circ es troben en els períodes 1820-1840 i 1880-1910, les quals van culminar amb l'experiència del circ soviètic en la seva època daurada (1950-1980) i en algunes experiències europees entre 1950 i 1970 (De Ritis, 2002).

## El circ modern a l'antiga als anys 1970: la paradoxa del Cirque à l'Ancienne

Com va aconseguir el circ, una disciplina senzilla i immediata, tenir avui una complexitat artística universalment reconeguda? Com va poder un gènere considerat «menor» guanyar estatus cultural?

Cada nova disciplina sorgeix d'una estratificació d'experiències; i, en el cas del circ actual, el punt de partida es troba en bona part en l'esperit de l'anomenat circ «tradicional», tot i que això pugui semblar una contradicció. Com en totes les disciplines artístiques, hi ha un sistema de coneixements i de pràctiques, una arrel que ens permet generar experiències cada cop més modernes.

Es tracta d'una mena de paradoxa: tenim el costum de pensar que certes experiències innovadores de circ són el contrari de la tradició quan sovint són de fet el seu producte. I aquí cal recordar les teories seminals d'Eric Hobsbawm sobre les «tradicions inventades» (Hobsbawm i Ranger, 1983).

Tradicionalment, el circ ha estat majoritàriament aliè al circuit artístic normal. El circ arribava a una ciutat, ocupava una plaça pública o pagava un espai buit, penjava cartells i esperava que arribés públic. Tal com passava al segle XVI, amb la *commedia dell'arte*. Tanmateix, al llarg del temps les altres arts han desenvolupat un sistema de circuits i espais teatrals. Fins i tot el circ des de mitjans del segle XIX fins a les primeres dècades del segle XX formava part, en realitat, d'aquest sistema: però només a les societats urbanes que comptaven amb circs permanents o espais teatrals polivalents. La forma del segle XX que té les característiques del circ ambulant tradicional, sota la carpa, va sorgir, en canvi, necessàriament de les cultures rurals i suburbanes, desproveïdes de llocs i d'oportunitats per a la cultura. Fins que esdevingué, en paral·lel a l'extinció del circ urbà permanent, la forma de circ dominant al llarg del segle XX.

Per tant, mentre que el sistema cultural el formaven seguidors, espectadors familiaritzats amb la disciplina i temporades artístiques, amb aparell crític i atenció mediàtica, el circ continuava sent un sistema anàrquic, marginal a la seva manera. Això també explica per què va fascinar grans masses de persones, com a paradigma de llibertat i misteri, tot i continuar sent, de fet, la forma d'art escènica més concorreguda, amb enormes fluxos d'espectadors.

Aleshores, com entra el circ dins d'aquest «sistema cultural»? A principis dels anys 1970, quan també van néixer el teatre de carrer i formes de transgressió relacionades, veure com muntaven la petita carpa Gruss al pati d'un museu va representar una estimulante provocació cultural. Però quina era la idea artística? El circ Gruss el constituïa una família d'unes deu persones, que amb certa sorpresa van acceptar la invitació del món del teatre (gràcies a la proposta de Sylvia Monfort).<sup>12</sup> La consciència artística del Gruss es limitava a la normalitat dels números habituals: des dels malabars fins a

12. Sylvia Monfort (1924-1991) va ser una de les figures emblemàtiques del teatre francès de la segona meitat del segle XX, actriu destacada del TNP de Jean Vilar i posteriorment influent directora de teatre. L'any 1972, al barri del Marais de París, va donar vida a un projecte cultural multidisciplinari i va saber atreure la família Gruss, generant el primer impuls cultural i institucional d'Occident cap al món del circ.



les acrobàcies eqüestres, des del pallaso que toca la trompeta fins al fals cowboy amb fuets a les mans. Però Sylvia Monfort, com a directora de teatre amb gran experiència, els va fer descobrir la riquesa intrínseca d'aquest patrimoni senzill i el potencial immersiu d'un espai com ara la carpa de petites dimensions. Va suposar una càrrega d'aire nou i d'emoció en una època en què tant el circ com el teatre eren cada cop més previsibles. I així fou com a França els crítics van descobrir l'espectacle del circ «modern» perquè el feia una família «a l'antiga»; l'èxit de públic el va beneficiar; els teatres i festivals internacionals els van convidar a l'estranger. Al cap d'uns anys, el Ministeri de Cultura va encunyar el títol de «Cirque National» per institucionalitzar la companyia Gruss i els seus espectacles.

Avui, des d'aproximadament els anys 2010, algunes companyies del circuit de «circ contemporani» han optat per una carpa (a Espanya, amb el pioner Circ Cric, i més endavant també sobretot a França o Itàlia): quan l'espectacle és prou immediat i sincer, el potencial és semblant al que va passar amb els Gruss dècades abans. El públic se sent proper a altres éssers humans: aquells mateixos que puguen a l'escenari i es converteixen en personatges. Potser aquesta va ser la intuïció d'una nova/antiga manera de fer circ, tant a París com a Nova York. El redescobriment de la humanitat allunyant-se de l'espectacle «colossal» podia generar igualment experiències de «gran» entreteniment i també d'«alta» cultura.

### **Recrear un passat que no va existir mai: la poètica «traumzirkus» del Circus Roncalli**

A França, Itàlia o Espanya hi havia molts circs i moltes famílies amb el mateix potencial que els Gruss. Havien creat circs que durant dècades gairebé sempre van tenir èxit, tot i que faltava aquell secret de la «consciència artística». També faltaven figures externes semblants del mitjà artístic com Monfort o Étaix apassionats pel circ i capaços d'extreure l'essència de les famílies circenses existents, animant-les perquè seguissin sent un art del seu temps. A Itàlia els grans mestres Vittorio Gassmann, Giorgio Strehler, Federico Fellini, Dario Fo o Franco Zeffirelli coneixien i freqüentaven els artistes de circ italians: però la conseqüència d'aquest intercanvi va ser nodrir les seves respectives formes de cinema, teatre, òpera o utilitzar les seves carpes. Els Gruss, en canvi, havien après del món del teatre a ser simplement ells mateixos; renunciant a noms de ficció després de tant anys, havien posat de manifest la força d'una petita família que ho feia tot, sense necessitat de contractar artistes o ballarins externs o d'utilitzar el mestre de cerimònies com a únic element constructiu. I a partir de tot això van crear una forma de dramaturgia, no necessàriament narrativa. Ser tu mateix és l'única manera de començar a anar a algun lloc: si ets tu mateix, sortiràs amb una cosa única que ningú més pot fer.

L'any 1976, a Àustria i Alemanya, va sorgir una experiència en paral·lel a les descrites abans, però d'una altra naturalesa. Un jove dissenyador austríac, Bernhard Paul, enamorat del circ des de ben petit, va començar a concebre un circ ambulant, bàsicament inspirat en l'època daurada del circ

alemany d'entreguerres basat en un coneixement profund real de la història i la imatgeria del circ, més enllà dels tòpics previsibles, i filtrat pels records d'infantesa, els somnis i les imatges idealitzades. Paul coneixia André Heller, el popular poeta i cantautor austríac d'avantguarda, influenciat pel món de Fellini i els moviments surrealistes. Plegats van crear «Circus Roncalli – The Greatest Poetry of Universe», estrenat a Bonn. Anava dirigit a un públic adult com una experiència immersiva, molt més propera a un *happening* de poesia d'avantguarda que a un espectacle de circ previsible, tot mantenint la carpa clàssica, la pista amb serradures, els animals salvatges i els acròbates.<sup>13</sup> Eren els anys en què l'escena alemanya anava trobant alternatives postdramatúrgiques consistents en les subcultures teatrals: la fisicalitat expressiva (com en l'expansió del *tanztheater*), la cultura pop (el teatre de Peter Zadek) i la importació estrangera de formes de teatre pop inspirades en el circ amb trets d'irrisió o de psicodèlia (Jango Edwards, Le Grand Magic Circus). Després d'uns inicis difícils i una pausa d'uns quants anys, Paul va tirar endavant el projecte tot sol, convertint-lo en un autèntic circ ambulat.<sup>14</sup> Va restaurar antics carruatges, va treballar amb una orquestra per crear una banda sonora global i va inventar vestits mai vistos. Va contractar artistes clàssics que transformaven els seus números en creacions de fantasia.

El Circus Roncalli va aportar una cosa que no tenien els seus circs coetanis: el «suport poètic»; un circ construït com un miratge mitjançant les seves transfiguracions en la imaginació col·lectiva i artística.<sup>15</sup> Va trobar el seu nínxol com a pioner en el subgènere del «traumzirkus» (circ somiat). Pot un intèrpret de circ representar-se a si mateix com a personatge? Ser una figura imaginària fent coses reals? Aquest va ser part del repte de Roncalli. Amb l'«obsessió» afegida pels aspectes decoratius que no es veia en cap altre circ del món, en una mena de meditació estètica sobre el passat que altres circs no valoraven.

A diferència dels exemples esmentats com Fratellini, Big Apple o Gruss, la prerrogativa de Roncalli era renovar també una altra forma d'espectacularitat circense: la pompa decorativa. Allà on per als altres pioners hi havia una força teatral de subtracció d'allò superflu, Roncalli encara manté l'energia de la intimitat però l'enriqueix destacant, amb art i gust, la cultura decorativa estratificada per la història del circ i restablint així una estètica de referència que el món del circ anava perdent.

Una altra forma d'agitació provocada pel Circus Roncalli va ser la influència del teatre de carrer. L'arribada sota la carpa anava precedida per una autèntica festa en honor al públic, que incloïa el llançament de confeti o

13. «Havia arribat el moment de crear un circ que correspongués a un ampli horitzó d'experiències: un espectacle que combinés facetes de totes les disciplines traduïdes en espectacle: humor i sorpresa, històries romàntiques i de terror, profunditat i efecte, batec i enginy. A Heller li podia agradar una cançó de la cantant índia Yma Sumac tant com un trio de «Rosenkavalier», un poema de Maiakovski, els moviments d'un ballarí de katakali indi o el ball de claqué de Fred Astaire, la capella de Ronchampsor de Le Corbusier o els palaus de fang de Mali, les escultures de Brancusi o les figures del Pacher-Altar de St. Wolfgang, les pel·lícules de Fellini o l'aire d'una ventositat creativa. Estava molt convençut de les qualitats de diferents orígens» (Seiler, 2012).

14. Les primeres etapes històriques del Circus Roncalli les descriuen diversos autors (Köhler i Labonte [eds.], 1997).

15. «Vaig agafar el gloriós circ d'abans de la guerra i vaig començar des d'on s'havia aturat de cop (...). No volia formar part del *zeitgeist*, sinó convertir-m'hi (...). Veia el meu circ com una transfiguració de la meua infantesa (...) però també inspirat en la visió de Federico Fellini, en una mena d'espectacle de circ holístic» (Paul, 2022).

pintar la punta dels nas dels espectadors amb un pintallavis: un ritu d'iniciació al regne de la fantasia per a una experiència global que anava més enllà de mirar un espectacle.

Roncalli subratlla la recuperació vivencial del circ com a espectacle per als cinc sentits: a més de la vista i l'oïda, l'olfacte (des de les serradures fresques de la pista fins a la suor dels cavalls, des de l'olor de les crispetes fins a la de les pomes caramel·litzades) i el gust, amb la reconstrucció de les parades de menjar pròpies del desaparegut món de les fires.

Aquestes diferents experiències de recuperació «a l'antiga» per generar un «nou» circ van arribar al pic de l'èxit a la primera meitat dels anys vuitanta, quan la seva influència va obrir el camí per al pas decisiu cap a la innovació del circ d'art popular.

### «Here comes the Sun»

El que avui coneixem com a Cirque du Soleil va néixer al Quebec al voltant de l'any 1983, a partir d'una experiència participativa que combinava festa, teatre urbà, números de circ i molta música, però sense connexió real amb cap tipus de cultura del circ.<sup>16</sup> Aviat els fundadors van quedar fascinats per les dues experiències circenses de Roncalli i Gruss: en el primer cas, per la capacitat de crear una experiència de circ immersiva; en el segon, per la força d'un espectacle basat en l'esperit de companyia i temàtic amb un subtil pretext narratiu; i en ambdós casos, amb una consegüent unificació estètica, sense explicar necessàriament una història completa ni renunciar als números clàssics. Dels dos models també s'entén la força d'un element constructiu fonamental: la música en directe. L'espectacle de l'any 1985 del Circus Alexis Gruss de París, titulat «Paris-Pekin», es va concebre com un viatge, caracteritzat per un fil conductor de personatges de conte de fades per guiar l'espectador a través dels diferents números, i combinant, per primera vegada al món, les cultures del circ xinesa i occidental. Els creadors del Cirque du Soleil van trobar el detonant, la clau, dels seus primers sofisticats espectacles ja abans del 1986.

Els primers anys del Cirque du Soleil es van desenvolupar en paral·lel a la curiositat per explorar les cultures circenses del món. Aquells pioners canadencs van descobrir el rigor i el minimalisme de l'escola xinesa, els mecanismes de creació de Rússia i d'Europa de l'Est, l'essencialitat clàssica del circ nacional suís Knie i la seva extraordinària capacitat logística per muntar i moure allò que el Cirque du Soleil veu com un punt fix: la carpa. Creen, per tant, una síntesi de tot plegat afegint-hi la cultura de l'entreteniment nord-americana: la tecnologia del so i la il·luminació, la producció musical i de vestuari, la perfecció coreogràfica, l'enfocament cinematogràfic de l'edició d'espectacles en directe i el suport de producció i màrqueting, així com l'afegit hàbil, als artistes de circ, d'altres gèneres performatius i performers.

16. A partir de la densa bibliografia sobre el Cirque du Soleil, la gènesi analitzada per Tony Babinski i Kristian Manchester (2004) és exhaustiva. Entre els estudis posteriors més vàlids sobre continguts estètics trobem Katie Lavers (2014), Katie Lavers i Louis Patrick Leroux (2018) i diversos capítols de Leroux i Batson (2016).

En definitiva, per primera vegada al món, va néixer un circ amb un enfocament perfectament competitiu comparat amb als estàndards de la indústria de l'entreteniment, i amb un peu en el sector «cultural».

El Cirque du Soleil va aconseguir fer-se un nínxol de mercat extraordinari: entre el públic popular del circ, els aficionats als musicals, el públic del teatre sofisticat i el món de l'entreteniment en directe. I va demostrar que en un model popular és possible superar la referència visual del circ creant altres universos estètics, però sense renunciar als canons i als codis clàssics d'un gènere artístic.

### La via espanyola-italiana

En l'actualitat és possible identificar un fil conductor en el que passava als anys 1980, amb experiències tan diverses a diferents punts d'Europa i Amèrica: una generació de les arts escèniques s'havia acostat al circ, n'havia entès els codis clàssics i n'havia fet un art de la seva època. Treballaven per a un públic que havia deixat d'anar al circ. En alguns casos, aquells «nous cirques» se cenyien a referències (amb l'art i l'experimentació) a la mitologia visual (o sonora, fins i tot olfactiva) del circ; en altres ho sobrepassaven amb escreix.

Però la revolució clau la trobem en el fet que la idea de circ, amb una carpa, una pista circular, música en directe, els seus números de pallasos, acròbates i l'art eqüestre del futur, podia ser un art teatral i alhora una forma d'entreteniment del seu temps. Podia tornar a interessar la premsa, les elits socials, els poders públics i els patrocinadors tant com una fundació de dansa; però alhora podia interessar les grans masses tant com una gira de música pop.

En els mateixos anys, els grans cirques tradicionals europeus i americans encara no havien copsat l'abast d'aquest fenomen. Si bé a la dècada de 1980 Gruss i Roncalli eren vistos amb curiositat i com a competents per la indústria del circ, i fins i tot admirats, el Cirque du Soleil encara no era molt conegut. A la seva manera, la majoria de cirques tradicionals s'havien apropiat en ocasions a formes de producció coreogràfica o temàtica per embolcallar els seus espectacles, però més aviat seguint el llegat de la «revista» teatral o formes sintètiques d'opereta. Per tant, havien desenvolupat formes de creació més encaminades a espectaculars posades en escena temàtiques o a interludis de ballet: la primera influència va provenir majoritàriament de l'empresari i dissenyador espanyol Arturo Castilla (1916-1996). El 1963 va començar a importar a Itàlia el seu concepte «Circo Americano», en associació amb membres de la dinastia circense italiana Togni (De Ritis, 2018), la qual cosa va inspirar ràpidament els cirques italians dels anys setanta. D'una manera encara més sofisticada, el circ dels germans Orfei —Liana, Nando i Rinaldo— va aplegar alguns dels més grans talents del disseny i de la posada en escena del cinema i la televisió;<sup>17</sup> mentre que Moira Orfei va concebre una versió de circ sobre gel amb la contribució de creatius internacionals del music-hall i de la revista.<sup>18</sup>

17. Vegeu també Liana Orfei (2021).

18. Per a una crònica d'aquest període artístic, vegeu la sèrie d'articles de Roberto Pandini «La grande stagione del circo italiano». *Circo*, núm. 3 (p. 16-21), 4 (p. 18-23), 5 (p. 18-23), XIX (1987) i Roberto Pandini, «Circhi italiani tipo esportazione». *Circo*, núm. 6 (p. 18-23), XIX (1987).

En una Itàlia on tant el proletari com la classe mitjana tenien un accés informat a la cultura (gràcies a la televisió o als cercles obrers), aquests espectacles eren com pel·lícules en directe, i l'èmfasi es posava sobretot en l'opulència: el model provenia dels Estats Units i era el del Ringling-Barnum-Bailey Circus, la companyia mundial més important en la indústria del circ als anys 1970 i 1980 (per a la qual el Cirque du Soleil va anar construint lentament un model alternatiu fins a revertir el seu paper protagonista cap als anys 1990).<sup>19</sup>

A Itàlia, un jove director, Antonio Giarola, havia intentat l'any 1984 crear un circ «poètic» animat per les experiències de Gruss i Roncalli, titulat *Clown's Circus*.<sup>20</sup> Tot i la seva curta però reconeguda durada, l'experiència va plantejar una qüestió dins la tradició del circ italià. El consens del públic i de la premsa qüestionava la possibilitat de models paral·lels als consolidats a la península. No s'ha d'oblidar que l'any 1981 la Biennal de Venècia havia convidat la carpa de l'espectacle Gruss a la ciutat dels canals, amb cavalls i elefants, i que va rebre una enorme atenció per part dels crítics teatrals.

L'únic circaire italià que va intentar un canvi cap a les noves influències neoclàssiques va ser Livio Togni a principis dels anys noranta, amb el seu propi circ Darix Togni. Amb el pas dels anys, el seu espectacle va passar lentament, gairebé inconscientment, del format circ-revista italià a un sofisticat model immersiu que es convertiria en un referent global, «capaç de reconciliar amb el circ un públic decebut per altres experiències amb el circ» (Richard, 1989). Togni va copsar la decadència d'un cert tipus de gran circ italià per tal de tornar a visitar amb estil els models de Gruss i Roncalli: a la llum d'una sinceritat felliniana d'un circ unifamiliar, d'un grup íntim, però amplificat per la sofisticació del decorat; i per un nou èmfasi poètic en la gran presència d'animals exòtics. El desenvolupament espontani, que des del 1990 es coneix com *Florilegio*,<sup>21</sup> va tenir èxit a nombrosos països d'Europa, Àsia, Àfrica i Amèrica del Sud. A diferència dels diferents models de referència de circs artístics, al *Florilegio* el procés de creació es feia no amb una planificació estructurada sinó per osmosi, per superposició de suggeriments, persones, rols i ocasions, tant que fins i tot podia variar d'una vetllada a l'altra. La curiosa força del projecte raïa en una peculiar mentalitat creativa: copsar una inspiració ambiental abans que el propi contingut. La fabricació de l'entorn (tendes, carruatges, complements), segons una idea decorativa determinada, generava el contingut de l'espectacle. Era un circ d'entreteniment energètic, un procés basat en cinc generacions que creaven un art; en cert sentit, contrari a la noció d'escriptura escènica, però extremadament teatral en la tensió entre espontaneïtat i artifici.

La família Togni, amb *Il Florilegio*, simplement havia expressat la necessitat de diversificar el seu circ a partir de models semblants. Per tant, potser per primera vegada, una família de circ va aconseguir un distanciament estètic i irònic dels seus estereotips. Fins i tot sense un projecte creatiu metòdic, *Il Florilegio* esdevingué un joc continu sobre tots els tòpics vinculats al circ,

19. Vegeu Albrecht, 2014.

20. El fenomen s'estudia a Attou (2021).

21. *Florilegio* és una paraula italiana que vol dir «antologia escollida», del llatí medieval *florilegium*.

tant positius com negatius (la paraula *florilegio*, per a qui no la pot pronunciar, es converteix en italià *fuorilegge/fora* de la llei en alguns casos), potenciant el misteri i la paradoxa de la vida del circ.

### Cap al nou mil·lenni: codificar un «circ tradicional»

En el període comprès entre els anys 1990 i els 2000, el circ de masses havia vist madurar nous i actuals models de referència; mentre que el circ «contemporani» més específic va començar a desenvolupar-ne d'altres, encara no fàcilment codificats.<sup>22</sup> En ambdós casos, va ser complex per als circs familiars descodificar, i possiblement seguir, aquestes transformacions. És en aquesta tensió, en els darrers anys, on neix la paradoxal definició de «circ tradicional». Sembla una reacció per marcar necessitats d'identitat oposades: d'una banda, entesa com a defensiva envers allò que emergeix de l'exterior; de l'altra, com a distanciament per marcar la pròpia naturalesa respecte al que precedeix una experiència actual.<sup>23</sup>

Les formes populars del circ prosperaven en uns enormes llimbs per als quals cada categoria continua sent insidiosa.

La força supervivent del circ, i probablement també la d'altres formes d'entreteniment, rau en el canvi com a energia contínua.<sup>24</sup> A l'àmbit del circ, un art secular i biodegradable, la innovació funciona més amb la transformació progressiva de models que amb la creació *ab nihilo*. Hem vist abans com la força d'un model dominant com el Cirque du Soleil prové d'una reflexió sobre les arrels. La classificació habitual del Cirque du Soleil com a emblema del «circ contemporani» s'hauria de replantejar per no deixar-se portar per les primeres impressions, trobant punts molt més grans de pertinença a una categoria provisional de «circ clàssic».<sup>25</sup>

Les grans transformacions artístiques es produeixen juntament amb fortes tensions socials, que condueixen a formes de coneixement i cultura cada cop més compartides. A tall d'exemple, a la segona meitat del segle xx, el circ va tenir almenys dos factors de transformació decisius. El primer, després del 1968, l'esmentada democratització de les pràctiques circenses fora de les famílies artístiques (un fenomen que es troba a l'arrel dels models aquí descrits); el segon, després de la caiguda del mur de Berlín, la contaminació amb les metodologies creatives i les tècniques acrobàtiques codificades als països soviètics, on l'art del circ s'havia estat desenvolupat científicament en una visió de patrimoni públic a iniciativa del poder polític i amb el suport de l'Estat.<sup>26</sup>

22. Una primera síntesi científica internacional sobre la pluralitat cultural de les arts del circ s'expressa a les actes de la conferència «Il Circo e la Scena» (Serena i Cristoforetti, 2001).

23. Vegeu també Barré (2002) i Rosenberg (2004).

24. Importants intents recents d'ordenació historicocrítica dels estudis de circ a escala global són les antologies editades per Arrighi i Davis (2021) i Tait i Lavers (2016).

25. Les reflexions del famós volum de Salvatore Settis (2004) es poden aplicar aquí.

26. Per a més informació sobre aquests aspectes, vegeu Raffaele De Ritis (2007).

## Tancar el cercle: tradició contemporània i contemporaneïtat tradicional. Les Folies Gruss i altres casos

Cap a l'any 2020, les formes populars del circ semblaven trontollar, gairebé desintegrar-se, per motius aparentment diferents. D'una banda, la classe cultural va triar com a model de circ el corrent del «circ contemporani»: <sup>27</sup> un subgènere escènic ideal en circuits teatrals i en el suport públic i, per tant, ja no vinculat als codis, repertoris i espais clàssics. D'altra banda, arreu del món sobreviuen diverses carpes «tradicional», però, paradoxalment, massa allunyades dels codis clàssics: l'extinció gairebé total de les arts eqüestres, el debilitament de l'art del pallaso, la contaminació superficial dels models televisius, el focus en els infants, l'ús d'animals que sovint és només accessori (encara que cada cop és més rar), i la posada en escena total o el concepte de l'espectacle com a quelcom rudimentari. Tot i que tot això ara queda lluny de les característiques fundacionals, els circaires reclamen la forma com a «circ tradicional», quan en canvi reflecteix elements que són del tot habituals. <sup>28</sup> Per contra, les característiques identitàries del «circ contemporani», estratificades al llarg de dues dècades, poden reflectir avui una forma legítima de tradició circense.

Les experiències fundacionals, descrites anteriorment, van experimentar diverses transformacions. L'empresa més important del segle xx, Ringling Bros. and Barnum and Bailey Circus, encara que sempre capaç de transformar-se en la seva història, va tancar el 2017 després d'un recorregut de 146 anys: anunciant més que simbòlicament arreu del món *la fi històrica del lideratge del circ com a espectacle de masses dominant* (Standiford, 2021; Hammastrom, 2007 i 2011). Va reobrir el 2024 com a «Ringling!», redefinit com un espectacle amb un elemental central circular i dirigit a la generació Z, sense la paraula circ: evitant animals, el pallaso clàssic i la imatgeria visual que s'espera de la forma. <sup>29</sup> El Cirque du Soleil va implosionar, amb moviments empresarials arriscats que es van veure afectats per la pandèmia, però aconseguint recuperar-se el 2022. <sup>30</sup> El Big Apple Circus, com a fundació sense ànim de lucre, es va declarar en fallida el 2016 i després va intentar represes episòdiques els anys següents sota diverses empreses privades. Florilegio Togni, en mans de la cinquena generació familiar, està passant per una mutació artística i corporativa, aconseguint èxits a l'Orient Mitjà i Àfrica. El Circus Roncalli, mai més enllà del seu pròsper mercat cultural austro-alemany, aprofita la retirada d'animals als mitjans de comunicació, transformant parcialment el seu objectiu.

La mutació de l'Alexis Gruss Circus és interessant ja que d'alguna manera es tracta de l'experiència fundacional d'un «circ d'art popular». L'any 2024

27. Per a un estudi antològic sobre la internacionalitat del fenomen, vegeu Laver, Leroux i Burt (2020).

28. Vegeu les teories a Hobsbawm i Ranger (1983).

29. «El públic es troba amb un espectacle centrat en l'ésser humà pensat per a la generació Z que podria fer que no es reconegués (...). Al llarg de dues hores, 75 intèrprets realitzen 50 números mentre la música, l'acció o la il·luminació canvien cada 3,5 segons per aguantar l'atenció del públic acostumat als talls ràpids dels vídeos de les xarxes socials. L'escenari central és un plat giratori equipat amb pantalles dissenyades per ampliar els detalls de l'espectacle» (Abrams, 2024).

30. Aquesta fase la documenta Daniel Lamarre (2022).

sembla ser l'únic circ del món que ha aconseguit conservar totes els elements fundacionals clàssics (arts eqüestres, coneixement familiar, esperit de la «troupe», pista circular i serradures) en combinació amb les arts de l'escenari (procés creatiu, música en directe, tecnologia, disseny de producció, conceptualització estètica) i un sofisticat departament de màrqueting. Tot i que potser és l'únic circ del món que basa un espectacle sencer en quatre generacions que apareixen a la pista al mateix temps, variant d'espectacle cada any, una paradoxa de la seva transformació va ser la renúncia a la paraula circ a favor de l'etiqueta Les Folies Gruss. Amb una activitat de 50 creacions d'espectacles diferents anuals (no comparable a cap altra realitat circense) i la revisió de centenars de tècniques clàssiques, la companyia Gruss es pot considerar tant la més antiga com la més moderna entre les existents.<sup>31</sup>

Mentrestant, les famílies de circ van ampliar els codis clàssics: el prestigiós Circus Knie, Swiss National Circus, després de la seva 100a edició el 2019, va optar per una barreja d'art eqüestre familiar, música pop, efectes propis d'un concert i comèdia de cabaret; l'any 2019 el llegendari Circus Krone d'Alemanya, fundat el 1905, va recórrer a l'equip creatiu del coreògraf d'avantguarda Bence Vagi, tot conservant números de lleons i animals exòtics. Altres representants de la indústria del circ han ampliat els límits del sistema artístic clàssic amb lleugeres hibridacions: l'empresa espanyola Productores de Sonrisas, amb les marques Circo de los Horrores i Circlásica; els espectacles d'estètica postindustrial carregats d'adrenalina de la companyia alemanya Flic-Flac; la manera francesa del Cirque Phenix i els seus espectacles multitudinaris molt espectaculars sobre les «cultures mundials» del circ; tots ells espectacles fidels a la carpa o a les modulacions d'una carpa/pista. Altres formes de circ creatiu de masses també han tingut èxit en el format escènic: el projecte de gira internacional Circus 1909; els col·lectius canadencs Cirque Eloize i 7 Doigts de la Main que, tot i que vinculats al circuit teatral, s'han distanciat en certa manera de l'escena contemporània subvencionada, entrant en els circuits comercials i populars. Sense oblidar el gènere dels «espectacles residents», amb un lideratge global del grup Franco Dragone Entertainment a les dues primeres dècades d'aquest segle (majoritàriament a l'Orient Pròxim i Llunyà, revisant completament la noció espacial i ambiental de construcció de circ, en una connexió extrema entre destresa humana i tecnologia).

A la Xina i a Rússia s'estan produint interessants evolucions sobre el model del circ de masses clàssic, en què una profusa generació de directors de talent i equips creatius estan generant produccions elaborades utilitzant els codis bàsics i dirigint-se cap a noves identitats.

## Conclusions

El COVID-19 i les seves repercussions en l'entreteniment en directe no han tingut grans efectes en els processos de transformació reals de les arts del circ. Avui, l'escena de la recerca circense «contemporània» és molt rica, però

31. Sobre la mutació cultural de la companyia Alexis Gruss, vegeu la trilogia de les actes de la conferència editades per Natalie Petiteau (2017, 2018 i 2019) per a la Universitat d'Avinyó.



orientada a un públic burgès, lluny d'un públic popular; els circs «tradicionals» sota la carpa estan prosperant, tot i que la seva identitat s'ha anat remodelant. En particular, la progressiva desaparició dels animals i el caràcter anacrònic de l'element pallaso qüestionen l'essència d'aquesta «tradicció» (Bouissac, 2021).

Existeix un buit important en l'àmbit del circ popular «artístic»: aquell en què els models innovadors de creació es basaven en els codis clàssics del circ; el format entre els anys 1970 i 1990, quan, en una època daurada, una generació cultural ingènua i sense pretensions es va trobar amb circaires il·luminats, i va aconseguir fer del circ l'art i la indústria del seu temps.



### Referències bibliogràfiques

- ABRAMS, Jonathan. «A New-Look Circus Sends in the Clowns, but Loses the Face Paint». *The New York Times* (2 març 2024).
- ALBRECHT, Ernest. *From Barnum & Bailey to Feld: The Creative Evolution of the Greatest Show on Earth*. Jefferson: McFarland, 2014.
- ALBRECHT, Ernst. *New American Circus*. Gainesville: University Press of Florida, 1995.
- ALBRECHT, Ernst. *The Contemporary Circus: Art of the Spectacular*. Lanham, Maryland: Scarecrow Press, 2006.
- ARRIGHI, Gillian; DAVIS, Jim (eds.). *The Cambridge Companion to the Circus*. Cambridge: Cambridge University Press, 2021.
- ATTOU, Jamila. *Clown's Circus: storia, memorie e arte – Il circo, una festa: un nuovo modello drammaturgico*. Verona: Equilibrando, 2021.
- BABINSKI, Tony; MANCHESTER, Kristian. *Cirque Du Soleil: 20 Years Under the Sun - An Authorized History*. Nova York: Harry N. Abrams, 2004.
- BARRÉ-MEINZER, Sylvestre. «Le cirque classique, entre tradition et récupération. *L'Annuaire Théâtral*, no. 32 (tardor 2002), p. 93-106.
- BARRÉ-MEINZER, Sylvestre. *Le cirque classique, un spectacle actuel*. París: L'Harmattan, 2004.
- BINDER, Paul. *Never Quote the Weather to a Sea Lion*. Bloomington: AuthorHouse, 2013.
- BOUISSAC, Paul. *The End of the Circus: Evolutionary Semiotics and Cultural Resilience*. Londres: Bloomsbury Academics, 2021.
- DE RITIS, Raffaele; SERENA, Alessandro. *Dizionario dello Spettacolo del Ventesimo Secolo*. Milà: Baldini+Castoldi, 1998.
- DE RITIS, Raffaele. «Aux origines de la mise en piste, 1935-1975». A: WALLON, Emanuel (ed.). *Le Cirque au risque de l'art*. París: Actes-Sud, 2002.
- DE RITIS, Raffaele. «Le Circo Americano et sa genèse. Pour une mythologie européenne du cirque 1946-1976». *Le Cirque dans l'Univers*, 270 (setembre 2018), p. 28-32.
- DE RITIS, Raffaele. *Storia del Circo*. Roma: Bulzoni, 2007.

- DEVAULX, Noël. *Le Cirque à l'ancienne*. París: Henri Veyrier, 1977.
- FLÉOUTER, Claude. «Le Cirque réinventé». *Le Monde* (gener 1974).
- FRATELLINI, Annie. *Destin de Clown*. Lió: La Manufacture, 1989.
- GRUSS, Alexis; CHABERT, Joëlle. *Rêver les yeux ouverts*. París: Desclée de Brouwer, 2002.
- GUY, Jean-Michel. «Circus does not exist». A: TRAPP, Franziska (ed.). *360° Circus. Meaning. Practice. Culture*. Abingdon: Routledge, 2023.
- GUY, Jean-Michel (ed.). *Avant-garde, Cirque ! Les arts de la piste en revolution*. París: Autrement, 2001.
- HAMMARSTROM, David Lewis. *Inside the Changing Circus: A Critic's Guide*. Albany: BearManor Media, 2011.
- HAMMASTROM, David Lewis. *Fall of the Big Top: The Vanishing American Circus*. Jefferson: McFarland, 2007.
- HELLER, André; PAUL, Bernhard. Paraules introductòries de l'espectacle «Circus Roncalli», 1976. Cit. a Seiler, Christian. *André Heller: Feuerkopf. Die Biografie*. Gütersloh: C. Bertelsmann Verlag, 2012.
- HIVERNAT, Pierre; KLEIN, Véronique. *Panorama Contemporain des Arts du Cirque*. París: Textuel, 2010.
- HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence (eds.). *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- JANDO, Dominique; FRATELLINI, Anni. *Singer, Actress, Clown, Circus Director, Circus Teacher*. <[http://www.circopedia.org/Annie\\_Fratellini](http://www.circopedia.org/Annie_Fratellini)> (Consulta: 20 febrer 2022).
- JANDO, Dominique. *Big Apple Circus - New York's one-ring wonder* <[http://www.circopedia.org/Big\\_Apple\\_Circus](http://www.circopedia.org/Big_Apple_Circus)> (Consulta: 20 febrer 2024)
- JANDO, Dominique. *Big Apple Circus: 25 Years*. Nova York: Big Apple Circus: Odyssey Guides, 2003.
- JANÉ, Jordi. *152 volts de pista: 1999-2012*, 2 vol. Tarragona: Arola Editors, 2013.
- KÖHLER, Werner; LABONTE, Edmund. *Circus Roncalli - Geschichte einer Legende*. Hamburg: Hoffmann-Campe, 1997.
- LAMARRE, Daniel. *Balancing Acts: Unleashing the Power of Creativity in Your Life and Work*. Nova York: Harper/Collins, 2022.
- LAVERS, Katie; LEROUX, Louis Patrick; BURTT, Jon (eds.). *Contemporary Circus*. Londres: Routledge, 2020.
- LAVERS, Katie; LEROUX, Louis Patrick. «The multiple narratives of Cirque Du Soleil». A: SELLERS-YOUNG, Barbara; MCCUTCHEON, Jade Rosina. *Narrative in Performance*. Nova York: Red Globe Press, 2018, p. 111-131.
- LAVERS, Katie. «Cirque du Soleil and Its Roots in Illegitimate Circus». *M/C Journal*, 17(5) (2014).
- LEROUX, Louis Patrick; BATSON, Charles R. (eds.). *Cirque Global - Quebec's Expanding Circus Boundaries*. Toronto: McGill-Queen's University Press, 2016.
- MALEVAL, Martine. *L'émergence du Nouveau Cirque : 1968-1998*. París: L'Harmattan, 2010.
- MAUCLAIR, Dominique. «Le Cirque Nouveau est arrivé». *Le Cirque dans L'Univers*, núm. 128 (1r trimestre 1983).

- MÉTAIS-Chastanier, Barbara. «Écriture(s) du cirque : une dramaturgie ?». A: *Agôn - Dramaturgie des arts de la scène, HS 2*. París: L'Harmattan, 2014.
- MONTEAUX, Jean; FRATELLINI, Annie. *Un cirque pour l'avenir*. París: Le Centurion, 1977.
- MOQUET, Diane; SAROH, Karine; THOMAS, Cyril. *Contours et détours des dramaturgies circassiennes*. Châlons-en-Champagne: CNAC, 2020.
- ORFEI, Liana. *Romanzo di vita vera. La regina del circo*. Milà: Baldini+Castoldi, 2021.
- PANDINI, Roberto. «La grande stagione del circo italiano». *Circo*, núm. 3, 4, 5 i XIX (1987).
- PANDINI, Roberto. «Circhi italiani tipo esportazione». *Circo*, núm. 6 i XIX (1987).
- PAUL, Bernhard. «Meine Reise zum Regenbogen. Die Autobiographie des Roncalli-Gründers». Viena/Munich: Brandstätter Verlag, 2022.
- PETITEAU, Natalie. «Introduction». A: GRUSS, Stephan; GRUSS, Firmin. *Ex Ducere*. Avinyó: Éditions Universitaires d'Avignon, 2017.
- PETITEAU, Natalie. «Introduction». A: GRUSS, Stephan; GRUSS, Firmin. *Se Ducere*. Avinyó: Éditions Universitaires d'Avignon, 2018.
- PETITEAU, Natalie. «Introduction». A: GRUSS, Stephan; GRUSS, Alexis. *Ex nihilo*. Avinyó: Éditions Universitaires d'Avignon, 2019.
- PETITEAU, Natalie. *Les bâtisseurs de l'éphémère. Histoire de la Compagnie Alexis Gruss, dès ses origines à nos jours*. Nîmes: Print Team, 2018.
- PHILIPPE-MEDEN, Pierre. «Vous avez dit dramaturgie circassienne ?». *La Pensée d'Ailleurs*, núm. 2 (2020).
- RANGER, Terence; HOBBSAWM, Eric J. *The Invention of Tradition*. Torí: Einaudi, 2002.
- RICHARD, Jacques. «Darix Togni, fantaisie italienne». *Le Figaro* (10 maig 1989).
- RICHARD, Jacques. *Trente ans de cirque en France (1968-1997): Chroniques de Jacques Richard journaliste*. Editat per François Amy de la Bretèque i Philippe Goudard. Montpellier: Presses Universitaires de la Méditerranée, 2018.
- ROSENBERG, Julien. *Arts du cirque. Esthétiques et évaluation*. París: L'Harmattan, 2004.
- SEILER, Christian. *André Heller: Feuerkopf. Die Biografie*. Gütersloh: C. Bertelsmann Verlag, 2012.
- SERENA, Alessandro; CRISTOFORETTI, Gigi (eds.). *Il Circo e la Scena*. La Biennale di Venezia: Marsilio, 2001.
- SETTIS, Salvatore. *Futuro del Classico*. Torí: Einaudi, 2004.
- STANDIFORD, Les. *Battle for the Big Top: PT Barnum, James Bailey, John Ringling, and the Death-Defying Saga of the American Circus*. Nova York: Public Affairs, 2021.
- TAIT, Peta; LAVERS, Katie (eds.). *The Routledge Circus Studies Reader*. Londres: Routledge, 2016.
- TRAPP, Franziska. «Reading circus: dramaturgy on the border of art and academia». A: TRAPP, Franziska (ed.). *360° Circus. Meaning. Practice. Culture*. Abingdon: Routledge, 2023.

# Transformaciones del circo en la era contemporánea: La Central del Circ como catalizador de cambio

Víctor BOBADILLA PARRA

Universitat Autònoma de Barcelona  
victor.bobadilla@autonoma.cat

NOTA BIOGRÁFICA: Coordinador artístico de La Central del Circ. Doctorando en Literatura y Estudios Teatrales por la Universitat Autònoma de Barcelona.

## Resumen

La evolución del circo contemporáneo en Cataluña, impulsada, entre otros, por La Central del Circ, representa una transformación radical desde sus orígenes tradicionales hacia una manifestación artística rica y multifacética. Este cambio ha convertido al artista de circo en un creador e intérprete que desafía clasificaciones tradicionales y promueve una narrativa personal y colectiva. La intersección con tecnologías avanzadas y la exploración de conceptos como lo posthumano destacan la adaptabilidad del circo a tiempos y realidades múltiples, reconfigurando su historia y práctica.

La Central del Circ ha sido clave en fomentar un circo que dialoga con cuestiones contemporáneas mediante un enfoque dramático cohesionado. Este enfoque postdramático y performativo subraya la importancia de la estructura y la técnica más allá de la simple demostración de habilidades, permitiendo a los artistas una comunicación efectiva con la audiencia. La creación circense se convierte en un acto de coescritura con el público, donde el espacio y la interacción son fundamentales para el significado de la obra.

Así, el circo contemporáneo catalán, con su diversidad e innovación, no solo sirve como entretenimiento sino también como una plataforma para la expresión artística y el diálogo cultural. La Central del Circ ha establecido un modelo de experimentación y reflexión crítica, demostrando cómo el circo puede capturar las complejidades de nuestra era y enriquecer el panorama cultural contemporáneo.

**Palabras clave:** circo contemporáneo, circo catalán

Víctor BOBADILLA PARRA

## Transformaciones del circo en la era contemporánea: La Central del Circ como catalizador de cambio

### El circo contemporáneo

El circo contemporáneo en Cataluña se ha diversificado enormemente en cuanto a formatos y disciplinas. Ya no es común encontrar espectáculos que abarquen todas las disciplinas circenses; en cambio, algunos actos específicos como la cuerda lisa, los *portés acrobatiques*, la suspensión capilar y la rueda Cyr, por mencionar algunos, han dado lugar a representaciones autónomas, desde solos y duetos hasta grandes conjuntos de artistas especializados. Además, la tradicional carpa circense ha dejado paso a otros espacios de creación y representación: desde salas de espectáculos y calles hasta museos y plataformas digitales, todos estos espacios albergan espectáculos que han dejado huella, como *Bèsties*, de Baró d'Evel Cirk Cie., y espectáculos que han desarrollado un diálogo entre la investigación y las nuevas dramaturgias, como *EZ*, de Elena Zanzu, y *MASHA*, de la compañía Palimsesta, laureadas por CircusNext y residentes de La Fàbrica de Creació La Central del Circ.

Una característica esencial de esta nueva era es la visión del artista de circo como creador y como intérprete. Esta perspectiva va de la mano de una vocación por innovar, cuestionar y, en ocasiones, adoptar una postura política o social. Esta evolución en la función y percepción social del artista circense resalta la importancia de la originalidad y de la creación como obra de arte en sí misma, reconociendo al circo como una disciplina artística que puede ser tan profunda y conmovedora como cualquier otra forma de expresión.

No obstante, esta búsqueda y diversidad en el circo contemporáneo desafía cualquier intento de clasificación rígida. Es un arte fluido, en constante evolución, que responde tanto a las demandas de un mercado versátil como a la visión de autoría. Esta adaptabilidad y resistencia a la categorización demuestran el dinamismo y la vitalidad del circo en el mundo actual, confirmando su lugar como una forma de arte esencial y en constante renovación.

Adentrarse en el complejo universo del circo contemporáneo requiere una metodología que integre diversas corrientes teóricas. Como hemos explicado, el circo en Cataluña, con su rica historia y adaptabilidad, ha

evolucionado más allá de simples actos de entretenimiento para convertirse en una manifestación artística que entrelaza lo personal y lo colectivo.

Este giro en su representación se apropia en sus inicios de las ideas post-dramáticas propuestas por Hans-Thies Lehmann, donde la narrativa rompe con estructuras lineales, permitiendo que el significado se desarrolle y se transforme más allá del texto preestablecido. Pero es importante explicar que no es un elemento nuevo, ya que el circo ha variado en sus formas históricas como el espectáculo de variedades y el vodevil, donde ya podíamos presenciar esta adaptabilidad en el circo tradicional.

Erika Fischer-Lichte, con su enfoque en la performatividad, proporciona un marco para entender el circo como un espacio donde la acción tiene un significado intrínseco. La relación entre el artista y el público no es simplemente de observador y observado; es una relación dialéctica donde ambos participan activamente en la construcción de significados. La performance circense despliega habilidades físicas que se convierte en un diálogo que trasciende la mera representación para convertirse en una experiencia compartida y colectiva (Fischer-Lichte, 2014: 202).

Por otro lado, el concepto de lo posthumano, introducido por Rosi Braidotti, filósofa y teórica feminista, amplía esta perspectiva cuestionando las fronteras entre lo humano y lo no humano. En el contexto del circo, esto se refleja en cómo los artistas, con sus habilidades casi sobrehumanas, interactúan y se fusionan con tecnologías avanzadas, y crean una sinergia que desafía nuestras nociones convencionales de lo que significa ser humano.

Al unir estos enfoques, nuestro análisis pretende situar el circo en la intersección de estas teorías contemporáneas. Esta amalgama teórica proporciona una lente multidimensional para entender y apreciar el circo como un acto de entretenimiento, pero también como una forma de arte que dialoga con cuestiones contemporáneas y refleja las tensiones y transformaciones de nuestra época.

No obstante, mientras exploramos estos vastos campos filosóficos y sociológicos, es imperativo que mantengamos el rumbo y no perdamos de vista el objetivo principal: desentrañar el circo en Cataluña desde la perspectiva de la dramaturgia contemporánea. Esta disciplina nos guía para asegurar que la investigación sea coherente, centrada y, sobre todo, reveladora del profundo arte circense.

### **El circo contemporáneo y su relación con el postdrama**

Entendemos que lo contemporáneo, como concepto, abarca múltiples dimensiones, que incluyen la auto-denominación con interés de circulación en distancia, la simultaneidad de tiempos y un enfoque tanto histórico como filosófico y artístico. No es solo una etiqueta para identificar el presente, sino que también representa la circulación de ideas y percepciones a lo largo del tiempo y el espacio, lo que implica una constante reevaluación de lo que consideramos «actual».

Según Agamben, existe una contradicción fundamental en el hombre contemporáneo: la falta de una experiencia del tiempo que sea coherente

con su concepción de la historia (Agamben, 2007: 143). Esta idea resalta la complejidad de vivir en el presente sin una comprensión plena del tiempo en relación con la historia. Groys amplía esta noción al sugerir que ser contemporáneo implica estar «con el tiempo» más que simplemente «a tiempo», lo que sugiere una integración más profunda y reflexiva con la temporalidad (Groys, 2014: 93).

Willy Thayer, filósofo chileno, contribuye a este debate señalando que lo contemporáneo implica la coexistencia de múltiples realidades y tiempos dentro de una misma época, desafiando la noción de un tiempo único, uniforme y trascendental (Valderrama, 2011: 13). Esto sugiere una reconfiguración de la historia, como propone Miguel Valderrama, historiador chileno y doctor en filosofía, donde la pregunta sobre lo contemporáneo revela un cambio en la propia idea de historia, una historia compuesta por tiempos y narrativas heterogéneas (Valderrama, 2011: 105).

Finalmente, Sergio Rojas, filósofo chileno, señala que lo contemporáneo conlleva una «conciencia histórica» particular, que paradójicamente implica la catástrofe irreversible de la historia como narración (Valderrama, 2011: 53). Esto sugiere que la contemporaneidad no solo se ocupa de entender el presente, sino que también implica una reflexión crítica sobre cómo entendemos y narramos la historia misma. El circo, como manifestación artística, ha evolucionado en sincronía con la sociedad y la cultura, experimentando una metamorfosis profunda en su estética y praxis. Ahora, alejado de las convenciones tradicionales, este renacimiento circense se despliega en un abanico de formas heterogéneas, que reflejan un crisol de valores y significados sociales.

El concepto de «circo contemporáneo» refleja esta nueva era en la que cada acto circense se convierte en un capítulo de una narrativa no convencional más amplia. El análisis de la dramaturga e investigadora belga Bauke Lievens, titulado *Dramaturgy: from Aristotle to contemporary circus* (2009), adquiere una relevancia capital. Lievens no solo traza la evolución del arte circense a lo largo de los años, sino que también se sumerge en la intrincada relación entre la dramaturgia, que ha sido la columna vertebral del teatro desde la época de Aristóteles, y el circo contemporáneo.

Este análisis de Lievens es fundamental para la comunidad circense actual, ya que ofrece una perspectiva única sobre cómo las técnicas narrativas y dramáticas pueden enriquecer y profundizar las presentaciones circenses. Lievens aborda esta evolución guiando al lector a través de las cambiantes mareas de la representación teatral. Desde la trinidad aristotélica de «*mīmēsis*, *mythos* y *kátharsis*», que ha cimentado los fundamentos del drama, pasando por las ideas de las vanguardias del siglo xx con figuras emblemáticas como Artaud, hasta la emergencia del teatro postdramático y su ruptura con las convenciones establecidas.

Este análisis invita al lector a reflexionar sobre una pregunta fundamental: en esta era de constante cambio y reinención, ¿qué significa realmente la dramaturgia? y ¿sigue siendo relevante para nosotros? Al conectar la tradición teatral con el mundo del circo, Lievens ilumina el camino para futuras generaciones de artistas circenses, animándolos a explorar nuevas formas de expresión y a romper los moldes tradicionales. En una era en la que el

arte circense busca constantemente renovarse y mantener su relevancia, el trabajo de Lievens se ha convertido en una fuente esencial de inspiración y reflexión para artistas y aficionados por igual.

### ¿Qué es la dramaturgia? ¿Aún la necesitamos?

La dramaturgia, un concepto que ha estado intrínsecamente ligado al mundo del teatro desde sus inicios, ha experimentado transformaciones profundas en su definición y aplicación con el paso del tiempo. Si en sus comienzos se centraba casi exclusivamente en el texto escrito, en la actualidad su alcance es mucho más amplio. Se ha convertido en la columna vertebral que da coherencia y unidad a una variedad de representaciones escénicas, más allá del simple teatro dramático.

Aunque la palabra dramaturgia evoca inmediatamente la imagen de un guion teatral o una obra clásica, en el mundo contemporáneo su significado se ha expandido para abarcar la estructura, el ritmo y la cohesión de cualquier tipo de presentación escénica. Esta transformación se ha vuelto especialmente evidente en el mundo del circo. Mientras que el circo tradicional solía centrarse en actos individuales sin una conexión narrativa clara, el circo contemporáneo busca contar relatos, no necesariamente lineales, evocar emociones y comunicar mensajes más profundos.

En este nuevo paradigma, la dramaturgia desempeña un papel crucial. En el circo contemporáneo no es suficiente con ejecutar actos de destreza física; es esencial que esos actos se entrelacen con un concepto subyacente que les dé significado y profundidad. La dramaturgia, en este contexto, actúa como un puente entre la pura técnica circense y el arte de relatar a través de acciones físicas.

Entonces, ¿aún necesitamos la dramaturgia? La respuesta es un rotundo sí. A medida que las artes escénicas evolucionan y se fusionan, la necesidad de una estructura sólida y coherente que guíe y dé forma a estas presentaciones se vuelve más imperativa que nunca. La dramaturgia se ha adaptado y redefinido en función de las necesidades cambiantes del mundo artístico, demostrando su relevancia y versatilidad en cada nueva encarnación. En esencia, la dramaturgia es el lenguaje que permite a los artistas comunicarse de manera efectiva con su audiencia, sin importar el medio o la forma que adopte la presentación. Es, y seguirá siendo, un pilar fundamental en la construcción de experiencias escénicas significativas.

### Dramaturgia circense: reflexiones desde la contemporaneidad

El debate sobre la identidad y especificidad del circo se mantiene vivo y en constante evolución. Su lugar en el mundo artístico e institucional ha sido objeto de discusión y revisión, con algunas voces pugnando por una redefinición que se acerque al teatro ecuestre, mientras que otras abogan por mantener características distintivas tradicionales, como la arena o el escenario circular. Esta dicotomía muestra la complejidad de establecer una definición única para el circo contemporáneo y, más aún, para su dramaturgia.

Francia se ha convertido en un epicentro de debate y reflexión en este ámbito. Autores como Arianne Martínez, de la Universidad de Lille, Jean



Michel Guy, especialista en estudios circenses, Marion Guyez, con su innovadora tesis doctoral sobre dramaturgia y acrobacia, y Philippe Goudard, de la Universidad de Montpellier, han sentado bases académicas que permiten comprender y contextualizar el surgimiento y la evolución del circo contemporáneo francés desde finales de los años ochenta y principios de los noventa. Su trabajo ha sido esencial para entender y apreciar las transformaciones del circo contemporáneo.

El año 2020 fue testigo de una valiosa contribución a la literatura académica sobre el tema con la publicación de *Contours et détours des dramaturgies circassiennes* (Moquet *et al.*, 2020) por parte del CNAC y la Chaire ICiMa. Esta obra, editada por Diane Moquet, Karine Saroh y Cyril Thomas, reúne ensayos de destacados académicos y profesionales con el certificado de dramaturgia circense del CNAC. Entre ellos, figuras como Thomas Cepitelli, Maroussia Diaz Verbèke, Marian del Valle y otros ya mencionados, aportan perspectivas y análisis profundos sobre la dramaturgia circense contemporánea en Europa.

El legado académico de Francia en este ámbito se ha nutrido tanto de las vanguardias teatrales como del desarrollo creativo y evolutivo del circo en su territorio. Aunque centrados en el contexto francés, estos autores nos brindan herramientas para abordar la dramaturgia circense desde una perspectiva más amplia, que reconozca su complejidad y la necesidad de un enfoque multidisciplinario y en constante adaptación. Así, la dramaturgia en el circo se presenta como una estructura o técnica y también como un reflejo de la sociedad y la cultura en la que se desarrolla, ofreciendo un espejo en el que se reflejan nuestras aspiraciones, miedos y avances como humanidad.

La dramaturgia, aunque esencialmente teatral, es un concepto con contornos difusos, como explicamos anteriormente. Históricamente, un dramaturgo es tanto el escritor de piezas teatrales como un colaborador artístico. Así, la dramaturgia se posiciona en un cruce donde distintas polaridades encuentran y, a veces, chocan. Está a mitad de camino entre la práctica y la teoría, entre el conocimiento y la experimentación, y entre la creación y la percepción. Esta zona de transición, descrita como «errante», desafía y trasciende oposiciones convencionales para enriquecer el panorama de la creación circense contemporánea (Moquet *et al.*, 2020: 9).

El circo contemporáneo, con su estructura no lineal y fragmentada, se alinea con la evolución postdramática y performativa. Sin embargo, simplificar este vínculo puede ser problemático. Arianne Martinez, en su publicación, argumenta que el circo contemporáneo ha adoptado una «mentalidad dramática» debido a su fusión con el teatro, la danza y las artes performativas (Martinez, 2018: 21). Esta hibridación plasma una reflexión sobre la definición del término *circo*, que también indica una búsqueda de una dramaturgia propia, diferenciada de una mera repetición de tradiciones.

Patrice Pavis, en su *Dictionnaire du théâtre* (1998: 150), aborda cómo la representación del mundo en las artes escénicas es ahora necesariamente fragmentaria. En lugar de una única dramaturgia coherente, la representación puede adoptar múltiples dramaturgias. La idea de opciones dramáticas propuesta por Pavis refleja con precisión las tendencias

contemporáneas y las diversas aproximaciones estético-ideológicas que adoptan los artistas.

La evolución del circo ha transformado la sucesión de actos en una amalgama multidisciplinaria, nutrida por la influencia de otras artes como el teatro y las artes visuales. Esta metamorfosis ha originado el «circo de creación», un formato que tiende a parecerse más al teatro, reflejando, así, el lenguaje contemporáneo de las artes (Soler, 2016: 40):

Asumido que las habilidades circenses son lenguaje —y, en consecuencia, código de transmisión poética—, el siguiente reto es de carácter dramático: consiste en saber amalgamar en un discurso unitario las especialidades circenses (lenguaje cinético) y la narratividad inherente al espectáculo en cuestión (mayoritariamente lenguaje no textual). Es notorio que no todos los actuales espectáculos europeos de circo superan dramáticamente tal reto. (Jané, 2017)

El circo contemporáneo, heredero del nuevo circo, sigue siendo una entidad omnívora, que absorbe y adapta diferentes artes. Aunque el circo tradicional ofrecía una estructura fragmentada de actos, el circo contemporáneo busca crear una narrativa no lineal pero coherente y cohesionada con su discurso, que refleja el diálogo continuo entre los artistas circenses. Jean-Michel Guy lo resume con perspicacia: «Nuestro presente y futuro varían según las historias que elijamos contar» (1998: 15).

El circo siempre ha sido un crisol de formas de expresión y, mientras que las líneas divisorias entre las disciplinas eran antes claras, el circo contemporáneo busca fusionarlas, sin adherirse estrictamente a sus normativas, sino adaptándolas a su propia esencia y contexto.

Mientras que el circo tradicional se enorgullece de su rica historia, con raíces en las demostraciones de destreza física y actos audaces, el circo contemporáneo ha comenzado a cuestionar y deconstruir estas tradiciones. Dicha reinención no busca borrar el pasado, sino más bien construir sobre él, incorporando nuevas formas de expresión y experimentando con estructuras narrativas.

Las disciplinas, que antes estaban estrictamente delimitadas —como el arte del trapecio, la acrobacia y la equitación—, ahora se mezclan con la danza, el teatro físico y las proyecciones multimedia. Este entrelazamiento de disciplinas desafía las percepciones tradicionales del circo, enriqueciendo la experiencia del público al ofrecer múltiples puntos de atención al espectáculo.

Los artistas circenses actuales, armados con una formación multidisciplinaria, desdibujan las líneas entre el actor, el acróbata y el bailarín. Se convierten en relatores a través del movimiento, la palabra y la expresión, brindando una capa adicional de complejidad y profundidad a la dinámica circense.

El espacio mismo del circo ha experimentado una transformación. La tradicional carpa circular, símbolo icónico circense, ha visto variaciones innovadoras. Algunos artistas optan por espacios abiertos, otros por escenarios teatrales tradicionales y algunos incluso llevan su arte a espacios urbanos inesperados, acercando el circo a la vida cotidiana de las personas.

La financiación y el apoyo institucional también han desempeñado un papel en la evolución del circo. En países donde se promueve el arte y la cultura, como Francia, el circo contemporáneo ha florecido gracias al reconocimiento y al apoyo gubernamental. Esta inversión en fondos, formación y creación de espacios dedicados al circo ha permitido a los artistas experimentar y llevar sus visiones al escenario.

Al mirar hacia el futuro, es evidente que el circo seguirá siendo un espacio de innovación y experimentación. Ya sea que se incline hacia la tradición o se sumerja en la vanguardia, el circo, en su esencia, continuará celebrando el asombro, la habilidad y la narrativa, mientras se adapta y refleja los tiempos cambiantes en los que vive.

En la evolución del circo contemporáneo, las relaciones con la tradición son palpables, pero las decisiones artísticas son plurales y, a menudo, rompen con normas preexistentes. Estas elecciones, ya sean en movimientos, sonidos, colores de gestos, vestuario o maquillaje, no están ancladas en ninguna norma definida, mostrando una libertad artística refrescante. Con esta naturaleza diversa e innovadora da la impresión de que los artistas contemporáneos están alejándose de las estrategias de sus antecesores o, en ocasiones, incluso oponiéndose a ellas.

### **El circo en Cataluña**

Cataluña ha sido testigo de la coexistencia de tres generaciones de artistas circenses, cada una de las cuales ha aportado su sello distintivo al arte. La primera generación, surgida tras el franquismo, fue predominantemente autodidacta. La siguiente generación se nutrió de las enseñanzas del Centre de les Arts del Circ Rogelio Rivel y la escuela Carampa de Madrid. La actualidad ve a una generación con formación superior internacional, que enriquece el panorama artístico con una amalgama de estilos y técnicas.

Las compañías circenses en Cataluña reflejan diversidad en sus enfoques y temáticas. Por el humor irreverente de Random Circ y la experimentación técnica de la Companyia de Circ «eia», estas compañías representan un espectro amplio de expresiones artísticas. El circo catalán se dedica a la exhibición de habilidades físicas, como también se involucra profundamente en la investigación y fusión de distintos lenguajes escénicos, como la danza y el teatro.

Una característica notable del circo en Cataluña es su inclinación hacia la innovación. Las compañías experimentan con materiales como el barro, el metal y la madera, y exploran las posibilidades expresivas de aparatos y técnicas específicas. La música original en vivo es otro elemento distintivo: los artistas y músicos colaboran para crear bandas sonoras envolventes y únicas para cada espectáculo.

El circo catalán se caracteriza por su capacidad de conectar con el público a través de la improvisación y la interacción directa. Además, aborda de manera proactiva la relevancia social y cultural, lo que refleja y desafía los roles y normas sociales contemporáneas. Temas como las discapacidades, la vulnerabilidad y el empoderamiento de las mujeres se abordan a través de actuaciones que son tanto provocativas como iluminadoras.

Los artistas y creadores del circo catalán se enfrentan a riesgos físicos inherentes a su arte y también asumen el desafío artístico de desarrollar un lenguaje escénico propio. Este proceso de evolución constante asegura que el circo en Cataluña no sea solo un espectáculo, sino también un medio dinámico y en constante transformación para la expresión artística.

El circo en Cataluña, a través de sus distintas generaciones y enfoques, ha logrado establecerse como un espacio de libertad creativa y expresión cultural profunda. Su capacidad para evolucionar, adaptarse y desafiar las convenciones lo convierte en un componente vital y vibrante de la escena artística catalana.

### Panorama general de las compañías de circo en Cataluña

El paisaje de las compañías de circo en Cataluña es diverso y dinámico. Según estadísticas de la Generalitat de 2018, el 11,7 % de las compañías de artes escénicas en la región se dedican al circo, sumando un total de 22 compañías que cumplen con criterios específicos de profesionalismo y actividad regular. Sin embargo, la *Guia de Companyies de Circ* de la Associació de Professionals de Circ de Catalunya (APCC) amplía esta visión incluyendo hasta 120 compañías en 2020, lo que refleja un sector más extenso y variado (APCC, 2021).

La mayoría de estas compañías son pequeñas agrupaciones, con un 57 % compuestas por dos o menos artistas, y tienen una vida media de seis años. Esta característica subraya una tendencia hacia estructuras más ágiles y adaptativas, capaces de responder rápidamente a las demandas cambiantes del público y el entorno cultural. La mayoría de estas compañías se ubican en la provincia de Barcelona, concentrando así los recursos de creación, formación y exhibición.

Las compañías de circo catalanas suelen estrenar un nuevo espectáculo cada dos años, aunque a menudo mantienen varios en activo simultáneamente. Esta práctica demuestra una rica diversidad creativa, como también subraya la capacidad de las compañías para mantener una presencia constante y dinámica en la escena cultural.

Un aspecto notable es que la mayoría de los artistas de circo complementan su oficio con otras actividades. La formación en circo es una de estas actividades paralelas, con hasta un 41 % del colectivo dedicado a ella. Esta diversificación ayuda a los artistas a mantener una base económica estable, fomentando un intercambio continuo de conocimientos y habilidades dentro de la comunidad circense.

Aunque la concentración de compañías en Barcelona ofrece ventajas en términos de acceso a recursos y audiencias, también plantea desafíos en términos de distribución geográfica y alcance. Existe un potencial significativo para expandir la presencia del circo a otras áreas de Cataluña y poder contar así con una audiencia más amplia y diversa.

Las compañías de circo en Cataluña representan un sector vibrante y esencial de las artes escénicas de la región. Con una tendencia hacia pequeñas agrupaciones ágiles y una fuerte concentración en Barcelona, el circo catalán se destaca por su creatividad, diversidad y capacidad de adaptación. A medida

que estas compañías continúan evolucionando y expandiendo su alcance, tienen el potencial de enriquecer aún más el paisaje cultural de Cataluña.

### Escenarios del circo en Cataluña: visualización, aprendizaje y creación

El circo en Cataluña se manifiesta principalmente en las calles y en una diversidad de festivales. Más de la mitad de las actuaciones de las compañías catalanas ocurren en espacios públicos, reflejando la esencia accesible y comunitaria del circo. Algunos festivales como el Festival Internacional de Pallassos de Cornellà-Memorial Charlie Rivel y la Fira Trapezi destacan en este panorama, ofreciendo una plataforma tanto para los artistas establecidos como para los emergentes. Estos festivales, junto con otros que dedican parte de su programación al circo, han hecho de este arte una presencia habitual y esperada en el circuito cultural.

Recientemente ha habido un movimiento creciente para integrar el circo en las programaciones de los teatros. Espacios como el Ateneu Popular 9 Barris y L'Estruch Fàbrica de les Arts en Viu de Sabadell han sido pioneros en esta iniciativa programando una cantidad significativa de espectáculos de circo. Esta transición del circo de las calles a los teatros ofrece nuevos horizontes para los artistas, abriendo el arte a un público más amplio y diverso.

Proyectos como Nilak Circ Teatre Itinerant y Pobles de Circ están trabajando para llevar el circo a áreas menos expuestas a esta forma de arte. Estos proyectos itinerantes buscan entretener e involucrar a las comunidades locales a través de espectáculos y talleres, fomentando así un mayor aprecio y comprensión del circo.

Los circos en carpa, como el Circo Raluy Legacy y el Circo Histórico Raluy, representan una tradición circense itinerante vital en Cataluña. Estas compañías, con sus carpas y espectáculos nómadas, llevan el circo a diversos municipios, enriqueciendo culturalmente cada localidad que visitan. La existencia de una normativa específica facilitaría y unificaría la concesión de permisos, optimizando su impacto cultural.

El Centre de les Arts del Circ Rogelio Rivel se destaca como un epicentro de formación profesional en circo, ya que ofrece un espacio donde los aspirantes a artistas circenses pueden aprender y perfeccionar su arte. Esta institución, junto con otros espacios de entrenamiento, tiene un papel crucial en el fomento y desarrollo de nuevos talentos en el circo catalán.

El Circ Cric, establecido en el Montseny, es un ícono del circo catalán que ha mantenido una presencia constante y significativa en la región. Con una sede fija, ofrece un programa intenso que abarca desde espectáculos tradicionales de circo hasta innovadoras producciones contemporáneas. Este espacio actúa como lugar de actuación y también como centro de aprendizaje y experimentación para los artistas de circo, contribuyendo significativamente al desarrollo y a la preservación de las artes circenses en Cataluña.

Los Galindos es otra compañía notable en el panorama circense catalán. Conocidos por su enfoque único, que combina elementos tradicionales del circo con interpretaciones contemporáneas, Los Galindos han revolucionado la forma en que el público percibe el circo. Utilizando una carpa itinerante o fija en un formato más íntimo, ofrecen una experiencia cercana

y personal que contrasta con las grandes producciones de circo. Su enfoque en la calidad artística y la conexión emocional con el público ha convertido a Los Galindos en una referencia del arte circense moderno.

La riqueza y diversidad del circo en Cataluña se reflejan en la variedad de sus espacios de actuación y creación. Desde el emblemático Circ Cric, anclado en la tradición, pero siempre buscando innovar, hasta Los Galindos, que reinterpreta la experiencia circense con un toque contemporáneo, Cataluña ofrece un panorama circense variado y en constante evolución. Estas compañías, junto con las iniciativas de expansión geográfica y los festivales, aseguran que el circo catalán continúe siendo una parte vital y dinámica de la cultura regional.

### Centros de creación en el circo Catalán

En Cataluña, la necesidad de espacios dedicados a la creación circense está ampliamente cubierta, aunque su distribución geográfica tiende a estar concentrada. Estos espacios son fundamentales para el desarrollo y la innovación en las artes circenses porque proporcionan a los artistas lugares donde pueden experimentar, entrenar y desarrollar nuevos conceptos y espectáculos.

#### *La Central del Circ, un epicentro de creación*

La Central del Circ, en Barcelona, el mayor espacio de creación circense en España, es una iniciativa vital que surgió por la demanda de la Associació de Professionals de Circ de Catalunya. Apoyado por la Generalitat de Cataluña y el Ayuntamiento de Barcelona, este espacio no solo sirve como centro de creación, sino también como punto de encuentro y colaboración para la comunidad circense. Su papel en la red de Fàbriques de Creació de la ciudad lo convierte en un actor clave en el panorama cultural de Barcelona.

#### *L'Estruch y otros espacios de creación*

L'Estruch, en Sabadell, es otro ejemplo significativo, con un enfoque transdisciplinar que incluye una sección específica para las artes circenses. Además, hay varios otros espacios por toda Cataluña que fomentan la creación circense. Entre ellos destacan iniciativas como el Espai de Circ Cronopis en Mataró y Tub d'Assaig 7,70 en Terrassa, que proporcionan plataformas para el entrenamiento y la formación colectiva, así como La Crica en Manresa, Can Batlló y La Bonita en Barcelona, y La Fàbrica de Somnis en Vic.

La aparición de nuevos espacios como Konvent Cirk en Berga y La Bau en La Garriga evidencia un crecimiento continuo en el apoyo a la creación circense. Estos espacios, que a menudo son transdisciplinarios y autogestionados, ofrecen oportunidades adicionales para que los artistas experimenten y colaboren, fortaleciendo así la diversidad y la riqueza del circo en Cataluña.

La existencia y el desarrollo continuo de estos espacios de creación son indicativos del dinamismo y la vitalidad del circo en Cataluña. Proporcionan los recursos necesarios para que los artistas y compañías circenses innoven y prosperen, contribuyendo significativamente a la evolución del arte circense en la región. La colaboración entre estos espacios y la comunidad circense asegura un futuro emocionante y creativo para el circo catalán.

### Cataluña: tradición y experimentación

En Cataluña, la evolución del circo contemporáneo y su dramaturgia han destacado por integrar elementos modernos y fusionarse con otras artes, pese a la carencia de un análisis crítico consolidado. La APCC ha sido clave en divulgar material sobre el circo, pero sin una entidad que aporte coherencia crítica, a diferencia de iniciativas en Francia como CARP y FEDEC. Frente a esto, el sector privado, representado por la Circus Arts Foundation, ha impulsado el circo clásico, mientras que el circo contemporáneo busca aún su espacio y reconocimiento.

Las instituciones educativas, como escuelas de circo y universidades, podrían desempeñar un papel vital en compilar y analizar el extenso material circense, ofreciendo un referente académico para el sector. Cataluña ha visto nacer el «circo de autor catalán» a finales del siglo xx, reflejando su identidad cultural y destacándose por su iniciativa en promover el arte circense, evidenciado en la creación de espacios y festivales especializados.

La contribución de Cataluña al circo no se limita localmente, sino que se reconoce la influencia de trabajos internacionales que han fomentado el intercambio cultural. Europa y África han renovado el circo con nuevas estéticas y técnicas, un ejemplo a seguir para fortalecer la dramaturgia circense en Cataluña y más allá.

A pesar de la falta de apoyo político y financiero si se compara con otros países europeos, Cataluña ha mantenido viva su tradición circense gracias a la voluntad y creatividad de sus artistas y al impulso de organizaciones como la APCC. La adaptabilidad del sector se demostró ante la discontinuación del Premi Nacional de Circ, con la creación de premios alternativos que siguen valorando este arte.

La formación ha sido clave en la evolución del circo catalán, con la Escola de Circ Rogelio Rivel-Centre de les Arts del Circ Rogelio Rivel liderando en la profesionalización y establecimiento de estándares académicos. La historia del circo en Cataluña, rica y en constante evolución, refleja la resistencia y vitalidad del sector, adaptándose e innovando frente a los desafíos contemporáneos.

La educación circense en Cataluña ha destacado por su enfoque intensivo y proyectos como Circ Cric, mientras que La Central del Circ se ha convertido en un centro para la creación y formación. La proliferación de festivales y eventos, como la FiraTàrrega, ha celebrado el circo, proporcionando plataformas para artistas nacionales e internacionales.

Sin embargo, la dramaturgia circense en Cataluña enfrenta desafíos, como la escasez de fuentes académicas y la necesidad de una investigación más profunda. Aunque compañías como Baró d'Evel Cirk Cie. y Escarlata Circus han desarrollado dramaturgias únicas, la cobertura académica y crítica sigue siendo limitada. Es esencial adoptar un enfoque estructurado que incorpore el análisis crítico y la voz de los artistas para comprender y desarrollar la dramaturgia circense en la región, y que subraye la importancia de expandir la investigación académica para que el circo continúe floreciendo con el rigor que merece.

## La Central del Circ. La dramaturgia en el contexto del circo contemporáneo

La Central del Circ, situada en Barcelona, emerge como un epicentro crítico para el fomento, indagación y propagación de las artes circenses contemporáneas. Su relevancia se acentúa a través del análisis de contribuciones y diálogos generados en las 7as Jornadas de Dramaturgia y Escritura Escénica de 2023, que marcaron un hito en el panorama cultural y artístico tanto local como global.

Dentro de sus atributos más sobresalientes, La Central del Circ destaca por su impulso a la innovación en creación y pedagogía circense. Al actuar como catalizador de la experimentación artística y la reflexión crítica, provee a los artistas de herramientas y soporte esenciales para la exploración de nuevos lenguajes y expresiones, posicionándose como vanguardia en el circo contemporáneo.

Adicionalmente, fomenta el diálogo entre artistas y críticos, entendiendo la importancia de esta interacción para el enriquecimiento del sector. A través de iniciativas como Esfera Circ, La Central subraya su compromiso con la crítica y el análisis circense, tendiendo puentes entre creadores, críticos, programadores y el público. Este enfoque no solo eleva la calidad artística, sino que también promueve una comprensión más profunda del arte circense.

Su papel es crucial en el desarrollo de una comunidad circense cohesiva, ya que ofrece un espacio para el intercambio de conocimientos y experiencias a través de residencias artísticas, talleres y programas de formación. Este enfoque comunitario es esencial para un desarrollo sostenible de las artes circenses.

No obstante, persisten desafíos como la necesidad de mayor reconocimiento y profesionalización de la crítica circense. La Central debe continuar esforzándose por hacer accesibles y comprensibles las innovaciones en el circo a un público amplio.

La Central del Circ desempeña un rol indispensable en la promoción y evolución del circo contemporáneo, ya que representa un modelo para los centros dedicados a las artes circenses. Su enfoque integral, que abarca creación, pedagogía, crítica y comunidad, contribuye significativamente al enriquecimiento cultural y artístico. Sin embargo, es vital continuar enfrentando desafíos presentes en el sector, innovando y conectando continuamente.

La dramaturgia, en este contexto, se ha transformado en un elemento crucial que va más allá de la mera ejecución circense, con La Central del Circ desempeñando un papel clave en su desarrollo. Desde 2016, ha organizado jornadas anuales, convirtiéndose en un foro internacional para el estudio de la dramaturgia circense, gracias a la contribución de reconocidos investigadores y artistas. Estas jornadas han servido como un valioso espacio para explorar y definir la dramaturgia en el circo, al documentar debates y reflexiones que sirven como registro del desarrollo de este campo.



### Desengranando el circo: dramaturgia catalana

En una conversación recogida en la revista (*Pausa.*) n.º 20 (2020), Johnny Torres y Vivian Friedrich discuten sobre el rol de la dramaturgia en el circo contemporáneo.<sup>1</sup> Esta conversación es parte del proyecto *#reflexionsdecirc*, que pretende generar preguntas en lugar de respuestas sobre la dramaturgia y escritura escénica en el mundo del circo.

Torres y Friedrich ven el circo contemporáneo como una forma de arte en evolución que supera la noción tradicional de mero espectáculo para transmitir sensaciones, ideas, mensajes y valores profundos. A través de un diálogo reflexivo, exploran cómo este se distingue del teatro y la danza por su naturaleza única. En su discusión se enfatiza la importancia de comprender la esencia del circo para poder teorizar sobre su dramaturgia, que consideran que se fundamenta en elementos como el ritmo, la acción, la interacción con el público, y se construye a partir de la estética, el uso del cuerpo, la técnica y el espacio.

Los autores trazan la historia del circo, desde su declive como forma de arte en el siglo XIX en Francia, hasta la fundación del circo moderno por Philip Astley en 1768 y su transformación a lo largo de los años. A pesar de enfrentar restricciones que limitaban las actuaciones, el circo encontró maneras de narrar historias, especialmente a través de pantomimas circenses, reflejando los cambios sociales y políticos de su tiempo. Torres y Friedrich argumentan que, aunque la dramaturgia circense siempre ha estado presente, su reconocimiento como arte ha fluctuado, y enfatizan la necesidad de revalorizar el circo contemporáneo.

El análisis se extiende a cómo el circo ha experimentado una profunda transformación en Cataluña, reflejando los cambios en la sociedad. La transición del circo tradicional al contemporáneo ilustra cómo la globalización y la identidad local se entrelazan, creando nuevas formas de expresión artística que desafían estereotipos y clichés. Se debate la importancia de la educación en artes circenses y la necesidad de espacios para aprender y experimentar con el circo contemporáneo, y se señala el papel de instituciones como La Central del Circ en la lucha contra el éxodo de talentos y la debilitación de la comunidad artística local.

Además, las conversaciones entre Torres y Friedrich en espacios como el MACBA y La Central del Circ iluminan cómo el circo contemporáneo en Cataluña, y en general, navega la encrucijada de la identidad, la legitimidad y la expresión artística. Comparan la evolución del circo con la del grafiti, en los que destaca la búsqueda de autenticidad y aceptación. Reflexionan sobre cómo el circo desafía las leyes físicas y cómo ese desafío se convierte en una manifestación de vida y creatividad, más allá de la mera habilidad técnica.

1. Este texto es un resumen de las conversaciones entre Vivian Friedrich, creadora e investigadora de circo, y Johnny Torres, pedagogo y director artístico de La Central del Circ (2016-2020). Sostenidas entre 2017 y 2019, estas conversaciones exploran la dramaturgia en el circo contemporáneo, cuestionando su definición y destacando su compromiso con la sociedad, alejándose de las concepciones tradicionales y comerciales. Estas reflexiones forman parte del proyecto *#reflexionsdecirc* y las Jornadas de Intercambio sobre Dramaturgia y Escritura Escénica en La Central del Circ, iniciadas en 2017. Los debates abordan desde la historia y evolución del circo hasta los desafíos contemporáneos en su práctica y enseñanza, y destacan la importancia de la dramaturgia no textual y la necesidad de contextualizar y comprender el circo en la sociedad moderna (Torres; Friedrich, 2020).

Debaten la «dramaturgia mayor», que considera cómo el espacio y el contexto influyen en la narrativa, y la «dramaturgia menor», centrada en la historia contada. En Cataluña, la dramaturgia del circo se ve como una coescritura en tiempo real, que evoluciona con la actuación, lo que subraya la naturaleza dinámica y participativa del circo contemporáneo.

Por último, abordan cómo las normativas y la percepción social pueden influir en el circo, reflexionando sobre el equilibrio entre seguridad, burocracia y la esencia libre y anárquica del arte circense. Este diálogo entre Torres y Friedrich no solo destaca la riqueza y complejidad del circo contemporáneo, sino también su constante lucha por la relevancia, la aceptación y la definición en un mundo en constante cambio.

### La reflexión pendiente

Las 7es Jornades de Dramatúrgia i Escripura, lideradas por Elena Zanzu en La Central del Circ, evidenciaron la vitalidad de la innovación y la reflexión dentro del circo contemporáneo catalán. Este encuentro, que tuvo lugar del 29 de septiembre al 4 de octubre de 2023, congregó a aproximadamente 30 participantes en un dinámico intercambio de ideas, donde se presentaron proyectos artísticos en desarrollo y se debatieron las últimas tendencias en dramaturgia circense. Figuras como Franziska Trapp, Guillaume Martinet y la Compañía Circo Físicoquímico destacaron, ofreciendo perspectivas que van desde la crítica circense hasta el análisis de las dinámicas de poder y género en este arte.

Roberto Magro, con su ponencia «L'escripura, bastida de l'espectacle de circ», propuso un marco analítico basado en las metáforas del Circo IKEA, Circo Fusta y Circo Iceberg, que ofrecía una lente para entender las diversas metodologías en la creación circense. Este análisis revela cómo cada enfoque refleja una profundidad y complejidad única en el proceso creativo, desde la accesibilidad y eficiencia del Circo IKEA hasta la reflexión profunda y contextualizada del Circo Iceberg.

**Circo IKEA** representa una forma de creación que, al igual que los muebles de esta marca escandinava, es accesible, fácil de ensamblar y de aparente propiedad personal a pesar de ser masivamente producida. Este enfoque sobre la escritura circense sugiere una metodología rápida y eficiente que ahorra tiempo y esfuerzo tanto en la creación como en la comprensión del espectáculo por parte de artistas, espectadores y programadores. Sin embargo, puede implicar una menor profundidad y singularidad en la creación artística.

**Circo Fusta** se refiere a un proceso de creación más orgánico y arraigado en la experiencia, comparable al crecimiento y tratamiento de la madera. Este tipo de escritura involucra tiempo, desde la concepción hasta la realización final, y se basa en experiencias vividas, lo que le confiere mayor durabilidad y robustez. Representa un enfoque más profundo y considerado en la creación circense, donde el tiempo y la experiencia personal desempeñan un papel crucial en el desarrollo de la obra.

**Circo Iceberg** se centra en la parte visible e invisible de una creación, donde solo una fracción de la estructura total es aparente para el espectador,

invitando a intuir la magnitud de lo que se oculta bajo la superficie. Este concepto enfatiza la importancia del contexto que rodea y da forma a la creación, así como las posibilidades de intuir la profundidad y complejidad de una obra. Encarna un enfoque altamente reflexivo y contextualizado en la dramaturgia circense, donde el significado y la estructura de la obra trascienden lo inmediatamente visible.

Magro aboga por una exploración más allá de la superficie en la creación circense, incentivando a los artistas a experimentar con métodos y formas que revelen la profundidad, complejidad y riqueza del circo. Estas metáforas no solo ofrecen una manera de categorizar diferentes enfoques de la creación circense, sino que también instan a reflexionar sobre el proceso creativo, la originalidad y la conexión emocional e intelectual con el público. La propuesta de Magro invita a los creadores a considerar cuidadosamente cómo sus obras son construidas y percibidas, promoviendo una práctica circense que valora tanto el proceso como el producto final.

Las conclusiones derivadas de estas jornadas subrayan la importancia de una aproximación consciente y reflexiva en la creación circense, que promueva la experimentación y la originalidad. La diversidad de enfoques debatidos demuestra que, lejos de limitarse a la ejecución de habilidades físicas, el circo contemporáneo se erige como un campo fértil para la innovación artística y la expresión cultural profunda. La Central del Circ, a través de eventos como estas jornadas, consolida su papel como incubadora de talento y pensamiento crítico en el circo contemporáneo, presentando el circo no solo como entretenimiento, sino como una forma de arte reflexiva y evolutiva.



## Referencias bibliográficas

- AGAMBEN, G. *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. (F. Lebeglik, Ed.) Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2007.
- ASSOCIACIÓ DE PROFESSIONALS DE CIRC DE CATALUNYA (APCC). *#ressonacirc Dossier para la difusió del circo catalán*. <<https://bit.ly/4dsdc9K>> [Consulta: 2021]
- BALLESTER, A. *Circ social i Treball Social. Una experiència de circ amb centres educatius a l'Ateneu Popular 9 Barris*. (Programa de Doctorat en Educació i Societat) Barcelona: Universitat de Barcelona, 2020.
- BATLLE, C. *El drama intempestiu. Per una escriptura dramàtica contemporània*. Barcelona: Institut del Teatre: Angle Editorial, 2020.
- BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. «La actividad circense era compleja y difícil». *Memoria Chilena*. <<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-93462.html>> [Consulta: 14 octubre 2023]
- BNF/CNAC. «Esthétiques, formes et genres». *L'Encyclopédie des Arts du cirque*. <<https://cirque-cnac.bnf.fr/fr/esthetiques-formes-et-genres>> [Consulta: 14 octubre 2023]
- BOUISSAC, P. *Semiotics at the circus*. Berlin: De Gruyter Mouton, 2010.
- CARAMPA. *Carampa: una escuela de circo para todos*. «Quienes somos». <<https://carampa.com/quienes-somos/carampa/>> [Consulta: 14 octubre 2023]

- CCCB. *Exposició L'art del risc Circ contemporani català*, 2006.  
<<https://www.cccb.org/ca/exposicions/fitxa/lart-del-risc/12964>>  
[Consulta: 10 agosto 2021]
- CENTRAL DEL CIRC, LA. Jornades sobre dramaturgia, 2019  
<<https://www.lacentraldelcerc.cat/jornades-sobre-dramaturgia/?lang=es>>  
[Consulta: 29 julio 2020]
- CENTRO DE LAS ARTES DEL CIRCO ROGELIO RIVEL. «Nosotros».  
<<https://www.escolacircrr.com/es/nosotros/>> [Consulta: 14 octubre 2023]
- CIRCO DEL MUNDO, EL. «Quiénes somos».  
<<https://www.elcirdodelmundo.com/quienes-somos/>> [Consulta: 14 octubre 2023]
- CIRCORED. «Quienes somos» <<https://cired.com>> [Consulta: 14 octubre 2023]
- DANAN, J. *Qué es la dramaturgia y otros ensayos*. México, D. F.: Paso de Gato, 2012.
- ÉCOLE NATIONALE DE CIRQUE. «What is the research centre?».  
<<https://ecolenationaledecirque.ca/en/research-centre/what-is-the-research-centre/>>  
[Consulta: 10 octubre 2023]
- ESCUELA INTERNACIONAL DE CIRCO Y TEATRO CAU GRANADA. «Nosotros».  
<<https://caugranada.com/que-es-el-cau/>> [Consulta: 14 octubre 2023]
- FISCHER-LICHTE, E. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores, 2014.
- GROYS, B. *Volverse público*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2014.
- GUY, J.-M. La transfiguration du cirque. *Théâtre Aujourd'hui* (n.º7, 1998), p. 26-51.
- JANÉ, J. «Diez años de circo en Cataluña». *Estudis escènics: quaderns de l'Institut del Teatre* (n.º 38, 2011), p. 395-402.
- JANÉ, J. «A propòsit d'inTarsi». Mercat de les Flors, 15 desembre 2017.  
<<http://mercatflors.cat/blog/a-proposit-dintarsi-per-jordi-jane/>>  
[Consulta: 7 mayo 2018]
- KANN, S. «Circus Dialogue». En: *Third open letter to the circus*, 11 de junio de 2018:  
<<http://www.circusdialogue.com/third-open-letter-circus>>  
[Consulta: 25 octubre 2023]
- LAVERS, K., LEROUX, L.; BURTT, J. *Contemporary Circus*. Nueva York: Routledge, 2020.
- LEHMANN, H.-T. *El Teatro posdramatico*. (Trad. de D. González). México, D. F.: Paso de Gato, 2013.
- LEROUX, P.; BATSON, C. *Cirque Global: Quebec's Expanding Circus Boundaries*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2016.
- LIEVENS, B. *Dramaturgy: From Aristotle to contemporary circus*, 2009.  
<<http://www.disturbis.esteticauab.org/Disturbis567/Bauke.html>>  
[Consulta: 25 de octubre de 2023]
- LIEVENS, B. «The need to redefine». En: *First Open Letter to the Circus*, 2015.  
<<http://sideshow-circusmagazine.com/being-imaging/letter-redefine>>  
[Consulta: 7 mayo 2018]
- LIEVENS, B. «The myth called circus». En: *Second Open Letter to the Circus*, 2017.  
<<http://sideshow-circusmagazine.com/being-imaging/letter-myth>>  
[Consulta: 7 mayo 2018]
- MARTINEZ, A. *La dramaturgie du cirque contemporain francais: quelques pistes théâtrales*, 15 diciembre 2018.  
<<https://www.erudit.org/fr/revues/annuaire/2002-n32-annuaire3678/o41501ar/>>
- MATEU I SERRA, M. *Observación y análisis de la expresión motriz escénica: Estudio de la lógica de los espectáculos artísticos profesionales*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2010.

- MOQUET, D., SAROH, K.; THOMAS, Cyril. *Contours et détours des dramaturgies circassiennes*. Châlons-en-Champagne: Publication Cnac, 2020.
- PAVIS, P. *Diccionario del Teatro* (Vol. I y II). La Habana: Ediciones Cubanas, 1998.
- PÉREZ DAZA, M. *Didáctica del circo social. Propuestas para la transformación comunitaria a través de las técnicas circenses*. El Masnou: Neret ediciones, 2020.
- SOLER, C. *Artes escénicas y derechos de autor*. Madrid: Reus, 2016.
- TIDOR LOPEZ, M. *El Circo en España. Una revision histórica desde el ámbito de la investigación*. Bilbao: Artezblai, 2018.
- TORRES, J.; FRIEDRICH, V. Desengranando el circo. (*Pausa.*) (Barcelona: Sala Beckett), 20, 2020. <<https://www.revistapausa.cat/desengranando-el-circo/>> [Consulta: 5 agosto 2021]
- VALDERRAMA, M. *¿Qué es lo contemporáneo?* M. Valderrama (ed.). Santiago de Chile: ediciones UFT, 2011.
- ZACCARINI, J.-P. *Falling – The Thought of Circus*. Stockholm University of the Arts, Circus Department, 23 de septiembre de 2017. <<https://www.diva-portal.org/smash/record.jsf?pid=diva2%3A1353441&dswid=2241>> [Consulta: 27 enero 2021]

# La arquitectura del circo. Análisis gráfico de los espacios circenses en la sociedad actual

Juan José GONZÁLEZ FERRERO

Universidad Politécnica de Madrid (UPM). Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (ETSAM).  
Departamento de Composición Arquitectónica. Madrid. España

ORCID: 0000-0001-6335-1041

[juanjose.gonzalez.ferrero@gmail.com](mailto:juanjose.gonzalez.ferrero@gmail.com)

[jj.gferrero@upm.es](mailto:jj.gferrero@upm.es)

NOTA BIOGRÁFICA: Arquitecto con especialización en Arquitectura y Arte Contemporáneo (2013) y doctor arquitecto (2021) por la Universidad Politécnica de Madrid. Profesor Asociado en el Departamento de Composición en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. Su investigación relaciona la enseñanza de una metodología gráfica del análisis compositivo con su trabajo como escenógrafo y ayudante en el ámbito teatral y audiovisual.

## Resumen

El arte escénico del circo genera una arquitectura particular debido a su función de espectáculo físico de variedades. La imagen originaria ha conseguido perdurar, al mismo tiempo que ha generado nuevas alternativas espaciales para adaptarse a los cambios ocasionados por la experimentación del artista, los gustos del público y el cumplimiento de los valores institucionales.

La documentación sobre el circo tiene una base histórica y social, pero existe una escasa investigación académica que lo analice en términos artísticos, estéticos y espaciales. Por ello, el objetivo de esta investigación es poner de manifiesto las diferentes tipologías circenses existentes en la actualidad desde una visión arquitectónica, analizadas a través de una metodología de descomposición visual de cada uno de los espacios mediante una representación gráfica propia del autor. El resultado es la comparación de las particularidades que definen cada uno de los modelos en unos términos comunes, para concluir con las características que distingan y consoliden un lugar propio de escenificación y entorno espacial más favorable del espectáculo circense para ser reconocido dentro de la cultura escénica integrada en la sociedad venidera.

**Palabras clave:** sociedad, ciudad, arquitectura, espacio público, arte escénico, circo, espacio escénico, análisis gráfico

Juan José GONZÁLEZ FERRERO

## La arquitectura del circo. Análisis gráfico de los espacios circenses en la sociedad actual

**Circo.** Def. 1. m. Edificio o recinto cubierto por una carpa, con gradería para los espectadores, que tiene en medio una o varias pistas donde actúan malabaristas, payasos, equilibristas, animales amaestrados, etc. 2. m. Espectáculo realizado en un circo. 3. m. Conjunto de artistas, animales y objetos que forman parte de un espectáculo de circo. 4. m. Conjunto de asientos puestos en cierto orden para los que van de oficio o convidados a asistir a alguna función. 5. m. Conjunto de las personas que ocupan el circo (conjunto de asientos para los convidados). 6. m. En la antigua Roma, recinto de forma alargada destinado especialmente a competiciones de carros y caballos. [...]

(Real Academia Española de la Lengua)

Conjunto de asientos puestos en cierto orden para los que van a asistir a algunas funciones. / Conjunto de personas que ocupan dichos asientos. / Edificio u otro local o espacio teatral, con gradería para los espectadores, que tiene en medio uno o varios espacios, generalmente circulares, donde se ejecutan ejercicios ecuestres y gimnásticos, se exhiben animales amaestrados y se practican juegos malabares y números de payasos, de equilibrio, de ilusionismo, etc. [...]

(Gómez, 1997: 177).

[...] Pero a mí me aburre esa evidencia geométrica y por eso me invento otra asociación: la voz *circo* procede de Circe, [...]. La tentación de conjeturar esta hipótesis semántica aumenta ante el adjetivo *circense*, pues todas las travesuras de esta maga no fueron más que números circenses *avant la lettre*. [...] el orden natural de las cosas se ha invertido para ofrecernos una emoción en forma de espectáculo. Ese afán de subversión es lo que mejor designa la noción de circo. [...] El circo es el mundo al revés. Lo raro, lo extravagante, lo inquietante; aquello que en cierto modo nos desafía tuvo siempre su mejor refugio en el circo. Lo que, por otra parte, no es un fenómeno exclusivamente europeo sino universal.

(Pereira, 1988: 35-36).

La definición de circo existente está arraigada a su origen primigenio, pero es insuficiente para englobar la totalidad de su exhibición en el presente. A pesar de que cada región muestra una identidad particular, el cambio conceptual en el arte de la pista es igualitario en todos los países debido a la vida nómada que implica el oficio, tanto en el sentido físico como a causa de las nuevas plataformas tecnológicas de difusión y exposición: por un lado, el intercambio cultural entre las compañías provoca el aprendizaje de nuevas técnicas y el diseño de aparatos novedosos y, por el otro, el contacto social con el público promueve la adaptación del discurso y la especialización del espectáculo. Como resultado, «no existe un tipo de circo que pueda calificarse de “puro” [...]» (Saxon, 1988: 31).

La nueva acepción debe incorporar la aparición de una variedad de formatos surgidos a partir de la interacción experimental del circo tradicional con otras prácticas visuales, instalaciones espaciales y distribuciones tecnológicas a lo largo de su historia reciente. La hibridación con otras propuestas artísticas ha diluido los límites en favor de la integración cultural y social de un espectáculo multidisciplinar. En consecuencia, es necesario analizar las diferentes etapas en sus líneas artísticas, estéticas y espaciales con el fin de acotar cada una de las tipologías arquitectónicas de una forma precisa y clara, debido a que, en su diseño de representación e inserción en el entorno, mutable y dinámico, aplican condicionantes distintos dependiendo del periodo en el que nos encontremos.

### Inicios del arte circense, primeras manifestaciones

A pesar de que «[...] resulta imposible determinar un periodo y un lugar de nacimiento concretos para este arte [...]» (Tildor, 2018: 15), en la antigüedad se hallan las primeras manifestaciones de varias disciplinas circenses: en Egipto, el ilusionismo y los malabares; en Grecia, el funambulismo y en China, las acrobacias. Estas disciplinas locales se expanden debido a las dinámicas políticas de exploración y conquista de territorios de las diferentes civilizaciones.

Estas hazañas físicas llegan a Roma, en donde se convierten en una forma de entretenimiento de la sociedad con la exhibición de personas realizando ejercicios gimnásticos y acrobáticos en los circos romanos.<sup>1</sup> Al mismo tiempo se traen animales exóticos, como elefantes, leones y tigres, a los anfiteatros<sup>2</sup> en los espectáculos de gladiadores.<sup>3</sup>

En la Edad Media, la desaparición de recintos obliga a los artistas a sobrevivir mostrando su arte de forma ambulante en calles, plazas y ferias públicas, y en ciertas ocasiones son requeridos en los castillos de la nobleza. Esta nueva actividad incorpora vestimentas coloridas y acompañamiento de

1. La forma tipológica del circo romano copia el antecedente de espacio circular alargado con gradas para público de las carreras de caballos en Grecia.

2. La forma tipológica del anfiteatro amplía el antecedente de espacio semicircular con gradas para público del teatro en Grecia a un círculo completo.

3. La combinación del nombre, estructura y construcción de estos dos espectáculos se puede considerar la forma precursora del circo.



música para atraer al público, así como las nuevas expresiones artísticas de ilusionistas, bufones y juglares.

En el periodo del Renacimiento italiano, la individualidad artística va agrupándose en compañías para conformar un grupo heterogéneo con el fin de presentar un espectáculo variado, donde cada persona es caracterizada según su especialización.<sup>4</sup>

### Primeras denominaciones

Durante el siglo XVIII los eventos de ferias locales van desapareciendo, lo que obliga a los artistas a buscar alternativas a los espacios públicos de los núcleos construidos. Es en Inglaterra donde el sargento mayor de caballería Philip Astley instala un picadero para la enseñanza de la monta a aristócratas en 1768, con un espacio para la exhibición pública: una pista que se inspira en los anfiteatros romanos, de un diámetro de 42 pies, techada y rodeada de gradas. A los ejercicios ecuestres se sumaron artistas ambulantes de otras disciplinas y más especies animales: «[...] este pequeño grupo dio nacimiento al primer circo<sup>5</sup> verdadero [...]» (Revolledo, 2004: 51). Astley exportó esta estructura de edificio con espectáculo a varios países con lo cual logró construir un total de 19 circos permanentes, entre los que destacan el de Francia y Rusia.<sup>6</sup>

Al mismo tiempo, John Bill Ricketts<sup>7</sup> llevó el modelo inglés a Estados Unidos. Debido a las pocas ciudades con recursos para mantener un circo permanente, el empresario J. Purdy Brown cambió la construcción de madera por una tienda de lona en 1825 con el fin de facilitar su transporte y convertirlo en itinerante. Este diseño se hizo usual y fue exportado a Inglaterra por los hermanos Sanger, con lo que convirtieron una carpa triangular de rayas coloreadas en la imagen identificatoria del circo a escala mundial.

### Tipologías del circo actual

Desde su origen en 1769, el circo es un arte escénico que se caracteriza por realizarse en un espacio circular al aire libre rodeado por un público situado en gradas.<sup>8</sup> Más tarde, este lugar es cubierto mediante toldos sustentados por una estructura por lo general de madera hasta su total cubrición, de forma que se crean edificios permanentes integrados en la estructura urbana de las ciudades.

4. Germen de la creación de los personajes del mundo del circo surgidos a partir del género teatral de la *commedia dell'arte*.

5. Un discípulo de Astley llamado Charles Hughes creó su propia exhibición ecuestre asociado a Charles Dibdin, quien acuñó por primera vez la palabra circo. Astley creó la forma y Dibdin el nombre.

6. En Francia en 1782, Astley vende el modelo a Antonio Franconi quien hace prosperarlo y crear una historia propia del circo francés. En Rusia en 1793, Astley funda el recinto, pero es Jacques Tourniaire quien desarrolla el modelo que en 1927 pasa a manos del Estado para crear la primera escuela de circo.

7. Discípulo de Astley. Actuó en el espectáculo de su mentor y en el de Hughes-Dibdin.

8. El sargento de caballería Philip Astley en Londres crea el primer espectáculo considerado circense a partir de acrobacias y equilibrios en números ecuestres. A continuación, incorpora la figura del payaso y números de pantomima. Más tarde, incluye funambulistas, malabaristas y números de adiestramiento de animales domésticos.

El gran éxito entre el público incentiva la incorporación de nuevos números<sup>9</sup> durante el siglo XIX. El espacio primigenio se consolida mientras surge la necesidad de llegar a más lugares, lo que obliga a un nuevo diseño desmontable e itinerante: un toldo sujeto sobre postes y tensado con cuerdas denominado *carpa*, de forma que se crea la imagen *tradicional* o *clásica* de dicho espectáculo en nuestra civilización. A lo largo del tiempo, este modelo ha perdurado por su fácil adaptación según las necesidades de cada espectáculo circense, tanto por sus dimensiones como por los materiales y los elementos constructivos para el levantamiento, tensado y sujeción de la estructura.

El cambio de consumo cultural por parte de la sociedad a mediados del siglo XX produce una crisis del modelo de entretenimiento, por lo que algunas compañías crean el *nuevo circo*: un espectáculo ambulante volcado en el espacio público de calles y plazas de los núcleos construidos,<sup>10</sup> que convive con el surgimiento de otras agrupaciones que mantienen el espacio tradicional. Ambas tipologías circenses coinciden en la introducción de temas sociales para una mayor involucración del público, más allá del espíritu de entretenimiento y espectacularidad. Esta novedosa concepción requiere ampliar las técnicas circenses para la creación de nuevos números, es por ello por lo que los artistas comienzan a experimentar con otras disciplinas artísticas y visuales.<sup>11</sup> La incorporación de estas artes escénicas a finales de ese siglo promueve el cambio de denominación a *circo contemporáneo*, cuya característica principal es la experimentación de una narrativa donde predomina la expresión corporal sobre la textual, a partir de una dramaturgia con un lenguaje emotivo, sensorial y próximo, en un espacio vacío e ilimitado.

A partir del siglo XXI, estas nuevas herramientas de dramaturgia y lenguaje dotan de una formación al mismo tiempo que otorgan una mayor libertad creativa al artista, sin perder el espíritu nómada de las exhibiciones en los primeros espacios de representación y se amplía a salas, centros culturales, teatros y auditorios flexibles a todas las artes escénicas, con lo que resulta difícil reconocer los límites entre los géneros del espectáculo y dotarlos de un nombre. Cada agrupación elige un tipo de estética diferente y particular expresada a través de unas técnicas concretas para plantear las temáticas cercanas a su línea de pensamiento, como vía para acotar la contemporaneidad al *circo de autor*. La inserción en el lugar aporta el nuevo sentido a un modelo de representación adaptable:<sup>12</sup> tanto para los artistas en el escenario porque condiciona la manera de transmitir sus actos, como para el público en el lugar en el que estén ubicados porque ese público experimenta esa representación de diferentes maneras.

9. Ilusionismo, linterna mágica, cinematógrafo y números de adiestramiento de animales exóticos.

10. Iniciado en la década de los años sesenta en Francia siguiendo el movimiento cultural y artístico generado a partir del levantamiento social de Mayo del 68.

11. Se ha producido de forma gradual. En primer lugar, integrando los géneros más relacionados con el circo: teatro, danza y música, y más tarde incorporando otros géneros más específicos.

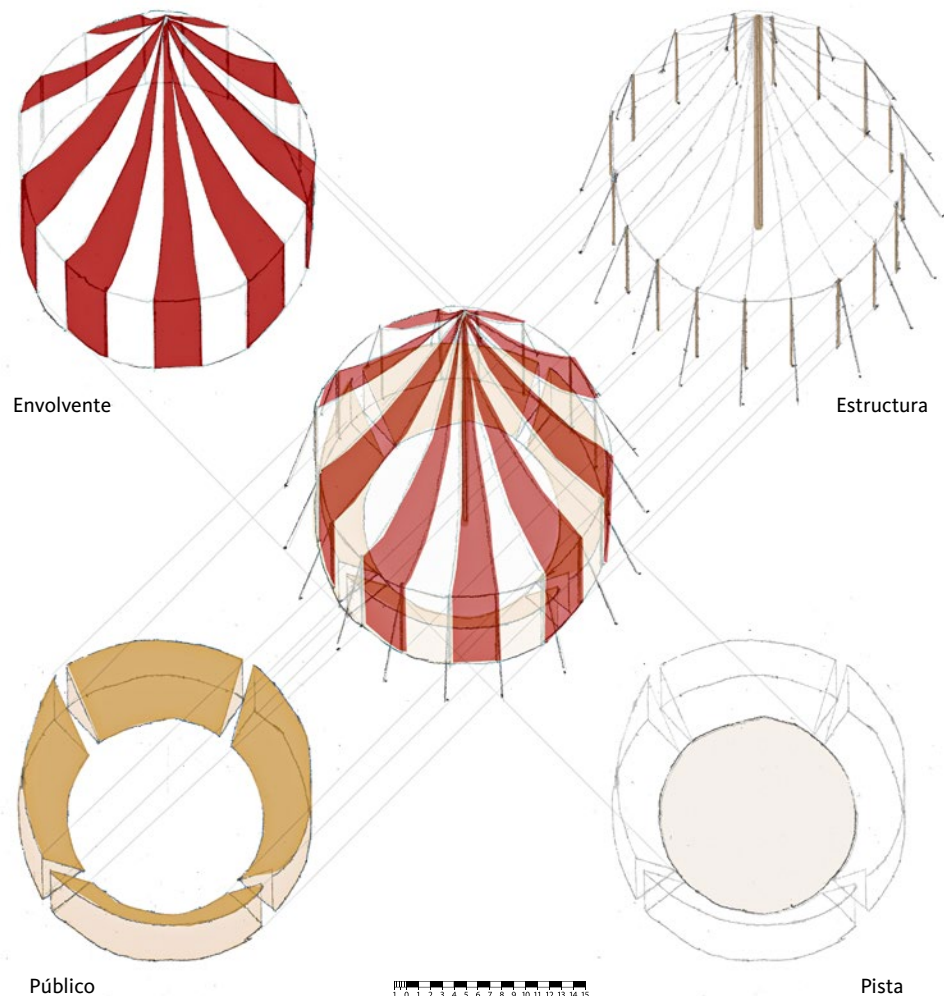
12. Además de los lugares ya mencionados, existe un movimiento de experimentación en lugares menos comunes como los edificios abandonados y los relacionados con la naturaleza.

## Tipología tradicional o clásica

Desde los comienzos de Phillip Astley en Londres en 1769 y sus discípulos Antonio Franconi en París en 1783 y John Bill Ricketts en Estados Unidos en 1793, el circo ha consistido en un espacio de representación circular que facilitaba al público la visualización del espectáculo y que permitía aprovechar, además, la fuerza centrífuga de la cabalgada para mantenerse en equilibrio sobre la montura. La posterior cubrición con una estructura «permanente» o de fácil construcción integró la edificación en los más importantes núcleos urbanos.

El desarrollo de las infraestructuras de transportes y el descubrimiento de nuevos materiales de construcción facilitan la copia del modelo estable con el diseño de una arquitectura efímera itinerante: toldo de tela o plástico, mástil y postes de perímetros de madera o metal y vientos de cuerda o acero. El interior está compuesto por una pista redonda con unas gradas perimetrales. La carpa se sitúa en las afueras de las poblaciones «montada en el recinto ferial con sus luces, sus banderas, sus colores y su fachada, [...] yuxtapuesto a la arquitectura de los edificios [...] se convierte en un objeto heterogéneo y anuncia la maravilla del espectáculo. Entendemos que sea más circense que un llamado monumento estable de piedra o de madera» (Dupavillon, 2001: 230).

Dibujo 1. Análisis gráfico del circo tradicional realizada por el autor.

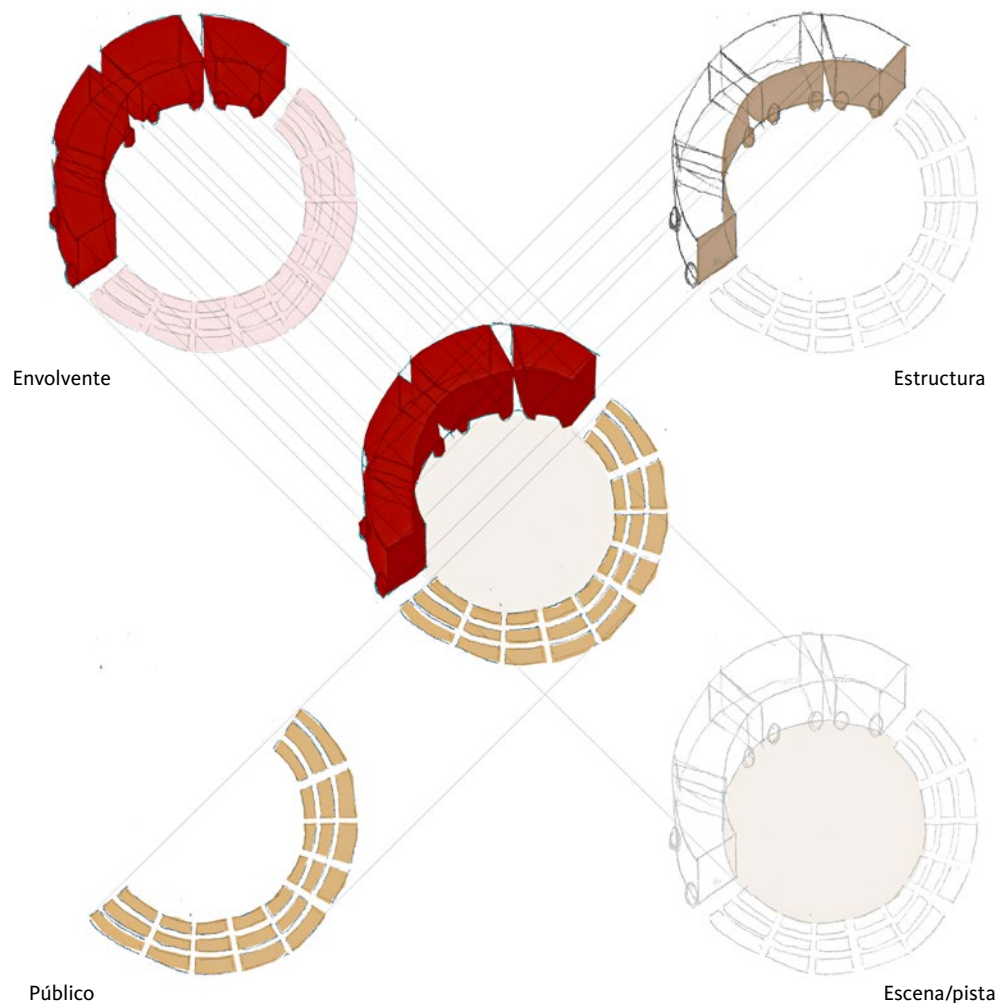


## Tipología nueva

El fin de la gran representación circense coincide con las protestas de Mayo del 68, cuando comienza un movimiento liderado por los saltimbanquis y alborotadores de intervención en el espacio, el público y el espectáculo con la voluntad de volver a las formas populares festivas del circo, similares a las realizadas en época medieval.

Artistas nómadas de formaciones diversas ocupan tanto la ciudad como el campo en forma de colectivos informales con un espectáculo vivo de experimentación en la calle, con el fin de definir unas nuevas técnicas circenses, desafiando así la supremacía del texto y la dirección fuera de los lugares establecidos. «Para descubrir el circo Romanès, el espectador deja atrás la plaza Clichy y sus populosos bulevares, se adentra en un pasaje insalubre y finalmente descubre un solar baldío habitado por una pequeña marquesina azul de unas cien plazas» (Barré-Meinzer, 2004: 147), en donde la construcción espacial es improvisada con carros o materiales encontrados, dispuestos para la mayor cercanía del público con los artistas.

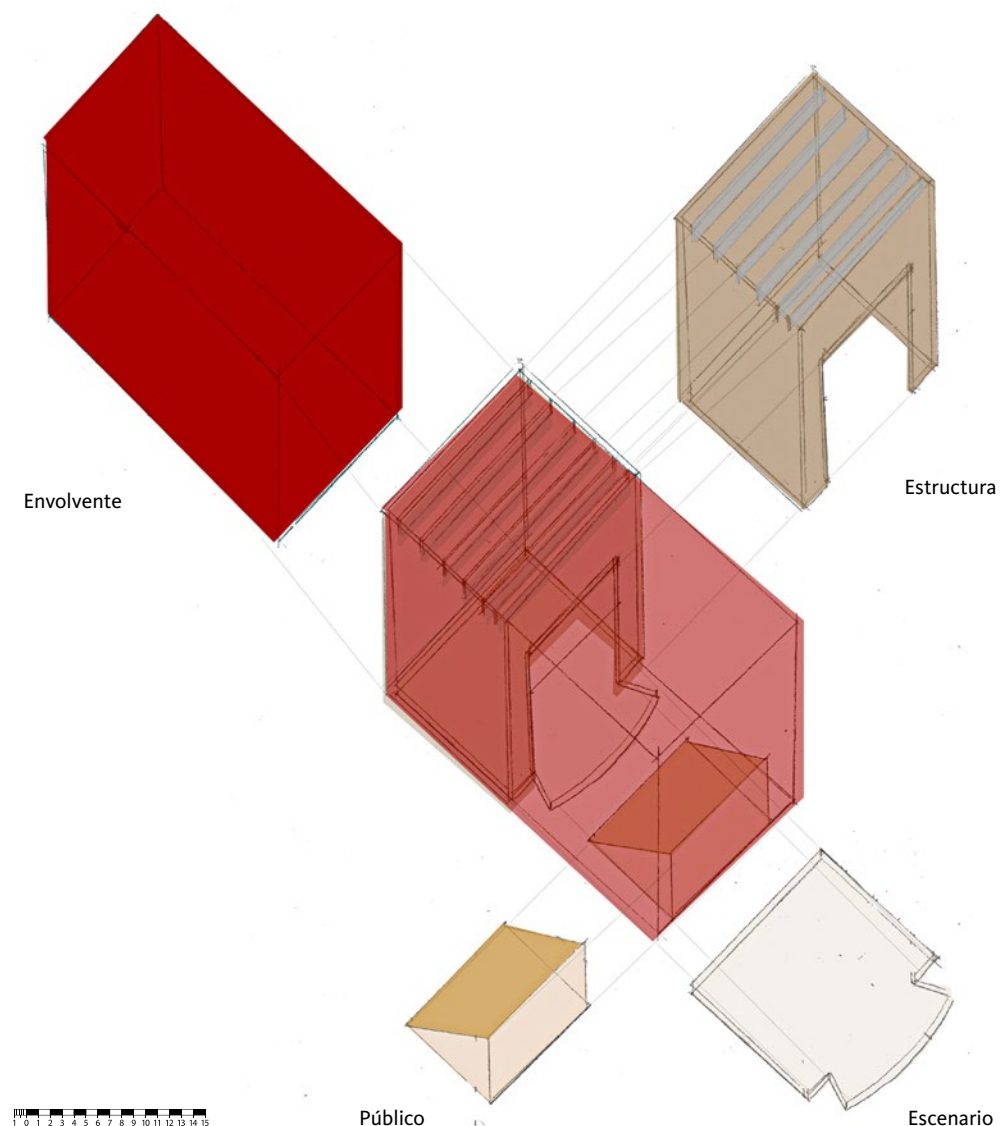
Dibujo 2. Análisis gráfico del circo nuevo realizada por el autor.



### Tipología contemporánea

A partir de los años noventa, la experimentación explicada anteriormente refleja la diferencia que tiene con la modalidad tradicional en cuanto a formato y propuesta estética, que anuncia un circo que pierde la forma canónica por pertenecer a una nueva y actual tendencia en la esfera de la representación pero con la esencia circense, eso es traducido en una sucesión de diferentes números teniendo en cuenta una entidad coherente reconocible en una propuesta que cuente una historia de temática social. Esta intención artística construye un espectáculo integrado con otras artes escénicas, plásticas y digitales representado en una arquitectura plural, dimensionada por los elementos en movimiento y los elementos en movimiento-tensión. A pesar de que algunas compañías están apegadas al formato de la pista, otras habitan salas, teatros, auditorios y centros culturales con una disposición por lo general frontal del público impuesta por los respectivos espacios arquitectónicos, que se adapta a dichos lugares anteriormente ajenos al circo, pero propios de las artes escénicas.

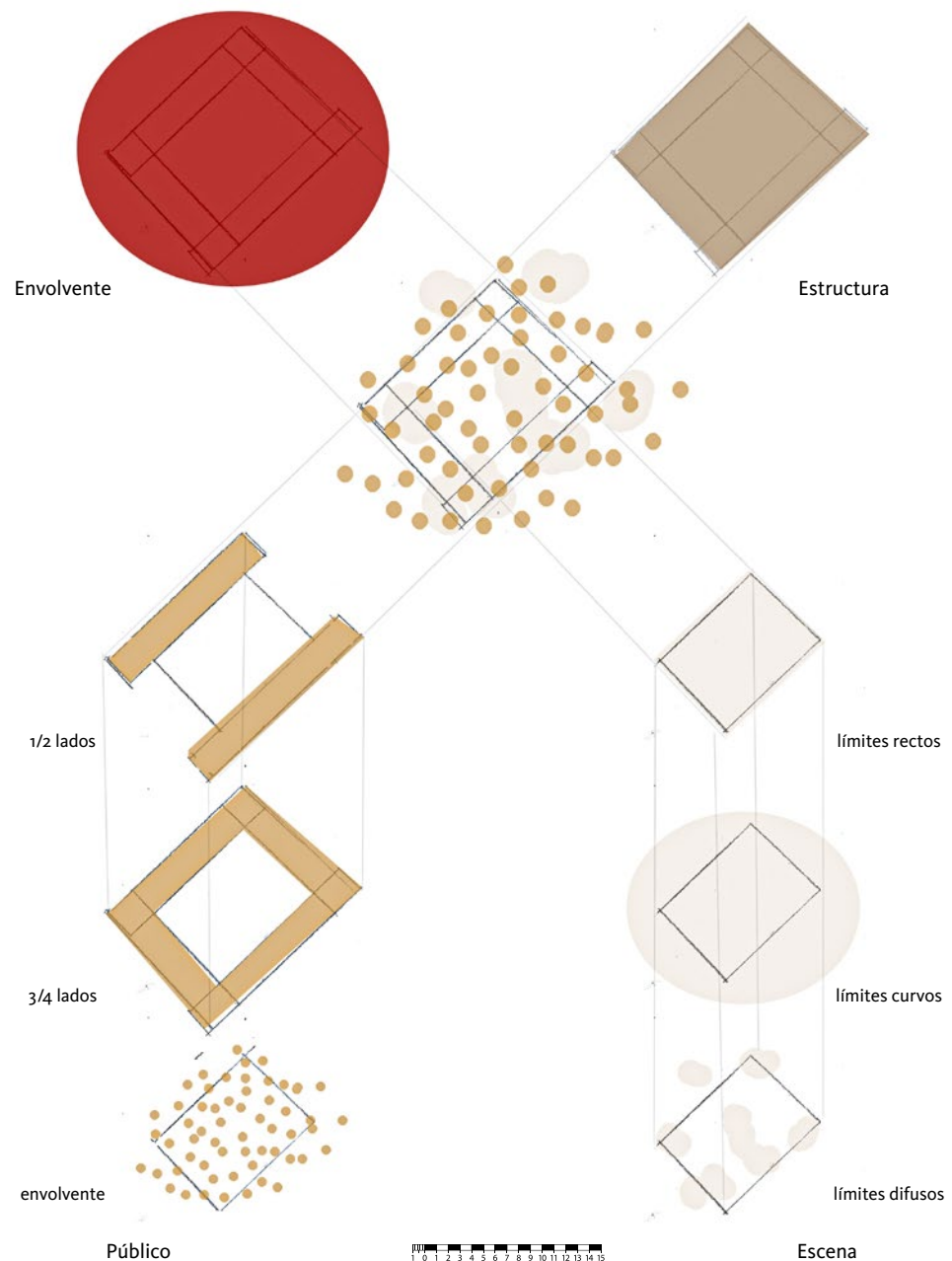
Dibujo 3. Análisis gráfico del circo contemporáneo realizada por el autor.



## Tipología de autor

El artista circense especializado en las artes escénicas, plásticas y visuales del momento actual borra los límites de cada espectáculo ofreciendo una diversidad de creaciones circenses que serán trascendentes en lo que se denomina de forma general las artes del circo. La función posee múltiples identidades inéditas porque mezcla esas artes con el fin de buscar las nuevas fronteras del *savoir-faire* técnico circense en un contacto directo entre el artista y el público según sus ubicaciones. La posibilidad de insertar una exhibición en cualquier lugar vacío elegido por una compañía facilita la colocación de los aparatos necesarios para la demostración y contemplación de sus habilidades en una visión más esencial de los valores que quieren transmitirse a las personas asistentes porque añade una conexión social con ellas.

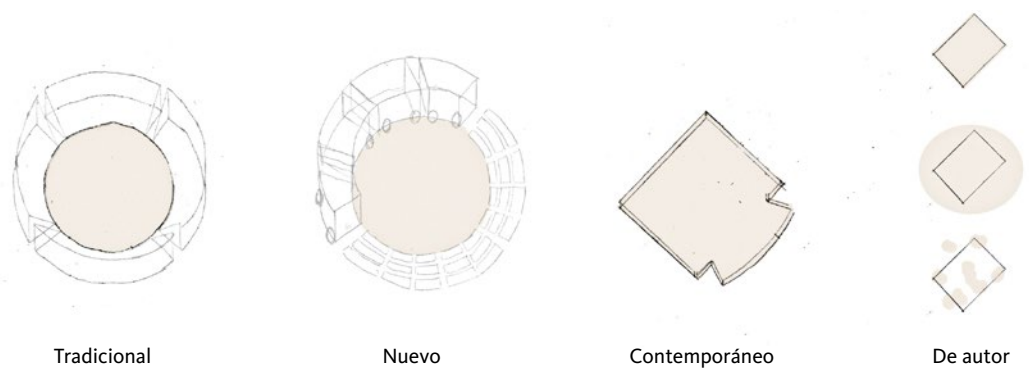
Dibujo 4. Análisis gráfico del circo autor realizada por el autor.



## Análisis comparado de las tipologías circenses actuales, forma del espacio escénico

Los límites de la forma del espacio escénico se van difuminando a favor de las necesidades del espectáculo propuesto. Mientras que en el circo tradicional se mantiene el espacio circular, el nuevo circo propone nuevas alternativas, desde el círculo al pasacalles. Esta liberación favorece tanto al circo contemporáneo como al de autor porque los libera de las formas estrictas al ofrecer un gran espacio vacío donde los límites espaciales se los autoimponen las compañías según el modelo de representación que quieren mostrar.

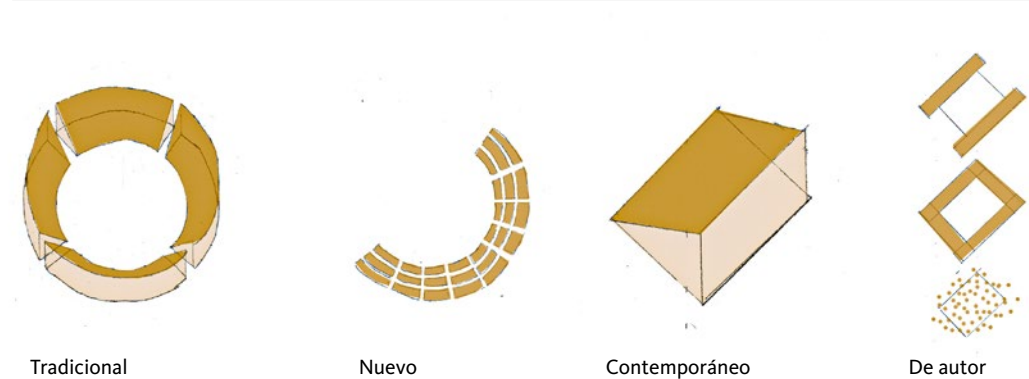
Dibujo 5. Comparación gráfica de los diferentes espacios escénicos realizada por el autor.



## Disposición del público

La forma del espacio escénico condiciona la ubicación de las personas asistentes. El circo se caracteriza por la presencia envolvente del público para favorecer tanto la visión como la cercanía y la relación con el artista, sea en la carpa, el espacio público o el interior de una arquitectura. Sin embargo, esta distribución es forzada a cambiar por una visión frontal al introducir el espectáculo en la tipología arquitectónica de teatro que, dependiendo del tamaño y los recursos técnicos, podría adquirir diferentes configuraciones para adaptarse a las necesidades.

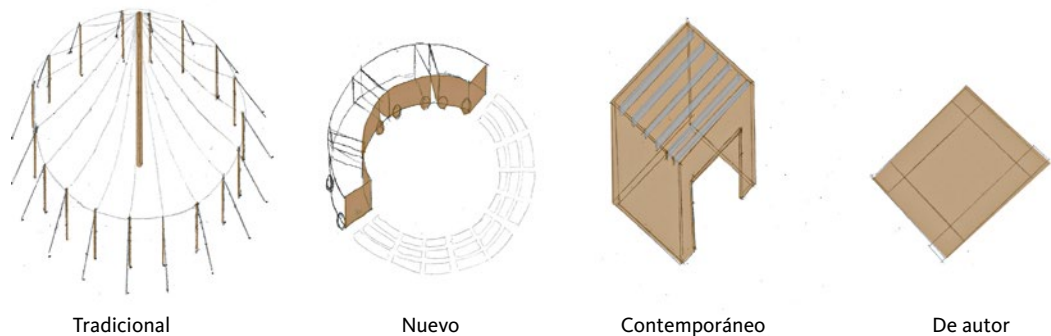
Dibujo 6. Comparación gráfica de las diferentes disposiciones del público realizada por el autor.



## Sistema estructural

La itinerancia obliga a un diseño concreto en la disposición, orden y materiales del conjunto. El circo tradicional ha sido el lugar de experimentación de sistemas que han perdurado a lo largo de la historia de la construcción, adaptándose a los cambios de tamaño, transporte y necesidades. El nuevo circo simplificó la envergadura de dicho sistema al situarse en el espacio público con materiales más pobres, mientras que el circo contemporáneo y de autor consiguen eliminar el sistema estructural porque está incorporado al lugar donde actúan.

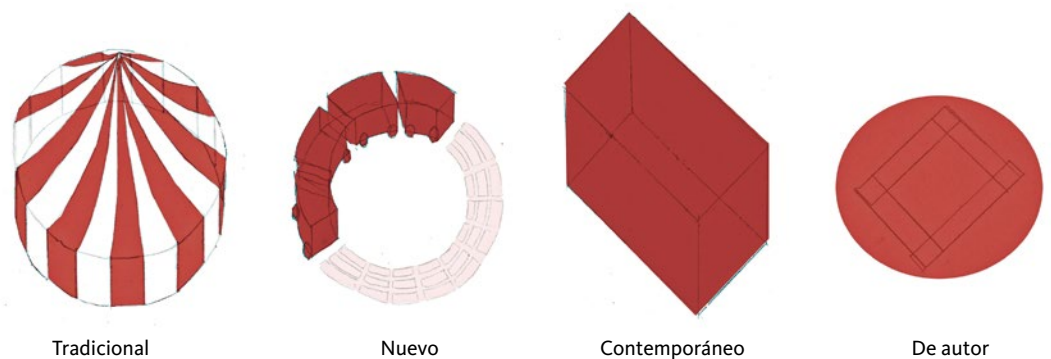
Dibujo 7. Comparación gráfica de los diferentes sistemas estructurales realizada por el autor.



## Configuración de la envolvente en el entorno

La configuración exterior dominante como imagen de circo a lo largo del tiempo es la creada por la carpa de tipología tradicional. Su forma triangular con rayas de colores es un símbolo apegado a la memoria histórica en las afueras de los núcleos urbanos. La integración del nuevo circo en el espacio público de los núcleos de población permite alternativas tanto de límites físicos como virtuales. Estas opciones son traducidas en la contemporaneidad con la reincorporación del espectáculo a un edificio permanente de límites marcados, mientras en la configuración del circo de autor se diluye la frontera en el lugar para la mejor adaptación de la exhibición.

Dibujo 8. Comparación gráfica de las diferentes configuraciones de envolventes realizada por el autor.





## Conclusiones

La evolución de los términos implica un cambio de forma con un resultado de nuevo aspecto, pero la denominación de circo es un despliegue de diferentes expresiones: «el “nuevo circo”, el “circo contemporáneo”, el “circo actual”, el “circo de creación”, las “artes circenses”, tantos nombres que desde los años setenta intentan identificar y dar cuenta de las intenciones, planteamientos y espectáculos materializados por las nuevas generaciones revisitando, sin a priori, los caminos abiertos de diferentes circos» (Maleval, 2014: 9), en donde cada una tiene sus propias variaciones y adaptaciones, que siguen caminos parecidos debido a la vigencia del circo tradicional.

Esta variedad conceptual de los tipos de representación circense está consolidada en la actualidad principalmente en dos espacios: por un lado, en la carpa itinerante con la pista tradicional y, por otro, en el edificio cultural público permanente con la escena libre. La carpa es una figura cargada de significación, una arquitectura efímera marcada en la memoria colectiva generación tras generación que se mantiene con el paso del tiempo como símbolo del circo, con la dificultad de pensar en la experiencia que conlleva el espectáculo circense externo a dicho espacio; sin embargo la imagen clásica es desplazada por una facilidad funcional de la libre adaptación espacial en las construcciones culturales permanentes, donde el artista que actúa en escena puede dar un sentido a la representación para un público que asiste al lugar.

Ambas concepciones espacio-arquitectónicas van a continuar ligadas al género circense en el futuro, pero debe tenerse en cuenta el cambio reciente en las alternativas plataformas de consumo cultural que comienza con la aparición de los formatos digitales. Los nuevos medios facilitan el registro de documentación y divulgación al mismo tiempo que elimina la ubicación física, la interacción social y la experiencia en vivo. De todas formas, «Debemos considerar el circo actual como una forma autónoma y heterogénea, aunque los diferentes aspectos que puede tomar tienen en común el uso de prácticas y *savoir-faire* corporales que nacieron o se desarrollaron en el círculo de la pista» (Maleval, 2014: 9).



## Referencias bibliográficas

- BARRÉ-MEINZER, Sylvestre. *Le Cirque classique, un spectacle actuel*. París: L'Harmattan, 2004.
- DUPAVILLON, Christian. *Architectures du Cirque des origines à nos jours*. París: Le Moniteur, 2001.
- GÓMEZ GARCÍA, Manuel. *Diccionario Akal de Teatro*. Madrid: Akal, 1997.
- MALEVAL, Martine. *Sur la piste de cirques actuels*. París: L'Harmattan, 2014.
- PEREIRA, Manuel. «El mundo al revés». *El Correo*. París: UNESCO, 1988, p. 35-38.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA DE LA LENGUA. *Diccionario de la lengua española*, 23.<sup>a</sup> ed., [versión 23.6 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [Consulta: 7 julio 2023].

REVOLLEDO CÁRDENAS, Julio. *La fabulosa historia del circo en México*. México: Conaculta. Escenología A.C., 2004.

SAXON, A. H. «El mayor espectáculo del mundo». *El Correo*. París: UNESCO, 1988, p. 31-34.

TILDOR LÓPEZ, Miguel Ángel. *El Circo en España. Una revisión histórica desde el ámbito de la investigación*. Bilbao: Artezblai, 2018.

# Por un nuevo pacto de la sociedad y el circo

Leandro MENDOZA

[leandormendoza@gmail.com](mailto:leandormendoza@gmail.com)

NOTA BIOGRÁFICA: Formado en la Escuela de Circo Criollo de Buenos Aires, trabajó en diferentes compañías de teatro vecinal y popular. El 1998 llega a Barcelona donde se involucra en proyectos como la Escuela Rogelio Rivel y La Vela. Ha sido miembro de la junta directiva de APCC, director de La Central del Circ y de la Fira Trapezi. Director artístico de quince producciones entre las que destacan *Retalls*, *Pals*, *Guadual* y *Vetus Venustas*. Creador de la mesa sectorial del circo de estado. Premio Ciutat de Barcelona 2016.

## Resumen

La base conceptual que se trasluce en mi identidad artística deriva de un conjunto de vivencias, culturas y estéticas fruto de la integración de experiencias personales que abarcan desde el circo criollo, el circo tradicional latinoamericano, el trabajo en la calle, el desarrollo más profesional ya en España y la participación activa en proyectos y coproducciones latinoamericanos.

A la vista de lo acontecido en este último cuarto de siglo dentro del sector del circo español, reviso la historia reciente y la actualidad, y analizo qué papel tuvo y tiene nuestro arte en la sociedad y cómo algo tan movilizador hace unas décadas hoy no encuentra el camino para salir de los márgenes de la cultura. ¿Qué aportamos a la sociedad actual? ¿Por qué el circo ya no es popular? ¿Qué papel han de tener las administraciones públicas? ¿Qué revisión interna tenemos que hacer como sector para encontrar masa crítica?

Propongo una reflexión sobre cómo ha de ser un nuevo pacto con la sociedad contemplando todas las maneras de hacer circo, y qué conceptos ayudan a integrar la historia, el presente y el futuro circo.

Un ejemplo de este pacto puede estar en la creación *Vetus Venustas*, un circo teatro documental, donde se abarcan todos los conceptos nombrados para entender mejor la diversidad y el recorrido vital de artistas de circo diversos.

**Palabras clave:** Circo, *Vetus Venustas*, Leandro Mendoza, circo contemporáneo, circo y sociedad, Cíclicus

Leandro MENDOZA

## Por un nuevo pacto de la sociedad y el circo

### Visión y conceptos sobre la dirección artística

Integrando experiencias en el camino de la identidad artística, entre el circo criollo, el circo tradicional latinoamericano y el trabajo en la calle a la gorra, descubriendo mi lenguaje contemporáneo en España, y participando activamente en proyectos y coproducciones iberoamericanos: con este conglomerado de vivencias, culturas y estéticas, encuentro mi base conceptual en la dirección artística de circo.

### Cuerpo poético

Desde los comienzos de la civilización y quizás anteriormente, no hay nada más primitivo que un cuerpo poético comunicando. Sin necesidad de la palabra, el cuerpo comunica no solo una intención sino también emociones, acciones, relaciones y espiritualidad. El cuerpo poético es un cuerpo que pueda ejecutar una técnica y emotividad en simultáneo, una herramienta estudiada y espontánea. Es, sin duda, el mayor exponente del imaginario colectivo: un cuerpo poético es la primera herramienta de la humanidad, es el ser y el estar.

### Espacio

El espacio popular por excelencia es el círculo y la pista circular del circo, su materialización escénica, cargada de simbología y trascendencia. Este espacio mágico se relaciona con todos los estratos sociales: es elevado porque conecta cúpula y pista (cielo y tierra); es democrático porque el espectáculo puede verse desde cualquier punto del graderío y, al observarnos los espectadores unos frente a otros, funciona como multiplicador de emociones; también es transparente porque nada se oculta a la mirada. Es, sin duda, un espacio ritual universal.

### Creación colectiva

Uno de los valores más importantes y enriquecedores de la creación popular es el de inventar un imaginario entre personas que sienten y piensan

diferente. Siempre comento que muchas veces es más difícil crear un imaginario común en un colectivo que montar el espectáculo en sí, ya que es necesario que todo el equipo considere la necesidad del proyecto, se despoje de sus egos y pase a trabajar por el bien común del espectáculo. Así, el papel que adopta el director es muy diferente que en otras artes, menos jerárquico. Es el articulador o gestor de contenido, un catalizador y el soporte en la búsqueda de esa idea integral que contemple todas las voluntades y valores que se quieren explicar en la obra artística.

### Traspaso generacional

El fundamento de la cultura y la sociedad es el traspaso generacional. Por eso, la situación más enriquecedora que te puedes encontrar es trasladar esta diversidad a un escenario, hablar sobre algo en concreto y generar una apertura de miradas. De esta manera seremos mucho más empáticos con un público que se identifica con una historia, no solo por la historia o por quien la cuenta, sino también por el lugar desde donde la cuentan, respetando y reconociendo siempre los saberes de quienes nos preceden.

### Historias, argumentos

Orgánicamente la mayoría de las historias que me surgen salen de la visión del mundo del circo y de temáticas internas del circo. Cómo se ve la vida desde los ojos de un artista de circo siempre me dio que pensar y es una visión que siempre luchó por poner en valor.

### Música

El circo tiene una sonoridad en vivo, todo acto corporal tiene un ritmo, tiene un son y su materialización está en la música que se relaciona de raíz con el movimiento del cuerpo poético. El artista de circo desde siempre crea desde la imagen y el ritmo, y la música en vivo es una herramienta ineludible para hacer un circo integral y sensorial; su relación es tan estrecha como histórica, es la lógica y la coherencia en la narración de los sentidos.

### Naturaleza

Creo en la naturaleza y su legado, en el inconsciente colectivo donde la sociedad puede leer lo primitivo y complejo de los ciclos y su materia. Veo necesario traer la naturaleza a las escenas de las grandes ciudades como vehículo y contexto de las historias a explicar. En escena, los materiales naturales tienen una lectura cercana y generan espacios de texturas cálidas y acogedoras. ¡La naturaleza me representa!

### El aplauso

Los aplausos tienen hondas raíces antropológicas ya que los primeros aplausos son atribuidos a los chimpancés. A los seres humanos nos encanta aplaudir, necesitamos hacerlo, porque el aplauso genera placer a la vez en dos necesidades básicas: expresar nuestras emociones y compartirlas socialmente. Por eso no aplaudimos en soledad, sino colectivamente.

Me gustaría detenerme en la gestión de los aplausos que hace el artista de circo como hecho real dentro de la comunicación entre artista y la sociedad. En el circo encontramos maneras muy diferentes de abordar esta gestión, que me induce a una reflexión sobre la relación intuitiva de las dos partes, descubrir desde «dónde» el artista se relaciona con su público. Por ejemplo, hay artistas que no esperan a hacer una secuencia o coreografía técnica para pedir o exigir el aplauso y constantemente buscan una provocación forzada, en este caso entiendo que buscan demostrar o confirmar una aprobación constante de su acto. Y, en el caso contrario, otros artistas no construyen ni se detienen en aquel diálogo posible y enriquecedor con su público, al que dejan como observador de un acto privado.

Creo que el circo ha de normalizar la relación con el aplauso de su público y siento que ayudaría a reforzar esta relación no tomar al público como cómplice ni dejarlo en un papel ajeno. La gestión del aplauso, ¿tiene que ver con la autoestima del artista?

El circo puede mejorar su relación con el público, dialogar, dejar al espectador la libertad de expresarse de una manera natural y trascendente, generar aquel estado —como explicaba Joan Brossa sobre el concepto de la poesía escénica— en que el artista y el público viven una experiencia colectiva, donde no tiene lugar todo aquello ajeno a aquel momento, donde las leyes del sentido común no predominan, donde hay conexión emotiva; aquel momento efímero y trascendente que el público esté con el artista y el artista, con el público; aquel momento donde el tiempo se para, el cuerpo no pesa, donde respiras eternidad.

Aliento a la reflexión con estos ejemplos antagónicos ya que una relación madura e inteligente nos haría crecer y ayudaría a crear poesía escénica.

## Pacto circo y sociedad

### Antecedentes

La última década del siglo pasado vivimos con ilusión una nueva situación del sector: se iban generando proyectos, actividades y acciones interesantes que ya mostraban un camino de progreso. El circo se volvía a conectar con las administraciones y se comenzaba a reorganizar; las pocas compañías existentes tenían visibilidad y el circuito internacional despuntaba y mostraba un camino a los artistas y compañías que se estaban generando.

El comienzo del nuevo siglo trajo nuevos proyectos tan deseados como una escuela de circo, la creación de la asociación profesional del circo, la fundación de algunos espacios de residencia y entrenamiento como La Vela, de Vilanova i la Geltrú, la implicación de las administraciones para generar *L'art del risc. Circ contemporani català*, exposición y libro que reflejaban ese movimiento ascendente en la cultura normalizada, hasta llegar al mayor hito, que fue tener un plan integral del circo que el sector mismo había generado y negociado con las administraciones, lo cual dio como fruto estrella La Central del Circ, todavía gestionada por la asociación de profesionales.

### Cronología:

- 1981 Circ Cric
- 1984 Fira de Circ al Carrer de la Bisbal d'Empordà
- 1991 Associació de Circ de Catalunya (ACC)
- 1996 I Circ d'Hivern del Ateneu Popular 9 Barris
- 1997 Fira de Circ Trapezi Reus-Vilanova
- 1999 Escola de Circ Rogelio Rivel
- 2004 Associació de Professionals de Circ de Catalunya (APCC)
- 2005 La Vela, de Vilanova i la Geltrú
- 2005 Declaración del Parlament de Catalunya: «El circ és una art escènica d'alt interès cultural»
- 2006 *L'art del risc. Circ contemporani català* (exposició y libro)
- 2008 I Pla Integral de Circ
- 2008 La Central del Circ
- 2010 Premis Zirkòlika

Pero en el 2011 la sociedad atravesaba una crisis económica donde la cultura dejaba de ser prioritaria en cuestiones presupuestarias. Quizás esa circunstancia tuvo algo que ver para que desde aquellos años el circo no haya podido volver a crecer en nuevos proyectos importantes.

Sin embargo, en los últimos diez años podemos hablar de progreso:

- La programación de espectáculos de circo ha crecido en equipamientos públicos y festivales de renombre como el Festival Grec de Barcelona, el Temporada Alta, el Teatre Nacional de Catalunya, el Mercat de les Flors, donde ya es habitual encontrar 1 o 2 espectáculos en su programación anual, y también se ha incrementado la exhibición de algunas compañías internacionales de renombre en teatros privados de la ciudad de Barcelona.
- En las subvenciones públicas se han sumado nuevas líneas de ayuda a las estructuras de las empresas con carácter plurianual, que ayudan y a la vez condicionan a entrar en dinámicas que no son naturales a las compañías. Una de ellas es el I Pla d'Impuls del Circ, que en su momento se presentó con prisas y sin consensuarlo con el sector, gestionado en su mayoría por la APCC y que ha levantado más polvo que aportado soluciones reales.
- También las entidades o instituciones que organizan premios sobre las artes escénicas comienzan a contemplar el circo en sus nominaciones, como los Premios Talía de la Academia de las Artes Escénicas de España y los Premis de la Crítica de recomana.cat, que antes eran inexistentes. Lamentamos que la ciudad de Barcelona en su reestructuración de los Premis Ciutat de Barcelona haya eliminado la categoría de circo después de tantos años de premios entregados.

Y, dando una perspectiva de futuro, se han generado nuevos espacios de reflexión dentro del sector que tendremos que saber aprovechar en temas cruciales:

- Las **Jornades del sector del Circ** organizadas por la APCC, que tratan de encontrar el consenso en el sector sobre las políticas públicas que quiere debatir con las administraciones.
- A escala estatal tenemos dos nuevas iniciativas. La primera es el **Congreso de CircoRed** (Federación de Asociaciones Profesionales de Circo de España), que ofrece actividades y conversatorios interesantes sobre las realidades actuales.
- Y la segunda es la **Mesa sectorial de Circo**, que nació en 2021 y está integrada por todas las federaciones estatales de circo, CircoRed, FEECSE (Federación Española de Escuelas de Circo Socio-Educativas), FEFAC (Federación de Formación Profesional de las Artes del Circo), PATEA (Artes de Calle Asociadas), AECC (Asociación de Empresas de Circo de Creación) y el comité de productores de UPAAC (Unión de Profesionales y Amigos de las Artes Circenses). Esta mesa intenta ser un espacio donde compartir las acciones que cada asociación ejecuta y diseñar un plan común entre todas las entidades que articulan el sector en sus múltiples formas de hacer circo.

### Diagnóstico

El presente del sector del circo es difícil y carece de muchos aspectos estructurales. Después de 20 años de la fundación de la Associació de Professionals de Circ de Catalunya, que aglutina el sector en general, se han hecho acciones puntuales de mejora, pero su organización interna no ha sabido buscar nuevos caminos o estructuras.

Gran parte de la actividad del circo actual funciona a través de los programadores y festivales de municipios, con el escaso dinero público que hay para el sector.

La generalización del modelo de artista independiente lo hace libre en sus creaciones, pero totalmente dependiente en su financiación.

En la realidad se puede tener un relativo «éxito artístico» y vivir en la precariedad al mismo tiempo. La nulidad del circuito privado y la superabundancia de compañías en relación con los contratos en Cataluña genera un estancamiento fuerte y una sensación de fracaso, ya que muchas obras no se presentan prácticamente al público. En el sector profesional catalán existen unas 130 compañías de circo con aproximadamente 700 personas.

Las estadísticas de la APCC de 2021 muestran que el sector vive en una situación crítica:

- El 25 % del sector cobra menos de 500 € mensuales netos.
- El 64 % del sector cobra menos de 1.000 € mensuales netos.
- El 62 % de los profesionales integran compañías solistas o de dúo.



Urgen espacios de reflexión sobre temas capitales como, por ejemplo, ¿cómo se normaliza un sector artístico que aún pertenece a los márgenes de la cultura? Hay situaciones y/o pensamientos de una gran parte del sector que están muy alejados de las acciones que se emprenden para la normalización de nuestro arte, la organización de las infraestructuras de circo es precaria, faltan una gestión profesional en el sector y circuitos de programación, el rol de empresas productoras es inexistente, y falla el acercamiento y la confianza a un sistema exigente y rígido, que la mayoría de las veces no da respuesta o pone infinidad de trabas a las carencias del sector, lo cual abre una brecha importante entre los subvencionados y los no subvencionados.

La única manera de salir de los márgenes es mejorando la organización interna para poder generar políticas coherentes mediante la presión a los gobernantes. Tenemos que imaginarnos proyectos ambiciosos como un circo estable, una escuela nacional o una producción nacional con cara y ojos, y seguir diseñando el futuro con políticas públicas y el impulso de recursos privados. Más allá de que la prioridad de los gobiernos sea proteger el patrimonio artístico cultural, donde obviamente está el circo, esto no es suficiente para que podamos vivir dignamente: tenemos que encontrar otras vías de trabajo paralelas para dar fuerza al sector y poder tener masa crítica y reconocimiento social.

En la situación actual me planteo estas preguntas:

- ¿Qué valor tiene la creación sin exhibición?
- La relación circo-sociedad, ¿puede darse independientemente de las administraciones?
- ¿Trabajamos para el programador o para el público?

La cultura es un claro derecho de la sociedad actual, lo que justifica que tenga que ser subvencionada. Pero tendríamos que educar a la sociedad a demandarla, valorarla y pagar por ella. Estamos viviendo un cambio de paradigma en el consumo cultural donde los agentes privados toman un papel relevante. ¿Podremos sumarnos a este cambio?

El **circo** posee una rica e importante historia, y así se refleja en el imaginario colectivo y en las grandes compañías y reconocidos artistas aún presentes en nuestra memoria. A pesar del cariño y fascinación que genera, el circo no ocupa hoy el lugar que merece. Su evolución necesita de un impulso audaz y decidido por parte de los agentes culturales estratégicos para reconectar con su público, refrescar su relación y renacer como el **arte popular** que siempre ha sido.

Pero la falta de estructura interna en las compañías en gestión, comunicación y estrategia empresarial no gana espacio en el nuevo consumo cultural. Creo entender que el público actual puede estar fidelizado a pocos espacios o festivales, pero no va a ver a una compañía o disciplina en particular, va a ver circo, aquel circo que genera comunión entre el público de generaciones diferentes, y en la mayoría de las ocasiones asiste a una actividad, como una fiesta mayor de pueblo, y se encuentra el circo de una manera ocasional. Claramente, es buena noticia que el circo esté programado en las fiestas; de hecho, el circo en la calle es el circuito más grande que existe.

### Nuevo pacto entre el circo y la sociedad

El pacto circo-sociedad del siglo pasado ha caducado: ni la estética, ni la ética, ni la organización actual le corresponden; las aportaciones que hizo el arte circense del siglo pasado no tienen nada que ver con el circo de hoy.

El circo de hoy tiene una ética como la de la sociedad actual y ya no le complacen los animales salvajes ni las deformidades humanas. Y, en cuanto a la estética, ahora podemos encontrar tantas tendencias circenses como tendencias hay en la sociedad. También comienza a arraigarse en otros ámbitos como las escuelas de formación infantil y familiar, pues estos colectivos forman parte del conocimiento de nuestro arte y son los principales artífices de generación de nuevo público. El circo ya no es de una sola forma y de un solo lugar: se ha deconstruido en cientos de formatos diferentes e hibridaciones, y ahora tenemos que volver a generar su nueva identidad diversa y generar un nuevo pacto con la sociedad; tenemos que despertar la inteligencia de la adaptación que tanto hemos ejercido en el circo.

Atravesamos un contexto artístico muy especial para poder reinventarnos: actualmente hay más colaboraciones entre artistas de diferentes vertientes y eso ayuda a renacer como lo han hecho otros muchos lenguajes y disciplinas del arte contemporáneo. Debemos conectar con diferentes maneras de estructurar el discurso que nos une como arte y rescatar la memoria, respetando la sabiduría de quienes nos precedieron, para encontrar una partitura emocional propia, aquel viaje sensorial, aquello que el circo ha aportado y ningún otro arte puede ofrecer, y que el público pueda identificar como exclusivo. También estudiando las experiencias de otros países como ejemplo de organización, evolución artística y política. Priorizando la primitiva responsabilidad escénica de saber qué queremos decir (narrar, bailar o hacer) en el escenario.

Desde mi visión, el circo tiene que hacer un acto de antropofagia, como el ejemplo de la cultura brasilera modernista, con la idea de crear un circo moderno a partir de la recuperación de las raíces, que son enormes desde el comienzo de su existencia. Este acto de antropofagia puede ser revelador en sus nuevas formas si se mantiene el fondo de un oficio y una manera de vida donde el riesgo, la sorpresa y la excelencia técnica no compitan con la narrativa y las reivindicaciones sociales.

Sin duda alguna esta es la forma de reconducir los ejes del circo, un arte sin igual en el que el rito de ponerse en riesgo en público lo hace único, genuino e indestructible. Al circo no hay nada que lo iguale.

¡Solo tiene que CIRCULAR EN EL TIEMPO!

### De *El circo de los jubilados* a *Vetus Venustas*

Mi última producción ha sido un alegato a la diversidad integradora que demanda la sociedad, una puesta en valor de la madurez y los formatos diversos de entender el arte y estar en la sociedad, un canto a la posible evolución y al necesario traspaso de culturas intergeneracionales.

### *El circo de los jubilados*

En 2020, justo antes de la pandemia, coincidí con Peter Panero, un veterano artista del Zirkus Kran de Suiza, portor y comediante. Él siempre me hablaba de la idea que tuvo con artistas coetáneos antes del cambio de siglo para hacer *El circo de los jubilados* y, con la experiencia de haber trabajado con otros veteranos como Miguel Ángel Fernández Vanelli, más conocido como Tinga Tinga, y con Graziella Galán Bueno, trapecista de referencia en activo en edad de jubilación, la idea empezó a coger fuerza.

A finales de año les propuse hacer una experiencia piloto con un número en el cabaret de Trapezi como troupe de veteranos. La idea les emocionó y programamos hacer un encuentro de 2 semanas de creación para prepararlo.

La convivencia aquellas semanas fue mágica, sobre todo después de las cenas donde mirábamos videos de sus primeras épocas y había conversaciones infinitas sobre técnicas tradicionales de circo y sus gentes. En el proceso creativo también participaron esporádicamente Marta Sitjà, Joan Arqué y Erol Ileri. Para el entrenamiento físico y coreográfico contamos con Mònica Alsina, que normalmente da clases de condición física a personas mayores y tiene una mano única para motivar y hacer bailar disfrutando.

Y así fue como el espectáculo, renombrado como *Vetus Venustas*, se presentó con su número en el cabaret de Trapezi los días 12, 13 y 14 de mayo de 2022. Fue todo un suceso: los periodistas redactaban notas de los abuelos acróbatas, los artistas que compartían pista estaban encantados, los programadores comentaban que nunca habían visto una propuesta así, surgían un sinnúmero de reflexiones interesantes ante esta primera experiencia.

Recuerdo con especial cariño una llamada de Tinga Tinga días después en la que me explicó lo feliz que le hacía que la gente los hubiera parado por la calle para comentarles cosas importantes. Decía que se había cruzado con una persona mayor que estaba profundamente conmovida, y no le hablaba de la técnica acrobática, ni del vestuario, no eran palabras vacías, era emoción en la boca y en todo su cuerpo. Y es porque en cada casa hay una persona mayor o un joven que se ve proyectado más allá de la jubilación de la actividad que les apasiona y *Vetus Venustas* muestra al público un mensaje importante de esperanza y alegría.

### *Vetus Venustas*

Apostando por hacer crecer el proyecto hasta un espectáculo completo retomé la colaboración con Joan Arqué y acordamos hablar abiertamente del tema de la vejez en un lenguaje contemporáneo.

Entre las diferentes espirales de reflexión, vimos que ninguno de los artistas que participaban eran de tradición familiar circense y que ellos personalizan los primeros rasgos de vejez del circo contemporáneo, artistas que si no comunican su historia no tendrán traspaso a las nuevas generaciones y a la sociedad. Encontramos la necesidad de poner en valor a una generación que ha cambiado los paradigmas y que ha vivido el cambio radical, siendo el puente entre las viejas formas y las nuevas y la herencia para los artistas de hoy fundamentales para entender los cambios de este arte y de su nuevo lenguaje.

Al darnos cuenta de que la potencia del discurso y las experiencias de sus carreras era lo más contundente, pensamos que al igual que ya existe el teatro documental, haríamos el circo documental para explorar una manera didáctica de transmitir oficio, historia, humanidad y herencia.

Decidimos introducir personajes jóvenes para dar contraste y cerrar el círculo de lo antiguo y lo nuevo, no solo realizando las diferencias sino compartiendo lo que los une, que realmente es mucho, para profundizar todo lo posible en el diálogo entre las diferentes generaciones.

Una parte importante del espectáculo fue grabar las entrevistas personales donde sus protagonistas se sentían libres para comentar intimidades, anécdotas y hasta chismes. Aquí vimos la profundidad de contenido que estábamos gestionando y el respeto que merecía el estar poniendo su vida en escena.

Trabajar con personas de tanta experiencia era nuevo y enriquecedor para mí y, a pesar de que me ponía en una sutil presión constante, me encantaba por compartir todos los pormenores vistos desde la experiencia y la vejez, las sutilezas de lo posible y lo alcanzable o de lo bello y lo mágico.

Hicimos la primera muestra con público antes de incorporar a los jóvenes. Al terminar todo el mundo nos decía que le había gustado, que tenía una belleza única, la belleza de la vejez, incluso que no hacían falta jóvenes, que con ellos tres estaba todo dicho.

Pero confiábamos que con este nuevo ingrediente a sumar iba a ser multiplicador para todos, no solo porque los jóvenes eran excelentes artistas de circo, sino también porque conocía su humanidad y confiaba en que darían vuelo a los mayores.

La etapa final comenzó con la incorporación de los artistas jóvenes Iara Gueller y Christian Padilla y de los tres músicos en vivo: Nacho López, director musical, y en percusión y cuerdas; Celeste Alías, cantante, y Tanja Haupt, en vientos, acordeón y cacharritos varios.

La escenografía simularía un almacén donde la sociedad coloca y encierra a los artistas no rentables, y allí no solo van a parar los mayores sino también los artistas jóvenes que no pueden entrar en el mercado, ya que es escaso y está superpoblado.

Teníamos prácticamente diseñada la hoja de ruta de las escenas, desde el comienzo del proceso habíamos hablado de hacer un video para abrir el espectáculo que planteara abiertamente el debate y las reivindicaciones de cada personaje, creando un marco conceptual, sin preámbulos, que colocara al público en una situación empática hacia los artistas y sus circunstancias.

Cuando ya estaba ultimada la estructura general, con un primer acto de presentación de personajes y un segundo con diferentes números y testimonios particulares, quedaba el número final por resolver a todos los niveles. Y finalmente sentimos que para acabar tenían que salir juntos del almacén para comenzar el camino del traspaso de la herencia. Así, esta obra sería el comienzo de una relación entre generaciones que solo podría multiplicar el oficio y enseñaría al público la verdad sobre la vida del artista como agente de reflexión en la sociedad.



Actuación de *Vetus Venustas*, 2023. Fotografía: Manel Sala

Una parte fundamental del espectáculo era la música en vivo, que generaba una atmósfera musical que trascendía a la mente, llegaba mucho más a la piel, hacía entrar en una capa muy sensorial y elevaba así la narrativa.

Y llegó el 29 de abril de 2023, el día del preestreno en el teatro de Cardeu. Realmente había muchas ganas de presentarlo y también muchos nervios, ya que la pieza entera la habían visto unas pocas personas esa misma semana. Sabíamos que había algunos enlaces de escenas muy frágiles, pero sobre todo esperábamos conocer la dinámica de la narrativa con los espectadores, cuándo ríen, cuándo aplauden, cuándo se emocionan, qué escena se hace larga o, al revés, qué escena se puede desarrollar más por las expectativas del público, un mundo de incógnitas que se develan el primer día de enfrentarnos a la platea.

Se encienden las luces y comienza un tiempo errante que genera ese mágico momento de cambiar de ciclo, de pasar de creación a obra artística.

El público disfrutó del espectáculo y sobre todo fue generoso con los pequeños errores que se dieron. Pero, si hubo algo que me sorprendió y conmovió, es que en el *hall* de salida el público estaba con la cara iluminada, hablando con la emoción en la boca: como nos dijo Claret Papiol, «*Vetus Venustas* es Circo Humanista».

A partir de este momento y en las siguientes representaciones, lo que buscábamos, ya que nos intrigaba cada vez más, era saber cómo recibe este espectáculo la sociedad. Y así seguimos comprobando que el público se enamora de los artistas, de lo que son y representan más que de lo que hacen, y que *Vetus Venustas* es una pieza universal donde se puede reflejar la sociedad.

Después de cada espectáculo confirmamos la emotividad en el *hall* de salida. Cuando los artistas salen a despedir al público, sí que son protagonistas,

pero en una situación de igual a igual. El público les habla, se emociona, comparten anécdotas personales, se sacan fotos como si se quisieran llevar a sus casas al artista que más les ha emocionado o con quien se han sentido identificado. Se siente que este espectáculo no pertenece ni al circo contemporáneo ni al clásico, es maravilloso que todos lo sienten suyo.



De la taquilla al caché.  
Del camión a la furgó.  
De la carpa a la calle.  
De las lentejuelas a lo casual.  
De la fantasía a la realidad.  
De la ilusión a la emoción.  
De la proeza a la poética.  
De la familia al colectivo.  
Del virtuosismo al humanismo.  
Del empresario al artista.  
De la atracción a la sensación.  
Del vean al sientan.  
Del ayer al hoy,  
y tu herencia soy.

Leandro Mendoza  
Artagaveitia

# Circ i societat a Catalunya: realitats i reptes després del canvi de segle

Xavier BARRAL I ALTET

[xavierbarralaltet33@gmail.com](mailto:xavierbarralaltet33@gmail.com)

NOTA BIOGRÀFICA: Catedràtic d'Història de l'Art, membre de l'Institut d'Estudis Catalans, Xavier Barral és doctor en Història de l'Art i Arqueologia per la Universitat de la Sorbona (París) i va ser professor adjunt d'Història de l'Art Medieval a la mateixa universitat (1974-1981). Ha estat director del Museu Nacional d'Art de Catalunya entre 1991 i 1994. En l'actualitat és catedràtic emèrit d'Història de l'Art i Arqueologia a la Universitat de Rennes i investigador a l'Institut National d'Histoire de l'Art (INHA) de París.

## Resum

A l'inici del segle XXI el circ, en el sentit més ampli del concepte (que inclou artistes, empresaris, personal de la pista i públic), es confronta amb reptes de tota mena. D'una part, els de la cultura en general, de la creació artística i de la presa en consideració global del circ dins la societat. D'altra part, els derivats del temps en què vivim. La diversificació dels gèneres i de les tradicions ha incidit en les formes i l'estructuració dels espectacles. En aquest article s'exposen aquestes problemàtiques que incideixen en la percepció que del circ té la societat actual. Es tracta de la cohabitació entre els petits espectacles itinerants de tota la vida i els grans xous multinacionals, entre els petits festivals i els grans festivals internacionals històrics com els de Montecarlo o Budapest i, pel que fa a Catalunya, les versions catalanes de Reus (Trapezi) i Girona (Elefant d'Or), augmentat ara, aquest darrer, amb el museu de circ, Circusland, de Besalú; també s'analitzen els equilibris entre els festivals més locals, entre els circs fixos, estables, permanents, i els espectacles fruit d'una circumstància. Dos aspectes mereixen una atenció reforçada: quin futur per a un circ sense animals i quin futur per a la llengua catalana al circ.

**Paraules clau:** animals al circ, APCC, Circ Cric, festivals de circ, història del circ, llengua catalana al circ

Xavier BARRAL I ALTET

## Circ i societat a Catalunya: realitats ireptes després del canvi de segle

El circ a Catalunya ha passat en un quart de segle de dependre dels altres a tenir vida pròpia, d'ésser inexistent en l'àmbit nacional a rebre les mirades joves d'arreu del món pel que passa aquí. Companyies i grups catalans, especialment joves, formats aquí i sovint millorats a fora reben l'atracció i les propostes de l'exterior. Com s'explica això? Doncs per un canvi radical de centralitat. Quan Tortell Poltrona es va exiliar a Palautordera amb el Circ Cric, poc es podia imaginar el futur del circ a Catalunya. Quan, des del Festival Internacional de Circ de Montecarlo, el 2002, un periodista demanava al crític de circ Jordi Jané si hi participaven artistes catalans, aquest responia «Montecarlo només tria artistes d'un nivell que, ara per ara, els nostres no poden tenir». Aleshores, poc es podia preveure el *boom* actual. Aquesta realitat, és percebuda pel públic no especialitzat com a tal? O, per a molts, el circ és encara avui únicament els espectacles de masses com els del Cirque du Soleil?

A l'inici del segle XXI el circ, en el sentit més ampli del concepte que inclou artistes, empresaris, personal de la pista i públic, es confronta amb reptes de tota mena. D'una banda, els de la cultura en general, de la creació artística i de la presa en consideració global del circ dins la societat. De l'altra, els derivats del temps en què vivim. La diversificació dels gèneres i de les tradicions ha incidit en les formes i l'estructuració dels espectacles. Són problemàtiques que es reflecteixen en la percepció que del circ té la societat actual. ¿Com es viu la cohabitació entre els petits espectacles itinerants de tota la vida i els grans xous multinacionals, entre les petites fires i els grans festivals internacionals històrics com els de Montecarlo o Budapest i, pel que fa a Catalunya, les versions catalanes de Reus i Girona? ¿Quins són els equilibris necessaris entre els circs fixos, estables, permanents, que Catalunya encara no té, i els espectacles fruit d'una circumstància? Tot això al bell mig de dues qüestions que mereixen una atenció reforçada, una de caire general i l'altra específica a Catalunya: quin futur té el circ sense animals? Quin futur per a la llengua catalana al circ?



El primer que cal plantejar-nos és com situar el circ actual en la història d'aquest espectacle, una història del circ ampliada a les arts escèniques que generen en el públic reaccions d'efectes inesperats fruit d'actuacions multiculturals de part d'artistes que no es limiten a un sol registre, perquè, el que anomenem circ és el resultat d'experiències múltiples i variades que convergeixen en un espectacle complet, complex i que requereix el domini d'especialitats sovint molt diverses.

Anomenem circ un espectacle configurat al segle XVIII, que té els seus inicis en el món de l'ensinistrament dels cavalls fins a portar-los a moviments col·lectius de gran sincronització i espectacularitat. Generalment, aquests exercicis eqüestres es consideren l'inici del circ modern, quan Philip Astley va pensar, el 1768, que el millor marc per a desplegar aquestes proeses era un espai circular i delimitat. Però el circ i totes les seves habilitats és molt anterior a aquest moment considerat com a fundador. Els joglars, equilibristes i acròbates del món egipci feien circ, tal i com el desplegaven també en els seus espectacles de força i agilitat els artistes grecs per places i carrers. Els romans ja van concentrar els espectacles en espais tancats com els hipòdroms i amfiteatres; allà s'exhibien domadors d'animals salvatges, equilibristes i tota mena de combats, ficticis i reals, que en alguns casos portaven fins a les darreres conseqüències, en el marc d'espectacles que oposaven faccions, barris, ciutats i classes socials.

Per a mi, però, el veritable circ modern comença a l'Edat Mitjana quan joglars, equilibristes i acròbates envaïen els carrers de pobles i ciutats amb les seves proeses. Els drames litúrgics representats a les esglésies i el teatre de carrer visible damunt els pedrissos davant d'esglésies i monestirs eren



Figura 1. Els joglars romànics de Sant Joan de Boí (MNAC). Foto: Arxiu X. Barral.

habituals. Textos i imatges testimonien els espectacles de marionetes que es veien en àmbits tant religiosos com laics i els ambients principescos privilegiaven aquests esdeveniments amb bufons i animals. Les decoracions esculpides o pintades a les esglésies n'han conservat el record, així com les il·lustracions marginals dels manuscrits. A Catalunya se'n pot veure un bon exemple en la pintura mural d'època romànica que hi havia a la part central del mur nord de l'antiga església parroquial de Sant Joan de Boí (Vall de Boí, Alta Ribagorça, avui al MNAC); unes escenificacions que daten dels voltants de l'any 1100 (fig. 1). Tres personatges, joglars i saltimbanquis, fan una actuació mentre toquen música i fan malabarismes, sobre un fons decoratiu de bandes de color vermell, negre i ocre. El personatge de l'esquerra és figurat de cap per avall fent jocs malabars amb tres espases. El del mig, que sembla estar sobre unes roques, potser també fa malabarismes amb tres ganivets llargs o amb dues boles i un coltell, o potser ha tallat a l'aire una peça amb un ganivet llarg, sense que puguem excloure que, com les estrelles del costat, aquestes boles siguin elements pintats en el firmament. Finalment, el personatge de la dreta toca l'arpa, o més probablement un saltiri, enfilat en una petita arquitectura.

També els espectacles amb animals eren freqüents a l'Edat Mitjana, animals exòtics al servei dels més rics, o ensinistradors de feres i d'animals quotidians per distreure la gent (fig. 2.). Els carrers eren el lloc habitual d'aquests



Figura 2. Joglar ensinistrador d'ossos, cap al 1120-1130 (Tours BM, ms 291, fol. 141v). Foto: Arxiu X. Barral.



Figura 3. Espectacle de circ amb ossos en un pont de París, cap al 1317 (Bnf, ms. Fr., 20091, fol. 47). Foto: Arxiu X. Barral.

petits instants de relació entre els homes i els animals que també es veien a les processons i altres desfilades religioses. Els testimonis il·lustrats són freqüents, com per exemple aquell ensinistrador d'ossos que es veu fent fer acrobàcies al seu animal davant la sorpresa i l'admiració de la gent, al bell mig d'un dels ponts de París (fig. 3) en un manuscrit de la vida de sant Dionís, de 1317 (París, BNF, ms. Fr. 20091, fol. 47).

La història del circ, en el sentit més ampli del concepte, és molt antiga i només cal recordar que la realitat d'un espai amb arquitectura fixa o provisional de forma circular ja existia en època romana per a celebrar-hi espectacles de tota mena, sovint amb animals. La idea d'un espai circular amb grades que acostin el públic a l'espectacle i en el que el públic se situï al mateix nivell que els actors, és en realitat molt anterior al moment que es considera com a fundador, quan Philip Astley, a la segona meitat del segle XVIII va utilitzar, com hem dit, aquesta forma circular per a fer-hi exercicis eqüestres. Val a dir que l'art i l'arquitectura han estat sempre lligats al món del circ, encara que no sempre d'aquestes funcions se n'hagi dit circ. Des del Renaixement i el Barroc tantes formes d'espectacles de carrer i en llocs tancats com els teatres feien gaudir la societat, tant la més aristocràtica com la més senzilla i popular, de moviments humans inesperats. Autòmats, mim, pantomima, marionetes, són aspectes d'uns espectacles que amb les seves diverses formes i estructures estaven destinats a transformar en art la ironia, la comicitat i el misteri. I per damunt de tots, fins i tot en el concepte italià de la *commedia dell'arte*, s'imposa la figura del còmic que ironitza sobre els conceptes més tràgics de la societat, el pallasso rústec esdevingut el *clown*.

Tot això és la història del circ, com ho és l'arquitectura del circ, la música del circ, el cinema i la literatura sobre el circ i la performativitat. Però sobretot l'art. Perquè artistes de totes les èpoques han pintat i reproduït el moment màgic en què el moviment d'un instant que no es pot aturar per a immortalitzar-lo és plasmat per l'artista en la seva immensitat dramàtica. Renoir, Degas, Seurat, Chagall o Picasso, però també Klee, Léger o Rouault han donat posteritat a l'arlequí, al pallaso, al saltimbanqui o a l'acròbata. És el moviment del cos de les figures del circ el que ha creat un repte per als artistes. Com congelar el moviment en pintura com si fos una fotografia, com associar el moviment amb la imatge que ha de quedar fixada a la tela o al paper? Per això els artistes que s'han interessat pel circ també ho han fet per la dansa i, en general, pel joc del cos, amb la improvisació i amb l'efecte de sorpresa associat al misteri; és a dir tot allò que es concentra en l'actuació del pallaso. Ja ho va intuir Sebastià Gasch (1897-1980), qui considerava el circ com l'espectacle escènic més complet quan deia: «Un excèntric imaginatiu, un mim perfecte, un gimnasta audaç, un malabarista segur, en què són inferiors a un poeta o a un músic?». I tot això té la seva història, sovint oblidada en les històries generals de l'art, malgrat que, com he dit, molts artistes ho hagin reivindicat.

El mateix Sebastià Gasch manifestava, el 1958: «Els pintors han estimat sempre el circ». I a Catalunya en tenim bons exemples que encara esperen una història temàtica d'aquesta iconografia en l'art. Sense haver d'anar enre-re fins a les pintures de Boí esmentades o a l'art dels segles intermedis entre l'Edat Mitjana i l'època moderna, a Catalunya molts escultors, pintors, dibuixants o gravadors de la primera meitat del segle xx han il·lustrat el circ. El 1946, una memorable exposició de dibuixos, pintures i escultures de temes de circ es va poder veure a Barcelona, al Foment de les Arts Decoratives. Després hi ha hagut artistes de tota mena que han continuat aquesta temàtica, ocasionalment com Opisso, Manuel Capdevila, Ramon Moscardó o Pere Clapera o, de manera més sistemàtica, com Joan Soler-Jové o Ramon Pujol Boira (que firmava Pujolboira).

Em voldria concentrar en dues personalitats «oblidades» però que pertanyen a la gran història de l'art del segle xx: Josep Amat i Pagès (1901-1991) i Josep Maria Rosselló (Tarragona, 1950). A la platja i a l'esplanada del port de Sant Feliu de Guíxols es desplegaven, entre els anys quaranta i seixanta del segle passat, els circs ambulants de pas per Catalunya, com el Canadà, el Dorado o el Continental. L'empresa Amorós-Silvestrini dominava aquells anys el mercat circense portant els seus quatre circs per pobles i ciutats. Amat s'instal·lava en una plataforma situada sobre la porta d'entrada i feia els seus dibuixos ràpids que després traduïa en teles al seu taller. Molts dibuixos i pintures s'han conservat en col·leccions privades o museus. Les carpes de fora, els interiors amb públic i els detalls dels espectacles alimentaven la inspiració del pintor. Recordem la festa que sempre ha representat l'arribada d'un circ ambulant en un poble. Per a Josep Amat l'envelat del circ era paisatge (fig. 4). Josep Maria Rosselló, en canvi, ha donat prioritat als personatges, funàmbuls, trapezistes i saltimbanquis que ha situat sempre en el color del context mediterrani que acompanya tota la seva obra (fig. 5).



Figura 4. Josep Amat (1901-1991). Interior d'un circ, col·lecció particular. Foto: Arxiu X. Barral.



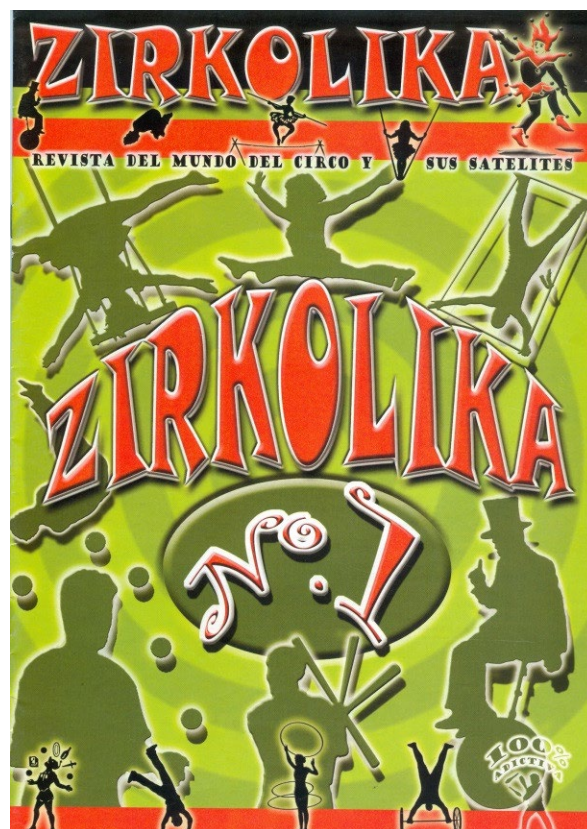
Figura 5. Josep M. Rosselló, *Amazona*, 2016 (col·lecció particular). Foto: Arxiu X. Barral.

Si aquell pintor tradicional de circ, present a les carpes, ha desaparegut, és perquè el circ ha canviat, no tant la pintura. Avui l'efervescència del circ ha transformat la història d'aquest espectacle en una forta varietat de direccions. I Catalunya ha guanyat presència, aquí i a fora. Però manquen sales que programin circ, sales que el circ contemporani i els artistes més joves necessiten. El clam perquè els teatres s'obrin al circ és general. Manca encara un circ estable potent, amb arquitectura pròpia a Barcelona o en altres



Figura 6. Circ Raluy, entrada.  
Foto: Arxiu X. Barral.

Figura 7. Revista *Zirkòlika*, primer número, estiu 2004. Foto: Arxiu X. Barral.



ciutats de Catalunya, que programi tot l'any espectacles d'alt nivell. Si ho ha fet el Mago Pop (Antonio Díaz, Badia del Vallès, 1986) al Teatre Victòria del Paral·lel de Barcelona, per què no ho pot fer el circ? Ho va veure clar Tortell Poltrona (Jaume Mateu, Barcelona, 1955) en refundar, amb Montserrat Trias (Barcelona, 1956), la pallassa Senyoreta Titat a la pista, durant els primers anys dos mil, el Circ Cric a Sant Esteve de Palautordera, on ja eren presents des del 1995, després de diverses etapes i dificultats que es remuntaven fins als anys de formació, quan el 1976 Tortell Poltrona i Claret Papiol eren la parella de pallassos Germans Poltrona. Aquest projecte de refundació va merèixer el primer Premi Nacional de Circ de la història de Catalunya, el 2005.

Catalunya té ara empresaris-artistes del circ dit tradicional o clàssic amb la consolidació dels dos circs Raluy, l'Històric i el Legacy, derivats de dues branques familiars després de la mort dels germans Carles Raluy (1944-2019) i Lluís Raluy (1942-2021), el cèlebre pallasso matemàtic (fig. 6). Catalunya té també escoles de circ, com l'Escola de Circ Rogelio Rivel (1999), situada a Nou Barris (Barcelona). Catalunya té una revista, *Zirkòlika*, dirigida per Vicent Llorca (fig. 7), i diversos premis anuals de circ. I a Catalunya existeix des del 2004 l'Associació de Professionals de Circ de Catalunya (APCC) amb seu, com la seva antecessora Associació de Circ de Catalunya (1991-2000), a l'Ateneu Popular 9 Barris, fins que l'estiu del 2008 es traslladà a La Central del Circ, aleshores acabada d'instal·lar al Parc del Fòrum de Barcelona. L'APCC vetlla pels interessos de la professió (artistes, tècnics, directors, empresaris, escenògrafs, docents, teòrics, gestors, programadors i periodistes).

Catalunya té també festivals multitudinaris. El primer va ser, el 1984, la Fira de Circ al Carrer, de la Bisbal d'Empordà, la pionera peninsular, i cal

esmentar també la Fira de Teatre al Carrer, de Tàrrrega (ara FiraTàrrrega), fundada per l'Ajuntament de la ciutat el 1981 i impulsada pel grup Comediants de Canet de Mar, que sempre ha programat espectacles de circ. Sense aquestes referències indispensables, avui en dia en circ no seríem on som. Actualment, al costat del Festival Trapezi de Reus (la Fira del Circ de Catalunya), destaca, en l'àmbit internacional i local, el Festival internacional Elefant d'Or que, després d'uns inicis a Figueres, s'ha instal·lat a la Gran Carpa Camp de Mart de Girona. Aquest any 2024 ha celebrat la 12a edició amb 81 artistes de 16 països i un èxit de públic considerable, sota la direcció de Genís Matabosch i amb un model clar, el Festival International du Cirque de Monte-Carlo, que aquest any ha arribat a la 46ena edició. A Girona, la inspiració ve també del parisenc Festival Mondial du Cirque de Demain, que s'ha desplegat en moltes edicions. Però el festival de Girona, d'una qualitat equivalent, es fa a Catalunya i en català.

I a Catalunya el circ ja té, a més, un gran museu (fig. 8). A finals del 2020 va obrir a Besalú, ocupant parcialment l'antic monestir benedictí de Sant Pere en les seves dependències postmedievales, la primera etapa de Circusland, un museu-arxiu dedicat a protegir, conservar i exposar el llegat del circ en tots els seus aspectes, des de la història a la pintura, l'escultura, els cartells, la fotografia, el cinema, etc. Circusland ha acollit llegats importants de la gent del circ, de fotògrafs i artistes, de col·leccionistes i de mecenes, els mateixos fundadors de la Circus Arts Foundation, creada el 2011 i que gestiona el Gran Circ de Nadal a Girona des del 2014, el Festival Elefant d'Or i moltes activitats com les Nits del Circ a Besalú durant l'estiu. La segona fase de rehabilitació està en curs.

Les festes de Nadal han esdevingut també a Catalunya sinònim de circ i s'ha consolidat a les famílies la tradició d'anar al circ durant aquells dies festius. Si prenc com a exemple el darrer Nadal del 2023, l'oferta sembla que



Figura 8. Circusland, museu de circ, Besalú. Foto: Arxiu X. Barral.

pot confirmar aquesta tradició a Catalunya, bé que sempre cal dir que no ha estat suficient. A l'Hospitalet de Llobregat es va celebrar la 7a edició del Circ de Nadal, a l'esplanada de la Feixa Llarga, amb *El viatge de Magui* de Leandro Mendoza (Companyia Cíclicus i Bipo·lart) qui, el 2001, havia creat el festival de circ Curtcirkit a Montgat i que va dirigir la Fira de Circ Trapezi entre el 2017 i el 2022. A Barcelona, l'Ateneu Popular 9 Barris va convocar la 28a edició del Circ d'Hivern amb *Glatir*, un espectacle que associa els números de circ combinats amb tradicions folklòriques com les falles valencianes, l'auresku i els capgrossos. El Circ Històric Raluy, amb els seus carruatges antics, va ocupar el Port Vell de Barcelona (en alternança amb el Raluy Legacy, que era a València). A Can Dragó es podia veure el Circo Universal, un circ itinerant amb base a Catalunya. A Terrassa, el Circ Pistolet va presentar el seu projecte de futur. Al Palau Firal i de Congressos de Tarragona, el Parc de Nadal també incloïa el circ. I a Girona, ja he esmentat el 10è Circ de Nadal. I poc després de Nadal, al Centre de les Arts Lliures de la Fundació Brossa de Barcelona, Maria Palma Borràs estrenava *La veu submergida*, una proposta d'aquesta antiga nadadora de natació sincronitzada que fa dialogar el circ amb l'aigua. També encara durant el mes de gener, al teatre Coliseum s'instal·lava l'australià Circa Contemporary Circus amb l'espectacle *Humans 2.0*. I el 2 de febrer aterrava a Mataró el Circo Smile de la família Zavatta, un altre circ amb seu a Catalunya. I podria allargar aquesta llista, cosa que no és la finalitat d'aquest article, amb les activitats del Centre de les Arts del Circ Rogelio Rivel o la programació biennal del Circ d'Ara Mateix que aquest any 2024 s'ha celebrat del 27 d'abril a l'11 de maig al Mercat de les Flors de Barcelona. En aquest cas, l'espectacle inaugural es va celebrar, com al Trapezi de Reus, a fora, enmig de la gent, a l'exterior, a la plaça Margarida Xirgu.



Figura 9. Les Kolev Sisters, Festival de circ de Montecarlo, 2024.

Foto: Direction de la Communication, Manuel Vitali, Frederic Nebinger, amb autorització del Festival.



Amb tota aquesta efervescència no és sorprenent que en totes les seves gires mundials el canadenc Cirque du Soleil, mediàticament i econòmicament el més potent del món, faci una llarga aturada a Catalunya. El mes de març d'aquest mateix 2024, després del Japó i de Londres, es va poder veure la nova fórmula de l'espectacle *Alegria*, creat el 1994. Evidentment parlem d'un altre context, planetari en aquest cas. El d'una empresa que té moltes plataformes per a fer continguts en formats diversos, una empresa que compta amb 45 espectacles, alguns itinerants i d'altres fixos, com els sis que es poden veure a Las Vegas, o el d'Orlando en el parc Disney. L'empresa Cirque du Soleil té sectors especialitzats en la realització de produccions multimèdia o d'experiències immersives. També participa en parcs temàtics i organitza esdeveniments especials. És un altre tipus de circ, un altre tipus de negoci i un altre context cultural.

Grans o petits, en carpes o en teatres, els espectacles de circ s'han refet de la davallada que va sofrir el circ europeu i, en conseqüència, el català, durant els anys seixanta del segle xx. Envellit i passat de moda, l'espectacle circense avorria i s'allunyava de la modernitat. A partir dels anys setanta la situació va començar a canviar amb la irrupció del circ anomenat contemporani. Però també es va iniciar una guerra professional iniciada per aquells que creien que el circ contemporani venia per matar definitivament el circ tradicional, el circ clàssic. No era això. El nou circ arribava per acostar les velles maneres als nous públics amb una bufada d'aire fresc. I, lentament, les dues formes de circ, si no s'han fusionat, almenys s'han anat acostant.

Avui en dia, però, encara mantenen la distància. En el món geogràficament més proper a nosaltres, hi ha pocs llocs on puguin conviure plenament aquests dos models de circ. En realitat només n'hi ha un. Això només es



Figura 10. Els elefants de la família Errani, Festival de circ de Montecarlo, 2024.

Foto: Direction de la Communication, Manuel Vitali, Frederic Nebinger, amb autorització del Festival.

produeix a Montecarlo. D'una banda, perquè s'hi reuneix cada any el Festival New Generation, destinat als talents emergents, als més joves, sovint hereus de dinasties cèlebres o figures anònimes que seran estrelles i que provenen de centres de formació de tot el món. Sobretot, però, perquè el Festival International du Cirque de Monte-Carlo fusiona els vells números tradicionals amb els equilibris i les creacions del circ més actual, perquè aquest festival rep les grans companyies nacionals, asiàtiques, russes o de l'Amèrica llatina, però, sobretot, perquè encara s'hi poden veure els tradicionals números amb animals, feres, espècies exòtiques o animals familiars (fig. 9, 10). Al Festival de Montecarlo, el català Charlie Rivel va rebre el primer Clown d'Or el 1974 i el festival continua quaranta-sis anys després reunint l'excel·lència (que no vol pas dir la modernitat) mundial (fig. 11).

¿Es pot concebre, en el 2024, el circ i la carpa sense les col·leccions d'animals i els parcs zoològics ambulants? (fig. 12). Des de l'època romana, passant per la medieval, ho he dit més amunt, els espectacles de carrer, ambulants o de distracció, basats en el que ha esdevingut el circ, s'han fet sempre amb animals ensinistrats, exòtics, aquells que la gent no veia sovint en la seva vida quotidiana o que, si eren animals de cada dia, el públic no imaginava que podien fer les coses que feien. En l'edició d'aquest any 2024, a Montecarlo s'ha volgut retre homenatge a un patriarca, Alexis Gruss, sense saber que moriria poc després, el 6 d'abril, quan estava a punt de fer vuitanta anys i a complir-se'n cinquanta de la companyia que duu el seu nom. Era i serà sempre una llegenda; ja havia estat recompensat amb el Clown d'Or en el 25è festival i aquest any ho ha estat tota la família. Ell va fer fer cabrioles al seu famós cavall D'Artagnan, mentre els nombrosos membres de la família, fills



Figura 11. El príncep Rainier de Mònaco lliurant el Clown d'Or a Charlie Rivel (primera edició del Festival International du Cirque de Monte-Carlo, 1974). Foto: Direction de la Communication, amb autorització del Festival.



Figura 12. Imatge característica i popular dels animals del circ Medrano. Foto: Arxiu X. Barral.

i nets, executaven números extraordinaris com la gran piràmide eqüestre amb cinc cavalls i vuit joqueis a la manera del que feien llurs avantpassats (fig. 13). La gran figura eqüestre de la família Gruss, amb vuit cavalls i onze genets i genetes, és un gran moment de l'art eqüestre, mentre les amazones acròbates fan números clàssics del circ a l'antiga que recorden les grans i famoses cavalleresses d'inicis del segle xx.

Jo no defenso particularment la presència d'animals en els espectacles de circ. Simplement descripció la situació actual i la seva incidència en la història circense. En el passat, i també en aquest cas des de l'Edat Mitjana, quan un espectacle de joglars i d'acròbates arribava a un poble amb un encantador de serps i un elefant o un os, era festa grossa. Fins no fa gaires anys als pobles del nord i del sud dels Pirineus l'ensinistrador d'ossos era l'espectacle preferit. Recordem, per exemple, que el mateix patriarca fundador del circ Raluy, Francisco Raluy Meda (1880-1970), originari de Fonts (Ribagorça, Osca), va començar, a finals de la primera dècada del segle xx, a guanyar-se la vida anant pels pobles amb la seva dona fent malabarismes i equilibris amb una cabra i un os. I fins no fa gaire, cada circ important posava el seu parc d'animals a disposició del públic perquè el visités, com un complement imprescindible de l'espectacle. A Montecarlo, amb el seu parc d'animals particular, tampoc no hi han faltat els elefants que aquest any han guanyat un Clown d'Or amb una altra família històrica, els Errani (fig. 10). Aprofito per assenyalar que l'equilibri buscat a Montecarlo entre circ tradicional i circ contemporani ha fet donar aquest any un tercer Clown d'Or a les Kolev Sisters, dues noies joves italianes, de 22 i 24 anys, autores d'equilibris acrobàtics de mans a mans extraordinaris, una especialitat en què habitualment excel·leixen només els homes (fig. 9).



Figura 13. L'espectacular piràmide sobre cavalls de la família Gruss, Festival de circ de Montecarlo, 2024. Foto: Direction de la Communication, Manuel Vitali, Frederic Nebinger, amb autorització del Festival.

Hi ha qui considera que els lleons, les panteres i els tigres són l'essència mateixa del circ i que l'ofici de domador és el més potent de la història d'aquesta art escènica. Hi ha prou literatura al respecte, llibres de memòries i manuals d'ensinistrament escrits per domadors cèlebres. El domador de bèsties salvatges és, com el porter de futbol, un personatge singular. El 1903, el cèlebre domador britànic Frank C. Bostock (1866-1912) pretenia que els riscos del domador no eren més perillosos que els d'un metge que pot encomanar-se una malaltia o que els d'un soldat que, quan entra en batalla, no pensa que pot morir, i explicava que el domador té tanta por com els homes ordinaris davant del perill, només que està entrenat per a fer-hi front amb sang freda.

Al Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Châlons-en-Champagne, a França, es va poder veure, del 8 de juliol al 9 d'octubre del 2023, dins del marc de la prefiguració del futur museu de circ d'aquesta ciutat, una gran exposició consagrada a la història i a la desaparició dels animals al circ: *No Animo Mas Anima. Adieu aux bêtes de cirque?* (el títol és significatiu: *Sense animals no hi ha ànima*).<sup>1</sup> Ha estat una primera reflexió sobre una qüestió de gran importància per el futur del circ i que sovint s'ha tractat únicament des del punt de vista animalista sense tenir en compte la història mateixa del circ. Els darrers anys, el circ sense animals s'ha hagut de reinventar, i quan no ho ha fet per convicció ho ha hagut de fer per obligació. Constatem que el circ sense animals és diferent i que això té un impacte en la societat i en la mateixa percepció del circ. No han servit gaire de res les temptatives que han fet alguns circs, com ara aquí el Circo Universal, de presentar hologrames dels números típics d'animals del circ tradicional per a substituir els animals.

1. Epònim inspirat en el títol de l'espectacle presentat pel Cirque Plume el 1990.

En certa manera és com si avui es volguessin reproduir en el circ els films de l'home bala o del triple salt mortal amb automòbil dels Raluy dels anys seixanta. Això és un altre tipus d'espectacle històric, no és circ actual.

Un darrer repte fonamental per al circ a Catalunya és el de la llengua. Haig de lloar que el festival més internacional de circ de Catalunya, l'Elefant d'Or de Girona, mantingui la seva catalanitat i que el seu Monsieur Loyal s'expressi sempre en català davant el jurat internacional, els artistes i el públic vingut d'arreu. Hi ha altres esforços en aquest sentit, però són sempre individuals. En el món del circ a Catalunya, haig de confessar que, malauradament, com en altres àmbits de la societat, amb el fals i erroni pretext que els de fora t'entenen millor en castellà, la comunicació pren el camí del castellà amb gran facilitat. El ja esmentat Jordi Jané ho ha denunciat molt sovint i ha lluitat per a fer que el vocabulari del circ en català fos normatiu (el diccionari de termes del circ del Termcat, encara que incomplet, existeix i es pot consultar a la xarxa). En la qüestió de la llengua s'hi han d'implicar les institucions del país i l'Institut d'Estudis Catalans. Fa uns anys, el mateix Jordi Jané ja va professar, en aquest sentit, uns cursos a la Universitat Catalana d'Estiu a Prada de Conflent. Sobretot ara que tants actors estrangers, principalment joves, actuen a Catalunya, la utilització de la llengua catalana és fonamental.



Bauke LIEVENS i Sebastian KANN

## Cartes obertes al circ

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

*Nota de l'editor*

---

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

[bauke.lievens@hogent.be](mailto:bauke.lievens@hogent.be)

---

### Breu conversa entre Bauke Lievens i Sebastian Kann

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1. <[www.thecircusdialogues.com](http://www.thecircusdialogues.com)>.

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

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

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

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

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



## Primera carta oberta al circ. La necessitat de redefinir

(Bauke Lievens, 2015)

Benvolgudes i benvolguts artistes de circ,

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

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

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

\* \* \*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

\* \* \*

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

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

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

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

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

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

\* \* \*

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

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

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

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

Fins aviat,  
Bauke Lievens

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

## Segona carta oberta al circ: El mite anomenat circ

(Bauke Lievens, 2017)

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

William Wordsworth

Benvolgudes i benvolguts artistes de circ,

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

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

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

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

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

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

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

### Mite núm. 1

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

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

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

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



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

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

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

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

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

## Mite núm. 2

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### Mite núm. 3

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

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

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

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

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

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

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

### Recerca artística: escriure nous mites

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Fins aviat,  
Bauke Lievens

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

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

(Sebastian Kann, 2018)

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

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

(Stephin Merritt<sup>9</sup>)

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

Benvolgudes i benvolguts artistes de circ,

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

I doncs, ho és?

\* \* \*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

\* \* \*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

\* \* \*

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

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

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

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

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

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

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

\* \* \*

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

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

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

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

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

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

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

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

Amb afecte,  
Sebastian Kann



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

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

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

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



## Referències bibliogràfiques

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

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

mis-  
cel·là-  
nia

# *Pel teu amor: l'empremta del teatre líric català*

Antoni FONT MIR

Universitat Autònoma de Barcelona i Institut del Teatre  
[anthonyfontmir@gmail.com](mailto:anthonyfontmir@gmail.com)

NOTA BIOGRÀFICA: Doctorand en estudis teatrals per la UAB, màster Universitari en Estudis Teatrals per la UAB, Llicenciat en art dramàtic per l'Institut del Teatre de Barcelona. És director fundador de Teatremusical.cat. La seva investigació i trajectòria se centra en el teatre musical català on ha exercit professionalment en la majoria de registres de les arts escèniques, com a actor, director, adaptador de lletres i il·luminador.

## Resum

A finals del segle XIX i inicis del XX trobem la creació d'un teatre líric català que conviu amb el predomini del teatre líric en castellà. Des de l'inici, les diferents temptatives de crear un teatre líric català han estat encapçalades per diferents personalitats il·lustres del panorama musical del país, amb la creació d'obres i l'organització de diferents temporades líriques que moltes vegades no acaben de la forma més reeixida. A la temporada 1922-1923 hi ha un nou intent de revifar aquest gènere al Teatre Tívoli de Barcelona.

L'obra que tanca aquesta temporada és *Pel teu amor*, escrita per Josep Ribas i Miquel Poal-Aregall. D'aquí en surt una cançó coneguda amb el nom de «Rosó» que ha traspasat èpoques i fronteres i s'ha convertit en una peça molt popular a Catalunya. Aquest estudi se centra en l'anàlisi detallada de l'obra *Pel teu amor* i en descobrir tots els seus temes musicals, la seva trama, la posada en escena, els autors i la repercussió que ha tingut fins a arribar als nostres dies just l'any del seu centenari, i també fa un recorregut per la història del teatre líric català aportant una nova visió que trenca fronteres entre gèneres.

**Paraules clau:** teatre líric català, teatre musical, cuplet, el Paral·lel; *Pel teu amor*; «Rosó»; Josep Ribas; Miquel Poal-Aregall

Antoni FONT MIR

## *Pel teu amor: l'empremta del teatre líric català*

### Introducció

És conegut que a la Llotja de Mar de Barcelona, el 2 d'agost de 1708 hi va haver una representació de cambra de l'òpera *Il piú bel nome*, amb llibret atribuït a Pietro Pariati i música a Antonio Caldara i que, al 1750, s'hi inicià una temporada estable d'òpera. El 1850 es va programar a Barcelona la primera temporada de sarsuela. Anava adreçada a les classes populars i provenia de Madrid. Després de la parada a la Ciutat Comtal va viatjar per bona part del territori català. Aquest fet va propiciar que diferents compositors escrivissin obres bilingües.

El teatre musical català, o el teatre líric, fa més de cent cinquanta anys que s'escenifica als escenaris catalans. Alguns dels primers exemples influïts per aquella primera temporada de sarsuela són l'obra *L'esquella de la Torratxa*, amb llibret de Frederic Soler i Hubert (Serafi Pitarra) i música de Joan Sariols Porta, estrenada l'11 d'abril de 1864 al Teatre Odeon de Barcelona; *Setze jutges*, amb llibret de Manuel Angelón i música de Josep Pujadas, estrenada l'any 1858 al Gran Teatre del Liceu de Barcelona i *L'Aplec del Remei*. Aquesta darrera, de Josep Anselm Clavé, es va estrenar al Gran Teatre del Liceu de Barcelona el 30 de desembre de 1858 i és la partitura més antiga d'una obra escènica que conservem en català. A partir d'aquí podem trobar datades més estrenes d'obres musicals en català amb alts i baixos i en tot tipus de teatres, per exemple al Novetats i al Jardí Espanyol del passeig de Gràcia, que segons diu Francesc Curet cap al 1895 un públic molt divers aplaudia amb entusiasme les obres de Conrad Colomer. També trobem datades iniciatives com l'Associació Wagneriana de Barcelona, nascuda l'any 1901, dedicada a l'estudi, l'anàlisi, la difusió i la traducció al català de les obres de Richard Wagner; i el projecte de l'empresa del Teatre Líric Català capitanejat pel compositor Enric Morera que, com diu Xosé Aviñoa, va invertir cabals propis i aliens per tirar endavant la temporada lírica que va iniciar-se el 12 de febrer de 1901 al Teatre Tívoli.

Dins de la història del teatre musical català, però, hi trobem una divisió la qual, en bona part, ve marcada per allò que és culte i allò que és popular. Aquesta divisió teatral que heretem des de l'època medieval a Catalunya canvia de significat amb el pas dels anys; en aquest moment, a inicis del segle xx, aquesta línia que marca la divisió entre culte i popular la dibuixa la classe social treballadora que comença a tenir l'economia suficient per accedir al teatre i, per tant, es crea una nova oferta amb nous espais d'exhibició i un fort impacte social, com diu Jorge Uría González a *Lugares para el ocio. Espacio público y espacios recreativos en la Restauración española*.

Una mostra d'aquesta divisió la podem trobar a l'avinguda del Paral·lel, on el compositor de renom Joaquim Zamacois signava els cuplets amb el nom de Casamoz (transposició de les lletres del seu cognom), o també el lletrista Joan Casas i Vila, que signava amb el pseudònim de Juan Misterio les obres de consum, mentre que utilitzava el de pila per a les obres il·lustrades que es trobaven a mig camí de la sarsuela i l'òpera.

Malgrat aquestes divisions i les dades centenàries, bona part d'aquest repertori que formava part del teatre popular de masses de final del segle XIX i d'inici del xx ha caigut en l'oblit; els llibrets no s'han tornat a editar i moltes de les partitures s'han perdut.

Algunes de les propostes de crear un teatre musical amb una ideologia molt marcada per voler-se diferenciar de la sarsuela castellana, com *Blancaflor*, amb llibret d'Adrià Gual i música d'Enric Granados, estrenada el 1899 al Teatre Líric de Barcelona, «aparentment» no van quallar; com els repetits intents d'Enric Morera de crear l'anomenat Teatre Líric Català (1895-1908) al Teatre Romea, al Teatre Principal i al Teatre Tívoli de Barcelona.

Tot i aquest «aparent» fracàs, d'aquells temps trobem títols que han arrelat dins la música escènica catalana com *La Santa Espina*, rondalla en tres actes i sis quadres amb llibret d'Àngel Guimerà i música d'Enric Morera, estrenada el 19 de gener de 1907 al Teatre Principal de Barcelona; també *Don Joan de Serrallonga*, amb llibret de Francesc Pujols i Morgades i música d'Enric Morera, estrenada el 7 d'octubre de 1922 al Teatre Tívoli de Barcelona. Per les cròniques del moment podem afirmar que les dues obres van ser un èxit. De l'obra *La Santa Espina* en surt una sardana que tot Catalunya coneix i que va ser prohibida per les dues dictadures espanyoles. Tot i això, hem hagut d'esperar fins a l'any 2014 per tenir-ne un enregistrament sonor íntegre de l'Orquestra Simfònica del Vallès, distribuït per Discmedi. També podem constatar que *Don Joan de Serrallonga*, tot i l'èxit obtingut el 1922, només ha estat recuperada per un grup *amateur* dins la temporada lírica del Foment Mataroní el dia 25 d'octubre de l'any 2020.

El teatre musical que s'ha vist a Catalunya no ha estat tractat ni investigat com un tot: les obres pertanyents a aquest gènere o s'han englobat dins la història de la música o dins la història teatral, i han estat tractades com una proposta esporàdica filtrada entre el teatre de text. Ni la història de la música ni la història del teatre han tractat el teatre musical com la peça artística multidisciplinària que és.

Un cas singular és el de l'obra *Pel teu amor*, estrenada el 21 de desembre de 1922 al Teatre Tívoli de Barcelona i que, segons diu Manuel Garcia

Gargallo, doctor en Història Contemporània, va tenir una «rebuda modesta», va passar sense pena ni glòria.

*Pel teu amor*, amb llibret de Miquel Poal-Aregall i música de Josep Ribas, és un cas únic i singular dins la història del teatre musical català. Aquest sainet líric, que el 21 de desembre de 2022 ha celebrat el seu centenari i que no s'ha tornat a posar en escena des de la seva estrena, conté la «Cançó de Blai», popularment coneguda pel nom de «Rosó».

Aquesta peça ha esdevingut molt popular. Cent anys després de la seva estrena poca gent sap que aquest tema surt d'un espectacle de teatre musical i es desconeixen totalment com sonaven la resta de números musicals que formen part de l'obra de teatre, ja que no es va publicar mai la partitura sencera. «Cançó de Blai» ha anat passant oralment de generació en generació, readaptada als gustos, als estils i a les modes de cada moment fins a convertir-se en un himne català immortal.

Per tant, és pertinent realitzar un estudi per recuperar aquestes peces, descobrir què van aportar dins la història del teatre musical català i per què, en certs ambients, aquest teatre ha estat menystingut. Per això, la investigació que portem a terme es basa en el sainet líric en dos actes *Pel teu amor* de Miquel Poal-Aregall i Josep Ribas. En aquesta obra hi trobem un dels temes més versionats de la música catalana, el famós «Rosó». Tot i la popularitat i l'èxit immens d'aquesta peça, la resta de números i l'argument de l'obra resten en l'oblit com tantes altres obres líriques escenificades en aquelles èpoques.

Figura 1. Portada de la partitura comercialitzada per Ildefonso Alier de *Pel teu amor* («Rosó»).  
© Biblioteca AFM



## ***Pel teu amor***

*Pel teu amor* és el nom del sànet líric en dos actes i tres quadres original de Miquel Poal-Aregall i Josep Ribas. El 17 de desembre de 1922 es van presentar a la funció de la nit tres quadres de *Pel teu amor*, però l'obra completa es va estrenar al Teatre Tívoli de Barcelona el 21 de desembre de 1922 i es va representar fins al 7 de gener de 1923. Va ser dirigida per Josep Bergés.

El dia 7 de gener també va ser el del comiat de la companyia lírica catalanocastellana de Josep Bergés i va tenir-hi lloc un programa especial com a comiat de la companyia amb *El santo de la Isidra*, *La alsaciana*, *La canción del olvido*, *La banda de trompetas*, *La mascota* i el primer acte de *Pel teu amor*, segons es va anunciar a *La Veu de Catalunya* donant a conèixer aquell comiat de temporada de la citada companyia

A continuació us mostrem una taula amb els materials que es conserven de l'obra *Pel teu amor*. A partir d'aquests materials hem pogut fer l'anàlisi completa de l'espectacle.

Tipologia documental	Conservació	Any	Editorial de publicació	Idioma	Altres
Llibret	MAE 81781 /SGAE BAR/B-197.1 Barcelona	1922	Ràfols	Català	El llibret de l'espectacle tant de les escenes cantades com de les parlades.
Llibret	Centre de Documentació de l'Orfeó Català (fons Emili Vendrell) 3.17_0061	1923	Mecanoscrit escrit a màquina d'escriure	Castellà	Llibret amb traducció al castellà només de les parts parlades.
Partitura d'apuntar	SGAE Barcelona BAR/B-197.1 (materials d'orquestra)	1922	Partitura escrita a mà	Català	Partitura de veu i piano. Material de treball.
Partitura de direcció	SGAE Barcelona BAR/B-197.1 (materials d'orquestra)	1922	Partitura escrita a mà	Català	Partitura de veu i piano.
Parts orquestrals	SGAE Barcelona BAR/B-197.1 (materials d'orquestra)	1922	Partitura escrita a mà	—	Les parts orquestrals de cada instrument.
Partitura completa	SGAE Madrid MPO/1281	1922	Partitura escrita a mà	Català	El llibre de partitures complet amb les veus i tota l'orquestració.
<i>Pel teu amor</i> (tema)	Biblioteca AFM Vic	1923-1925	Ildefonso Alier	Català i castellà	Partitura del número «Rosó» editada.
<i>Pel teu amor</i> (tema)	Biblioteca AFM Vic	1957	Ildefonso Alier	Català i castellà	Partitura del número «Rosó» editada.
<i>Pel teu amor</i> (tema)	Biblioteca Institut del Teatre de Barcelona D 223-03	2008	Editorial de Música Boileau	Català i castellà	Partitura del número «Rosó» editada i que actualment és la que es comercialitza.

## **Argument**

**Acte primer: OBERTURA. COR GENERAL:** L'acció passa a una vila marinera. És el dia de la festa major, el dia d'anar a retre honors a la patrona. Tot el poble va amb les seves millors gales per anar a ofici, a la processó i a les ballades. Entre la gresca i la xerinola, el poble xinxa en Vadó perquè li diuen que està enamorat de la Lena, qui té dos pretendents: en Geroni el barber, que el poble té en poca consideració, i en Vadó, molt valent. L'avi Marc ens



explica que avui fa deu anys la colla del Pigat va sortir a pescar a la mar, els llamps van esquinçar les veles i l'aigua havia pres l'embarcació quan en Vadó va dir cridant a la verge que, si els salvava de la tempesta, creuria en ella d'ara endavant. La verge va parar la tempesta i van poder tornar, per això avui tot el poble està de festa i hi haurà una cantada solista d'en Geroni, que vol demostrar a la Lena qui és. *DUET CÒMIC*: En Vadó li canta a la Lena tot el que serà capaç de fer si ell és l'elegit. *REPRESA DUET CÒMIC*: El poble marxa a veure la sortida de les autoritats de l'ofici, menys la Rosó, que té feina amb el seu fillet i entra en Blai. *PEL TEU AMOR*: Descubrim que la Rosó està trista perquè en Mateu, el pare de la criatura, va fugir del poble després de deixar en estat la Rosó. En Blai està enamorat d'ella i per ell no és cap problema que tingui un nadó. En Blai li diu que en Mateu avui, després de molt de temps, tornarà al poble, però no per ella, torna per una altra dona. *DUET BLAI I ROSÓ*: En Blai i la Rosó s'acomiaden i se'n van. Entren en Mateu i la Cisca que confabulen perquè la Rosó digui que el nadó no és fill d'en Mateu; la Cisca crida la Rosó i li ofereix una abundant suma de diners a canvi que deixi de pensar en el Mateu i així comprar el seu silenci. La Rosó ho refusa. En Mateu es queda a soles amb la Rosó. *ROSÓ I MATEU*: La Rosó veu que en Mateu venia per enganyar-la i no accepta res d'ell. *REPRESA ROSÓ I MATEU*: Entra l'avi Marc, discuteixen i en Mateu marxa. Entra en Blai i li expliquen què ha passat i entren a dins de casa. La plaça s'omple de gent que ha sortit de l'ofici i és l'hora que en Geroni faci el seu solo. *FINAL ACTE PRIMER*: En Geroni ho fa molt malament, la gent li xiula i li crida i en Vadó i la resta del poble s'esbatussen amb ell.

**Acte segon: PRELUDI. COR D'HOMES I LENA**: En un alzinar, a uns deu minuts de la vila davant la casa de la Lena. Ella, des de la finestra, veu els nois fent gresca. En Vadó es mostra ferm i decidit davant la Lena després del ridícul d'en Geroni. L'Agustinet i l'Angeleta li diuen que, si no va a missa, la Lena no el voldrà. La Lena demana per en Geroni, perquè li sap greu que tothom se'n mofi. Es queden sols la Lena i en Vadó i ell intenta dir-li que no és home de religió, però la Lena es mostra inflexible. Entra en Geroni amb un mocador que li lliga la mandíbula a causa de les mofes i la baralla durant la cantada; així i tot, tampoc desisteix i vol tornar a cantar. Tothom se'n riu i la Lena demana a en Vadó que es disculpi amb en Geroni, si no renyiran, i aquest per obligació ho fa. En Geroni diu que no pot més i confessa que rondava la Lena perquè ella mateixa li havia demanat per veure si així en Vadó es decidia a fer el pas i a demanar a la Lena de casar-se. Després d'un moment de tensió tots tres acaben amics i marxen a processó. *RACONTO DE LA ROSÓ*: Entra la Rosó que veu com els altres són feliços i ella no. La Rosó parla amb l'avi Marc qui li diu que oblidí en Mateu, que no es preocupi, que el nadó tindrà pare. *ROSÓ I BLAI*: Entra en Blai i els diu que ha quedat amb en Mateu perquè li torni l'honra a la Rosó. L'avi Marc i la Rosó se'n van. Es troben cara a cara en Blai i en Mateu. Discuteixen i se citen fora del poble per posar punt final a aquesta història. *INTERMEDI MUSICAL*. A la plaça de l'església del poble passa la processó amb en Vadó portant la bandera del gremi de pescadors, complint les promeses que li havia fet a la Lena, i la gent del poble se'n

riuen. Entra la Lena per anar a l'església i també en Geroni. Arriba la Cisca, beguda, i els diu que en Mateu està barallant-se amb un altre home; el poble no la vol, la fan fora i entren a la sagristia. Es fa de nit i l'avi Marc i la Rosó esperen. *BLAI*: Entra en Blai i els diu que ha apunyalat en Mateu. En Blai ha de fugir sol immediatament. La Rosó vol anar-se'n amb ell, però és massa arriscat. *INCIDENTAL*. Acorden que l'avi Marc portarà la Rosó i el seu filllet amb en Blai, que li farà de pare. En Blai marxa. *COR FINAL*: Surt la processó dels pescadors i l'avi Marc dona les gràcies a la verge.

### Miquel Poal-Aregall

Miquel Poal-Aregall; periodista, novel·lista i dramaturg. Va néixer el 1892 a Sallent i va morir el 1935 a Barcelona. Va col·laborar en diferents publicacions com *La Veu de Catalunya*, on va publicar crítiques teatrals sota el pseudònim de Jordi Clar; també va treballar a *Catalunya Teatral*, i també va participar en les publicacions *Garba* i el *Diari de Sabadell*, del qual va ser el director. Va ser redactor de la revista *Feminal* i el 1918 va publicar a *Un enemic del Poble* un «Manifest a la feminitat».<sup>1</sup> També va dirigir les col·leccions populars *La Novel·la Nova* i *La Novel·la d'Ara*, centrant-se molt en els personatges femenins. Del 1919 al 1935 va escriure més de vint obres de teatre que es van presentar en teatres de Barcelona com el Teatre Romea, el Teatre Espanyol, el Teatre Tívoli, el Teatre Apolo i el Teatre Coliseum Pompeia, i per diferents teatres de Catalunya, entre ells el Teatre Euterpe de Sabadell. També va estrenar obres de teatre radiofòniques i setze novel·les entre els anys 1914 i 1930 (Carreras, 1978: 705).

El 1922 va col·laborar amb el compositor Josep Ribas amb les lletres i el llibret de *Pel teu amor*. Se sol dir que aquesta és l'única relació que Poal-Aregall va tenir amb la música, però després de la nostra investigació (i tal com heu pogut comprovar) podem afirmar que la realitat no és aquesta. Va estar en contacte amb l'art poètica del vers en nombroses ocasions, ja fos per les obres de teatre que escrivia, on combinava l'escriptura en vers i en prosa, o també per l'estret contacte que mantenia amb el cuplet català, com ja hem explicat anteriorment. A més a més, en sis de les seves obres de teatre hi apareixen cançons i té una sarsuela escrita a quatre mans amb música del mateix Josep Ribas.

En els títols de les obres de Poal-Aregall podem veure una voluntat d'apropar problemes o costums a modificar. Es va posicionar en primer terme per la lluita de la figura de la dona i el seu intel·lecte, perquè pogués tenir la llibertat que li havia estat manllevada.

També desitjava modificar alguns tarannàs a través del seu teatre, encara que fos d'una manera indirecta, per intentar fer reflexionar sobre les relacions de parella. Volia que aquestes formes quallesin en el públic burgès i popular:<sup>2</sup> *Els paranys de l'amor*, 1923; *Els jocs de Cupidó*, 1933; *Les verges*

1. <<https://bit.ly/48eQ39N>>.

2. No és fins al 1970, amb l'estrena de *Company*, que Stephen Sondheim i George Furth posen per primer cop en la història del teatre musical americà els problemes de parelles de la classe mitjana alta.

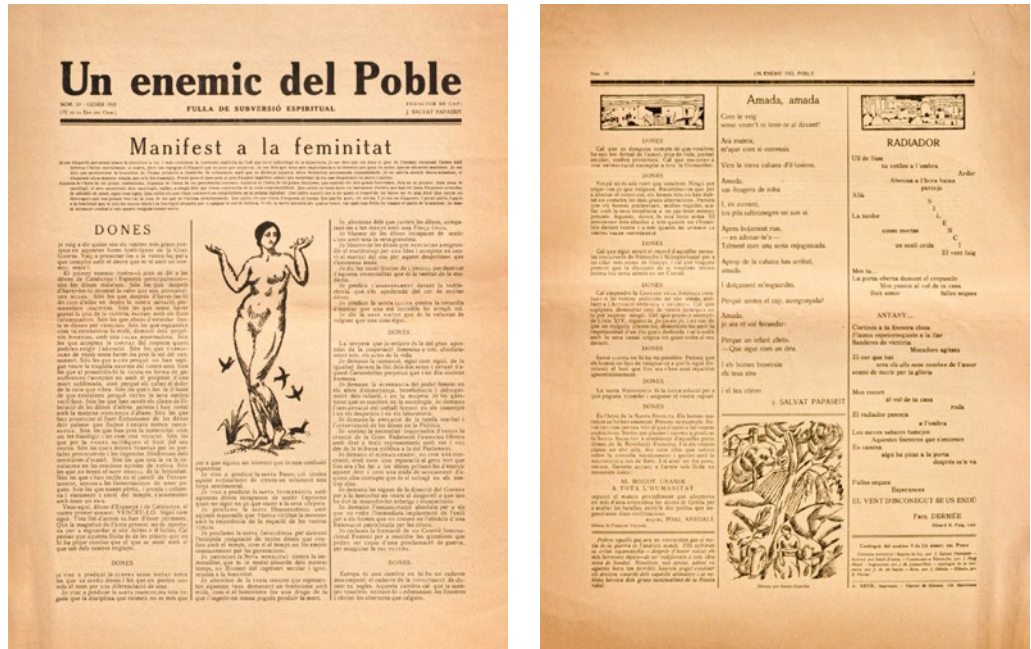


Figura 2. *Manifest a la feminitat*, publicat el gener de 1918 a la revista *Un enemic del Poble*. *Full de subversió espiritual*, amb Joan Salvat-Papasseit com a redactor en cap. El nom s'inspira en l'obra homònima de Henrik Ibsen.

*caigudes*, 1934 o *Pel teu amor*, 1922, que posa sobre la taula el problema d'una noia que l'han deixada embarassada fora del matrimoni i el pare no vol saber-ne res. Un fet que durant dècades ha deixat totalment estroncada la vida d'una dona.

«És un teixit de sofriments / la vida meva / i els més sinistres pensaments/ em tenen seva./ El meu destí sols ha sigut / dolors i penes / i m'ha lligat la joventut/ amb ses cadenes» (J. Ribas, M. Poal- Aregall, 1922: 30).

A la següent taula trobareu l'obra dramàtica de Miquel Poal-Aregall.

Miquel Poal-Aregall, obra dramàtica					
Títol	Any	Lloc on es va estrenar	Editorial	Amb parts cantades	Núm. de registre MAE
<i>L'amor vigila</i>	1918	Teatre Romea	Ràfols	–	35810
<i>El xicot tímid</i>	1919	Teatre Romea	Ràfols	–	99991
<i>La dolça veu</i>	1919	Teatre Romea	Llibreria Millà	–	52638
<i>Ànimes nues</i>	1920	Sabadell	Llibreria Millà	–	36468
<i>Pati d'hospici</i>	1921	–	–	Hi ha 2 cançons	81401
<i>Una dona en comandita</i>	1921	Espanyol	Mecanoscrit	–	53333
<i>José Santpere</i>	1922	Espanyol	Alfa	–	126778
<i>Pel teu amor</i>	1922	Teatre Tívoli	Ràfols	Amb música de Josep Ribas	81781
<i>Paranys de l'amor</i>	1923	Teatre Comèdia	Llibreria Millà	–	16099
<i>La cotxereta</i>	1926	–	Mecanoscrit	Hi trobem cançons a la pàgina 10 i a la pàgina 18	47766

Títol	Any	Lloc on es va estrenar	Editorial	Amb parts cantades	Núm. de registre MAE
<i>Estudiantina</i>	1927	–	Mecanoscrit	Sarsuela amb música de Josep Ribas	57745
<i>Casa't, mamà!</i>	1933	Ràdio Associació de Catalunya	Llibreria Millà	–	3694
<i>Lluna de mel</i>	1933	Representada per Catalunya	Llibreria Millà	–	16098
<i>Els jocs de Cupidó</i>	1934	Ràdio Associació de Catalunya	Mecanoscrit	–	66765
<i>La Gloriosa</i>	1934	Teatre Apolo	Llibreria Millà	–	132344
<i>La taverna dels valents, o El secret de la Miquela</i>	1934	Teatre Apolo	Mecanoscrit	Amb música del mestre Pasqual Godes	93600
<i>Les verges caigudes</i>	1935	Teatre Apolo	Llibreria Millà	No consta al llibret, però l'acte IV passa en un cabaret	3698
<i>La desgràcia de la sort</i>	1935	Coliseu Pompeia	Llibreria Millà	–	3693
<i>El perill del divorci</i>	1936	Estrenada pel Quadre escènic Mossèn Cinto	Llibreria Millà	–	3697
<i>La famosa condició</i>	–	–	Mecanoscrit	–	58344
<i>Un marit que no té preu</i>	–	–	Mecanoscrit	–	72219
<i>Si tens la dona guapa</i>	–	–	Mecanoscrit	–	91399

## Josep Ribas i Gabriel

Josep Ribas i Gabriel, compositor escènic català. Va néixer el 1882 a la vila de Gràcia i va morir el 1934 a Barcelona. La seva obra és desconeguda en gran part i cal suposar que es va guanyar la vida escrivint cançons i temes de ball. Ell, que és el músic que crea «Rosó», una de les cançons catalanes més recordades dels darrers cent anys, no té una entrada a la *Gran Enciclopèdia Catalana*, ni a la *Gran Enciclopèdia de la Música Catalana*. La seva obra dramàtica va ser *Fígaro*, *El gall de Ripoll*, 1921; *Primavera*, *Pel teu amor*, 1922; *La tuna de Alcalá*, 1926 i *L'Estudiantina*, 1927.

A la següent taula trobareu l'obra dramàtica de Josep Ribas.

Josep Ribas, obra dramàtica			
Títol	Any	Lletrista	Registre SGAE
<i>Fígaro</i>	–	–	*
<i>El gall de Ripoll</i>	1921	Enric Lluelles	BAR/B - 196
<i>Primavera</i>	–	–	*

\* Les obres *Fígaro* i *Primavera* no consten a l'arxiu de l'SGAE, però diferents articles periodístics o arxius com Portal Sardanista o la Biblioteca Virtual de la Diputació de Barcelona coincideixen a citar aquestes dues obres, a dia d'avui perdudes, com a creació de Josep Ribas.

Títol	Any	Lletrista	Registre SGAE
<i>Pel teu amor</i>	1922	Miquel Poal-Aregall	BAR/B-197.1 (materials d'orquestra) MPO/1281 (partitura)
<i>La tuna de Alcalá</i>	1926	Luis Tejedor i Francisco de la Cruz	BAR/T-134
<i>L'Estudiantina</i>	1927	Miquel Poal-Aregall	MMO/5042

El seu gran èxit va ser, sense cap mena de dubte, *Pel teu amor*. El tenor Emili Vendrell va estrenar l'obra i la va popularitzar fins arribar als nostres dies. Dins el món de les sardanes és recordada la sardana *El gall de Ripoll* la qual, igual com *La Santa Espina* de Morera, traspasa les fronteres de l'obra de teatre musical i es popularitza. Fins i tot a les partícels que es conserven de l'espectacle *El gall de Ripoll* podem trobar uns arranjaments d'aquesta sardana per als instruments de la cobla.

Figura 3. Número 5 de l'obra *El gall de Ripoll*, de Josep Ribas, que es va interpretar fora de l'obra de teatre.  
© Centre de Documentació i Arxiu de l'SGAE: BAR/B-196

## Josep Bergés

Director i actor de *Pel teu amor* i empresari de la Companyia Lírica catalana i castellana.

Josep Bergés i Olivé, conegut com Pepe Bergés, va iniciar-se com a tenor còmic al Teatre Espanyol de Barcelona el 1895. La seva carrera artística va lligada com a primer actor i director, a la primera etapa del Teatre Còmic dedicada gairebé exclusivament a l'opereta i a la sarsuela (Molner i Albertí, 2012: 49).

El setembre de 1921 Pepe Bergés i Josep Santpere van organitzar una companyia teatral amb la qual van representar, al Teatre Novetats, *L'home de les set vegades*, i a l'Espanyol, *L'hotel dels gemecs*. Al març de 1922 van posar en escena, amb molt d'èxit, *Baixant de la Font del Gat*, *La severa*, *A l'ombra de Montjuïc* i *El Barander* (Pigrau, 2002: 45).

En molts dels espectacles de Josep Santpere, conegut com «El rei del Paral·lel», Pepe Bergés també hi participava en la direcció (Villescà, 1931: 59).

Tot apuntava que, a la tardor de 1922 aquella revifalla del teatre líric català amb l'empresa de Josep Bergés amb la Companyia Lírica catalana i castellana al Teatre Tívoli anava de debò. N'eren garantia la direcció artística, confiada a Josep Pujols i a Enric Morera i un elenc d'artistes tan destacats com Josep Bergés, encarregat de la direcció escènica i Emili Sagi Barba, Josefina Buatto, Empar Ferrándiz, Miquel Pedrola, Lluís Zanón, Miquel Sirvent i Lluís Alcalà, amb el debut escènic d'Emili Vendrell (Curet, 1967: 418).

El següent quadre ens mostra les obres, amb els músics i lletristes que van formar part de la nova temporada lírica al Teatre Tívoli de Barcelona des de l'octubre de 1922 al gener de 1923. Sota la direcció de Josep Bergés. Aquest s'ha elaborat a partir del buidatge realitzat a: *El Diluvio*, *El Gráfico*, *La Veu de Catalunya*, *La Publicidad*, *La Vanguardia*, *L'Esquella de la Torratxa*, *Marinada* i *Papitu*.

Temporada lírica del 1922 al Teatre Tívoli de Barcelona sota la direcció de Josep Bergés			
	Títol	Autor de la música	Autor del llibret
1	<i>Don Joan de Serrallonga</i>	Enric Morera	Francesc Pujols (basat en l'obra de Víctor Balaguer)
2	<i>La capa tot ho tapa</i>	–	–
3	<i>Nit de reis</i>	Enric Morera	Apel·les Mestres
4	<i>La Baldiron</i>	Enric Morera	Àngel Guimerà
5	<i>La Santa Espina</i>	Enric Morera	Àngel Guimerà
6	<i>El castell dels tres dragons</i>	Enric Morera	Serafí Soler (Pitarra)
7	<i>L'ou com balla</i>	Josep M. Torrents	Eugeni Duch i Salvat
8	<i>L'esquella de la Torratxa</i>	Joan Sariols	Frederic Soler (Pitarra)
9	<i>Pasqua Florida o Les caramelles</i>	Càndida Pérez	Rosend Llurba
10	<i>El somni de la innocència</i>	Urbà Fando	Conrad Colomer

	Títol	Autor de la música	Autor del llibret
11	<i>Bohemios</i>	Amadeu Vives	Guillermo Perrín i Miguel de Palacios
12	<i>Molinos de viento</i>	Luna Luis	Pascual Frutos
13	<i>Los cadetes de la reina</i>	Pablo Luna	Julián Moyrón
14	<i>El pájaro azul</i>	Rafael Millán	Antonio López Monís
15	<i>La Dogaresa</i>	Rafael Millán	Antonio López Monís
16	<i>La banda de trompetes</i>	Tomàs López Torregrosa	Carlos Arniches
17	<i>Maruxa</i>	Amadeu Vives	Luis Pascual Frutos
18	<i>Retorn</i>	Josep Sancho Marroco	Miquel Roger
19	<i>Pel teu amor</i>	Josep Ribas	Miquel Poal-Aregall
20	<i>El santo de la Isidra</i>	Tomàs López Torregrosa	Carlos Arniches
21	<i>La alsaciana</i>	Jacinto Guerrero	José Ramos Martín
22	<i>El Guitarrico</i>	Manuel Fernández de la Puente	Luis Pascual Frutos
23	<i>La canción del olvido</i>	Guillermo Fernández-Shaw Iturralde	Federico Romero Sarachaga
24	<i>La tempestad</i>	Ruperto Chapí	Miguel Ramos Carrión
25	<i>Somni de Manon</i>	–	–
26	<i>Que és gran Barcelona</i>	Juan Antonio Martínez	Manolo Fernández

## Repartiment

El repartiment de *Pel teu amor* comptava amb deu intèrprets de primera línia del moment que solien treballar amb la companyia lírica de Josep Bergés. A la següent taula mostrem el nom dels personatges que apareixen a l'obra, la seva edat segons l'autor –que no sempre coincidia amb l'edat de l'intèrpret–, els noms i cognoms dels actors i actrius i la tessitura vocal de cada un. Aquesta informació s'ha elaborat a partir del llibret de l'obra i diferents programes de mà de la companyia de Josep Bergés.

Personatge	Edat del personatge	Intèrpret	Tessitura
Rosó	25 anys	Josefina Bugatto	Soprano
Lena	20 anys	Pepita Fontdevila	Soprano (tiple)
La Cisca	60 anys	Assumpció Paricio	Mezzo/contralt
Angeleta	19 anys	Senyora Mas*	Contralt

\* Ha estat impossible trobar el nom de la senyora Mas per completar el repartiment. En els llibrets i molts programes de mà de l'època tan sols figura el cognom i ni al material de l'obra que es conserva a l'SGAE o al MAE, no hi consta cap nom dels intèrprets, i en les nombroses obres estrenades per la Companyia Lírica catalana i castellana, no hi consta aquesta actriu, cosa que no passa amb la resta d'intèrprets.

Personatge	Edat del personatge	Intèrpret	Tessitura
Blai	23 anys	Emili Vendrell	Tenor
Mateu	28 anys	Domènec Masanés	Baríton
L'avi Marc	80 anys	Josep Bergés	Tenor i actor còmic
Vadó	30 anys	Lluís Teixidor	Baríton
Geroni	27 anys	Miquel Pedrola	Baríton
Agustinet	17 anys	Artur Balot	Baríton/tenor

A més dels personatges principals, complementen el repartiment homes, dones, nois i noies que apareixen a les parts corals (Poal-Aregall, 1922: 2), (Morera i Pujols i Balaguer, 1922: 1-4).

### La música

A *Pel teu amor* trobem una música escènica que s'ajusta completament al que demana l'escena; per aquest motiu hi trobem varietat de gèneres musicals. Hi apareixen el cuplet, la serenata, el cant coral, la música incidental, la música popular catalana i les àries.

La part instrumental de *Pel teu amor* estava interpretada per l'orquestra del Sindicat Musical de Catalunya, que acompanyava les obres de la companyia de Josep Bergés. De la recerca realitzada a l'arxiu de la Societat General d'Autors i Editors podem afirmar que l'obra estava interpretada en directe per un mínim de 25 músics. Diem mínim perquè també era habitual que toquessin dos músics amb la mateixa partitura (Morera i Pujols i Balaguer, 1922: 1-4).

Com hem explicat anteriorment a la taula de la pàgina 191, les partitures de l'espectacle es conserven entre la seu de l'SGAE de Barcelona i de Madrid. A Barcelona s'hi conserva el llibret de direcció, que és una reducció a piano i veu de l'obra; és el llibre de partitures més antic que es conserva de l'espectacle, ja que conté números musicals que només consten en aquest i que en la còpia de l'apuntador, que també es conserva a la seu SGAE de Barcelona, ja no hi són. La còpia de l'apuntador és un llibre fet per treballar, d'aquí ve que la seva escriptura és ràpida i menys clara que la del llibre de direcció. També són clares les partitelles instrumentals de l'espectacle amb un llibre relligat per a cada instrument. Amb la particularitat que el número musical 11B està escrit en un full a part, la qual cosa ens porta a pensar que es tracta d'un canvi de darrera hora en l'espectacle. A la seu de l'SGAE de Madrid es conserva la partitura general, un llibre amb una escriptura neta, clara i sense modificacions, segurament el darrer llibre de partitures que es va escriure dels que es conserven.

A la següent taula hem recopilat la formació orquestral de *Pel teu amor*, a partir de les partitelles que es conserven al fons de l'SGAE de Barcelona i de l'SGAE de Madrid. Gràcies a aquesta partitura hem descobert que en l'arranjament hi havia trompetes i fagot, ja que les partitelles d'aquests instruments no consten en el registre de Barcelona.



Corda	Fusta	Metalls	Percussió
Violí I	Flautí	Trompa I	Timbales
Violí I	Flauta	Trompa I	Caixa xinesa
Violí II	Oboè	Trompa II	Triangle
Violí I	Clarinet en Bb I	Trompeta en Bb I	Bombo
Viola	Clarinet en Bb II	Trompeta en Bb II	Plats
Violoncel	Fagot	Trombó I	-
Contrabaix	-	Trombó II	-
Arpa	-	Trombó III	-

Per tant, la companyia estava formada per 35 intèrprets en directe més el cor, i a aquesta xifra s'ha de sumar l'equip creatiu, directiu i tècnic. Era, sense cap mena de dubte, el que avui anomenem una superproducció teatral.<sup>3</sup>

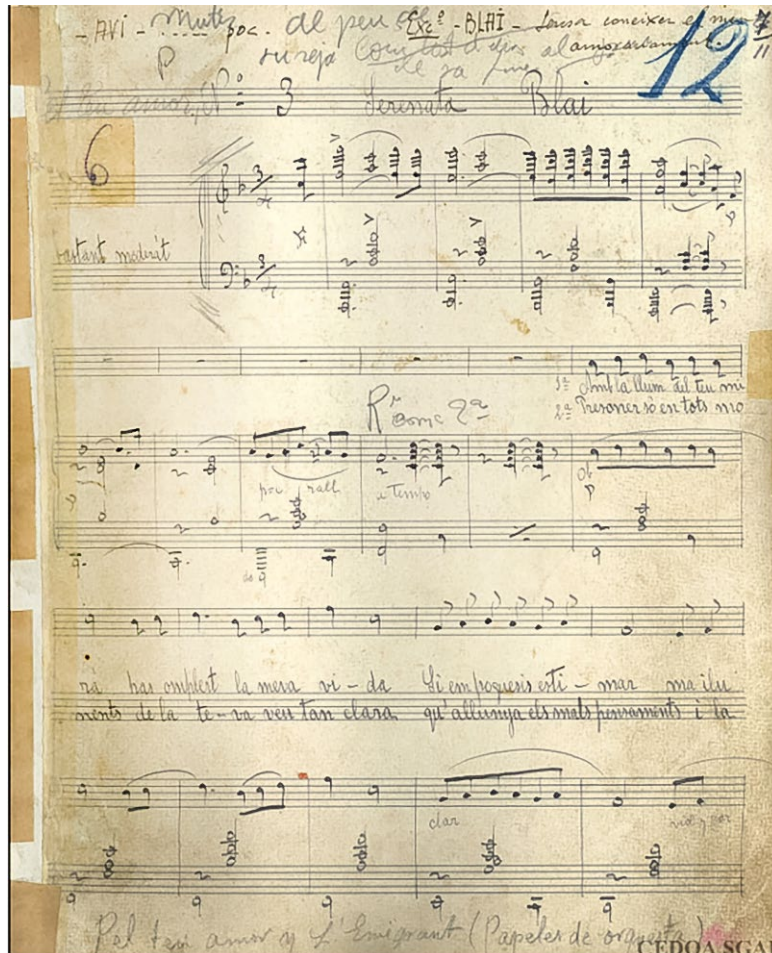


Figura 4. Una mostra de les partitures de veu i piano de *Pel teu amor*, de Josep Ribas (part d'apuntar). © Centre de Documentació i Arxiu de l'SGAE: MPO/1281

3. Xifres de les últimes grans produccions teatrals que s'han vist a Catalunya: *Sweeney Todd* (1995): 18 actors i 13 músics; *Mar i cel* (2014): 20 actors i 12 músics; *Scaramouche* (2016): 18 actors i 10 músics; *La jaula de las locas* (2018): 12 actors i 8 músics; *Company* (2022): 14 actors i 15 músics.

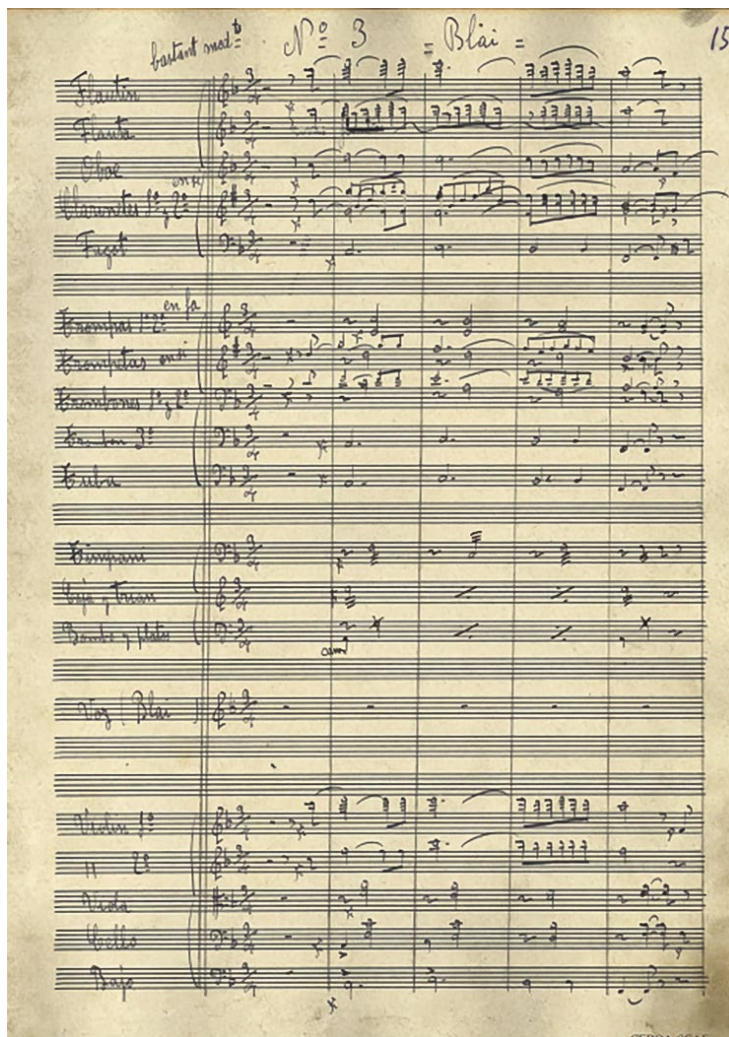


Figura 5. Una mostra de la partitura orquestral de *Pel teu amor*, de Josep Ribas.  
 © Centre de Documentació i Arxiu de l'SGAE: BAR/B-197.1

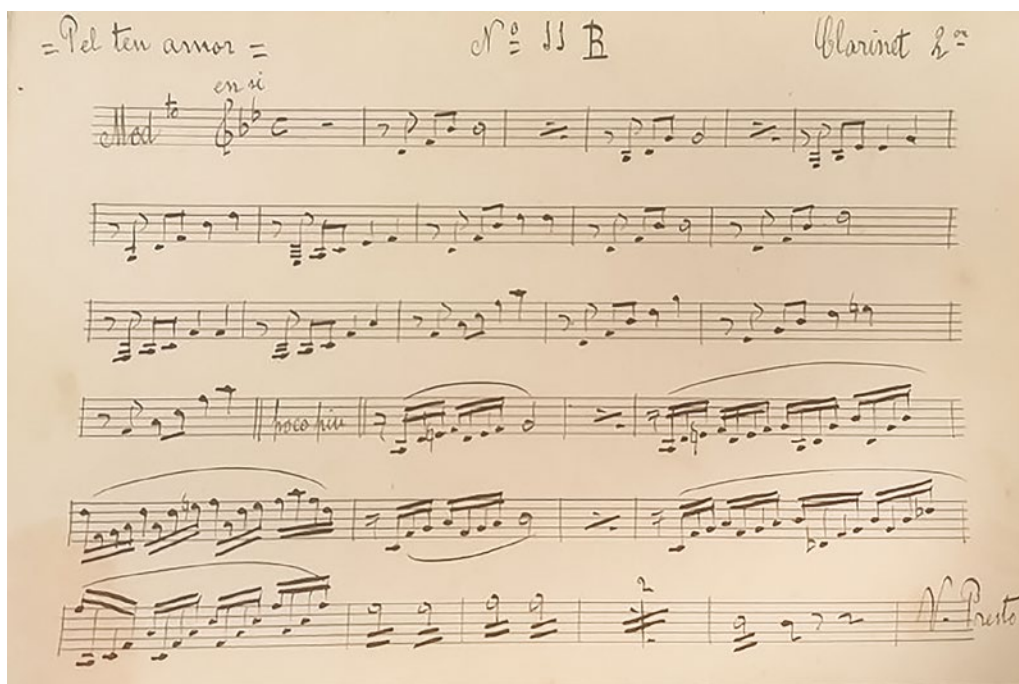


Figura 6. El número 11B és un tema instrumental que no apareix a cap llibre de partitures i el trobem directament en uns fulls a part. © Centre de Documentació i Arxiu de l'SGAE: MPO/1281

Confrontant els diferents llibrets i partitures que es conserven, hem elaborat la següent taula, on exposem els números musicals que van formar part de l'espectacle amb totes les parts instrumentals i repeses, els personatges que l'interpretaven, els peus musicals (és a dir, el moment on la música comença a sonar a sobre el text), els canvis, els talls i els números eliminats. Aquesta taula ens dona una visió completa i objectiva de com estava estructurada l'obra el 1922.

Títol	Personatges	Peu musical	Altres
Introducció i núm. 1 cor general	Cor mixt homes, dones i joves	Inici de la funció. Núm.1 seguit després de la introducció.	A la partitura general hi ha la marca per obrir el teló i ens indica que els dos temes van seguits.
Núm. 2 Lena i Vadó	Lena i Vadó	<b>VADÓ:</b> Per tu fins fora capaç de... <b>LENA:</b> De què?... <b>VADÓ:</b> Doncs de...	Aquest és un dels tres números musicals que es va editar per Ildefonso Alíer entre el 1923 i el 1925 i figura amb el nom de: «Duet còmic Lena i Vadó».
Núm. 2 (represa)	Lena i Vadó	<b>VADÓ:</b> Vatuà; teniu raó, padrí.	Es repetia la part final fins a fer el mutis dels personatges.
Núm. 3 Blai	Blai	<b>BLAI:</b> Com tots els dies al peu de la seva finestra i ella no veu el meu enamoramant!	Aquest és un dels tres números musicals que es va editar per Ildefonso Alíer entre el 1923 i el 1925 amb el nom de «Cançó de Blai» («Rosó») i que es convertí en la cançó més coneguda de l'espectacle. La partitura s'ha reeditat tres vegades.
Núm. 4 «L'emigrant»	–	–	Numero eliminat. Aquest número musical és «L'emigrant» d'Amadeu Vives i Jacint Verdaguer. No hi ha cap referència ni de peu ni de personatge i només figura a la partitura de direcció, que sembla ser la primera. A la partitura de l'apuntador i a la partitura orquestrada ja no hi surt.
Núm. 4 Rosó i Blai	Blai i Rosó	<b>ROSÓ:</b> Pobre Blai! <b>BLAI:</b> Escolta, Rosó:	Duet dels dos personatges protagonistes on es declaren el seu amor però topen amb les seves situacions personals.
Núm. 5 Rosó i Mateu	Mateu i Rosó	<b>CISCA:</b> I sa teua promesa? Es diners... <b>MATEU:</b> Ja us diré: aneu-se'n ara.	A la partitura de direcció, de l'apuntador i l'orquestral, posa que el duet és de la Rosó i l'Andreu i no d'en Mateu. A la versió catalana no hi ha cap personatge que es digui Andreu. Però a la versió castellana en Mateu es diu Andreu.  Tot apunta que en català li van canviar el nom i en castellà li van dir Andreu.  A la versió del llibret en castellà aquest número no hi figura.
Núm. 5b (represa)	Instrumental	Seguidament després del núm. 5.	Per fer el mutis d'en Mateu.
Núm. 6 final primer	Cor d'homes i Geroni	<b>UN NOI:</b> Mare, jo no ho veig.	Un número de tancament d'acte amb l'esperat cant d'en Geroni.
Núm. 6b preludi de l'acte II	Instrumental	Seguidament després del núm. 6.	A cap dels llibrets està escrit. Hi ha una anotació que diu: Per preludi de l'acte 2n es toca el núm. 2 com a segona.

Títol	Personatges	Peu musical	Altres
Núm. 7 cor d'homes	Cor d'homes i Lena	Després del preludi de l'acte II.	Aquest número no figura al llibret de la versió castellana.
Núm. 8 Raconto de la Rosó	Rosó	<b>ROSÓ</b> : Les hores de tristesa hi són amuntegades i en canvi les d'alegria...	Aquest és un dels números que va ser editat per Ildefonso Alíer entre el 1923 i el 1925 i que la crítica en destaca la interpretació de Josefina Bugatto.
Núm. 9 Rosó i Blai	Blai i Rosó	<b>AVI</b> : Mentrestant reposaré ses cames...	Un duet entre els dos protagonistes on a la partitura de l'apuntador hi ha moltes anotacions de com treballar el fraseig.
Núm. 10	–	–	No existeix a cap de les partitures però al llibret editat, a la pàgina 27, hi ha un intermedi musical abans del quadre segon. Per tant, probablement el número 10 era una represa instrumental.
Núm. 11 Blai	Blai	<b>BLAI</b> : Ja t'he venjat, Rosó.	A la versió del llibret en castellà, aquest número no hi consta. A les anotacions a les altres partitures veiem que de les tres estrofes se'n va tallar una.
Núm. 11B	Instrumental	–	Aquest número no figura a cap dels llibres de partitures. Està escrit en un full a part per a cada un dels instruments i no està enquadrat.
Núm. 12 cor de senyores	Cor femení	<b>AVI</b> : jo mateix, jo mateix la portaré as teus braços.	És un número només vocal, <i>a cappella</i> , i que és el final de l'obra.
Núm. 13	–	–	Probablement hi havia una represa d'algun dels temes icònics que es repetia durant les glòries.

## El llibret

El llibret editat costava 50 cèntims de pesseta. A la portada trobem el nom del teatre on es va representar, Teatre Tívoli i, seguidament, precedint el títol *Pel teu amor*, la frase: «Tots els dies l'èxit més gran del teatre líric català». Acte seguit ens diu que és un sànet líric en dos actes i tres quadres, i s'esmenta que és una obra original de Miquel Poal-Aregall amb música del mestre Josep Ribas. També hi consta el nom dels dos protagonistes: Emili Vendrell i Josefina Bugatto. A les primeres pàgines hi trobem una fotografia dels autors i la referència de la data de l'estrena: «Aquesta obra fou estrenada amb èxit grandios en el Teatre Tívoli de Barcelona la nit del 21 de desembre de 1922».

Al llibret consten les parts parlades i les parts cantades. Cada cop que surt una part cantada va introduïda per la paraula «MÚSICA» en majúscules. Les parts parlades són clares i entenedores tant per al lector com per a l'interpret, però l'escriptura del text cantat no. En estudiar amb detall la partitura on també figura la lletra, descobrim que l'escriptura de les parts cantades en el llibret és una escriptura poc acurada i poc fidel a la posada en escena del 1922. Hi ha versos que no hi figuren i, quan hi ha parts on dos personatges canten simultàniament, no s'indica. Es percep com si aquestes parts haguessin estat escrites primer una i després l'altra, donant una falsa percepció de com era l'escena; en altres casos falten versos i també s'eliminen les repeticions pròpies d'una lletra musicada. En comprovar altres

llibrets de l'època veiem que aquesta poca cura amb les lletres cantades era la tònica general al nostre país, fet que no ocorria, per exemple, amb els llibrets americans, o els de l'Associació Wagneriana de Barcelona, que tenien una edició més acurada.

En aquesta taula us mostrem un exemple de com figura el text al llibret editat i com hauria de figurar per tal que el lector, l'intendent, els tècnics o el director poguessin llegir-lo i treballar-lo correctament:

Llibre editat	Cantat	
<p><b>Rosó:</b> Adéu, pensa eternament amb el meu agraïment. Canta dins meu la tristesa no podent ser atesa la gran passió que sent per mi. Fosa és en mi l'alegria ma vida daria per dir-te que sí. Canta dins meu la tristesa no podent ser atesa la passió que sent el meu cor pel meu pobre amor.</p> <p><b>BLAI:</b> Canta dins meu la tristesa al veure incompresa la gran passió que tinc per tu. Fosa és en mi l'alegria ton cor, Rosó mia ma joia s'enduu [falta: <i>Canta dins meu la tristesa</i>] veient que incompresa serà la passió del meu cor per tu mon amor.</p>	<p><b>Rosó:</b> Adéu, pensa eternament amb el meu agraïment. Canta dins meu la tristesa no podent ser atesa la gran passió que sent per mi. Fosa és en mi l'alegria ma vida daria per dir-te que sí. Canta dins meu la tristesa no podent ser atesa la passió que sent el meu cor pel meu pobre amor.</p>	<p><b>BLAI:</b> Canta dins meu la tristesa al veure incompresa la gran il·lusió que tinc jo per tu. Fosa és en mi l'alegria ton cor, Rosó mia ma joia s'enduu. Canta dins meu la tristesa veient que incompresa la passió del meu cor per tu mon amor.</p>

Per altra banda, les acotacions del llibret són molt acurades, tant pel que fa a la posada en escena, com els moviments o les reaccions dels actors i les actrius. Veiem-ne dos exemples, un per a la descripció de l'escena i l'altre referit a la interpretació.

### Exemple 1:

«L'escena en un alzinar a uns deu minuts de la mateixa vila. En un costat hi ha una casa que se suposa que és la de la LENA. És a mitja tarda del mateix dia de l'acte anterior. En alçar-se el teló es veuen diferents grups divertint-se i fent gatzara. LENA és a la finestra; el cor canta el que segueix:» (Ribas i Poal-Aregall, 1922: 19).

### Exemple 2:

«**ROSÓ:** (Desconsolada) I en Blai no torna... I ja gairebé és nit, Ai, avi! (Se li llença al coll plorant) [...]

**ROSÓ:** (Mirant a l'un cantó) Avi... És ell, el que ve, Blai... Blai...

**AVI:** Així havia de ser! Així!

(Entra en Blai per un dels pòrtics practicables: ve amb la roba feta malbé; duu en una mà un mocador que li tapa una ferida. En entrar es llença naturalment damunt de ROSÓ i no pot dir més que):» (Ribas i Poal-Aregall, 1922: 30).

### Posada en escena

De la posada en escena en sabem poques coses. Degut a la nombrosa programació d'obres líriques que hi havia al Teatre Tívoli i que hem mostrat a la taula: «Temporada lírica del 1922 al Teatre Tívoli de Barcelona sota la direcció de Josep Bergés» (p. 197-198), l'espectacle *Pel teu amor* va aprofitar la decoració de *Retorn*<sup>4</sup> estrenada la nit del 18 de desembre de 1922, tres dies abans de l'estrena de *Pel teu amor*. El diari català *La Veu de Catalunya* descrivia així aquest fet:

«L'empresa va escatimar les decoracions i presentà els mateixos elements escènics de "Retorn", causant-nos la sensació de que assistíem a la segona part de l'obra d'En Roger» (diumenge 24 de desembre, p. 12).

Si comparem les acotacions inicials dels dos espectacles podem veure les similituds que descriuen els dos autors:

#### Del manuscrit de *Retorn*:

«L'escena representa una placeta. En tot el fons hi ha la mar, formant bella badia i orlada, al lluny, per les fines muntanyes. A l'esquerra, en primer terme, una casa vella. A la dreta [...] rems, cadires mitjanes» (Roger, 1922: 7).

#### Del llibret de *Pel teu amor*:

«Una plaça d'una vila marinera. A l'esquerra la casa de la vila. [...] A la dreta una mena de taverna, cadires a fora; taules» (Ribas i Poal-Aregall, 1922: 3).

Aquestes dues acotacions ens permeten afirmar que l'escenografia de l'espectacle estava formada per telons pintats i petites peces d'*atrezzo* com taules i cadires.

El vestuari era tradicional i del moment, ja que l'acció de l'obra passava en l'actualitat del 1922. Segons ens diu l'autor a l'inici del llibret, s'hi podien veure els vestits d'un poble pescador, les vestimentes que es lluïen a les festes majors, també les garlandes per engalanar el poble amb domassos als balcons, estendards i penons de les processons.

«Vestits amb el trajo típic de les festes que acostumen dur els pescadors; elles, mudades també» (Ribas i Poal-Aregall, 1922: 3).

4. El llibret de *Retorn* és de Miquel Roger i Crosa i la música de Josep Sancho Narraco.

La il·luminació elèctrica reflectia els dos ambients demanats a l'obra: un de diürn i clar per a l'acte primer i el primer quadre de l'acte segon. Un de capvespre per al segon quadre de l'acte segon:

«És al capvespre del mateix dia dels dos quadres anteriors; quan comença l'acció no és fosc, però en acabar el quadre, els ulls de les estrelles esparpillegen» (Ribas i Poal-Aregall, 1922: 27).

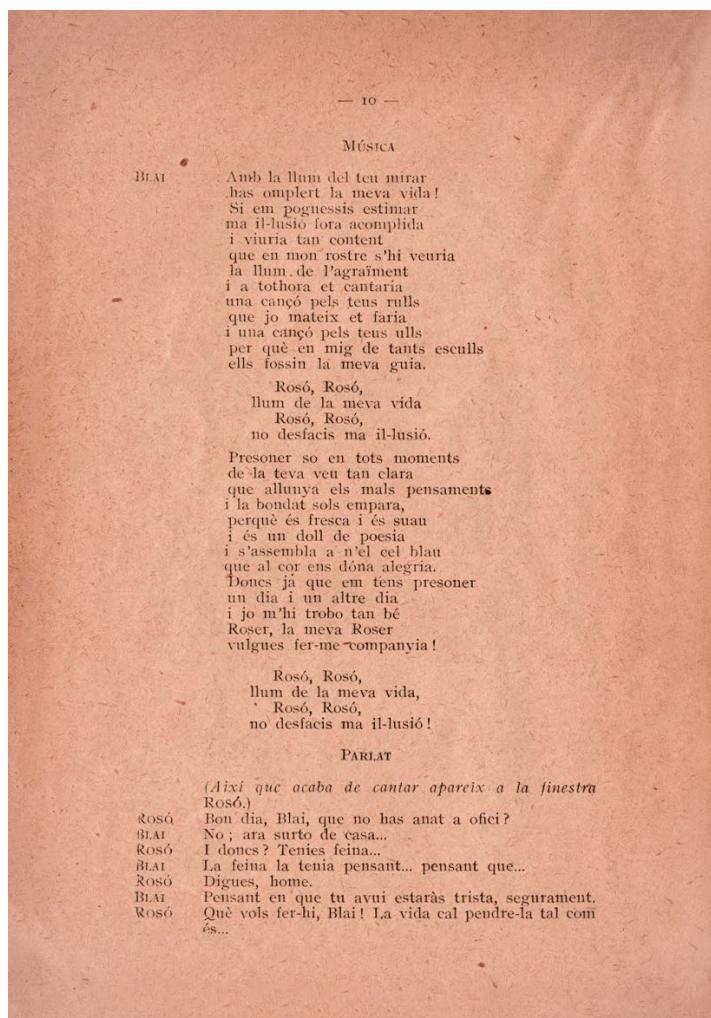


Figura 7. Fragment del llibret de *Pel teu amor* editat per Publicacions Ràfols l'octubre-novembre de 1922.  
© Biblioteca AFM

## Recepció

Hem trobat repetides vegades que l'obra va tenir una «acollida modesta». Convé matisar aquesta informació no del tot certa. Les crítiques i les cròniques coincideixen en la càlida i emotiva acollida que va tenir per part del públic, fent especial esment als intèrprets protagonistes i als autors.

«La repitieron un inspirado dúo cómico, en el primer acto y una romanza sentimental que cantó magistralmente, con arte y exquisita dicción, el señor Vendrell, a quien se tributó una grande y merecida ovación. También se aplaudieron

calurosamente otros números y en especial “un aria” en la que la señora Bugatto puso emoción, matizándola con innegable acierto. Para ambos artistas y para los autores hubo palmas en abundancia viéndose obligados a salir al proscenio muchas veces al terminar cada uno de los actos. La interpretación, en conjunto, resultó cuidada, destacando en ella la señorita Capdevila y el señor Pedrila» (*El Día Gráfico*, 23 de diciembre de 1922).

«La interpretació de la Josefina Bugatto —que bé estava amb la cabellera desfeta!— i de l’Emili Vendrell, va contribuir a l’entusiasme» (*La Veu de Catalunya*, 24 de desembre de 1922: 12).

«La prosa i els versos d’en Poal-Aregall se sostenen dintre una tònica i correcció que altres autors de llibret per a “sarsuela” envejarien» (*La Veu de Catalunya*, 24 de desembre de 1922: 12).

Creiem que el principal problema amb què es va trobar *Pel teu amor*, tal i com apunten alguns mitjans de comunicació de l’època, va ser que es va estrenar el 22 de desembre a la nit, just a les portes de Nadal, que si a la ja carregada doble programació del teatre li sumem els actes i concerts nadalencs produeixen una saturació que feia que no destaquessin les produccions.

«Lástima grande que esta obra se haya estrenado en las postrimerías de la desdichada temporada que por impremeditación de los directores, ha constituido un fracaso que dificultará por mucho tiempo toda la labor para la instalación de nuestro teatro lírico» (*El Día Gráfico*, 23 de diciembre de 1922).

## Empremta

«Rosó» («Cançó de Blai») és un cas únic a la història de la música i del teatre català.

Sense cap mena de dubte la repercussió més gran que ha deixat *Pel teu amor*, és el número 3 de l’obra. Una serenata anomenada originalment «Cançó de Blai», que ha passat a la història amb el nom de «Rosó» i que des de fa cent anys cada generació se l’ha feta seva, adaptant-la a la moda i als estils musicals de cada moment i amb desenes d’enregistraments.

Diu Albert Puig que el tema va néixer al restaurant El Canari de la Garriga, que la família Mestres tenia al carrer Roger de Llúria de Barcelona, durant un sopar entre el pintor Ramon Casas, el tenor Emili Vendrell i els autors de l’obra. Aquest fet ens faria pensar que potser el tema podria haver estat escrit abans, una pràctica habitual de l’època, o que tota l’obra va néixer allà. El cert és que, si més no de moment, més enllà de la rumorologia, no hem trobat cap document que acrediti aquesta afirmació. Sí que és cert que el restaurant El Canari de la Garriga, situat al número 23 del carrer Roger de Llúria de Barcelona, el 1919 era un lloc de trobada de personalitats del moment. Aquest rumor només el trobem en publicacions que no acrediten ni documenten les fonts, com *El cançonero de tothom, les 150 cançons catalanes de la nostra vida* d’Albert Puig i Roger Padilla, on «Rosó» figura dins la classificació de cançons tradicionals (Puig i Padilla, 2013: 210-213).



## Enregistraments

La taula que us mostrem a continuació és el resultat de la primera investigació acadèmica que s'ha realitzat sobre el tema número 3 de l'obra musical *Pel teu amor*, conegut popularment per «Rosó». Aquests 51 enregistraments oficials reunits per primera vegada constaten que aquesta peça musical és, fins al dia d'avui, la cançó del teatre musical català amb més enregistraments de la història. Els principals artistes i les veus més conegudes de cada generació l'han versionat i adaptat a les modes del moment, una prova de la resistència i la capacitat d'adaptació del tema musical.

	Any	Intèrpret	Títol de l'àlbum	Discogràfica	Estil
1	1923	Emili Vendrell	<i>Pel teu amor - Cançó de taverna</i>	Odeon SO 2930 - 153.012	El primer enregistrament fet per l'intèrpret que va estrenar la cançó.
2	1927-1933	Conxita Supervía	<i>Les nostres veus retrobades (vol. 10)</i>	Aria Recording S.L. Ref. 1017. B-37.270-97	Primera versió amb veu femenina.
3	1958	Gaietà Renom	<i>Cayetano Renom</i>	Alhambra EMGE 70381	Amb l'orquestra Renom.
4	1958	Emili Vendrell	<i>L'emigrant</i>	Regal SEDL 19035	Versió clàssica amb la veu d'Emili Vendrell.
5	1960	Carlo Del Monte	<i>Rosó (Pel teu amor)</i>	La Voz de su Amo 7EPL 13537.	Versió clàssica amb una nova orquestració interpretada per Carlo del Monte.
6	1963	Emili Vendrell (fill)	<i>A Emili Vendrell</i>	Belter 5067	Versió clàssica interpretada per Emili Vendrell (fill).
7	1964	Gaietà Renom	<i>Cayetano Renom</i>	Discophon 27376	Versió clàssica interpretada per Gaietà Renom.
8	1965	Rudy Ventura	<i>Pel teu amor</i>	Vergara 383 SUC	Versió instrumental amb la trompeta fent la melodia vocal.
9	1965	Duo Radiant's	<i>Duo Radiant's</i>	Zafiro Z-E 671	Versió pop.
10	1966	Manué i els seus dinàmics	<i>Tenora 66</i>	Edigsa EP 45 RPM	Versió amb la tenora. La guitarra elèctrica i el sintetitzador interpreten la melodia vocal.
11	1966	Emili Vendrell	<i>El inolvidable Emili Vendrell</i>	Regal del grup EMI B. 35 093	Versió clàssica interpretada per Emili Vendrell.
12	1967	Orquestra Maravella	<i>rapsòdia catalana / rapsòdia mallorquina / balls d'andorra</i>	Gravaciones Canigó: CA-4	Versió orquestral instrumental.
13	1968	Orquestra Maravella	<i>Catalunya canta</i>	Canigó CANI 4-S	Versió instrumental.
14	1969	Ramon Calduch	<i>Pel teu amor Rosó</i>	Ekipo S.A.	Versió clàssica cantada per Ramon Calduch.
15	1969	Gaietà Renom	<i>Cayetano Renom Pel teu amor y otros</i>	Columbia C 7016	Versió clàssica amb la veu masculina de Gaietà Renom.
16	1970	Emili Vendrell (Fill)	<i>Cançons Catalanes</i>	Orlador 10185	Versió clàssica amb la veu d'Emili Vendrell (fill).
17	1975	Luis Aguilé	<i>A Catalunya</i>	Ariola Eurodisc89582-1	Versió clàssica amb veu masculina.

	Any	Intèrpret	Títol de l'àlbum	Discogràfica	Estil
18	1976	Luis Aguilé	<i>Passa amb nosaltres aquest Nadal Pel teu amor (Rosó)</i>	Ariola 17347 A	Versió cantada amb veu masculina dins un disc de Nadales.
19	1977	Rudy Ventura	<i>Rudy Ventura Catalunya, avui</i>	Olympo L-598	Versió instrumental amb la trompeta fent la melodia vocal solista.
20	1977	Dyango	<i>Slalom</i>	Ariola 28.435 - I	Versió cantada amb veu masculina amb sintetitzador, bateria i guitarra.
21	1977	Orquestra Maravella	<i>Catalunya canta - Poema catalanesc</i>	Zafiro S.A ZL-223	Versió instrumental.
22	1978	Diversos (Emili Vendrell)	<i>Som catalans</i>	Impacto EL-458	Disc amb Salomé, Emili Vendrell, Nova Gent, Cobla Barcelona i Cobla Municipal Ciutat de Barcelona.
23	1981	Eduard Giménez	<i>Eduard Giménez Cançons catalanes</i>	Columbia SCLL 14119	Versió clàssica amb veu masculina.
24	1982	Dyango	<i>Dyango en català</i>	EMI Music Spain S.A.	Versió amb veu masculina amb sintetitzador, guitarra, piano i percussió.
25	1988	Ramon Calduch	<i>Pel teu amor (Rosó) Ramon Calduch</i>	Divucsa	Versió clàssica amb la veu de Ramon Calduch.
26	1991	Josep Carreras	<i>Souvenirs</i>	Sony Classical SK48 155	Versió amb orquestra i veu clàssica masculina.
27	1991	Josep Carreras	<i>José Carreras sings Catalan Songs</i>	Sony Music SK 47177	Versió amb l'orquestra del Gran Teatre del Liceu dirigida per Joan Casas.
28	1993	Moncho	<i>Moncho Paraules d'amor</i>	Edicions musicals Horus 42.019	Versió en compàs 4/4 a ritme amb instruments i sintetitzador.
29	1995	Terra Endins	<i>Terra Endins 10</i>	Música Global 20395/3 GI-1281-95	Versió amb veu masculina adaptant-la a l'estil de les havaneres.
30	1999	Mont Plans	<i>Chaise Longue</i>	Zanfonia, SL B-18866-99	Versió a piano i veu femenina.
31	1999	Lucky Guri	<i>En directe, Mari Pau, Les nostres cançons</i>	TVC Disc B-16038-99	Versió a piano i veu masculina amb variacions pianístiques de Lucky Guri.
32	2002	Port Bo	<i>Pessigolleig al cor</i>	Picap (PIC910236 02) 8425845902364	Versió en veu masculina i guitarra amb segones veus a la tornada.
33	2002	Marina Rossell	<i>Marina Rossell Cap al cel</i>	World Village/ Harmonia Mundi WV 498003	Versió amb veu femenina acompanyada per piano, percussió, guitarra i baix.
34	2002/ 2007	Jaume Aragall	<i>Jaume Aragall Pel teu amor</i>	Discmedi DM-725-02 8424295027252	Amb l'Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya dirigida per Salvador Brotons.
35	2003	Marina Rossell i Santiago Auserón	<i>Marina Rossell Marítim</i>	World Village WV 498004	Versió duet amb veu femenina i masculina acompanyada per piano, percussió, guitarra i baix.
36	2004	Orquestra Maravella	<i>Orquestra Maravella som i serem</i>	Picap (PIC910382 02) 8425845903835	Versió compàs 4/4 en duet vocal masculí i femení.

	Any	Intèrpret	Títol de l'àlbum	Discogràfica	Estil
37	2005	Orquestra Montgrins	<i>Festa Major amb els Montgrins</i>	Discmedi (DM 4091 02) 8424295040916	Versió en compàs 4/4 amb veu masculina.
38	2005	La Principal de la Bisbal	<i>La Principal de la Bisbal en concert</i>	Audiovisuals Sarrià 2005-01-12	Versió clàssica amb 4 veus masculines i femenines.
39	2006	Port Bo	<i>Port Bo 40 anys - Licor de Bolenera - Rom d'aranya</i>	Picap DM 91047303 B-2792929-2006.	Versió amb veu masculina amb segones veus, i un arranjament de violoncel, piano, guitarra i percussió.
40	2007	Marina Rossell	<i>Clàssics catalans, Marina Rossell</i>	World Village Harmonia Mundi WV 498023	Versió duet amb veu femenina i masculina acompanyada per piano, percussió, guitarra i baix.
41	2008	Veus de Mallorca	<i>Veus de Mallorca. Cançons tradicionals d'avui</i>	Tumbet Music	Versió amb teclat electronic, veus masculines i compàs 4/4.
42	2008	Orquestra Maravella	<i>Orquestra Maravella en concert</i>	Picap B-35916-2008 910672-02	Versió amb 4 veus, dues masculines i dues femenines amb segones veus.
43	2008	Emili Vendrell	<i>Los años mundanos - Melodías populares en la España del 900 (1910-1936)</i>	Discos Lollipop S.L. 2008 Marfer	Tres discos recopilatoris amb 60 cançons: hi apareix la versió d'Emili Vendrell.
44	2008	Josep Carreras	<i>Mediterranean Passion</i>	Sony BGM Music Entertainment 88697 38155 2	Versió amb orquestra i veu masculina clàssica.
45	2009	Cobla Orquestra Montgrins	<i>125 anys... montgrinejant</i>	Picap B-30655-2009 910855	Versió en compàs 4/4 amb piano i veu masculina amb una segona veu a la tornada.
46	2011	Cobla Catalana d'Havaneres	<i>Les nostres Havaneres</i>	Open Records 2011-11-20	Versió amb veu i acompanyament d'acordió.
47	2013	Roger Reyes	<i>Roger Reyes Grandes éxitos</i>	Pròpia	Versió a veu masculina clàssica simfònica.
48	2014	Obeses	<i>La Marató diu molt de tu. Malalties del cor</i>	TVC Disc B-24162-2014	Versió amb banda de rock i veu, incorpora solo de guitarra elèctrica i està en la tonalitat de La major.
49	2020	Carles & Sofia	<i>Carles &amp; Sofia piano duo Encores</i>	Kns Classical 2020-04-14	Duet de pianos instrumental.
50	2021	Obeses	<i>El ressorgiment de l'Atlàntida</i>	Música Global Discogràfica S.L.	Enregistrament en directe amb banda de rock, cobla i cor mixt.
51	2022	Roger Berruezo & Marc Sambola	<i>Rosó, Pel teu amor [La versió del centenari]</i>	Teatremusical.cat	Versió a veu i guitarra interpretada per Roger Berruezo i Marc Sambola. El videoclip es va enregistrar al Teatre Tívoli de Barcelona, cent anys després de l'estrena de <i>Pel teu amor</i> , i la lletra de la cançó és l'original sense modificacions.

Tots els enregistraments citats estan registrats legalment. Si hi sumem els enregistraments sense consentiment de l'SGAE, arribem al centenar.

## La cançó «Rosó»

La partitura de «Rosó» ens diu que és una serenata<sup>5</sup> escrita en compàs ternari, en la tonalitat de Fa major.

Essent coneixedors de la definició de serenata, podem situar Josep Ribas com un compositor escènic, altrament dit un dramaturg musical. La tria de l'estil musical, doncs, no és casual, encaixa a la perfecció amb l'escena, tal com podeu comprovar amb les acotacions que precedeixen el famós tema. No hem d'oblidar que aquesta és la primera aparició del protagonista masculí a l'escena i que, en cantar-li una serenata, informa al públic coneixedor d'aquesta definició dels antecedents i de les intencions amoroses que en Blai disposa cap a la Rosó.

«(Al poc temps entra BLAI, un minyó tot cor i vessant noblesa, va al peu de la casa de la dreta, i diu:)

BLAI: Com tots els dies al peu de la seva finestra, i ella no el veu el meu enamorament!» (Ribas i Poal-Aregall, 1922: 9-10).

### L'estructura de la «Cançó de Blai»

La cançó segueix la següent estructura: dues estrofes de quatre versos heptasíl·labs + una estrofa de cinc versos heptasíl·labs + una tornada que combina dues vegades un vers de quatre síl·labes + un hexasíl·lab. Es repeteix aquesta mateixa estructura afegint-hi una tornada més.

A continuació teniu la taula on mostrem la lletra original en català i la seva adaptació al castellà que s'ha utilitzat en algun concert.

Lletra original en català*	Adaptació en castellà
Amb la llum del teu mirar Has omplert la meua vida! Si em poguessis estimar Ma il·lusió fora complida	Al mirarte y comprender Que tu amor vida me diera En las redes del querer Sentí el alma prisionera.
I viuria tan content Que a mon rostre s'hi veuria La llum del agraïment I a tothora et cantaria	Y tan solo una ilusión Tuve al ser tu prisionero Convencer tu corazón De lo mucho que te quiero
Una cançó pels teus rulls Que jo mateix et faria I una cançó pel teus ulls Perquè enmig de tants esculls Els fossin la meua guia	Si me dejas y te vas La ilusión queda vencida No te puedo ofrecer más Pues la vida que me das Te la pago con mi vida
Rosó, Rosó, Llum de la meua vida Rosó, Rosó, No desfacis ma il·lusió	Canción de amor De ensueño y esperanza / En sueño y esperanza Canción de amor No te troques en dolor / No rompas mi ilusión

\* En aquesta taula s'ha respectat la grafia del text original.

5. «Composició vocal amb acompanyament d'un o més instruments o exclusivament instrumental, destinada a ésser executada a l'aire lliure i a la nit a fi d'honorar una persona o amb finalitat amorosa» dE; Robert, Torras, Vidal, 2002: 1410.

Lletra original en català*	Adaptació en castellà
Presoner so en tots moments De la teva veu tan clara Que allunya els mals pensaments I la bondat sols ampara  Perquè és fresca i és suau I és un doll de poesia I s'assembla a n'el cel blau Que al cor ens dona alegria.  Doncs ja que em tens presoner Un dia i un altre dia I jo m'hi trobo tan bé Roser, la meva Roser Vulgues fer-me companyia!  Rosó, Rosó Llum de la meva vida Rosó, Rosó No desfasis ma il·lusió!  Rosó, Rosó, Llum de la meva vida  Rosó, Rosó No desfasis ma il·lusió!	Si no acierta mi canción A decirte cosas bellas Es porque mi corazón E stá tan celoso de elles  Que no quiere consentir Lo que él presume agravios Y en un callado sufrir Le van rezando mis labios  Te rezan una oración Que es blanca como el armiño Y en momentos de pasión Mi boca y mi corazón Se disputan tu cariño.  Canción de amor De ensueño y esperanza / En sueño y esperanza Canción de amor No te troques en dolor / No rompas mi ilusión  Canción de amor / En sueño y esperanza De ensueño y esperanza  Canción de amor No te troques en dolor / No rompas mi ilusión

\* En aquesta taula s'ha respectat la grafia del text original.

## Popularització

La cançó es va convertir ràpidament en un himne popularíssim. Aquesta popularitat es veu reflectida al *Manifest Groc* l'any 1928, tan sols sis anys després de la seva estrena. Començant per Àngel Guimerà, de qui denunciaven les seves obres ja que hi percebien l'encarcament del teatre burgès català a través del naturalisme. En el manifest també s'esmenta amb sarcasme la joventut que canta *Rosó, Rosó...*, la qual havia estat popularitzada per Emili Vendrell, i en la qual caracteritzaven un tradicionalisme cultural ancorat en els gustos populars (Minguet, 2004: 42-43).

## Transmissió

El llibret de *Pel teu amor* va tenir una única edició el 1922 per Publicacions Ràfols del passeig de Gràcia, 119, de Barcelona. La partitura del tema número 3 el va editar entre el 1925 i el 1935 Ildefonso Alier editor, plaça de Catalunya, 17 / ronda Universitat, 31. Existeix una reedició del 1957 publicada per la vídua i fills d'Ildefonso Alier al carrer del Carmen de Madrid i per l'Editorial Boileau el 2008, amb reedició el 2015. Per tant, la cançó va passar de generació en generació de manera escrita fins a exhaurir-se aquestes publicacions i, després, es va continuar propagant per transmissió oral, ja sigui pels enregistraments o com a cant popular. És exactament la mateixa casuística que els ha passat als cuplets catalans que es cantaven al Paral·lel en què també, malgrat estar editats en el seu moment, actualment és molt complicat trobar les partitures o les edicions dels textos.

Per tant, al llarg d'aquests cent anys hem trobat canvis significatius a la lletra de «Rosó» degut a la seva transmissió oral. Vegeu-ne alguns exemples a la taula:

Lletra original	Lletra modificada	Intèrpret
Si em poguessis estimar Ma il·lusió fora complida,	Si em volguessis estimar Ma il·lusió fora complida,	Josep Carreras
Una cançó pel teus ulls Que jo mateix et faria I una cançó pels teus ulls,	Una cançó pels teus ulls Que jo mateix et faria Una cançó pels teus ulls,	Marina Rossell, Jaume Aragall, Carlo del Monte, Josep Carreras, Els Mongrins diuen «ulls» enlloc de «rulls». Marina Rossell ha suprimit la «i».
Ells fossin la meva guia,	Fossin ells la meva guia,	Josep Carreras. El text està girat per evitar l'accent creuat.
Presoner so en tot moment,	Presoner en tots moments,	Marina Rossell, Jaume Aragall, Josep Carreras i Orquestra Maravella han modificat el «so» i alguns canten «en tot moment» en plural.
I s'assembla a n'el cel blau.	I/que s'assemblen al cel blau.	Jaume Aragall, Carlo del Monte i Josep Carreras han modificat el vers canviant la «i» per un «que».

Un altre fet curiós, que és propi de la transmissió oral, és la imitació que molts intèrprets fan de l'Emili Vendrell a la paraula *poesia*. Vendrell fa la lletra /e/ com una /e/ tancada [poeziá] i totes les versions enregistrades poc després fan aquesta mateixa pronúncia.

### Inspiració

En la investigació de la cançó, vam topar amb una partitura de *Mar plana; melodia per a cello i piano, 1901*. Aquesta obra és de Juli Garreta (1875-1925), un dels compositors més destacats de sardanes. Garreta va compondre un moviment de 120 compassos en la tonalitat de Mi bemoll Major per a piano i violoncel dedicada al seu amic Bonaventura Dini, un reconegut violoncel·lista i tenor que va ser primer violoncel del Gran Teatre del Liceu i a l'orquestra de Pau Casals, i va participar activament en l'Associació Musical de Barcelona i els festivals de l'Associació Wagneriana. (Garreta, 2016: 1)

El cas és que la melodia que executa el violoncel a *Mar plana* coincideix en melodia i mètrica amb la tornada del número 3 «Cançó de Blai», per ser precisos els versos: «...só, ...só / Llum de la meva vi...—», vuit notes molt icòniques en el tema, ja que són la tornada de la cançó.

El que no sabem és si és una cita, si és un plagi, si és un homenatge a tan gran músic català o si és una casualitat.

## Adaptabilitat de la forma musical

La composició original del mestre Ribas està escrita en compàs de 3/4 que, dins l'àmbit de la música culta, no és res que ens pugui sorprendre en absolut; està ple de compassos diferents, des del 3/4 al 4/4, 6/8, 12/8 o d'altres de molt més complexos, és a dir que són compassos propis d'aquesta música.

Quan a mitjans del segle xx la música popular va estandarditzar les seves formes musicals, entre tots aquests compassos que s'havien anat cultivant, n'hi ha un que acaba abanderant el protagonisme principal: el compàs de 4/4.

Quan es configura el gènere de la cançó popular de consum massiu del «pop», el compàs de 4/4 s'estandarditza com el més habitual, el més recurrent i el més utilitzat pels compositors d'aquest estil de música. Podríem dir que s'estableix com una espècie de cànion i, inconscientment, empesos per la pressió d'aquesta canonització, sentim com a més «normal», com a més familiar, fins i tot com a més reconfortant el compàs de 4/4 per davant d'altres.

Així doncs, sorprenentment, la melodia de la cançó «Rosó», que inicialment estava en compàs de 3/4 acaba mutant, en algunes versions, amb petites variacions, i s'adapta a un compàs de 4/4, el més usual en l'àmbit de la música pop. És per això que molts cantants no lírics, més provinents de l'àmbit de la cançó, acabin per ajustar-la a aquest format més convencional dins aquest tipus de repertori.

## Conclusions

*Pel teu amor* recull l'empremta de l'anomenat teatre líric català que l'havia precedit i l'apropa a un nou públic de masses seguint el concepte d'art total d'aglutinar dalt de l'escenari diferents expressions artístiques, tant les directament vinculades a l'escenificació com també les disciplines artístiques relacionades amb l'escriptura teatral i la musical. Pel que fa a les primeres, parlem de quadres escènics visualment rics amb una acurada posada en escena: vestuari minuciós, efectes espectaculars en la il·luminació i una orquestra en directe. Pel que fa a les segones, ens referim al llibret i la partitura. La suma de totes elles es converteix en la fusió multidisciplinària que és el teatre cantat, altrament dit teatre musical.

Aquella darrera temporada (1922-1923) que finalitzava amb *Pel teu amor* va posar de manifest un canvi de rumb dins el teatre líric català. Sense estar renyit amb rebaixar la qualitat artística, el teatre líric català es va adonar de la necessitat d'interessar, atreure i arribar a un gran públic que, des de feia pocs anys, podia accedir a l'oferta d'espectacles escènics situats a l'avinguda del Paral·lel de Barcelona que es trobava en plena efervescència i on vivien diferents gèneres escènics: la revista, la sarsuela, el vodevil, el text, el gest, la comèdia i els drames, entre altres. Per aquest motiu, la programació d'aquella temporada incorporava llegendes, rondalles, clàssics catalans, clàssics castellans, estrenes, reposicions i sainets. No és gens estrany que aquella programació al Teatre Tívoli s'emmirallés en el Paral·lel ja que, per primera vegada dins el teatre líric català, hi havia la mirada d'un director artístic escènic, Josep Bergés, actor, cantant i director que dominava les diferents

disciplines. El teatre líric català per fi tenia una figura que tocava en igualtat de condicions tant les tecles teatrals com les musicals, ja que Bergés estava en contacte permanent amb estrelles del teatre català com Josep Santpere, i amb companyies de sarsueles i operetes.

Aquest factor, el de crear un espectacle de qualitat, però atractiu per al públic, va ser sense cap mena de dubte el pal de paller per teixir una temporada exitosa de teatre líric català i castellà al Tívoli.

Si bé és cert que l'obra *Pel Teu amor* no s'ha anant programant al llarg dels anys, com la immensa majoria d'obres teatrals catalanes tant líriques com d'altres gèneres, la cançó «Rosó» el desembre de 2022 ha fet cent anys que és un èxit. *El Manifest Groc* ja la cita el 1928: «*DENUNCIEM la psicologia de les noies que canten Rosó..., DENUNCIEM la psicologia dels nois que canten Rosó...*», fet que confirma que el 1928 ja era una cançó de masses, i el fil segueix fins arribar al 2022 (amb cent anys de diferència). Obeses, un quartet contemporani de rock, se l'ha feta seva, i amb un rentat de cara la interpreten davant d'un públic heterogeni que s'uneix en un sol cant cridant: *Rosó, Rosó, llum de la meva vida*.

No hem trobat cap altra cançó dins la música escènica catalana que, durant cent anys, hagi perviscut de generació en generació i que s'hagi reajustat als estils de cada època enregistrant-la desenes de vegades. Ni tan sols la mítica sardana *La Santa Espina*, de la qual són conegudes les versions dels passos de Setmana Santa de Sevilla o alguna versió rock, no iguala «Rosó», cançó que s'ha sabut adaptar a les estètiques de cada moment històric. Fins i tot si sortim fora del terreny de la música escènica catalana ens costarà trobar a Catalunya una peça que compleixi aquests requisits a excepció de cançons populars o tradicionals.

En una conversa amb l'editor i gerent musical de la Casa Beethoven de Barcelona, Jaume Doncos, ell mateix ens deia que la partitura de «Rosó» és, sense cap mena de dubte, la cançó catalana sense caire polític o patriòtic més venuda.

Un cop situada l'obra dins la cronologia del teatre musical català podem afirmar que, tot i la popularitat que va tenir la cançó «Rosó», l'obra de teatre *Pel teu amor* no ha deixat empremta en la memòria col·lectiva perquè es trobava en un llimb entre el teatre culte i el popular. Deduïm que aquesta separació en el cas del teatre líric català no va ser una bona elecció i per això l'obra sencera no va tenir l'oportunitat de ser reinterpretada al llarg dels anys. Ho podem determinar pel gran desconeixement que hi ha encara avui sobre el nostre repertori líric. El fet de voler-lo fer tan elitista va fer que no interessés al nou públic (la classe social treballadora que començava a tenir cert poder adquisitiu) i, per altra banda, el públic burgès la va menystenir per preservar la seva condició. No és estrany que el poble català no conegui el repertori teatral líric català o no se'l senti seu. Potser per aquest motiu ha estat tan complicat descobrir com va ser la seva posada en escena, que el que coneixem d'ella ha estat per referències de les cròniques del moment i gràcies a elles hem pogut documentar que es va fer amb una escenografia aprofitada. Tot ens indica que, com la majoria d'obres del teatre líric català,



que eren obres amb molts intèrprets i que solien ser poc rendibles econòmicament parlant, s'havia de retallar per on es podia.

Cal remarcar el domini del gènere escènic per part dels autors i la comunió perfecta de la lletra i la música fins a crear una dramatúrgia musical adequada als personatges on el més important és l'obra, que aglutina les disciplines artístiques. Cada disciplina al servei de l'escena a la recerca de l'obra d'art total.

Com va dir Jacint Verdaguer: «La lletra és el penja-robes de la música, i no pas altra cosa» (Arboix, 2015).



## Referències bibliogràfiques

### Bibliografia específica

- GARRETA, Juli. *Mar Plana*. Barcelona: Editorial de Música Boileau, 2016.
- LLURBA, Rossend. *El llibre del cuplet català*. Barcelona: La novel·la teatral catalana, 1929.
- MARAGALL, Joan. *Visions & Cants*. Edició a cura d'Enric Bou. Barcelona: Edicions 62, 2003 (Clàssics Catalans).
- MINGUET BATLLORI, Joan M. *El Manifest Groc. Dalí, Gasch, Montanyà i l'antiart*. Barcelona: Galàxia Gutenberg, 2004.
- MOLNER, Eduard; ALBERTÍ, Xavier. *Carrer i escena. El Paral·lel, 1892-1939*. Barcelona: Viena Edicions, 2012.
- PIGRAU, Yoya. *Els Santpere cent anys davant del públic*. Barcelona: Editorial Planeta, 2002.
- POAL-AREGALL, Miquel. *El llibre del cuplet català*. Barcelona: Llibreria Bonavia, 1919.
- POAL-AREGALL, Miquel. «Manifest a la feminitat». *Un enemic del poble. Fulla de subversió espiritual* [en línia] (Barcelona: Galeries Laietanes), núm. 10 (gener 1918, IV de la Era del Crim), p. 1 i 2. <<https://bit.ly/3AcURjl>> [Consulta: juny 2024].
- POAL-AREGALL, Miquel; RIBAS, Josep. *Pel teu amor, Sainete lirico en dos actos*. Barcelona: Ildefonso Alier Editor de música, 1923.
- PUIG, Albert; PADILLA, Roger. *El cançoner de tothom. Les 150 cançons catalanes de la nostra vida*. Barcelona: Llibres d'Ombrosa (Bonalletra Alcompàs), 2013.
- RIBAS, Josep; POAL-AREGALL, Miquel. *Pel teu amor*. Barcelona: Publicacions Ràfols, 1922.
- RIBAS, Josep. *Pel teu amor. Sainete lirico en dos actos. N°3 Cançó de Blai*. Barcelona: Editorial de Música Boileau, 2008.
- ROBERT I ANDREU, Mercè; TORRAS I RODEGAS, Josep; VIDAL I JIMÉNEZ, Olga. *Diccionari de la llengua catalana*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2002.
- ROGER, Miquel; SANCHO, Josep. *Retorn* (mecanoscrit), 1922.
- TIERZ, Carme; MUNIESA, Xavier. *Barcelona ciutat de teatres*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona; Viena Edicions, 2013.
- VILLESÀ, Antoni. *Figures del teatre. Santpere. L'home i l'artista*. Barcelona: Francesc Alum., 1931.

## Notícies

- «Tívoli». *La Veu de Catalunya* (Barcelona), 17 de desembre de 1922, p. 17.
- «Tívoli, *Pel teu amor*». D. M. *El Gráfico* (Barcelona), 23 de desembre de 1922 (CDOC 3.17\_0034).
- «Tívoli, espectacles». *La Veu de Catalunya* (Barcelona), 24 de desembre de 1922, p.12.
- «Tívoli». *La Veu de Catalunya* (Barcelona), 6 de gener de 1923, p. 15.

## Programes de mà

- MORERA, Enric; PUJOLS, Francesc; BALAGUER, Víctor. «*Don Joan de Serrallonga*. Teatre Líric Català. Teatre Tívoli de Barcelona». Barcelona, 1922. Topogràfic B 715-22. Registre424530.

## Webgrafia

- ARBOIX, 2015. <<https://emporion.org/emigrant/>> [Consulta: novembre 2024].
- ARGEMÍ, Susagna. Gencat, 2011. <<http://www.xtec.cat/~sargemi/moviment/compmode.htm>> [Consulta: gener de 2022].
- ARXIU MUNICIPAL DE SANT FELIU DE GUIXOLS, 2016. *Juli Garreta Arboix*. <<https://arxiunicipal.guixols.cat/juli-garreta-arboix.html>> [Consulta: 29 de maig de 2022].
- BIBLIOTECA VIRTUAL. <<https://bibliotecavirtual.diba.cat/arts-esceniques/pel-teu-amor>> [consulta: 22 de desembre de 2022].
- DISCMEDI. *La Santa Espina*. <[https://discmedi.com/es/disco\\_new/7025/la-santa-espina](https://discmedi.com/es/disco_new/7025/la-santa-espina)> [Consulta: 20 de desembre de 2021].
- DISCOGS *Emili Vendrell*. <<https://www.discogs.com/es/artist/3080067-Emili-Vendrell-I-Coutier>> [Consulta: 8 de març de 2022].
- EINES DE LA LLENGUA. *Fitxes i textos*. <<https://www.einesdellengua.com/Fitxes/Textos/C/castella.htm>> [Consulta: 15 de desembre de 2021].
- EMPORION REVISTA DIGITAL. <<https://emporion.org/emigrant/>> [Consulta: 21 de juliol de 2022].
- FUNDACIÓN JUAN MARCH (2013): *La zarzuela en un acto: música representada*. <<https://www2.march.es/musica/jovenes/zarzuela/nombre.asp>> [Consulta: 16 de febrer de 2022].
- GARCIA GARGALLO, Manuel. <<https://bit.ly/3NlksUd>> [Consulta: 22 de juliol de 2022].
- PORTAL SARDANISTA. <<https://somsardana.cat/enxifresautor>>. [Consulta: 03 de juny de 2024].
- TEATREMUSICAL.CAT (2016): *Arxiu històric*. <<http://teatremusical.cat/espectacles-graella>> [Consulta: 16 de desembre de 2021].

## Altres fonts

- AISA, Ferran. *Les avantguardes: Surrealisme i revolució (1914-1939)*. Barcelona: Editorial Base, 2008 (Base històrica; 32).
- ALIER, Roger. *La zarzuela: La historia, los compositores, los intérpretes y los hitos del género lírico espanyol*. Barcelona: Ediciones Robinbook, 2011 (Ma Non Troppo).

- BACARDIT, Ramon [et al]. *Romea, 125 anys*. Barcelona: Institut Català de la Bibliografia, 1989.
- BASSEGODA I NOVELL, Joan; INFESTA, J. M.; MARCO, Joaquim. *Modernisme a Catalunya*, Barcelona: Edicions de Nou Art Thor, 1981.
- BATLLE, Carles; BRAVO, Isidre; COCA, Jordi. *Adrià Gual: mitja vida de Modernisme*. Barcelona: Institut del Teatre, 1992.
- BATLLE, Carles; GALLÉN, Enric. *Adrià Gual: Teoria escènica*. Barcelona: Institut del Teatre, 2006.
- BRAVO, Isidre. *L'escenografia catalana*. Barcelona: Institut del Teatre, 1986.
- CABAÑAS GUEVARA, Luís. *Biografia del Paralelo 1894-1934*. Barcelona: Ediciones Memphis, 1945.
- FÀBREGAS, Xavier. *Aproximació a la història del teatre català modern*. Barcelona: Curial, 1972.
- GASCH, Sebastià. *Barcelona de nit, el món de l'espectacle*. Barcelona: Parsifal Edicions, 1997.
- URÍA GONZÁLEZ, Jorge. «Lugares para el ocio. Espacio público y espacios recreativos en la Restauración española». *Historia Social*, núm. 41, 2001.

# La improvisación del baile flamenco: una perspectiva ampliada

Juan Carlos LÉRIDA

Institut del Teatre. Conservatori Superior de Danza. Barcelona. España

ORCID: 0009-0002-6371-5081

[leridabj@institutdelteatre.cat](mailto:leridabj@institutdelteatre.cat)

NOTA BIOGRÁFICA: Grado superior en Coreografía y Técnicas de Interpretación. Institut del Teatre (Barcelona). Premio extraordinario 2007 del Institut del Teatre. Doctorando en Estudios Avanzados de Flamenco: Un análisis interdisciplinar. Universidad de Sevilla. Director del Laboratorio de Investigación del Flamenco. Área de Investigación e Innovación. Institut del Teatre. Investigación teórico-práctica en artes vivas.

## Resumen

Este estudio plantea la improvisación dentro del flamenco, tomando el baile como eje y abordándolo desde una perspectiva ampliada.

Los objetivos se centran en examinar los distintos usos de la improvisación en el baile flamenco, observando las diferentes configuraciones que se han ido desarrollado en las últimas décadas.

La metodología empleada se ha basado en un enfoque empírico y de observación participante para establecer un análisis de contenidos a partir de la recopilación de datos bibliográficos y de entrevistas.

Se han identificado tres tipos principales de improvisación relacionadas con el baile flamenco: improvisación en, con y desde el flamenco.

La improvisación en el flamenco se ve construida a través de estructuras y normas establecidas, con objetivos funcionales y resultados específicos.

Por otro lado, la improvisación con el flamenco implica reconocer los códigos establecidos y, a su vez, reconfigurarlos a través de desplazamientos de los límites.

No obstante, la improvisación desde el flamenco expande y difumina los límites mediante el uso de un lenguaje transversal a otras disciplinas artísticas.

En conclusión, la improvisación en el flamenco emplea límites y estructuras predefinidas, mientras que improvisar con el flamenco permite explorar dentro de esas estructuras y redefinir los márgenes. Finalmente, improvisar desde el flamenco aplica y amplía un lenguaje adicional que trasciende el espacio y la estética. En resumen, la improvisación en el flamenco se ajusta a las normas, la improvisación con el flamenco juega con ellas y la improvisación desde el flamenco las utiliza como una influencia más en un contexto más amplio.

**Palabras clave:** improvisación, danza, flamenco, límites, márgenes, estructuras, LEGO®

Juan Carlos LÉRIDA

## La improvisación del baile flamenco: una perspectiva ampliada

### Introducción

Esta investigación surge de la necesidad de reflexionar sobre las prácticas de improvisación en el ámbito del flamenco que se han llevado a cabo durante las últimas dos décadas, con el fin de analizar de manera más precisa los conceptos, prácticas y espacios que conectan de manera específica el baile flamenco y la improvisación.

En la actualidad, el flamenco se define y practica de diversas maneras (flamenco contemporáneo, tradicional, experimental y fusión, entre otros) y, de manera similar, existen diferentes enfoques para definir y practicar la improvisación (*contact improvisation*, composición instantánea y expresión corporal, entre otros). Por lo tanto, es pertinente explorar los distintos modos de improvisación presentes en el baile flamenco, lo que puede brindar un enfoque para futuros estudios más amplios y desde diferentes ámbitos, que incluyan los pedagógicos y los de creación.

Mi interés por investigar en detalle este tema surgió durante un seminario de improvisación organizado por la bailarina Ladina Bucher en Zúrich (Suiza) entre el 4 y el 8 de julio de 2018. A este evento fui invitado como ponente y bailarín, y participé en una serie de conferencias e improvisaciones. Este contexto de reflexión y práctica fue fundamental para empezar a identificar y definir los diferentes enfoques de la improvisación en el baile flamenco y vislumbrar su utilidad, así como sus aplicaciones en diversos campos, tales como el de la composición, la expresión corporal, la pedagogía, la investigación práctica y la creación artística.

Por consiguiente, los objetivos iniciales se enfocaron en examinar los diferentes tipos de improvisación presentes en el baile flamenco, mediante la observación de las distintas configuraciones, que han ido evolucionando, así como los motivos y consecuencias que han impactado tanto en los espacios escénicos como en la gestualidad coreográfica y las estéticas propias del flamenco.

## Metodología

La metodología utilizada en este estudio se basa en un enfoque empírico, en el que utilizo mi experiencia como sujeto y objeto de estudio en mis roles como profesional del baile, la pedagogía, la coreografía y la investigación en danza. Se amplió mediante la observación participante y el análisis de contenidos a partir de la recopilación y el análisis de datos bibliográficos, video-gráficos y de entrevistas.

Es importante destacar que mi investigación se llevó a cabo desde perspectivas de investigación práctica, por lo que a lo largo de los años realicé sesiones de improvisación en colaboración con otros artistas, con lo que ha obtenido una visión más completa de los diferentes enfoques que se han desarrollado.

Tanto la observación participante como el análisis de contenido se vieron influenciados por los marcos que he desarrollado como profesional de la danza durante los últimos 15 años. Estos marcos incluyen:

- La actividad «Tócame las palmas», donde coordinaba improvisaciones entre artistas del flamenco como parte de la programación artística que organicé en el ciclo Flamenco Empírico, liderado por el Mercat de les Flors y el Taller de Músics de Barcelona entre 2009 y 2015. Algunas de las reflexiones y debates al respecto se encuentran reflejados en la tesis doctoral de Carolane Sanchez y en su documental *Mémoire(s): les corps flamenco empiriques*.
- «Postabla», denominación que he utilizado desde 2019 en Barcelona para encuentros de improvisación en estructuras alteradas del tablado flamenco. Esta alteración estética de la estructura tradicional tenía como objetivo ampliar las posibilidades de las combinaciones, involucrando analogías con otras especialidades artísticas como, por ejemplo, un proyccionista de cine que desempeñaba el rol de un cantautor mediante la proyección de documentos filmados o un sintetizador electrónico en el rol de una guitarra. También permitiendo al público formar parte de la improvisación como parte de la estructura tradicional.
- «Im Flame», improvisaciones escénicas entre artistas del flamenco y de danza urbana presentes en la programación que comisarié en el festival flamenco Tanzhaus de Dusseldorf desde 2021 hasta 2023. Este espacio busca el intercambio intergeneracional e interdisciplinario, con lo que amplía el contexto y la mediación entre un público más joven y el flamenco.
- Prácticas de improvisación como herramienta de investigación práctica y artística dentro del laboratorio de investigación desde el flamenco, que coordino desde 2017 en el Área de Investigación e Innovación del Institut del Teatre. Las reflexiones se pueden encontrar en el blog donde el laboratorio registra sus procesos de investigación.

Es importante mencionar la escasez considerable de material bibliográfico relacionado con la improvisación en el baile flamenco que aporte datos

relevantes a este estudio. No obstante, se hace referencia a una de las primeras publicaciones donde aparece el concepto de improvisación vinculado al baile flamenco: el capítulo «Reading Improvisation in Flamenco and Postmodern Dance» de la doctora Michelle Heffner, incluido en una compilación sobre improvisación en danza: *Taken by Surprise: A Dance Improvisation Reader* (2003). En este libro, Heffner, analiza ciertos aspectos como la autenticidad, el duende y los estereotipos impregnados tanto en la danza postmoderna como en el flamenco. También profundiza, como bailarina e investigadora, en las similitudes y diferencias en el abordaje de la improvisación en ambos estilos de danza.

### La improvisación en, con y desde el flamenco

Durante el proceso de investigación, identifiqué tres modos principales de improvisación relacionados con el flamenco a los que denominé *improvisación en el flamenco*, *improvisación con el flamenco* e *improvisación desde el flamenco*. Considerando las estructuras rítmicas, espaciales y temporales del flamenco, encontré relevante emplear dos términos para clarificar mi discurso: límite y margen. El primero representa una línea real o imaginaria que divide dos territorios, mientras que el segundo alude a la orilla de una cosa. Límite, por tanto, podría hablarnos de división y centralidad, y, en cambio, la segunda refiere a la periferia, un espacio extra-límite que se expande siempre en los bordes o más allá de ellos.

En la *improvisación en el flamenco* observo que los márgenes son más restringidos debido a que los límites son generalmente más rígidos a nivel formal y de contenido, así como en los usos del tiempo y el espacio. Tal como señala Heffner: «Incluso en la reunión más espontánea de bailaores que se tocan las palmas unos a otros mientras intercambian solos, los códigos de la improvisación están estrictamente prescritos.»<sup>1</sup> (Heffner, 2003: 111)

Las estructuras que propone el propio acto de improvisar, por ejemplo, en un tablao, tienen unos determinados objetivos. Estos objetivos pueden ser pactados verbalmente entre los participantes: por ejemplo, pactar un tono que defina un palo flamenco, la indumentaria para ese palo, rematar o no una letra, realizar el cierre de una parte con zapateado o sin él, las cantidades de letras cantadas, etc.

También, en ocasiones, se reconocen o se identifican esos objetivos por un aprendizaje previo de prueba-error. Generalmente se comprende el prueba-error gracias a una confirmación o negación externa. Por ejemplo, cuando quien toca la guitarra no te acompaña en un determinado momento de tu discurso bailado. Hay algo en tu baile que esa persona no ha captado (por una ausencia de código corporal o gesto coreográfico que difiere del reconocido en ese contexto), por lo cual aceptas que no es quizás el gesto idóneo para compartir. Intentas descubrir cuál es el acertado, tal vez mediante la confirmación a partir de símbolos corporales externos de aprobación. Un «olé» suele ser una confirmación identificada como aprobación.

1. Traducción propia.

También aparecen otros objetivos más sutiles en improvisación en el flamenco: crear un vínculo de afectividad y aceptación con quien te acompaña (cante, guitarra) o comprobar cómo el público responde a un gesto que habitualmente se premia con un aplauso, jaleo o risa.

Todo esto nos conduce a observar que la improvisación en el flamenco puede tender a construirse y apoyarse en perspectivas de producción: buscar la funcionalidad y los resultados.

Por otra parte, *la improvisación con el flamenco* nos permite reconocer los límites que ejercen las estructuras y códigos del lenguaje flamenco, pero también cómo se pretende recolocar los márgenes y moverse a través de ellos. Por ejemplo, cuando se improvisa con el flamenco, se siguen utilizando y percibiendo, en mayor o menor medida, las estéticas del flamenco, aunque la forma o el sonido (si se tratase del cante y la guitarra), se distancie «unos milímetros» de cómo el flamenco es representado según el imaginario colectivo (exótico, romántico y costumbrista). Por ejemplo, en una improvisación con el flamenco se podría utilizar más o menos la estructura de un baile por farruca (introducción, llamada, letra, zapateado, letra, final) pero que los movimientos y la estética de quien baila se inspirasen en la representación de un animal. La diferencia entonces respecto a *la improvisación en el flamenco* (que citábamos anteriormente) donde estructura, concepto y forma van al unísono en una misma significación, radicaría en que en la *improvisación con el flamenco* se usarían las estructuras y los conceptos, pero habría una ligera variación de las formas, que no del movimiento. Podríamos apoyarnos en la comparación que Heffner realiza entre la improvisación postmoderna y la improvisación flamenca cuando dice: «La improvisación en el flamenco enerva los códigos establecidos, pero rara vez los cambia. Aunque las improvisaciones estructuradas en la danza postmoderna pueden estar estrictamente organizadas, la invención del movimiento suele reconocerse como un componente importante de la improvisación»<sup>2</sup> (Heffner, 2003: 114-115).

La última denominación sería *improvisación desde el flamenco*, que tiende a construirse a partir de difuminar los límites y expandir los márgenes. Procura, por un lado, mantener lenguajes transversales a otras disciplinas artísticas y, por otro, variar tanto las formas como las estructuras. No obstante, algunos rastros del flamenco se mantienen debido a que el baile continúa acogiendo motivos corporales referenciales (zapatear, mover las manos, etc.), pero estos recursos son abordados de una manera y con una técnica variadas. Por ejemplo: zapatear con o sin zapatos horizontalmente contra la pared mientras alguien hace sonar un cristal y acompaña una voz en directo que se ecualiza con efecto de Auto-Tune, emulando en ocasiones los melismas del cante flamenco.

Para ayudar a resumir, tomo el ejemplo compartido por el guitarrista Ulrich Gottwald *El Rizo* después de su improvisación durante el seminario en Zúrich citado al inicio. Según Ulrich, una opción para comprender el concepto de improvisación sería compararlo con las fichas del juego de construcción LEGO®. Aunque se puedan cambiar el orden de las fichas, siguen

2. Traducción propia.



siendo definidas como fichas de LEGO®. Ante esto podríamos decir que la primera denominación, la *improvisación en el flamenco*, se vería construida a través de estructuras y normas establecidas, con objetivos funcionales y resultados específicos. En la relación del baile con el cante, la guitarra mantiene códigos internos que permiten transitar dentro de límites jerárquicos, estéticos, rítmicos y espaciales. Si tomamos como ejemplo el LEGO®, se estarían ensamblando progresivamente las piezas para construir un objeto con una estructura reconocida: por ejemplo, un castillo, una casa, un coche, etc.

En cambio, la *improvisación con el flamenco* implicaría reconocer los códigos establecidos, pero también reconfigurarlos a través de ligeros desplazamientos de los límites. Esto invitaría a explorar ligeras desviaciones de los símbolos estéticos, sonoros y gestuales. Es decir, tomaríamos las piezas de LEGO® para construir un castillo reemplazando las almenas de sus torres por coches.

En la última categoría, la *improvisación desde el flamenco*, no solo usaríamos las piezas que nos proporciona LEGO®, sino que también estaríamos creando piezas nuevas durante el proceso de construcción. Esto generaría otro tipo de objeto, comparable en el baile a generar nuevas estéticas, rítmicas, sonoridades y gestualidades.

En la actualidad, podríamos señalar que la *improvisación en el flamenco* se continúa practicando en espacios como tablaos, teatros o escuelas de formación oficial, donde se cumplen las expectativas tanto del emisor como del receptor. La *Improvisación con el flamenco* aparece practicada en otros contextos escénicos y pedagógicos (*site-specific*, espacios no convencionales o formación privada) donde se trata de establecer un primer puente con otras disciplinas. Y la *improvisación desde el flamenco* se realiza como un acto de inclusión de otros saberes, innovación en los formatos e hibridación de formas dentro de las artes vivas, reconfigurando nuevos espectadores e incluso recalificando nuevos espacios o incluyendo nuevas definiciones de lo artístico, tal y como nos invita a pensar la pedagoga valenciana Inma Garín Martínez, en su artículo «Artes Vivas: definición, polémicas y ejemplos» (Garín, 2018: 2).

Antes de ofrecer las conclusiones, he de destacar que, aun habiendo practicado en estos tres modos de improvisación dentro del flamenco, mi interés personal como artista, pedagogo e investigador se centra en *improvisar desde el flamenco*. Me permite amplificar mis recursos y a su vez compartirlos con otras personas que tienen distintas habilidades y lograr con ello identificar, cuestionar, compartir y amplificar nuestros saberes, con lo cual se despliegan ante mí otros significados del lenguaje y la práctica del flamenco. Al igual que explicaba el guitarrista Ulrich, me interesa ir construyendo nuevas fichas a la vez que utilizo las existentes mientras construyo las estructuras durante una improvisación.

A nivel pedagógico, durante mucho tiempo he diseccionado el baile flamenco hasta descifrarlo en elementos esenciales. Por ejemplo, he llegado a definir que lo esencial de bailar flamenco se resumiría en percutir con los pies en el suelo y mover las manos desde el dedo meñique. He explorado las posibilidades del cuerpo más allá de las referencias y formas que el lenguaje

flamenco me ha aportado. Por ejemplo, observé que el baile flamenco en su formato tradicional y debido a una determinada configuración del espacio junto a los músicos, tiende a un uso de la frontalidad respecto de los espectadores, por lo cual me propuse experimentar cómo mi cuerpo flamenco puede moverse y emitir en otras direcciones en el espacio. También he practicado sobre la idea del ritmo interno para ampliar mi relación corporal con el compás, y he observado el pulso constante y existente en los espacios sonoros. Eso me ha permitido habitar el silencio y con ello expandir los espacios no usualmente habitados del flamenco.

Todas estas reflexiones resultantes de mi investigación a lo largo de estos años quedan reflejadas en un material pedagógico que se ha recogido en el libro *El Método Flamenco Empírico*, con edición de la periodista Sara Esteller e incluido en la colección «Materials Pedagògics» del Institut del Teatre. En el método aparecen ocho ejes que articulan transversalmente mi práctica: experiencia estética, corporalidad, los cinco fantásticos, pulso-ritmo-compás, estados, zapateado, improvisación y composición.

Defino de este modo el apartado «Improvisación»: «Planteo la improvisación desde tres acercamientos: el que aborda pedagógicamente una resignificación del gesto flamenco a través de la espontaneidad y la abstracción; el que plantea nuevas relaciones de los cuerpos con los espacios físicos, los espacios sonoros y el silencio; y el que incide artísticamente a través de la hibridación entre disciplinas artísticas». Por lo tanto, cuando improviso desde el flamenco pretendo manejar el lenguaje del flamenco como un lenguaje más. Como otra referencia dentro de mis prácticas e intereses artísticos.

Esta definición también habla de cómo mis márgenes en este momento se mueven y expanden en direcciones amplias, momento en que soy plenamente consciente de mis percepciones, lo cual me permite expandir mis habilidades. Por ejemplo, dentro de una improvisación puedo utilizar el palo flamenco de la soleá como un estado corporal dentro de mi discurso bailado. A su vez me permito utilizar un tipo de corporalidad, un uso del espacio o la relación con el sonido que identifico dentro de mí como soleá. No necesito apoyarme solamente en su estructura musical (letras, compás, etc.) o en una estructura corporal (marcajes, escobillas, etc.).

Cuando ese estado u otro estado aparece durante una improvisación, acepto lo que sucede, me dispongo a continuar escuchando y respondiendo a lo que se está proponiendo desde los otros cuerpos presentes (danza, música u otras artes). Sin la exigencia que me puede ejercer el propio vocabulario flamenco. Esta práctica me ha ayudado, por ejemplo, a que mi relación con el zapateado sea cada vez más amable. No realizo «escobillas de zapateado». Genero sonidos.

He de aclarar que actualmente, cuando improviso desde el flamenco, sustituyo de mi vocabulario la palabra *estructura* por la de *composición*. Steve Paxton dice al respecto: «Si aceptamos que existe tal cosa como la composición en la improvisación o improvisación compositiva, entonces abrimos la puerta a la toma de decisiones; tomar decisiones individuales en una situación» (Paxton, 2016: 64; trad. 2020).

El estudio y la práctica continua me han permitido tener una óptima relación con los ingredientes que componen el flamenco, así como con aquello que aparentemente no lo compone o no es muy representativo. Por ejemplo, improvisar con otras músicas, bailar desde la extrema lentitud o utilizar la risa como un elemento rítmico. Esta actitud me ha abierto progresivamente hacia una comprensión de los actos artísticos alejados de una valoración mediante conceptos binarios, aquellos que dividen las cosas tan solo en dos opciones: ser una cosa u otra. En definitiva, me he alejado más y más del debate sobre si algo es flamenco o no lo es. Comprendo el flamenco más allá de los límites formales, gestuales, sonoros y conceptuales. Es en el movimiento de sus márgenes donde encuentro los espacios de improvisación.

A manera de conclusión, podríamos decir que la *improvisación en el flamenco* emplea límites y estructuras más estrictas, mientras que la *improvisación con el flamenco* permite explorar dentro de esas estructuras y redefinir los márgenes. Finalmente, la *improvisación desde el flamenco* aplica y amplía un lenguaje adicional que trasciende el espacio y la estética. En resumen, la improvisación en el flamenco se ajusta a las normas, la improvisación con el flamenco juega con ellas, y la improvisación desde el flamenco las utiliza como una influencia más en un contexto más amplio.



## Referencias bibliográficas

- GARÍN MARTÍNEZ, Inma. «Artes Vivas: definición, polémicas y ejemplos». *Estudis escènics: quaderns de l'Institut del Teatre* [en línea] (Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona), núm. 43 (diciembre 2018), p. 1-25. <[https://estudisescenics.institutdelteatre.cat/index.php/ees/article/view/80/pdf\\_1](https://estudisescenics.institutdelteatre.cat/index.php/ees/article/view/80/pdf_1)> [Consulta: noviembre 2023].
- HEFFNER HAYES, Michelle. «Reading Improvisation in Flamenco and Postmodern Dance». En: Albright A. C. y Gere D. (eds.). *Taken by Surprise: A Dance Improvisation Reader*. Middletown: Wesleyan University Press, 2003, p. 105-118).
- LABORATORIO DE INVESTIGACIÓN DESDE EL FLAMENCO [en línea] <[www.laboratorioflamencoit.wordpress.com](http://www.laboratorioflamencoit.wordpress.com)> [Consulta: noviembre 2023].
- LÉRIDA, Juan Carlos. «Improvisación». *El Método Flamenco Empírico*. Barcelona: Institut del Teatre, 2022, p. 165-173. (Materials Pedagògics; 18)
- PAXTON, Steve. «La política de la reciprocidad», 2016. En: BARDET, Marie, TAMPINI, Marina y ZUAIN, Josefina (eds.) *Improvisación en danza: traducciones y distorsiones*. Argentina: Segunda en Papel Editora, 2022, p. 59-67.
- SANCHEZ, Carolane (dir.). «Mémoire(s) : les corps flamenco empiriques» [en línea], 2015. [Película] <<https://www.youtube.com/watch?v=Pufwe71kxnl>> [Consulta: 10 julio 2023].
- SANCHEZ, Carolane. «Ce qui fait flamenco : palimpseste d'une recherche-crédation avec Juan Carlos Lérída». Tesis doctoral. Francia: Université Bourgogne-Franche-Comté, 2019.

# ¿Es posible la creación escénica decolonial en Cataluña?

Adriana SEGURADO MÉNDEZ

[adriana.segurado@gmail.com](mailto:adriana.segurado@gmail.com)

NOTA BIOGRÁFICA: Licenciada en Arte Dramático por la ESAD de Asturias, y en Ciencias Políticas y Antropología por la UAB. Postgrados en Género e Igualdad de Oportunidades por la Universidad de Sevilla y en Investigación-Acción-Participativa por la UPV. Máster en Estudios Teatrales por la UAB / UPF / Institut del Teatre. Se dedica a la práctica escénica como actriz, creadora y asesora de proyectos.

## Resumen

El presente artículo aborda la relación entre la teoría decolonial y las artes escénicas, preguntándose si es posible la creación decolonial en Cataluña. Para ello, analiza primero cuáles son las características tanto políticodiscursivas como prácticas que presentan las creaciones decoloniales en países latinoamericanos, y explora después el panorama teatral catalán de los últimos veinte años, para estudiar si algunas de las creaciones que se han realizado en este período podrían considerarse decoloniales, tanto en su práctica como en su discurso. El objetivo es reflexionar, a través del estudio de la realidad teatral contemporánea catalana y de entrevistas a sus agentes creativos, sobre cómo las relaciones de poder colonial se manifiestan hoy en nuestra creación escénica, hasta qué punto se cuestionan, y quiénes o cómo lo hacen.

**Palabras clave:** Poscolonialismo, decolonialidad, artes escénicas, teatro, teatro contemporáneo catalán, diáspora, colonialidad de poder, modernidad, colonialidad, Cataluña

Adriana SEGURADO MÉNDEZ

## ¿Es posible la creación escénica decolonial en Cataluña?

### Contexto: poscolonialidad y decolonialidad

Antes de responder la pregunta que abre este texto, es importante dedicar unas líneas a aclarar el significado e implicaciones de los términos *decolonialidad* y *poscolonialidad*. Especialmente teniendo en cuenta que, a menudo, ambos se utilizan indistintamente, cuando, a pesar de compartir puntos comunes, tanto su origen como sus cuerpos teóricos son distintos.

Excede el objetivo y las posibilidades de este artículo el detenernos a profundizar en esta cuestión, por lo que nos limitaremos a apuntar, a grandes rasgos, el surgimiento y los planteamientos de ambas corrientes, invitando al lector lego en el asunto a profundizar en la lectura al respecto para una mayor comprensión del desarrollo posterior de este texto.

El poscolonialismo es una corriente teórica que surge en el ámbito académico influenciada por y vinculada a los movimientos políticos que, en la segunda mitad del siglo xx, emergen en territorios colonizados principalmente por el Imperio británico. Se trata de un término que llegó a la academia proveniente del activismo anticolonial. Partiendo de ahí, se desarrollaron un conjunto de teorías críticas que centraron su interés principalmente en las culturas y pueblos afectados por la colonización con una clara voluntad de deconstruir y repensar las identidades nacionales.

A principios de la década de 1980, un conjunto interdisciplinar de intelectuales sudasiáticos creó en India el Subaltern Studies Group, donde los estudios postcoloniales se desarrollaron y afianzaron. Posteriormente, en los años noventa, estos comenzaron a expandirse hacia otros territorios, y llegaron a universidades de África, Oceanía y Latinoamérica. Fue allí donde las teorías postcoloniales se revisaron, repensaron y reformularon, y dieron lugar a lo que hoy conocemos como teoría decolonial.

La teoría decolonial, por tanto, surgió a principios del siglo xx, en un contexto de colonización diferente. En Latinoamérica las relaciones de poder entre los colonizadores y los colonizados se establecieron ya en el temprano siglo xvi y fueron entretejiéndose y diluyéndose en un tejido social

cada vez menos dicotómico y más interrelacionado. Así, la decolonialidad se forja en unos territorios cuya colonización fue más extensa en el tiempo e implicó un proceso de mestizaje tanto biológico como cultural mucho mayor que el que pudo darse en los territorios de India o África. Los teóricos decoloniales sitúan los inicios de la modernidad en el siglo XVI —con la conquista y saqueo de América— y toman este momento como el punto de inflexión en el que se desarrolla todo un sistema de relaciones de poder y dominación que se transforma y perdura hasta hoy. Consideran que la modernidad y la colonialidad son dos fenómenos interdependientes, que nacen de una misma matriz de saber/poder y que se articulan geopolíticamente con el nacimiento de lo que Immanuel Wallerstein denominó el sistema-mundo (Mignolo, 2018: 113-119).

El pensamiento decolonial comenzó a gestarse a lo largo de la década de 1990, cuando las teorías poscoloniales fueron llegando a las universidades latinoamericanas y, a inicios del siglo XXI, diversos intelectuales latinoamericanos crearon el grupo de estudios Modernidad/Colonialidad, donde se desarrolló definitivamente la teoría decolonial. Esta no se centra en recuperar la identidad que les fue robada a los pueblos colonizados, sino en estudiar las nuevas identidades que han ido surgiendo de la intersección de ambos. El lugar que interesa a la teoría decolonial no es la dicotomía sino la frontera. (Mignolo, 2018).

### Postcolonialismo, decolonialismo y arte

Tanto la perspectiva decolonial como la postcolonial son posicionamientos claramente políticos. Lo que nos lleva a la pregunta: ¿cuál es la relación entre el arte y la política? Si acudimos al *Diccionario de la lengua española* de la RAE, encontraremos la siguiente definición de *política*.

F. 1. Arte, doctrina u opinión referente al gobierno de los Estados. || 2. Actividad de quienes rigen o aspiran a regir los asuntos públicos. || 3. Actividad del ciudadano cuando interviene en los asuntos públicos con su opinión, con su voto o de cualquier otro modo. || 4. Cortesía y buen modo de portarse. || 5. Conjunto de orientaciones o directrices que rigen la actuación de una persona o entidad en un asunto o campo determinado. (<https://www.rae.es>, consultado el día 26/03/2022).

Leyendo la tercera acepción, concluiremos que *cualquier actividad del ciudadano que intervenga en los asuntos públicos*, incluida la *opinión*, es política. Y, si toda construcción de un discurso que transmite unos valores determinados es política, entonces el arte, en tanto que generadora de discurso, es política.

Ya Roy Strong en *Art and Power* analizaba cómo la creación artística en el Renacimiento europeo fue una forma de manifestación del poder de quienes la sustentaban e impulsaban. Como también en su momento Foucault exploró la relación entre discurso y poder, afirmando que el primero es instrumento y efecto del segundo, y señalando cómo, de esta forma, el discurso

genera y construye realidades. Partiendo de esta idea Edward Said desarrolló la idea del Orientalismo como un sistema mediante el cual Occidente construyó un discurso sobre Oriente gracias al cual pudo dominarlo política, sociológica, militar e ideológicamente. (Said, 2021; trad. 1990).

Si entendemos el arte como discurso y aceptamos su potencia como generador de debate, concluiremos que la práctica artística puede apoyar al poder y/o a las lógicas de poder imperantes, o bien tratar de confrontarlas, cuestionarlas, deconstruirlas y transformarlas. En esta segunda opción se sitúa la decolonialidad en el arte. En este sentido trabajan autores como Zulma Palermo, según la cual la producción de discurso —ya sea cultural o académico— está atravesada por unos criterios valorativos que se instauraron durante la época en que emergió la modernidad (con su otra cara, la colonialidad) y que todavía hoy son la matriz de unas relaciones de poder colonial a las que, desde la teoría decolonial, se ha denominado *colonialidad del poder*. (Palermo, 2014: 9 -16).

Y no siempre los intelectuales y/o creadores son conscientes de este entramado de relaciones complejas y muy arraigadas en el tiempo. Por este motivo, es posible que muchos discursos académicos y/o las obras de arte transmitan ciertos valores que no han sido conscientemente buscados por sus autores. Muy especialmente si estos no se han parado a observar nunca su lugar en la estructura de relaciones de poder. Por eso es importante y necesario traer la herida colonial a la conciencia, hacerla visible. Y es esto, justamente, lo que pretende la perspectiva decolonial en el ámbito del arte.

### Artes escénicas y poscolonialidad/decolonialidad

Resulta evidente que existe una larga tradición que explora la relación entre el teatro y la política, y se preocupa por investigar cómo el hecho escénico puede ser transformador. Piscator, Brecht o Sartre serían tal vez los ejemplos más claros de esta tradición en Europa. Pero es necesario salir de Europa y acercarnos a Latinoamérica para encontrar las primeras voces que, en esta comprensión del teatro como herramienta de transformación social y política, no se preocupan solo por los valores que transmite la pieza y la forma en la que los expresa, sino también por el proceso mediante el cual esta se construye, algo que está mucho más cercano a lo que hoy en día plantea la teoría decolonial. Seguramente fue Augusto Boal el primero que, en la segunda mitad del siglo xx, tras analizar en profundidad la historia del teatro occidental y su relación con la política (interesantísimo su análisis de cómo funciona lo que él denomina el *sistema trágico coercitivo de Aristóteles*) planteó que la potencia transformadora de una pieza no está solamente en lo que cuenta y en cómo lo hace, sino también, y sobre todo, en cómo se establecen las relaciones de poder durante el proceso mismo de creación. (Boal, 2005).

Pero, ¿significa esto que lo que Boal propuso, practicó y enseñó es decolonial? ¿La creación decolonial existe como tal? ¿Es una práctica consciente y buscada, o una forma de analizar desde el exterior la práctica escénica? ¿Existen diferencias entre lo que podríamos denominar creación escénica postcolonial y creación escénica decolonial?

Helen Gilbert y Joanne Thompkins, en *Postcolonial Drama. Theory, Practice, politics*, identifican cuatro características que les permiten definir una obra teatral como postcolonial, no sin antes reconocer y advertir, que más allá de las categorías identificatorias «decolonization is process, not arrival».

Definimos la creación escénica poscolonial como aquella que incluye las siguientes características:

- Actos que responden a la experiencia del Imperialismo, ya sea directa o indirectamente.
- Actos realizados para la continuación y/o regeneración de las comunidades colonizadas (e incluso de las comunidades que existían previamente al contacto con los colonos).
- Actos realizados con conocimiento de, incluso en ocasiones con la incorporación de formas post-contacto.
- Actos que cuestionan la hegemonía que subyace a la representación imperial.

(Gilbert y Thompkins, 1996: 11. Traducción propia).

Estas características ponen el foco en recuperar, reconocer y valorizar las prácticas artísticas/escénicas de los territorios colonizados. La teoría decolonial, sin embargo, como ya hemos analizado, trata de ir más allá y se ocupa de visibilizar las relaciones de poder colonial. Pues bien, esto también puede reflejarse en la práctica escénica. Si atendemos a lo que defienden los especialistas en teoría decolonial y creación escénica Lîla Bisiaux y Elisa Belém, podremos elaborar una pequeña lista de características que nos permitirían identificar el carácter decolonial de una creación escénica. (Belém, 2016 y 2017; Bisiaux, 2018). Sería la siguiente:

- **Haber sido creada en un área cultural que no se encuentra en el centro de la modernidad/colonialidad.** Esto no incluye solamente a los países que fueron colonizados, sino también a las periferias de los centros coloniales, o bien a los colectivos, pueblos o comunidades migradas y en la diáspora.
- **Presentar una narrativa que no sea aristotélica ni se mueva en los parámetros de la lógica occidental.** Esto puede indicar, bien una fragmentación, bien una creación partiendo del *collage* o de los cuadros, o bien una estructura cíclica. En cualquier caso, no se trata de aquello que Lehmann define como teatro postdramático, sino más bien de una estructura formal que obedece a lógicas de pensamiento no lineales occidentales.
- **Mostrar una voluntad, un discurso y la praxis de poner en valor las culturas, prácticas y saberes locales.** Es decir, de repensar, reconstruir y revalorizar la propia historia en detrimento de la historia construida por el poder colonial.
- **Romper con el monolingüismo impuesto por las antiguas colonias.** Trabajar con diversos idiomas, a menudo mezclando las lenguas



precoloniales, no oficiales o no dominantes con las impuestas por el poder colonial, situándolas al mismo nivel. Evitar, por tanto, que la lengua de matriz colonial prevalezca sobre el resto.

- **Recoger el sincretismo cultural y religioso de la región** revalorizando las prácticas espirituales y religiosas locales de matriz no colonial.
- **Colocar el saber y el discurso corporal al mismo nivel que el saber y el discurso lógico occidental.** Abandonar el logocentrismo. Retirar al texto su valor de pauta y guía para la creación, y convertirlo en un lenguaje más, que dialogue con el resto de los lenguajes escénicos.
- **Cuestionar las formas de producción dramática clásicas, muy especialmente las jerarquías en el proceso creativo.** Revalorizar la creación colectiva, el *collage*, el trabajo grupal de carácter horizontal como metodología de trabajo. Permitir que el texto y la autoría pierdan fuerza frente al grupo, la comunidad. Revalorizar la oralidad frente al lenguaje escrito.
- **Repensar las relaciones entre quienes crean y quienes reciben la creación.** Difuminar, reducir, diluir o redefinir las fronteras entre intérpretes y público, entre creadores y espectadores.
- **Mezclar estilos, formas, propuestas y textos de matriz colonial con autóctonos o locales.** No se trata, por lo tanto, de rechazar por completo el saber colonial para rescatar y recrear un saber precolonial, sino de mostrar cómo estos dos saberes existen bajo unas lógicas de poder desigual, y de invertir, modificar o transformar el modo en que ambos se relacionan. Se trata de eliminar la superioridad del saber y la práctica colonial en relación con la local/autóctona.

Algunas de estas características se refieren al contenido de la pieza; otras, a la forma, y otras, a las relaciones de poder que se establecen durante el proceso de creación y representación. Es importante atender a estas categorías para poder identificar cómo funciona el proceso de creación y no solo el discurso o la forma de la puesta en escena de la pieza, puesto que es en él donde reside, principalmente, el mayor número de relaciones poder desigual de las que no se suele ser consciente. Es también, por tanto, en el proceso de creación y representación donde encontraremos el mayor potencial de transformación de las artes escénicas.

**Figura 1.** Tabla organizativa de las características que definen la decolonialidad de una pieza. Elaboración propia.

Forma escénica de la pieza	Contenido de la pieza (valores que potencia o defiende)	Relaciones de poder en el proceso de creación/representación
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Presentar una narrativa que no sea aristotélica ni se mueva en los parámetros de la lógica occidental.</li> <li>• Romper con el monolingüismo impuesto por las antiguas colonias.</li> <li>• Colocar el saber y el discurso corporal al mismo nivel que el saber y el discurso lógico occidental.</li> <li>• Mezclar estilos, formas, propuestas y textos de matriz colonial con autóctonos o locales.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Mostrar una voluntad y un discurso que ponga en valor las culturas, prácticas y saberes locales.</li> <li>• Recoger el sincretismo cultural y religioso de la región.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Haber sido creada en un área cultural que no se encuentre en el centro de la modernidad/colonialidad.</li> <li>• Presentar una praxis que revalorice las culturas, prácticas y saberes locales.</li> <li>• Mezclar <i>trainings</i> de matriz colonial con autóctonos o locales.</li> <li>• Cuestionar las formas de producción dramática clásicas, muy especialmente las jerarquías en el proceso creativo.</li> <li>• Repensar las relaciones entre quienes crean y quienes reciben la creación.</li> </ul>

Un buen ejemplo de un espectáculo que podríamos definir como decolonial, sin la voluntad consciente de inserirse bajo esta etiqueta, sería *Prot{AGÓ}Nistas*. Una pieza cuya idea original surge del actor, circense y director brasileño negro Ricardo Rodrigues, cuyos intérpretes provienen de disciplinas diversas y afines como el circo, la música, la danza o el teatro, y que surge de la voluntad visibilizar a los artistas negros en la escena paulista. Su director quería mostrar al público la potencia y calidad de la comunidad artística negra en el ámbito de las artes escénicas paulistas y cuestionar, al mismo tiempo, cómo esta seguía sin tener una igualdad de acceso a los grandes centros de creación y exhibición de la ciudad.

Algo fundamental es entender que los vehículos para cualquier realización cultural, los accesos, aquí en Brasil, son blancos. La prensa es blanca, la televisión es blanca, el periódico es blanco, los dueños de teatros, de circos, de espacios, los dueños del dinero son blancos. Entonces, cuando conseguimos tener acceso a esos espacios, conseguimos retirar un dinero que sale de un cofre blanco y se trae a esta otra comunidad. Cuando ese dinero llega, los proyectos se distribuyen mejor, y alcanzan otros espacios blancos.<sup>1</sup>

Tras conseguir una subvención del Gobierno de São Paulo, Ricardo Rodrigues comenzó a organizar un equipo de trabajo formado por artistas de disciplinas diversas con números de circo, danza y música, y realizó con ellos un trabajo de composición basado en la escucha y la confianza mutua. En 2019 se estrenaba *Prot{AGÓ}Nistas* en el Teatro Municipal de São Paulo, un

1. Entrevista realizada a Ricardo Rodrigues el 29 de mayo de 2022 mediante videollamada entre Rio de Janeiro y Barcelona. Para visionar un *teaser* del espectáculo visítase: [bit.ly/3zRa1dF](https://bit.ly/3zRa1dF).

edificio que es símbolo del poder colonial y blanco, construido para la diversión de la oligarquía de origen europeo. Uno de los objetivos del proyecto se había conseguido: ocupar uno de los espacios que sus antepasados, en una relación de explotación absoluta, construyeron, pero jamás disfrutaron, y hacerlo siendo dueños del contenido y la forma del montaje, pero también del proceso.

### ¿La perspectiva decolonial en artes escénicas en Cataluña existe?

El primer paso para tratar de responder a esta pregunta es rastrear si, hasta el momento, y a lo largo de la historia del teatro catalán, existe, como mínimo, alguna producción escénica que pueda encajar en lo que hasta el momento hemos descrito como discurso y práctica decoloniales.

Por motivos obvios, estudiar las relaciones de poder durante los procesos de creación y representación de espectáculos pasados resulta poco riguroso, así que para estos casos nos centraremos en un análisis exclusivamente temático y discursivo. Cuando analicemos las creaciones actuales, por el contrario, sí tendremos en cuenta todos los aspectos que hemos venido apuntando.

Si consultamos la bibliografía sobre historia del teatro catalán,<sup>2</sup> no encontramos obras que aborden la desigualdad generada por la colonización europea (ni la catalana, particularmente) con una mirada o perspectiva crítica, antes del año 2000. Si bien es cierto que hay piezas en las que se menciona la existencia de esclavos, no hemos encontrado, antes de la fecha citada, ningún texto que aborde esta cuestión con una perspectiva similar a la que encontramos, por ejemplo, en *El valiente negro en Flandes*, de Andrés de Claramonte.<sup>3</sup> La única pieza que encontramos en la literatura catalana (aunque no en la literatura dramática todavía) que problematiza la discriminación racial y, en este caso, además, la esclavitud, es *Llibertat*, un cuento de Santiago Rusiñol publicado en 1898 —que en 2013 sería adaptado para su representación teatral en la Sala Petita del TNC por Josep Maria Mestres, quién también dirigió el montaje—.

No deja de sorprender que una sociedad como la catalana, que se define a menudo a sí misma como progresista políticamente y vanguardista artísticamente, y cuyo desarrollo comercial se benefició tantísimo de la mano de obra esclava en Las Américas, no haya recogido ni cuestionado, hasta hace apenas unos años, este pasado esclavista en ningún momento de su recorrido teatral.

Con la llegada del nuevo siglo, sí encontramos algunos textos y montajes que problematizan las relaciones de poder colonial en muchas de sus formas. Encontramos piezas que cuestionan el papel de Europa en la crisis

2. He consultado para ello obras de referencia como son *Història del teatre a Catalunya*, de Josep Maria Sala Valldaura, *Història del teatre català*, de Francesc Curet, *Història del teatre català*, de Francesc Massip Bonet o *Teatre, guerra i revolució*, de Francesc Foguet i Boreu.

3. Este texto, que se enmarca en el Siglo de Oro español —muy poco conocido y representado, por otra parte—, fue editado por primera vez en 1638 y narra la historia de un hombre negro, Juan de Mérida, que desea pertenecer y representar al Imperio español en la guerra contra Flandes pero que, debido al color de su piel, vive el rechazo y la marginación en la España de Felipe II.

migratoria, que hablan de la identidad como una cuestión discriminatoria y generadora de desigualdad, que visibilizan el racismo y problematizan el pasado colonial y el presente neocolonial de España o que abordan la temática de los refugiados y la voluntad de la población europea de limpiar su conciencia desde una posición peligrosamente paternalista.

Ahora bien, ¿cómo abordan esta temática los montajes? ¿Con qué perspectiva lo hacen? ¿Quiénes idean, escriben, dirigen, programan y exhiben estas piezas? ¿Cómo ha sido el proceso de creación y representación de estos espectáculos? Para responder a estas preguntas hemos estudiado un total de 34 montajes<sup>4</sup> que podríamos dividir en tres grandes grupos.

En el primer grupo estarían las piezas creadas por dramaturgos o directores catalanes. En general se trata de montajes con una dramaturgia y dirección europea y caucásica, y con intérpretes que son también blancos y europeos (aunque pueda haber alguna persona racializada o perteneciente a la diáspora africana o latinoamericana que, por lo general, nunca interpreta un rol protagonista). Estos espectáculos suelen estar producidos por los grandes centros de creación y exhibición teatral de Cataluña (como el TNC, el Teatre Lliure o incluso la Sala Beckett o La Villarroel). Generalmente encontramos aquí producciones cuya mirada sobre el otro suele ser paternalista, con un discurso que tiende a colocar al europeo como salvador o protagonista de la historia y donde o bien no se da voz al otro o, si se le da, es para encasillarlo en un personaje secundario o que reproduce estereotipos de marginalidad y delincuencia. El texto suele ser creación de un único dramaturgo (o adaptación de una novela; por tanto, también un único discurso) y es el eje vertebrador del proceso de creación, un proceso donde la jerarquía de la dirección suele ser marcada y tradicional.

Un buen ejemplo de las piezas que encajarían en este grupo sería *Temps salvatge*, una producción del TNC que se estrenó en 2018 en la Sala Gran del mismo teatro, con dramaturgia de Josep Maria Miró y dirección del entonces director artístico de la institución, Xavier Albertí. La pieza está basada en hechos reales: las detenciones de inmigrantes que tuvieron lugar en Alemania, tras repetidas agresiones sexuales y robos que se dieron durante la noche de fin de año de 2016. Aunque el texto escoge un suceso real, no deja de poner el foco en la conducta delictiva de un colectivo al que nuevamente se presenta como marginal, sin cuestionar las estructuras y relaciones de poder que generan dicha marginalidad. En el texto se habla de los migrantes, los otros, los extranjeros, pero en ningún momento se les da voz: el único migrante que aparece en la pieza no tiene ni siquiera nombre, ni réplica alguna.

Estarían dentro de este grupo también montajes como *Maremar*, el musical que Dagoll Dagom estrenó en el Teatre Poliorama en 2018 bajo la dirección de Joan Lluís Bozzo y que tomaba la tragedia de una niña en un campo

4. *Tractat de blanques*, 2002 / *La pata negra*, 2003 / *Forasters*, 2004 / *Après moi, le déluge*, 2010 / El trabajo escénico interdisciplinar de *Azkona Toloza*, 2010-2022 / *Llibertat*, 2013 / *Kalimat*, 2016 / *Migrante*, 2018 / *Mexicatas*, 2018 / *Temps salvatge*, 2018 / *Maremar*, 2018 / *No es país para negras*, 2016-2019 / *Negrata de merda*, 2019 / *Palabra de negra*, 2019 / *Dolç*, 2019 / *Blackface*, 2019 / *El combat del segle*, 2020 / *Alhayat o la suma dels dies*, 2020 / *Els Brugarol*, 2021 / *#nosomunhasthag*, 2021 / *Carrer Robadors*, 2021 / *Moi dispositiv Vénus*, 2021 / *Sarau Lispector*, 2021 / *Nosaltres (A nosotros nos daba igual)*, 2022 / *Síndrome de gel*, 2022 / *India*, 2022 / *Bonobo*, 2022 / *Títuba. Bruixa, negra i ramera*, 2022 / *Amèrica*, 2022 / *Te casarás en Barcelona*, 2023 / *Meta*, 2023 / *Black man solo*, 2023.

de refugiados para convertirla en una historia de aventuras digna de una película de Disney. Una banalización, aunque de forma probablemente involuntaria e inconsciente, de una problemática muy seria de la que, además, Europa es una de las principales responsables, responsabilidad que tampoco se mencionaba ni se cuestionaba. Y es que, como opina Helena Tornero, en el fondo, *Maremar* no hacía otra cosa que apropiarse de un modo comercial e irresponsable la crisis de los refugiados: «Sí que és veritat que *Maremar* segur que va concienciar a molta gent, però (...) en el fons també és veritat que això ven».<sup>5</sup>

A tenor de la apropiación de las historias o las prácticas ajenas, hay quienes apuntan que a lo largo de la historia del teatro occidental se han tomado muchas de las formas escénicas de Oriente sin cuestionarse si al hacerlo se estaba cayendo en la apropiación cultural:

Un rasgo característico del desarrollo de las formas del arte occidental durante el siglo xx, ha sido la frecuente y muy fructífera expoliación por parte de los profesionales artísticos de todo tipo de materiales extraídos de culturas no occidentales. Esto es cierto tanto para el teatro, como para la música, la pintura y la escultura. Por ejemplo, es sabido cómo el descubrimiento de la danza dramática balinesa en la Exposición Colonial de París de 1931 influyó profundamente a Artaud a la hora de pensar y generar su teatro de la crueldad. Poco después, dos de las figuras más influyentes del teatro contemporáneo, Jerzy Grotowski y Peter Brook, desarrollaron su producción teórica y práctica en gran parte gracias a sus encuentros con el teatro de culturas no occidentales: Grotowski principalmente de la danza-drama clásica india, Brook de una variedad de prácticas fuentes orientales y africanas. Por más creativamente estimulantes que hayan sido estas influencias no occidentales en el teatro europeo y americano, uno no puede dejar de plantearse preguntas legítimas sobre hasta qué punto los profesionales occidentales han considerado, comprendido o incluso se han preocupado por la naturaleza o significado de lo que han tomado prestado, en relación con sus contextos originales. En este sentido, como han demostrado Rustom Bharucha y otros, la explotación estilística de, digamos, las formas indias de teatro, ha sido en gran medida oportunista y culturalmente desigual, mucho más determinada por las necesidades de los practicantes y del público occidental, que por un esfuerzo genuino por conocer y comprender cómo las realidades indias se reflejan a través de su rica cultura teatral. (Crow y Banfield, 1996: 11. Traducción propia).

En la misma línea de reproducir estereotipos sin cuestionarse las estructuras de poder estarían también *Dolç*, escrita y dirigida por Roger Peña y estrenada en La Gleba en 2019 —una obra que aparentemente denuncia cómo recibimos en Europa a las personas migradas, pero que no deja de hacerlo con un tono paternalista y reproduciendo los mismos estereotipos de siempre— y *Carrer Robadors*, una adaptación de la novela de Mathias Enard llevada a cabo por Marc Artigau, Sergi Pompermayer y Julio Manrique (quien también dirigió el montaje) que se estrenó en el marco del Festival Grec 2021 en

5. Entrevista realizada a Helena Tornero el 3 de junio de 2022, en el Institut del Teatre de Barcelona.

el Teatre Romea. Respecto a esta última, Adeline Flaun, actriz y activista del Col·lectiu Tinta Negra,<sup>6</sup> opina lo siguiente:

La obra generó polémica debido al hecho de que el personaje protagonista árabe fuese (nuevamente) otorgado a un actor caucásico, mientras que todos los otros personajes magrebís fueron interpretados por actores magrebís y que ningún personaje caucásico fuese interpretado por actores no caucásicos. Creemos importante apuntar que la sinopsis publicada para el festival ya anunciaba la visión con la cual se narraría esta ficción, recorriendo el viaje emancipador del protagonista como una huida del entorno bárbaro del cual provenía: por consecuencia, otra vez, actores musulmanes interpretarían a terroristas, cuando los actores caucásicos interpretarían a personajes con ambiciones genuinas. Consideramos que tanto el guion como el reparto de los actores han ido reproduciendo las dinámicas poscoloniales denunciadas por los analistas ya citados de la subalternidad. (...) Es importante preguntarse qué justifica que un creador, sus colaboradores (incluyendo a los magrebís), la dirección de un festival dedicado a África y los periodistas que lo divulgan acepten defender tal incongruencia ideológica. (Flaun, 2021: 17)

Resulta pertinente señalar, como apunta Flaun, que no solo quienes crean, sino también quienes programan, así como la prensa y la crítica teatral desempeñan un papel importante en esta cuestión.

Y, sin embargo, existen algunas excepciones dentro de este primer grupo. Tres ejemplos serían *Après moi, le déluge*, un texto de Lluïsa Cunillé que se estrenó en 2010 como coproducción entre el Teatre Lliure y el CDN, bajo la dirección de Carlota Subirós, y después como ópera en la Sala Tallers del Teatre Nacional de Catalunya bajo la dirección de Miquel Ortega; *Els Brugarol*, de Ramon Madaula, dirigida por Mònica Bofill y estrenada en el Teatre Poliorama en 2021 y *Amèrica*, con dramaturgia de Sergi Pompermayer y dirección de Julio Manrique, estrenada en La Villaroel en diciembre de 2022. Estas obras, escritas, dirigidas e interpretadas prácticamente en su totalidad por creadores europeos y caucásicos, no abordan la cuestión de la herida colonial desde la condescendencia y el paternalismo, sino desde la autocrítica y la voluntad de revisión. Si bien es cierto que en ninguno de los tres casos podemos hablar de prácticas decoloniales —porque, más allá de la temática, no hay nada que acerque estos montajes a la forma de trabajar y crear decolonial— y que siguen presentando cuestiones que mejorar,<sup>7</sup> también es cierto que el hecho de acercarse a la herida colonial desde la revisión de la propia responsabilidad y no desde la apropiación de la historia del otro ya es

6. Para obtener más información sobre el surgimiento, actividades e impacto de este colectivo en la creación escénica catalana, puede visitarse su perfil de Facebook o Instagram (@tintanegrabcn) o consultar el TFM de Adeline Flaun, citado arriba.

7. En relación con el texto de Lluïsa Cunillé, por ejemplo, afirmaba Denise Duncan —dramaturga y directora costarricense afincada en Barcelona desde hace más de 18 años, activista antirracista y miembro del Col·lectiu Tinta Negra— en el marco del curso «Escriure des del privilegi», que ella impartió en marzo de 2022 en la Sala Beckett y al cual yo asistí como alumna, que si bien la pieza está dramáticamente muy bien construida y la autora no escribe desde el paternalismo sino desde la voluntad de revisar el pasado de la Europa colonial, también es cierto que habla de la realidad de un país africano desde la voz de dos personajes europeos. El hecho de que el anciano africano sea un personaje invisible no contribuye sino a la invisibilización de los intérpretes afrodescendientes en el panorama teatral catalán.

un paso. Como también lo es que esta temática se exhiba en grandes salas y teatros comerciales y no solo en circuitos *off* y alternativos.

En el segundo grupo tendríamos las creaciones que surgen de personas que o bien pertenecen a la diáspora —generalmente africana o latinoamericana— o bien son catalanas con orígenes africanos o latinoamericanos, principalmente. En estos casos, el lugar desde el que se aborda la temática de la desigualdad no es paternalista, sino más bien crítico y problematizador. Sus creaciones se dan, por lo general, en salas *off* que muchas veces también están gestionadas por personas pertenecientes a la diáspora o vinculadas al activismo, como sería el caso de la Sala Fénix, La Badabadoc o la recién creada Periferia Cimarronas. Muchos de los espectáculos que entrarían en este segundo grupo están creados por artistas que también son activistas, como es el caso de Adeline Flaun, Silvia Albert Sopale, The Sey Sisters, Vicenta Ndongo, Denise Duncan o Malcolm McCarthy, todos ellos miembros del Col·lectiu Tinta Negra («col·lectiu d'actrius, actors i creadorxs de la diàspora negra a Catalunya»). Aquí encontraríamos piezas que abordan directamente la cuestión del racismo, como *No es país para negras*, escrita por Silvia Albert Sopale y codirigida por la autora junto a Carolina Torres Topaga, *Negrata de merda*, escrita y dirigida por Denise Duncan, *Palabra de negra*, con dramaturgia y dirección de Maisa Sally Anna Perk, o *Blackface*, también de Silvia Albert Sopale, con *coach* dramático de Denise Duncan. Todas ellas se representaron durante 2019 en espacios mucho más alternativos, como la Sala Fénix, el Tantaran-tana o la sala Cincomonos. En este grupo tendríamos también obras donde, además del racismo, se cuestionan otro tipo de relaciones de poder vinculadas a él. Tal sería el caso de *El combat del segle*, también de Denise Duncan; *Moi dispositif Vénus*, una coproducción catalano martinicense con dramaturgia, dirección e interpretación de Adeline Flaun, coproducida entre Cataluña y Martinica, que se estrenó en el Antic Teatre en 2022; *Títuba. Bruixa, negra i ramera*, también de Denise Duncan, estrenada en la sala Periferia Cimarronas en 2022 o *Black Man Solo*, de Malcolm McCarthy, estrenada a finales de 2023, siempre en la sala Periferia Cimarronas.

Casi todos estos montajes han surgido de salas pertenecientes al *off* teatral barcelonés —a excepción de *El combat del segle*, que se estrenó en la Sala Beckett (un logro para su autora y directora, que antes de llegar a este centro de creación había recorrido muchos espacios *off* de la ciudad), y en todos ellos la forma en la que se abordan las relaciones de poder generadas por la herida colonial se presenta desde una perspectiva crítica y carente de paternalismo o, como mínimo, eso es lo que se busca conscientemente. En cuanto al peso del colectivo en la creación, es importante apuntar que, a pesar de que muchas veces la autoría, dirección e interpretación las firma una sola persona (la precariedad obliga), existe, sin embargo, una red de trabajo colectivo y apoyo mutuo durante el proceso creativo. De hecho, todos los creadores que acabamos de citar pertenecen al Col·lectiu Tinta Negra, que es ya de por sí un espacio de apoyo y debate, generador de discurso en el ámbito de las artes escénicas.

Dentro de este segundo grupo encontraríamos también espectáculos como *Sarau Lispector*, una pieza de creación colectiva realizada por los

miembros de Brasil Auê<sup>8</sup> donde los textos de Clarice Lispector sirven para abordar temas como la migración o el género desde una interdisciplinariedad artística que aglutina música, danza, teatro y poesía, o *#nosomunhashtag*, espectáculo creado colectivamente por varios miembros del Col·lectiu Tinta Negra y presentado en el CCCB en 2021.

Aunque, tal vez, la pieza con mayor discurso, práctica e intención decolonial que encontremos dentro de esta segunda categoría sea *India*, de Mara Ortiz. Estrenada en la Sala Fénix en 2022, y coproducida por esta sala junto al Fondo Nacional de las Artes de Argentina, *India* cuestiona la colonialidad existente todavía hoy y, a través de la historia de vida de una mujer que se reconoce a sí misma como mujer marrón,<sup>9</sup> explora las relaciones entre género, racismo y precariedad laboral. Una pieza que se enmarca en un lenguaje teatral pero cuya idea y creación parte de una bailarina, asesorada por una activista, con un equipo de colaboradores que han trabajado para realizar el material audiovisual que también está presente en escena. Un trabajo que, según su creadora, era urgente realizar aquí, en Europa:

Yo sentía que *India* se tenía que hacer acá primero. (...) Sentí que se tenía que hacer acá porque creo que desde que llegué me di un poco de hostias con entender que acá no había una revisión de lo que había sucedido durante el colonialismo, cosa que en Argentina se viene haciendo hace años. (...) Y cuando llegué acá y de repente empecé a preguntar que cómo veían la colonización, cómo veían América Latina... Como que sentía que estaba en la primaria y escuchaba de nuevo que Colón había venido a traer la civilización a nuestras tierras. Eso fue uno de los impactos más *heavies* que tuve cuando llegué acá. (...) Luego ni hablar el escándalo que me generó en la cabeza el desfile militar cada 12 de octubre... (...) Siento que está muy atrasado ese tema acá.<sup>10</sup>

Y, por último, tendríamos el tercer grupo. Aquí entrarían las compañías, montajes o propuestas de trabajo donde el equipo artístico está configurado por personas catalanas caucásicas y por personas pertenecientes a la diáspora de territorios colonizados —asentadas o no en Cataluña— o bien catalanas con orígenes africanos, latinoamericanos o pertenecientes a territorios que han sufrido la colonialidad de poder de una u otra forma. Aquí tendríamos creaciones como *La pata negra*, escrita por la actriz catalana de ascendencia ecuatoguineana Vicenta Ndongu y dirigida por Roger Gual, que se estrenó con un formato multidisciplinar creado por músicos, artistas gráficos, realizadores de cine y DJ, en el Teatre Zorrilla de Badalona en 2003. *Tractat de blanques* podría entrar también en este grupo, ya que, a pesar de que prácticamente todo el equipo artístico era catalán, el autor del texto, Enric Nolla, es un dramaturgo venezolano afincado en Cataluña desde 1991. Encajan perfectamente también piezas como *Migrante*, de Juan Pablo Mazorra

8. Brasil Auê es una asociación de artistas brasileños residentes en Barcelona. Para obtener más información, puede consultarse su perfil de instagram @brasilauê.

9. Para conocer más sobre el movimiento Identidad Marrón puede consultarse el perfil de Instagram de este colectivo (@identidadmarron) o bien visitar la web <http://marron.ar/>.

10. Entrevista realizada a Mara Ortiz el 30 de mayo de 2022, en el Parc Joan Miró de Barcelona.



—creación de un mexicano con un brasileño y una venezolana en el equipo de dirección y dos catalanes en la dramaturgia— o *Mexicatas*, propuesta de la compañía de mujeres mexicanas Cor de Maguey a la que Sergi Belbel aportó la dramaturgia y Antonio Calvo, la dirección. *Alhayat o la suma dels dies*, *Síndrome de gel* o *Meta* cabrían también aquí, puesto que todas ellas desarrollan sus tramas en torno al tema de las personas refugiadas o migrantes y cuentan en sus equipos artísticos con creadores catalanas y con personas de origen o procedencia árabe y africana. A pesar de que las prácticas creativas de las piezas recién citadas son diversas, como también lo son los lugares desde los que se producen y exhiben, todas ellas comparten una mirada mucho más crítica en el discurso que las del primer grupo, son menos complacientes con la posición de Europa en relación con la colonialidad de poder y, en general, colocan a las personas no europeas o no caucásicas como protagonistas de la historia, dotándolas de voz propia y de un discurso crítico consciente de las relaciones de poder que las atraviesan.

Dentro de este tercer grupo, destacaremos, por un lado, el trabajo que lleva desarrollando desde hace años en Cataluña la compañía vascochilena Azkona Toloza y, por otro, el que ha impulsado, junto con equipos de trabajo multiidentitarios y multidisciplinares la dramaturga catalana Helena Tornero en montajes como *Kalimat* o *Nosaltres*.

Azkona Toloza son una compañía vascochilena que aborda un trabajo escénico multidisciplinar que según Txalo y Laida, sus creadores, se sitúa en el campo de las artes vivas. Sus primeras creaciones se estrenaron en el Antic Teatre, sala alternativa del *off* barcelonés, y poco a poco han ido llegando a los grandes centros de creación. (En 2022 estuvieron programados en el Teatre Lliure.) A pesar de que su interés no es situarse bajo el paraguas de ninguna etiqueta, sino simplemente hablar de algo que consideran necesario contar, tanto su discurso como su práctica escénica podrían ser catalogadas como decoloniales. Con una voluntad consciente de cuestionar las relaciones de poder colonial partiendo de su propia experiencia e historia, Azkona Toloza busca la horizontalidad durante todo el proceso creativo, tratando de evitar cualquier jerarquía de corte autoritario.

TXALO: Nosotros hacemos una cosa desde siempre y es que nosotros, cuando empezamos un proyecto con Laida, fijamos los dos que vamos a hacer un proyecto sobre... Puelmapu, automáticamente avisamos a la iluminadora, al músico, al escenógrafo y a la asistente de dirección desde el principio.

LAIDA: Sí, tenemos un equipo y todos tienen toda la libertad.

TXALO: Para que ellos tengan la misma cantidad de tiempo que tenemos todos. (...) Sabemos que el texto es importante y...

LAIDA: Pero generamos un lenguaje muy híbrido.<sup>11</sup>

Por otro lado, tenemos a Helena Tornero, dramaturga catalana que, desde siempre, ha estado interesada en la relación con «el otro». De este interés

11. Entrevista realizada a Laida Azkona y Txalo Toloza el 25 de mayo de 2022, en el Institut del Teatre de Barcelona.

nacen dos procesos de creación destacables por su cercanía a la práctica decolonial en la creación escénica. El primero de ellos, *Kalimat*, surge de la voluntad de dar un espacio de creación y exhibición en Cataluña a varios refugiados del campo de Nea Kavala. Helena Tornero, casi sin intervenir en los textos, ejerció como enlace para que sus palabras pudiesen ser interpretadas por actrices y actores profesionales en el TNC, en 2016.

Nosaltres hi vam anar des d'un altre lloc [a Nea Kavala], anàvem des de... anem a fer tallers per a la gent d'allò que necessitin... (...) I anem a veure què es necessita, perquè anàvem per voler ajudar, però també amb la consciència que a vegades potser no és el lloc per a fer alguna cosa de teatre, a vegades hi ha una altra prioritat. Però vam veure, amb una ONG independent que estava allà... que ens van dir: «no, necessitem això, perquè hi ha molt mal rotllo al camp»... i aleshores vam començar a treballar coses, i el que sí que nosaltres volíem era oferir als voluntaris que estaven allà i a la pròpia comunitat de refugiats un curs de formació per a ells, perquè ells després continuessin fent les seves activitats a la seva manera. (...) I la gent que formava part d'aquest curs, doncs van ser els que ens van dir: «tenim ganes d'explicar», «volem fer una obra». I vam dir: «d'acord, anem a fer-la, però que sigueu vosaltres els qui trieu i feu, nosaltres us acompanyarem, però que la feu vosaltres perquè veieu que, quan nosaltres marxem, podeu seguir fent obres de teatre vosaltres». I vam estar quatre dies muntant una història que la vam mostrar a tota la comunitat i a partir d'aquí ells van decidir muntar companyia. (...) I va ser arran d'això que nosaltres, quan hi vam tornar... vam dir: «hem d'intentar fer alguna cosa per a veure com podem seguir ajudant», i aleshores vaig contactar jo amb el TNC i vaig dir-los que si en comptes d'encarregar-me un text a mi l'encarreguessin a un grup de persones que estan en un camp de refugiats i els poguessin remunerar per això, serien uns diners que ells tindrien allà, almenys per a unes quantes famílies, i la resta, per a reinvertir en la comunitat. (...) I al final ens van trucar: «escolta, que hem trobat un pressupost i us donem aquests diners», i aleshores vam tornar-hi, però ja per a dir-los: «nois, hi ha aquest projecte de poder fer un text que es faci al Nacional perquè la gent escolti què volem explicar». I *Kalimat* és això.<sup>12</sup>

*Kalimat* es un buen ejemplo de un montaje donde no solo el discurso, sino también la práctica en el proceso de creación, ha cuestionado las relaciones de poder colonial. Una pieza que no solo revaloriza los saberes y prácticas locales y coloca a sus protagonistas en el centro del proceso, sino que lo hace sin apropiarse de sus historias. Encontramos aquí, además, la capacidad de revisar la propia situación de privilegio de la creadora europea.

Y esto es algo que también hallamos en otro trabajo que impulsa Helena Tornero: *Nosaltres (A nosotros nos daba igual)*. Esta coproducción del Teatro Español y el TNC, que se estrenó en la Sala Petita del Nacional bajo la dirección de Ricard Soler Mallol en 2022, ya no habla del «otro» sino de «nosotros». De cómo nosotros nos relacionamos con él, de cuál es nuestra responsabilidad en el lugar que le damos, de cómo nos cuesta cambiar nuestra percepción sobre lo que somos «nosotros», así como asumir y enfrentar nuestros comportamientos racistas o nuestros privilegios.

12. Entrevista realizada a Helena Tornero el 3 de junio de 2022, en el Institut del Teatre de Barcelona.

Això va ser la Carme Portacelli que em va trucar i em va dir: «estic pensant en un text, que el dirigeixi el Ricard Soler Mallol i volem treballar amb actors racialitzats» i a mi em van contactar perquè jo havia fet *Kalimat*. I ja com que es donava per fet que seria parlar de la migració. I jo era molt conscient aleshores que els personatges que havien fet els actors racialitzats sempre eren doncs això... el migrant... Però, i si parlem de la gent que són d'aquí, que han vist els mateixos dibuixos animats que hem vist nosaltres, que han crescut aquí, però que nosaltres no els veiem així? (...) I el Teatro Español volia que jo tingués el text i jo vaig dir: «no, no, jo vull primer tenir els actors i després tindrè el text, perquè jo vull treballar a partir d'ells». Jo sí que tenia molt clar que no volia treballar partint de que ells expliquessin la seva vida privada, perquè això em semblava que era una apropiació, però es tractava de crear una ficció que fos el més rigorosa possible. (...) I volia poder parlar amb ells també per treure'm del damunt alguns a priori que jo podia tenir. I la idea era fer un *workshop* amb ells, però no per a treure material, perquè això també ho he viscut: fer un *workshop* per treure material per fer un espectacle, però després aquelles persones... apa! No, jo volia que el *workshop* es fes com a part del procés, amb les persones que després farien l'espectacle.<sup>13</sup>

En definitiva, podríamos afirmar que la capacidad real de cuestionar la colonialidad de poder en las producciones del primer grupo es muy escasa, que es clave y real en las producciones del segundo grupo, mientras que el tercer grupo presenta una mayor diversidad de prácticas y es, tal vez, el que posee la potencialidad de un mayor diálogo entre las formas de trabajo clásicas en Cataluña y otras formas de trabajar más horizontales (entre ellas, algunas que podríamos considerar decoloniales), que permitan un mayor cuestionamiento del privilegio y el poder del creador europeo.

Jo penso que també venim d'un país on hi ha hagut una dictadura i el director-dictador ve d'aquí també una miqueta. Jo crec que la història que hem tingut en aquest país, això contamina totes les institucions. (...) I sí que és veritat que tu tens un cert poder [com a director] perquè al final si tu signes la direcció, així que has d'escollir, has de prendre unes últimes decisions. Però això no vol dir que la relació de poder sigui tòxica ni autoritària. (...) Però penso que tot això també està canviant. Després depèn també de on tingui col·locat cadascú el seu ego... (...) Perquè de vegades costa acceptar un error i aleshores la gent ho disfressa d'autoritat.<sup>14</sup>

Tal vez esta sea una de las claves. Nuestra dificultad de aceptar los errores cometidos. Nuestra incapacidad para aceptar que nuestro privilegio existe y nos condiciona, nuestra dificultad de mirarnos a nosotros mismos para revisarnos. Por eso es tan necesario dialogar con el otro, y saber darle el lugar que durante siglos le hemos arrebatado. Sí, también en la creación.

13. Entrevista realizada a Helena Tornero el 3 de junio de 2022, en el Institut del Teatre de Barcelona.

14. Entrevista realizada a Helena Tornero el 3 de junio de 2022, en el Institut del Teatre de Barcelona.

## Conclusiones

Retomando la pregunta inicial, «¿Es posible la creación decolonial en Cataluña?», pareciera ser que sí, que es posible. De la misma forma en que la decolonialidad fue el modo en que en Latinoamérica se repensó el postcolonialismo, Europa puede encontrar su manera de hacer visible la Herida Colonial. Pero eso está sucediendo a duras penas, al menos aquí, en Cataluña. Porque, para hacerlo, es necesaria una voluntad de revisarse de la que parece que todavía estamos muy lejos.

Ya Boal (Boal, 2005) apuntaba que para revisar la práctica de las relaciones de poder es importante no hablar del otro, sino hablar de uno mismo, de la propia historia. También en esta línea, autores como Crow y Banfield (1996: 11), critican la apropiación cultural y señalan que lo importante en el encuentro con los saberes y las creaciones ajenas es poder integrar no las formas o el contenido de lo que hace el otro, sino su manera de relacionarse en el proceso creativo. Y es que hablar de la colonialidad de poder desde el privilegio centrándose en la historia del otro sin revisar desde qué lugar, con qué intención y de qué manera se cuenta, degenera en apropiación cultural. Lo que nos lleva directamente a la cuestión de la legitimidad. Cosa que tienen muy clara Azkona Toloza:

LAIDA: En *La caja de Guinea* nosotros nos encontramos con un tema muy grande y al final decidimos que esto no somos nosotros quién tiene que contarlo. Nos dijeron: «bueno, tenéis el privilegio, podéis contarlo»... sí, pero, nosotros hemos podido contarlo hasta aquí. (...)

TXALO: Ahí hay un tema muy delicado y nos lo dijeron así también... Cuando fuimos al territorio mapuche, una de las cosas en las que teníamos mucho interés —Laida venía de la danza— era entender un poco la danza mapuche. En qué consistía la danza, en qué consistía la música, sus ritmos, sus lógicas. Y nos dijeron varias veces: «a vosotros no os tiene que interesar esto».

LAIDA: De hecho, yo nunca me atreví a preguntar, tú ya lo sentías, ¿no?

TXALO: La idea era súper clara: «aquí siempre venís vosotros a interesaros por nuestras danzas y nuestras músicas, y lo único que hacéis es folclorizar un pueblo, y nosotros somos agentes políticos.<sup>15</sup>

Parece evidente que una práctica decolonial realizada desde Europa no puede existir si no hay una revisión del propio privilegio, y eso implica asumir, observar y revisar nuestro lugar en la estructura de poder desigual y nuestra responsabilidad frente a la herida colonial. Y, si bien es cierto que en los últimos años este punto de vista parece abrirse camino en la creación contemporánea catalana, también lo es que, muy probablemente, esto no habría sucedido de no ser por la lucha y la reivindicación de las y los creadores que pertenecen a la diáspora. De hecho, es evidente —los números no engañan— que desde la organización y el surgimiento del Col·lectiu Tinta Negra, así como desde la creación y el funcionamiento de la sala Periferia Cimarronas

15. Entrevista realizada a Laida Azkona y Txalo Toloza el 25 de mayo de 2022, en el Institut del Teatre de Barcelona.

(cuyo objetivo, no lo olvidemos, es promover la creación, el debate y la organización política de la comunidad afrodescendiente en Barcelona), el número de personas no caucásicas en los espectáculos teatrales catalanes ha incrementado considerablemente. Para un debate más profundo al respecto, recomiendo consultar el trabajo de fin de máster de Adeline Flaun (2021), en el que se analiza detenidamente cómo el activismo del Col·lectiu Tinta Negra ha sido un claro motor para impulsar cambios muy importantes y necesarios en el ámbito de las artes escénicas en Cataluña. De hecho, en los dos últimos años, no solo en los espectáculos que se crean desde modelos híbridos sino también en los que surgen de los centros de poder como la Sala Beckett o TNC, se ha observado un incremento de actrices y actores afrodescendientes en los textos escritos y dirigidos por catalanes, sin que este fuese un rasgo distintivo necesario del personaje, ni el texto abordase una cuestión relacionada con temas como el racismo o la decolonialidad. (Buenos ejemplos serían *Nessun dorma*, de Eu Manzanares o *La plaça del Diamant*, de Mercè Rodoreda, dirigida por Carlota Subirós). Motivo de celebración, sin duda. Aunque parece difícil pensar que esto hubiera sucedido igualmente sin la constante reivindicación, presencia y militancia del colectivo de intérpretes y creadores afrodescendientes.

Por tanto, me atrevo a concluir que, al menos por el momento, la creación decolonial realizada desde Europa solo es posible realmente en modelos de trabajo híbridos, donde el diálogo con el «otro» esté presente desde una voluntad de escucha, aprendizaje y revisión, y donde el creador europeo tenga la madurez, la integridad y la honestidad suficiente para poder asumir su situación de privilegio y estar dispuesto a deconstruirla, repensarla y modificarla. A colocarse, en definitiva, en una situación de incomodidad. Porque, como dice Helena Tornero:

Bienvenida sea la incomodidad, si sirve para avanzar como sociedad. [...] Però és que... aquest és el tema que tenim a Europa, no? Que és com que Europa sembla que és molt guai i, bé, potser ens hem de mirar que les bases sobre les quals s'assenta Europa no totes són tan magnífiques. I això suposa tenir aquesta autocrítica.<sup>16</sup>

Y es que solo desde la autocrítica podremos hablar realmente de algo cercano a la decolonialidad en Europa. El resto será lo que llevamos siglos haciendo: simplemente discurso, *marketing* y autoengaño.



16. Entrevista realizada a Helena Tornero el 3 de junio de 2022, en el Institut del Teatre de Barcelona.

## Referencias bibliográficas

- BELÉM, Elisa. «Notas sobre o Teatro Brasileiro: uma perspectiva decolonial». *Revista Sala Preta*. 1:1, 2016, p. 121-130.
- BELÉM, Elisa. «Afinal, cómo a crítica decolonial pode servir às artes da cena?». *ILINX – Revista do Lume* núm. 10. UNICAMP, 2017, p. 99-106.
- BISIAUX, Lílã. «Deslocamento Epistêmico e Estético do Teatro Decolonial». *Revista Brasileira de Estudos da Presença*. Porto Alegre, 8:4, 2018, p. 644-664.
- BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Río de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- CROW, Brian; BANFIELD, Chris. *An Introduction to Post-Colonial Theatre*. Cambridge (RU): Cambridge University Press, 1996.
- FLAUN, Adeline. «Activismo decolonial en las artes escénicas. Surgimiento, desarrollo y perennidad. El caso Tinta Negra». Trabajo final del máster en Estudios Teatrales del Institut del Teatre, bajo la tutoría de Roberto Fratini, 2021. (Pendiente de edición.)
- GILBERT, Helen; TOMPKINS, Joanne. *Post-Colonial Drama. Theory, Practice, Politics*. Londres: Routledge, 1996.
- MIGNOLO, Walter. *Historias locales / diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Akal, 2018.
- PALERMO, Zulma (ed.). *Arte y estética en la encrucijada descolonial*. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2014.
- SAID, Edward. *Orientalismo*. Madrid: Debolsillo Editorial, 2021.

A photograph of a circus tent interior. The tent's ceiling is made of green and white striped fabric, with light streaming through the stripes. A person is suspended upside down from a metal hoop, performing a circus act. The person is wearing a dark, fringed outfit. The background shows the interior of the tent, including a doorway and curtains.

# eng- lish ver- sion

Davide CARNEVALI. Director

## editorial

All the arts (including circus) respond to a way of looking and understanding the world and of communicating this gaze while assuming the risk of being (and, therefore, the right to be) wrong.

Jordi Jané

The first time I went to Rome I was six. With my parents I visited the Imperial Forum, the Coliseum and, finally, the Circus Maximus. I still remember how disappointed I felt when I realised that the latter had no big top, no tigers or clowns: this for me was the image of a circus. But, beyond personal anecdotes, probably for many of us circus has always been, first and foremost, a *topos*. A *topos* partly formed by childhood experiences, literature, posters, films (who has not seen Disney's *Dumbo*?), a certain rhetoric, and a marked stereotyping. We grew up thinking of circus as pure entertainment, in which its protagonists perform feats of skill and daring; a showcase to display abilities and unique bodies, which would find their *raison d'être* only under the shelter of a big top. In its most stereotyped form, circus contains and brings together a set of phenomena in exchange for buying a ticket, giving a monetary value to these "supernatural" bodies. The image of the employee enabling the spectators to enter the ring by opening the tent a little; or the image of children looking through an opening or over the fence explains how the big top – exactly like a theatre curtain – prevented the view of a secret, almost mystical, place. And there is no better form than the circle to embody this enclosure, which is primarily a mental enclosure. This is why, among other reasons, a dossier on circus is so useful: in the first place, to break down stereotypes and rhetorics, researching circus in an array of facets that do justice to its highly polyhedral nature.

To understand what classic circus was and meant, it was necessary to recover its origins and consider the cultural, social and political context in which it emerged, how it was established, and its hegemonic form over decades. Based on these premises, we could approach a new circus which, for around fifty years, has worked with a focus on a completely revolutionary form, artistic practice, and ethical involvement. In the centre, once again, we find the issue of the body and its capacities; those categories of strength, balance, grace and dexterity that for Sebastià Gasch underpin the notion of circus at any time, and that are now transforming tradition to keep it alive. Therefore, we open the dossier with this indispensable overview by Jordi



Jané, who takes us from Philip Astley's late-18th-century equestrian circus to interesting examples of contemporary productions (many of which, by the way, are cited with references and links to videos available on social media, which are very useful tools for readers). Jané gradually opens windows on the category of "personal circus" and the dramaturgical potential derived from it, enabling us to read circus in its point of intersection with the category of theatricality. A discourse on the activity of the spectator that goes beyond the limits of circus to expand our vision of models of physical performativity such as dance or theatre-dance, in which the parallelisms are clearer. Because, where there are no words, the audience is asked to have "a given receptive attitude, a predisposition to let the show penetrate, not forcedly into the intellect, but, and above all, into their sensory perceptions."

In the same vein, in a kind of open letter with a biographical tone, Roberto Oliván points to the future of the circus art based on his facet as a choreographer and dancer. He invites us to reflect on losing the fear to experiment, the need for trial, and the possibility of error. Everything within the context of a hybridisation that paves the way to the future of the performing arts and the arts of movement.

The body is the place where the individual aspirations and the aesthetic and political pressures of society make a knot; where — following Bourdieu — social structures are incorporated. Thus, Marissa Paituví suggests that we understand circus not only as a form of entertainment, but as "a framework that reinforces a certain way of perceiving and experiencing the world," in which technical command of one own's body reflects the human being's command over nature. The political aspect of the circus art emerges, therefore, in the relationship of the body with the other bodies, objects and in general the world surrounding it; the predisposition of the "sensing-thinking" body is defined in the Affect Theory: "The contact of the self with the world in an interactive process of human and non-human agencies that challenge the idea of the autonomous individual constructed in modernity." The circus body challenges us, and it challenges anthropocentrism.

It is unquestionable that circus, like all the arts, is political insofar as it puts forward a given vision of the world. Companies such as the Australian Circus Oz are paradigmatic of a type of contemporary circus that combines acrobatics, humour and sociopolitical reflection. Peta Tait reflects on a curious and paradoxical fact: the use of the term *circus* to discredit popular attitudes regarding climate change meetings; she does so by arguing that, contrary to what we might think, circus requires a sense of danger, strength and collaboration, and therefore it would be a word to be used as a positive metaphor for what we should do to contain and revert the current environmental catastrophe.

Raffaele De Ritis explains this evolution of contemporary circus by relating it to two phenomena: the democratisation of artistic practice (circus schools and courses, linked to dissemination of physical theatre) and a poetic approach to tradition, supported by a dramaturgical evolution of the notion of a show, also based on a more developed awareness of the experience

of the audience and their specificity, which eventually leads to a definitive emancipation of the concept of pure entertainment.

So where are these new aesthetic-political forms heading? Víctor Bobadilla suggests a focus on contemporary circus through an approach that considers, re-develops and fuses different theories: postdramatic, the aesthetic of the performative, and posthumanism. In this way, circus can be understood as a particular form of expression of certain concerns that imbue our era; a peculiar form that challenges the boundaries of the performing arts by challenging fundamental pivotal aspects such as the word, the body or the very concept of representation.

These changes are reflected in the productions, but also in the relation of circus with its space. In an interesting historical journey through the circus arts, Juan José González Ferrero analyses the different existing circus typologies through an architectonic approach, such as how its circular form emerged, the big top or the travelling structures, from Philip Astley's first intuition in London in 1769 to contemporary circus that returns to the street, or re-inhabits theatres, auditoria and arts centres with a frontal arrangement of the audience. This would push the creator to new performance forms freed from the classic matrix, in which the space is built based on the aesthetic approach, strengthening the relationship between form and content, and expanding the notion of dramaturgy into a renewed dramaturgy of the space.

The expansion of the concept of dramaturgy is paramount to understand its role as a coherent binding element of the acts performed in the ring under the gaze of the audience. Contemporary circus has adopted a dramaturgical mentality, which, on the one hand, assimilates it to theatre and dance, based on which it has traditionally achieved a theoretical legitimacy that is slowly finding its own way. Víctor Bobadilla reminds us that "La Central del Circ has been a key part of fostering a circus that engages with contemporary issues through a cohesive dramaturgical approach. This postdramatic and performative approach underlines the importance of structure and technique beyond the simple demonstration of skills, allowing artists to communicate effectively with the audience." This also brings us back to Catalonia: how has the Catalan panorama responded to this ongoing evolution of the circus arts?

Leandro Mendoza reminds us that in Catalonia there are 130 companies made up by 700 professionals facing a critical situation, despite the progress in recent years. Mendoza looks at the reasons why circus is not so significant in the cultural and social debate, and how we can remedy this situation. He suggests the show *Vetus Venustas* as a paradigmatic example of how circus can interact with the demands of contemporary society.

Finally, Xavier Barral guides us on a valuable historical tour through circus, from the Middle Ages to the present, when traditional circus and contemporary circus have come closer together. With a special emphasis on the Catalan situation, in which – along with the challenges arising from a new conception of the presence of animals in the ring – the preservation of the Catalan language and the normalisation of its use are the most important challenge for the circus of the future.

We close the dossier with a real jewel: the open letters between Bauke Lievens and Sebastian Kann, which help us identify “a critical [space], or one that draws connections between circus practice and the wider (political) world ‘outside’ of circus.” By addressing issues such as pleasure, consumerism, the arrangement of the space and the work relations in terms of power and position, they open up horizons in terms of the link between the circus arts and contemporary philosophy. In reality, these letters are brilliant documents of aesthetic philosophy, which go beyond the field of circus and refer to the performance device in its broadest sense. Certainly, Bauke Lievens analyses and dismantles some of the myths about circus such as the freedom and the marginality that can decline into self-reference and self-commiseration, distancing the artistic practice from the world, but, in fact, the discourse might be perfectly applied to theatre and to those live arts that find the roots of their own configuration in the metanarratives of the Enlightenment and Romanticism. Understanding how and why given artistic practices are shaped as hegemonic is of capital interest not only for the circus arts but also for art in general.

Among the articles outside the dossier, Antoni Font tells us about the consolidation of Catalan lyric theatre between the late 19th and early 20th centuries, taking as an example *Pel teu amor*, by Josep Ribas and Miquel Poal-Aregall, from which many remember the song “Rosó”. Juan Carlos Llerida, in “Flamenco Dance Improvisation: An Expanded Perspective”, explains the differences between improvisation *in* flamenco, which respects established structures and norms; improvisation *with* flamenco, which emerges by acknowledging the established codes to reconfigure them and extend the limits of the discipline; and, finally improvisation *from* flamenco, which challenges these limits and even reconsiders the very concept of “limit”. By researching the concepts of postcolonialism and decolonialism, Adriana Segurado analyses the narratives and artistic practices characteristic of decolonial creations in Latin America – with a special interest in Augusto Boal – to compare them with the contemporary Catalan panorama, asking whether a decolonial stage creation in our country is possible (and how). The objective is to detect to what extent colonial power relations exist today in Catalonia, and how far we are aware and have the capacity to challenge them.

Here you have material that invites reflection. The concepts on the pages of this dossier might help us to shed new light on research on contemporary theatre. I am thinking about how we could make the politic aspect of the new circus forms resonate with Angélica Liddell’s discourse in *La casa de la fuerza*; or how we could analyse the role of freaks, trapeze artists and freedivers in the acclaimed *Ophelia’s Got Talent*, by Florentina Holzinger, a show produced by the Berlin-based Volksbühne, which broke all the moulds a couple seasons ago in Germany; or if we could have a better understanding of *Burned Toast* by the Norwegian company Suzie Wang, which we saw at the Teatre Lliure a year ago, as an example of hybridisation... But, beyond how circus relates to dance or theatre, the invitation is to re-read circus as an autonomous art while thinking about how this art interacts with the others

to expand in general the concept of “representation”, in the sense of the term that relates not only to its aesthetic nature, but also ethical and political.

Art and knowledge are a matter of connections and collaboration: what can demonstrate this better than circus?

Enjoy reading!



Davide Carnevali

# dos- sier

CIRCUS IN THE FIRST THIRD  
OF THE 21ST CENTURY.  
PATHS AND CHALLENGES

# Contemporary and auteur circuses: an overview

Jordi JANÉ

Freelance

ORCID: 0009-0009-9278-6701

[jordijane.r@gmail.com](mailto:jordijane.r@gmail.com)

BIOGRAPHICAL NOTE: Technical engineer in Machinery Construction (Barcelona Industrial Technical Engineering School, 1970). Teacher of Catalan (UB / Òmnium Cultural, 1975). Actor, writer, journalist and circus critic. Professor of Circus History and Dramaturgies at the Institut del Teatre, UAB, ERAM (UdG) and other education centres. Co-curator of circus exhibitions, he has published around ten books on performing arts.

English translation, Neil CHARLTON.

## Abstract

The article begins with the fact that the classical and contemporary circus modalities are two branches of the same performing art insofar as they have common anthropological roots and respond to the body-intellect-emotions triad. It identifies the essences of the traditional circus show present in the auteur and highlights the positive aspect that current creators—performers attach less importance to some classic canons to develop their shows in total creative freedom. It analyses some of the aspects of the current evolution of circus, reflects on the characteristics of the artists, explores the intimate relationship with the apparatus and props, and describes the trends of auteur circus and the dramaturgical elements that make up *personal circus*.

It also examines the artistic and social reasons for the decline of some classical circus disciplines, and chronicles, using specific examples, their revival and updating by contemporary circus to adapt them to the sensibilities of today's audiences. Finally, it includes a section on the decisive dramaturgical role of the circus spectator.

The study's methodology is based on analysis of different shows, theoretical reflections, statements by artists from different trends and acts, and specific references to texts by authors from various periods.

**Keywords:** Circus, classical, contemporary, creator, artist, performer, dramaturgy, spectator

Jordi JANÉ

## Contemporary and auteur circuses: an overview

### Introduction

The article analyses significant aspects of the current state of development of circus in Catalonia, contrasting it with achievements of European circus and implicitly or explicitly highlighting the most obvious differences, caused, among other circumstances, by dissimilar cultural policies. It covers the development of the circus show from Philip Astley's modern circus (London, 1768, today known as traditional or classical), documents the beginnings of a *new Catalan circus* (Barcelona, 1976), and leads to the current experimental creations that make auteur circus possible. It places each phase of this exploration in the corresponding social and political context, and gives a voice to artists, scholars, theorists, historians and critics who bear witness to the various trends of classical, contemporary circus and auteur circus.

It describes the essence of the circus show and argues that tradition enables contemporaneity (all circus styles and trends spring from the same root, even if they can attract slightly different audiences). It notes the desire of contemporary circus creators to deal with individual or collective issues specific to today's societies in their shows, while highlighting the close connection between circus and community. It details some of the virtues of circus artists and illustrates the intimate relationship they maintain with their apparatus and props; it analyses trends in contemporary auteur circus and theorises about the personal projection of the artist in what it calls *personal circus*.

It sets out some hypotheses about the artistic and sociological causes that motivate the lethargic impasse of some acts of traditional circus and details with specific examples how auteur circus attempts processes of revival using dramaturgical tools, integrating them with contemporaneity and the tastes of today's audience.

Finally, it speculates on the very important role of the spectator as the driving force and supreme receiver of any stage product, points out the perceptual heterogeneity and personal interests of the audience and, in this

respect, highlights the essential seduction that circus creations must exert from the ring, the street or the stage in order to captivate the widest possible range of spectators' sensibilities and expectations.

### The circus show

Classical circus has evolved into contemporary circus at different speeds depending on the cultural policies of each country. In the Catalan case, and despite the audience's positive reception, from the first attempts to do "another circus" (*Tripijoc Joc Trip*, La Tràgica company, 1976; Germans Poltrona, 1976; *Circ Cric*, 1978), until today, when we speak unwaveringly of auteur circus,<sup>1</sup> contemporary circus has grown in a challenging and difficult context in aspects such as the training of the artists, the creation and performance of shows, and relations with cultural authorities not overly enthusiastic about circus and more concerned with commercial aspects than with artistic evolution.

Federico Fellini, one of the few filmmakers who has approached circus with remarkable knowledge of this art and an intimate personal vision, asserted:

Circus is the father of all shows known and to be known. The circus show is a way of simultaneously creating and experiencing, of immersing oneself in the action without the rules that usually restrict the work of a writer or painter. And it seems to me that cinema is exactly the same. (Strich, 1990, p. 115)

The iconoclast clown Leo Bassi, heir to a circus lineage founded in 1850 by his great-grandfather Giovanni Bassi, explains:

Circus is based on a critical and open attitude. Circus people had sold themselves to a system based on nostalgia and a child audience. But the strength of my ancestors was that circus became a free place where everything was permitted. And also a space of knowledge: it is in circus that Europe sees for the first time an electric light bulb, cinema or exotic animals such as elephants or lions. There was a philosophical movement for the liberation of the human being, a popular, proletarian liberation, opposed to shows like opera, made for the upper class (Gutiérrez, 2013, p. 48).

Leo Bassi refers to the so-called traditional or classical circus, the one that his ancestors and he himself experienced, but that *critical and free attitude* is still present in the projects of contemporary circus creators.

With nearly sixty years of history<sup>2</sup> and among other constitutive factors, contemporary circus differs from classical circus in aspects such as stage codes, the language of symbols and the systems of creation, production,

1. It is important not to confuse the terms *contemporary circus*, *auteur circus* and *current circus*. *Auteur circus* is a branch of contemporary circus, and it should be noted that the denomination *current circus* — as the name suggests — encompasses all the modalities of circus currently undertaken, including classical circus.

2. Let us recall that in Europe, the French *nouveau cirque* appeared at the time of the events of May 68.



communication and performance. The social function of many shows of this type is not so much to entertain or amuse the audience (which is also the case) as to offer them shows that bring them emotional experiences, material for reflection and some existential benefit.

This circus expression is developed from a colourful diversity of aesthetic and conceptual universes arising from the creative drive of each soloist or company, a drive very often motivated by an experimental obsession that entails some sector of the audience, mirrored in the aesthetics of classical circus, debasing auteur circus shows with the argument – as recurring as it is inaccurate – that *this is not circus*.

Although, since the show formula established by Philip Astley in 1768, circus has historically been – like all the arts – a living being in constant evolution and mutation (Thétard, 34), the appearance of contemporary circus in the last century stirred the mental structures of some directors and impresarios of traditional circus, who considered the incipient stage formula as a usurpation, a kind of heresy perpetrated against the circus of old, while disqualifying it with arguments as outlandish as “the new circus is just a bunch of incompetent people in need of a shower.” A good example of the most rigid and reactionary fundamentalism, which, fortunately for the evolution of the circus arts, is increasingly residual today.

But the argument that *this is not circus* was heard again, for example, when in April 2014 Cesc Casadesús programmed at the Mercat de les Flors the solo show *Secret*, by the balancer, juggler, inventor and manipulator of objects Johann Le Guillerm (Cirque Ici). Let's look at the reasons for that reaction.

In the mid-20th century, the art and entertainment critic Sebastià Gasch (1897-1980) said that “the four pillars on which the circus is supported are strength, balance, grace and dexterity,” a statement equally as valid for the traditional circus that Gasch knew in depth as for the contemporary circus that he had just seen born.

Both in *Secret*<sup>3</sup> and in later shows,<sup>4</sup> Johann Le Guillerm<sup>5</sup> does not work with conventional circus apparatus and props and, from a formal and visual point of view, his productions have little to do with those of any other circus artist, neither classical nor contemporary. However, this creator brings together, maintains and enhances, with an inventiveness that seems infinite, the four basic ingredients of the circus tradition proclaimed by Gasch (strength, balance, grace and dexterity), to which he adds the fruits of his experiments in the fields of physics, biomechanics and the dynamics of solids and fluids, among others.

For Johann Le Guillerm, circus means “questioning the limits and opening up the possibilities” (Le Guillerm, 2014). This experimental artist tests his physical strength by making a spiral from a round metal bar to then use it as a dance partner; he risks balancing on fragile wooden constructions made

3. [https://www.youtube.com/watch?v=Eqd6f\\_KrEUM](https://www.youtube.com/watch?v=Eqd6f_KrEUM) (1')

4. <https://www.youtube.com/watch?v=OSftcUxFt5U> (3' 48")

5. *De l'idée à l'objet*: <https://www.youtube.com/watch?v=4x05rBrfzQU> (1'33")

in the moment; he builds a dome by intertwining joists of more than two metres and then knocks it down with a single touch, or causes a spectacular rotating column of air that rises brightly to the roof of the tent. We are talking about feats that require strength, skill, balance, ingenuity, risk, prowess and emotional tension. In other words, we are talking about circus. As Joan Brossa argued, “the experimental tone always accompanies the evolution of art” (Brossa, 1985). A few years later, Woody Allen personalised the same concept: “You can’t move forward as an artist if you’re afraid to experiment, and I had no intention of limiting myself to what I already knew I was good at” (Mora, 2020).

All arts (including circus) respond to a way of looking at and understanding the world and of communicating this perspective while assuming the risk of being (and therefore the right to be) wrong. In this first third of the 21st century, the themes and arguments of contemporary circus shows multiply, as in consequence do the difficulty of transferring concepts and sensations to a basically kinetic and usually non-text-based theatrical expression.

It is interesting to observe how many European circus companies agree on some thematic lines that reflect (or create a metaphor for) certain issues or individual and/or collective concerns of our time: harmony, conflict/integration between people and/or social groups; forays into the subtle border between humanity and animality; concern about climate disaster; action-reaction-action between subject and object, and so on. We note that they are thematic lines that demonstrate the attempt to delve deeper into the human soul through research into the expressive capacities of acrobatics, clowning, balance, object manipulation and other physical skills.

Let’s look at three examples (in a small sample of the range of arguments that can be approached using circus language): through acrobatics, *NUYE* (Companyia de Circ “eia”, Mercat de les Flors, 2021) explores couple relationships and some personal affinities still stigmatised today; *Insània*, by the trapeze artist and clown Aïda Pascual (Ciacaïda, Fira de Circ de la Bisbal, 2023) raises the delicate issue of mental health in today’s societies; *L’absolu* (a “metaphysical circus” show by the company Boris Gibé/Les Choses de Rien – self-defined as a taming of the void, Grec 2023) shows the vicissitudes of a human being in a dangerously hostile space of air and water.

These are three examples that demonstrate that contemporary circus shows, far from inviting only contemplative escapism, look for answers to the individual-social being dichotomy and develop an awareness that, returning to Brossa, invites us “to travel without fleeing” (Brossa, 1982, pp. 156-157).

### Legacy and conquest in auteur circus

Ever since Philip Astley, the circus show has always been receptive to technical and technological innovations, as well as crossovers with other artistic genres. This is an essential characteristic continued by contemporary circus, in which the creators prepare their shows with total creative freedom and experiment unapologetically in techniques, acts, apparatus, methodology, stories or dramaturgy. Following Giorgio Agamben, Professor Pere Martí

Bertran argues: “Those who keep a tradition alive are not those who conform to it, but those who transform it” (Martí Bertran, 2023).

In circus, contemporaneity and tradition are two inseparable realities that feed off each other.

A remarkable example of this assertion is *Vetus Venustas (Bella vellesa*, Cíclicus company, SAT, Grec 2023).<sup>6</sup> The show, which brings together classical and contemporary circus artists between the ages of 30 and 78, explores a very effective way to pass on tradition while renewing it. In the collaboration throughout the creative process, the veteran artists have passed on a wealth of knowledge to the young. And during breaks, meals, relaxed conversations and jokes, they have all shared the essences of circus, the different ways of facing life and the craft, little anecdotes, great stories and, above all, the essential circus ethics. Being able to live and work together for a few months has been a stimulus to innovation, for both young and veteran artists.

In an article published in the Italian journal *CIRCO*, stage pedagogue Alessandra Galante-Garrone wrote: “Beyond denominations and, especially, beyond fashions, what really matters is the link between memory and modernity, between the past and the present, because an art is always located between history and creation” (Galante-Garrone, 2000, p. 9).

Her criteria fully coincided with that of Joan Brossa, who in his speech at the Jocs Florals de Barcelona in 1985 declared that “one way to overcome tradition is to continue it, not to repeat it” (Brossa, 1985, p. 561). And, in a eulogy to the poet Enric Casassas, he ended by saying: “That is why I am one of those who believe that tradition must be understood as a conquest rather than a legacy” (Brossa, 1997, p. 740). Indeed, Joan Brossa knew, intellectually and empirically, that in order to evolve a tradition, the artist must find what best suits his personal parameters and then apply his innovative talent.

If we look at the careers of artists as different as Carles Santos, Benet Casablanca or Pina Bausch, and at contemporary French circus companies such as Cirque Archaos, Baró d’Evel, Bartabas’ Théâtre Équestre Zingaro or the aforementioned Johann Le Guillerm, we will see that some elements of tradition have been adopted to build a language of their own that undoubtedly contributes to the evolution of the respective arts. They are artists who make good the motto of the French poet and playwright René Char (1907-1988) defending the perpetuity of tradition: “Our heritage is not preceded by a testament.”

In reality, contemporaneity is nothing but the sum of tradition and the passage of time. It is worth bearing this in mind when some artists of *current circus* renege on tradition while continuing to think that they have discovered something new, or when some traditional circus artists and impresarios still feel that *contemporary circus may be contemporary but it’s not circus*.

6. <https://www.youtube.com/watch?v=BgonYUVG-v4> (3’20”)

## The circus artist

The Romanian acrobat Nicolai Oprescu “The Great Nicolai”, who performs an act using straps, told me in a 1992 interview: “Even if an act is technically complicated, the artist must know how to sell it as a simple and harmonious creation. Physical strength and effort must always come second” (Jané, 1998, p. 85).

Circus is obviously a performing art, but it is also an act of love for a craft that requires responsibility, passion, sacrifice, resilience and the capacity for personal and group improvement. For the artists who dedicate themselves to it, it is a philosophy of life, a way of being, and of being in the world. As Sebastià Gasch noted, “circus is games of the body and the spirit” (Gasch, 1931, p. 5).

### Stage sincerity

I consider this an indispensable requirement. In the circus creator and artist, sincerity manifests itself by emptying oneself physically and sensorially throughout the creative process; in other words, from the first idea of the future show to the meeting with the audience. Gasch considered that the circus is the empire of truth (Gasch, 1954*a*), and that the naked truth of artists is the key to success, the strength and permanence of the circus show. A show, I would add, based on the joint dramaturgy of body and image, two elements that play with time and space to create emotionally significant figures.

In auteur circus, virtuosity, risk and technical prowess are not the primary goals of the artist or the greatest desire of much of the audience, but the aforementioned considerations of Sebastià Gasch and Nicolai Oprescu on truth and harmony are still present in contemporary circus. The creator and performer uses circus disciplines as a vehicle for ideas and stories – and this places contemporary circus art on another level of performing increasingly more difficult acts, so characteristic of traditional circus. Indeed, this added difficulty of contemporary creations lies in the transformation of circus techniques into a dramatic language that is put at the service of narratives that are not necessarily diegetic or descriptive, in which almost everything is suggested and open to free reception and personal interpretation by the spectator.

The anthropological substrate of contemporary circus emerges in the body-intellect-emotions triad. The artist and creator needs to be constantly connected with the audience and attuned to the pulse that emanates from the stalls, the stands or the street. And he must know how to play with such fragile tools as rhythm, intention, metaphor, abstraction, symbolism or poetic image (I think it was Paul Valéry who established that the strength of poetry lies in images). Contemporary circus has a great variety of techniques, formats, intentions and results but, like all arts, ultimately and with greater or lesser intensity, it addresses the human soul. Contemporary circus is as diverse and atomised as the different personalities and geographical origins of its creators/performers.

In this first third of the 21st century, auteur circus has experienced a certain inclination towards formal minimalism, and some soloists and companies put on small-format shows in yurts or small tents, while returning to the ring – which is a return to the circle, to the space of a more direct and sensorial relationship. Ignoring for now the economic and market factors that undoubtedly contribute to these minimalist choices, I would like to think that this trend is mainly due to the fact that the current generations of artists have reconnected with the essential drives of the human being and that they want to share with the audience from proximity and immediacy. Today, the circus creator and performer swings between prowess, stage writing and the poetic body (I borrow the concept from Jacques Lecoq to refer to the artist who seeks to convey sensations, suggestions or moods by basically using physicality). It could be said that with auteur circus we also travel through the passage that goes from the traditional circus show to poetic circus.

### A matter of names

I have recently noticed that some young circus artists (especially those who, due to the lack of a higher circus school in Catalonia, have had to train abroad), prefer not to call themselves *artists*, but *performers* or *circus actors*. Although the name does not do the job, I consider that an artist is someone who creates art, a performer is someone who creates a performance, and that the noun actor refers to a theatrical performer. According to the *Dictionary of Theatre. Terms, Concepts, and Analysis* by the semiologist and professor Patrice Pavis, “performance art brings together visual arts, theatre dance, music, video, poetry and film, with no preconceived ideas” (Pavis, 1998, pp. 339-340). And he defines performer as an “English term sometimes used to signal the difference with the term actor, considered too exclusive of the actor of the theatre play.” Regarding the word actor, he explains: “The actor, when playing a role or embodying a character, is at the very centre of the theatrical event” (Pavis, 1998, p. 33).

It must be kept in mind that, as much as the circus show is porous and flirts with theatre, dance, fakirism, mime, illusionism or visual arts, it does not mean that the circus artist is an actor, dancer, mime, illusionist or visual artist. Even if he has acquired a certain mastery of these specialties, he remains a circus artist, a designation that very precisely specifies the person who dedicates himself to any modality and discipline of this millenary art.

Beyond the epithets, however, the important thing is that contemporary circus artists make their shows a communicative act that elicits emotions and provides some kind of existential content to the audience. The authentic circus creator is the one who possesses a solid artistic, technical and human background, has something new to say, and knows how to express it through his own and distinct stage style and language.

For this very reason, artists and creators must be ever more versatile. Charlie Chaplin said that the craft of the circus artist consists of twenty crafts at once. I would add that it is these twenty crafts, plus a creative soul, and a rootedness in their time and geographical space that can truly shape the universality of a circus artist.

### Artist, apparatus, object

The circus's investigative spirit is also reflected in the props, apparatus and scenography: from the flying trapeze invented by Jules Léotard<sup>7</sup> (Strehly, 1903, pp. 173-183) to the wooden planks of the company XY,<sup>8</sup> the history of circus is full of stagecraft findings.

In a fragment of an ultimately unpublished interview from 2018, the wirewoman and tightrope walker Mariona Moya (La Córcoles company) told me: "Current artists, instead of conforming to the limitations of the apparatus or the object, shape the objects and apparatus to their criteria and their expressive needs."

The relationship of some artists with the apparatus and props they work with is particularly interesting. In contemporary circus, the artist's physical relationship with the object can go beyond functional utility to enter a less tangible dimension. For understandable reasons, the artist maintains such an intimate bond and interdependence that their working relationship becomes almost a subject-object symbiosis (and, in some cases, even establishes something of a love-hate bond). The stage poetry that sometimes erupts between artists and their apparatus is more the result of an emotional relationship than that of a strict mechanical manipulation — anyone who has read *Traité du funambulisme* by Philippe Petit (Petit, 1997) will know what I mean. The relationship with the prop or the apparatus can even become a way of projecting the self, a metaphor for the "I, individual ↔ I, social being" dichotomy.

However, I also agree with the circus director and choreographer Samuel Jornot when he says that the object or apparatus should not be understood from an animist conception. Certainly, what is needed is for the artist to relate to it by following its physical behaviour, to establish a dialogue with it based on how it responds to its stimuli — an attitude that does not exclude the poetic event commented on in the previous paragraph. It means, simply (!) that artist and object create the show *together*.

A good example of the artist-apparatus conjunction is the stagecraft investigations of the juggler and wire walker Manolo Alcántara: *Locomotorivo* (2005),<sup>9</sup> *Plecs* (2010, in collaboration with Enric Ases and Karl Stets),<sup>10</sup> *Rudo* (2014)<sup>11</sup> and *Maña* (2023)<sup>12</sup> are four shows in which artistic personality merges with machinery, apparatus and objects to produce an elevated and surprising poetic level.

7. Gymnast born in Toulouse (1838-1870), Léotard presented *Flight from trapeze to trapeze* in 1859 at the Cirque Napoleon in Paris (today Cirque d'Hiver) and was the first trapeze artist to do a somersault between two trapezes. Léotard worked with very tight-fitting leggings that were a novelty at the time and are still used today with the name 'leotards' in his honour.

8. <https://www.youtube.com/watch?v=fV2sIEqod4A> (4' 10" to 4'48")

9. [https://www.youtube.com/watch?v=\\_l2JTFhKTo](https://www.youtube.com/watch?v=_l2JTFhKTo) (2'56")

10. <https://www.youtube.com/watch?v=Th8Hz-Frjco> (2'55")

11. <https://www.youtube.com/watch?v=KZtxxVn9x9E> (1'42")

12. <https://www.youtube.com/watch?v=txkorumlfl> (2'437")

In the same orbit we can place the performances of the choreographer and performer Jordi Galí<sup>13</sup> or shows such as *Le vide / Essai de cirque* (2009-2016)<sup>14</sup> in which Fragan Gehlker reflects on the absurdity of life through a performative relationship with the vertical rope that establishes a parallel with the suffering relationship between Sisyphus and his rock.

In this section, it is also necessary to mention the kind of artists who take their relationship with the object or apparatus to the limit of obsession. I can mention, among others, the juggler on wheels Professor Karoli,<sup>15</sup> fascinated by riding all kinds of circular apparatus, and the wire walker, tightrope walker, and one-man band Karl Stets, who with the shows *Cuerdo*<sup>16</sup> and the aforementioned *Plecs* puts both classic acts on another conceptual level. Also the *Senyor de les Baldufes*,<sup>17</sup> in which the Chilean Pablo Potocnjak (Penélope y Aquiles company) plays with *invisible* spinning tops and also the “biggest spinning top in the world”, or the French juggler François Chat, who classifies his relationship with objects as a symbiosis, to the point of giving the feeling that it is not him manipulating the object, but the object that manipulates him (Moreigne, 2010, p. 39).

A similar case is that of Swiss Maedir Rigolo (Swiss Nouveau Cirque), creator of *Sanddorn*,<sup>18</sup> a balancing act with long petioles of palm leaves that seems inspired by Alexander Calder’s mobiles. The artist begins by delicately placing a light bird’s feather in horizontal balance on top of a petiole. He then places feather and petiole on top of another palm vein and places all three on another petiole. With one hand he holds the petiole he has just placed under the unstable ensemble, and with the other hand (then with the toes of one foot) he picks up the next petiole from the ground and places it under the mobile under construction. It is like a slow, leisurely, penetrating Zen dance.

Thus, calmly, in an assembly process similar to the building of a *castell aixecat per sota*<sup>19</sup> (and with a constant swinging that threatens the delicate stability of the ensemble and causes a magnetic tension in the audience), he builds a mobile of thirteen levels of palm nerves in fragile balance, one on top of the other, with the feather always swinging at the top, like an *enxaneta*. When the whole assembly is completed, it is carefully balanced on his head. Then, with a cautious but skilful gesture on one foot, he lifts and places vertically a much thicker petiole that was also lying on the ground. It is the base on which the mobile is placed, which continues to swing in a manifestly unstable balance. The feat draws fervent applause from the audience (or sometimes not, as they are absolutely sucked *into* the action).

13. [https://www.youtube.com/watch?v=fothwk\\_M8\\_Q](https://www.youtube.com/watch?v=fothwk_M8_Q) (2'10")

14. <https://www.youtube.com/watch?v=3PYO7h94eeY> (1'36")

15. <https://www.youtube.com/watch?v=lZVqTBJ46KI> (2'27")

16. [https://www.youtube.com/watch?v=RF9T57f\\_Snw](https://www.youtube.com/watch?v=RF9T57f_Snw) (1'22")

17. <https://www.youtube.com/watch?v=LGb5EMloB6c> (1'31")

18. Currently presented by Marula Rigolo: <https://www.youtube.com/watch?v=DpXLc-WkMoU> (14')

19. *Castell*. Catalan tradition in which a group of men and women climb each other's shoulders in order to build a human tower of several layers. The *enxaneta* is a little boy or little girl who climbs to the top of the *castell* and crowns it. A *castell aixecat per sota* (raised from below) has the logical difficulty that the *castellers* must start from below and climb to the top.

But the act has not yet finished. When the applause subsides, the artist approaches the mobile and removes the light feather from the top. The construction collapses violently all by itself. A metaphor?

### Personal circus

Some of the trends observed in this first third of the century reflect the concerns of the current generations of circus creators. There is, in general, a desire to be honest, to communicate more or less personal experiences through the show. It is not – speaking in general – about individualism or personal or team egotism, but an uninhibited and positive attitude to life that seeks to exhibit and share experiences, fears, anxieties, wishes, dreams, hopes, frustrations... with the spectators (who are, let us not forget, the ultimate motivation for any show).

With the title *Personal circus* I intend to establish a prudent distance from the concepts *self-narrative* and *autofictional theatre*, which have recently caused so much outcry.

Self-narrative can range from the memoir genre to poetry and song through narrative and the novel (categories that all admit a variable margin of self-fiction). The writer Carlota Gurt argues that, to one degree or another, the author's life is always present in her work (Gurt, 2024). But I want to emphasise a basic aspect: between the literary author and the reader there is always a distance (in time and space).

In the case of autofictional theatre, the character played by the actor or actress can be a more or less close reflection of certain features and experiences of the playwright or the actor, but (with some exceptions, such as Ada Vilaró, who with *360 grams* or *La memòria del gel* directly tells of real moments of her life experience), the truth is that the actor or actress *plays* characters that are not exactly them, and that, therefore, to one degree or another, they are *faking*.

But personal circus is a case unlike those of self-narrative and autofictional theatre: circus is not, in any of its modes and formats, a fictional art. In addition, and unlike the temporal and spatial distance between the writer and the reader, in circus the artist and the spectator live and breathe in the same moment and in the same space. And it must be said again that all the actions and situations take place in a strictly real way: a flying trapeze artist may or may not achieve the triple somersault, but the fraction of a second that separates both possibilities leaves no room for deception. As Gasch proclaimed, circus is the empire of truth.

On the other hand, and unlike autofictional theatre, in personal circus the artist does not perform: he does what he does. His (poetic) body obeys his natural impulses. This difference, which someone might consider minor, is decisive. It is nothing new: the historical avant-gardes already proclaimed the abolition of the border between art and life.

The reader of this dossier has probably seen auteur circus shows in which there seems to be no distance between the production and the life experiences of the artist or company. Moreover, sometimes the show seems



to be a sublimated extension of the inner life of the artist and creator: if so, it may well be a consequence of the fact that, looking *inward* on his way to understanding the world, the circus creator uninhibitedly projects himself in public as he is: this is precisely the artist who does *personal circus*.

Let's analyse some examples:

In *Le Grain* (Venice Biennale, 2000), the French juggler Philippe Ménard amply demonstrated the results of his obsession with achieving new records in juggling feats. Transsexual since 2008 and now Phia Ménard (Non Nova company), she has projected her (internally difficult and painful) process of personal metamorphosis into the metamorphoses of the stage material of her show *P.P.P (Position Parallèle au Plancher)*,<sup>20</sup> in which she manipulates ice ("a material in constant transformation"). The same temperament is seen in *L'après-midi d'un foehn*<sup>21</sup> and *Vortex*<sup>22</sup> (Mercat de les Flors, 2014), two hybrids of juggling, ballet and puppetry in which she transforms the props and transforms herself by metaphorically stripping off her hindrances, disguises and accumulated taboos.

In the circus-opera *Sama Samaruck Suck Suck* (Carles Santos, La Villette and TNC, 2002), the exceptional Quebecois contortionist Angela Laurier channelled the self-hate of her own body in an exercise of contortionism in which she slowly emerged from a large snail shell, contorting herself and narrating aloud (with the technical difficulty that this simultaneity entails for contortionists) the traumatic relationship she experienced with herself and which drove her to become a contortionist.

In *Pelat*<sup>23</sup> (2013, still on tour in 2024), Joan Català reflects his state of stupor from when he was a child and watched the farmers working in the fields, or when in a locksmith's shop he observed the almost choreographic movements of the old locksmiths engrossed in their work. Based on these experiences, in *Pelat* Català he explores the choreographic possibilities of manipulating a four-metre-long log, with which he ends up involving the spectators in a ceremony evocative of lost rafts, popular folklore, community songs and resonances of pagan rituals.

In the children's show *Com els pingüins*<sup>24</sup> (Temporada Alta, 2023), the clown Helena Escobar "La Bleda"<sup>25</sup> draws on a personal physical difficulty (which she declares and reveals bluntly) to construct a positivist claim of how to face life's problems.

In *Cuirassa oberta* (L'Estruch, 2024), the Mallorcan Marilén Ribot's performance is a profoundly intimate revelation (and also hard and poetic, abstract and metaphorical), which revolves around a double and intense personal vicissitude. To convey this life experience, the creator and performer uses acrobatics (Cyr wheel and aerial prism), balancing on bottles,

20. <https://www.youtube.com/watch?v=EqnzJJWwh5M> (2'55")

21. <https://mercatflors.cat/espectacle/lapres-midi-dun-foehn-6/> (1')

22. <https://vimeo.com/562692455> (1'31")

23. <https://vimeo.com/59304557> (4'06")

24. <https://www.lasalateatre.cat/ca/programacio/c/93-com-els-pingins.html> (2')

25. <https://www.youtube.com/watch?v=9w9MKlwS3Uo> (1'32")

walking and lying on broken glass and throwing knives. Ribot declares that “I needed to tell the story of this personal moment, because I find that what is personal is also universal, even if each spectator’s interpretation is completely their own.”

There is also a great deal of personal projection in the *circ d’entran-ya* (visceral circus) of the Catalan company Los Galindos. Shows such as *Maiurta* (2011),<sup>26</sup> *Encara no sé, Lola* (2017)<sup>27</sup> and *Udul* (2018)<sup>28</sup> share genuine life experiences and communicate feelings (often surrealistically), through stage pieces that, simple only in appearance, have an emotional impact on spectators of all ages.

In the preparation of this category of shows, improvisations play an important specific part, which bring out all kinds of personal experiences that then need to be worked on dramaturgically. The aforementioned (p. 261) tightrope walker Mariona Moya stated in the interview cited (p. 261) that the link between the creative act and personal life is precisely what gives body and meaning to the work of art and makes it authentic: “In the circus creation processes that I have experienced, you work from improvisations, and you pour all your emotional baggage into the improvisations, everything that stirs in your guts, the good and the bad, the crises and wonders” (Jané, 2018, p. 6).<sup>29</sup>

A particular area of projection of one’s own self in a show is that of the contemporary clown, in which it is very often difficult to disentangle the character of the person who creates it (it is worth saying that this projection is also found in some classical clowns). The true artist clown does not perform the actions or the stories but simply (!) is a clown and does who she or he does. And not because, psychologically, *the character consumes the person*, but because *the person expands into the character*.

Indeed, all clowns or clown artists search within themselves (sometimes in the most intimate and darkest corners of their interior) looking for those characteristic features of their own personality which, exaggerated, minimised or distorted, will allow them to face any stage situation with a temperament, an attitude to life and a spontaneity that are wholly believable because they have emanated from their inner truth.

In the lecture *El clown ritual, una figura fonamental en altres societats*, the professor of Religious Anthropology at the UB Manuel Delgado reflected: “[the clown] warns us, in one way or another, that everything could be taken from another perspective, with a more philosophical, more intellectual dimension. [...] In the end, what the clown does is to place us, basically, in a sudden and sometimes somewhat cruel way (remember that there is nothing crueller than humour, irony) in front of another truth, another mirror” (Delgado, 2007).

Undoubtedly, the clown is still an (often uncomfortable) broken mirror in which the virtues, defects, hopes, contradictions and frustrations of

26. <https://www.youtube.com/watch?v=MaGsz5AzWXI> (1’03”)

27. [https://www.youtube.com/watch?v=d2Gpb5mC\\_Uw](https://www.youtube.com/watch?v=d2Gpb5mC_Uw) (4’)

28. <https://www.apcc.cat/ca/espectacles/389/udul> (2’08”)

29. <http://www.girona.cat/cultura/cat/entreactes.php?idreg=2980>.

human beings are reflected. Because, ultimately, the clown provides us with reliable information about the paradox of our lives. This has been done or is being done (to mention just a few names) by Rhum, Grock, Ramper, Rivel and Zavatta among other classic clowns and by contemporary clowns such as Dimitri, Jango Edwards, Leo Bassi, Tortell Poltrona, Claret Clown, Laura Herst, Pepa Plana, Monti, Los Excéntricos and Alba Sarraute. All of them have extracted bits of themselves and combined them with their own creativity to develop intelligent and socially responsible humour.

### Some questioned and reformulated disciplines

To try to approach both the close link between circus and society and some of the various fluctuations experienced over time between them, it will be useful for us to go back to the 19th century to talk about the American circus impresario Phileas Taylor Barnum (1810-1891) and his freak shows, first at the Museum of Broadway and later at “P. T. Barnum’s Grand Traveling Museum, Menagerie, Caravan & Hippodrome”.

These attractions, deceptively scientific, consisted of the exhibition of teratological phenomena: giants, dwarfs, bearded women, deformities, chimpanzee girls, elephant men, Siamese twins, and so on, as well as hoaxes, such as sea monsters, talking heads, the mermaid of the Fiji Islands or the black woman Joyce Heth (“one of the greatest natural curiosities of all time”), who, according to Barnum, in 1835 “was the 161-year-old nursing mummy of President George Washington”). Most of the audience – at that time ignorant and gullible – swallowed these and other hoaxes with a combination of admiration and fear. Barnum’s lucrative business had many imitators for a long time – and until recently. The director Tod Browning featured such sordidness in the film *Freaks* (1932), in which, by the way, some of the artists-freaks of Barnum’s circus took part.

Sebastià Gasch, who mentioned he has seen *Freaks* at the (then cinema) Arnau in the Avinguda del Paral·lel in Barcelona, defined it as “a terrible show, with a disturbing charm and a rare quality” (Gasch, 1961, p. 58).

In the 1970s, some Spanish circuses still put on acts with men and women affected by dwarfism, and I do not recall any comments of rejection from the public. But in life things are “normal” until they stop being so: in this first third of the 21st century, no circus impresario would dare to present this double humiliation (to the artists and to the audience), and this is a significant sign of the (excessively slow) changes in social sensitivity.

With the disappearance of freaks as an attraction, in recent decades the evolution of European society has shown a gradual lack of interest in – and, in some cases, a head-on rejection of – some acts that had been very successful throughout the 19th century and first three quarters of the 20th but which today are *unpleasant*. Among others – and without going into the controversial, problematic and still unresolved issue of animals in circus –, strong men and women, hair hanging, human projectiles (also called cannonball), knife-throwers, fakirs and even contortionists.

We should ask ourselves if this current lack of interest and/or rejection is caused by a progressive awareness shared by circus creators and society, if it is motivated by the *politically correct* precept, or if perhaps it is the result of a lack of spirit of renewal on the part of professionals in each speciality act. Could it be a combination of all three cases?

The verifiable fact is that today's audience appreciates the effort of some original circus artists and companies to adapt some of these disciplines to contemporary social sensitivity. Let's look at five specialities (strength, fakirism, knife-throwing, contortionism and apnea) to see that, without ceasing to be inspired by tradition, the inventiveness of current creators reformulates them and gives them a new dimension in terms of conceptual, ethical, aesthetic and social approaches.

### Hercules (strength acts)

This is an act practised mainly by men who, like Sebastià Llull "The Mallorcan Samson" (1930-2007), can lift a hundred kilos with one hand as well as bend 24 mm diameter iron bars using his head as an anvil, or drag lorries loaded with people with the force of his teeth. It must be said that there have also been strong women, although in smaller numbers, such as the American Laverie Vallee "Charmion, the strongwoman", filmed in 1901 by Thomas Alva Edison.

The circus strongmen had a reputation for being rough and aggressive people. I do not know if this is true, but if it were there are some exceptions, like "The Great Apollo", a strong Uruguayan who made a living in the Gran Circo Mundial by ripping out thick telephone wires and hammering huge nails with his bare fist into a plank of wood. This burly specialist told me in 1992 that what in his person may seem like a paradox at the same time is not: "The circus artist must know how to push his physical, artistic and human possibilities to the limit. Our job is not to create a fictional universe, but to perform a task of synthesis that consists of choosing our best experiences, turning them into a show and offering them to an audience that comes to the circus thirsty for excitement" (Jané, 1998, p. 85).

Although this discipline has lost the admiration it had aroused in other times, Le Cirque du Soleil demonstrates its validity by integrating into the dramaturgy of the show *Alegría* (versions 1998 and 2024) several appearances of a strongman who uses doses of tenderness in his stage relationship with a fragile character ("Little Tamir") and a kind and protective attitude towards his fellow performers in the ring.

In 2019, at one point in the show *Un cirque plus juste*, the robust Finnish juggler and object manipulation artist Jani Nuutinen (Circo Aereo, Mercat de les Flors 2019), evoked the classic figure of the strongman juggling heavy iron spheres, an act that ended with him throwing one in the air and catching it with the nape of his neck, in the manner of traditional strongmen.<sup>30</sup>

30. <https://circoaereo.fr/spectacle/un-cirque-plus-juste/> (2'37")

## Fakirism

Fakirism is an art of self-control  
and a challenge to oneself  
and will always exist.  
(Tortell Poltrona)

This discipline based on resistance to physical pain is performed in several types of shows, including circus. Although the existence of the so-called *fake fakirs*, who simulate mastery of both hypnotism and telekinesis, fakirism does not admit fakes because everything in it is physical and takes place before the eyes of the spectators.

The range of fakirs is quite varied: among other demonstrations of pain control, they swallow swords, chew light bulbs, pierce their cheeks with needles, insert daggers into their nose, play with fire, swallow or spit it out as if it were a volcano, lie on a bed of nails or a carpet of broken glass and often show off their skill by hypnotising snakes and crocodiles. Today, these exercises can still elicit reactions of anguish or rejection among some members of the audience.

Josep Miret “Fakir Kirman” (“I don’t master pain; in fact, I don’t feel it”) is probably the best known in Catalonia and in Spain, but he also performs in international circuits. Joan Brossa’s favourite artist, his most famous acts consist of eating light bulbs or the enormous volcano of fire emanating from his mouth, among other feats. Kirman, who also performs (real) hypnosis under the name of “Professor Kobrak”, has earned the prestige of legendary 20th-century Catalan fakirs such as Lluís Molist “Tamara Bey”, Francesc Piñol Regàs “Sager” and Antoni Moreno “Fachín”.

Although recently fakirism has not been very common in circus shows, the audience continues to enjoy acts with fire, as shown by those performed by Kirman himself and Jaime Oms “Fakir Testa”,<sup>31</sup> the African artists who perform limbo and food juggling with burning objects, a Mister Burn (who in the 1990s set himself on fire in the circus ring), the extremely rapid jugglers with fire from *Alegría* (Cirque du Soleil, 1998 and 2024) or the participatory *fire jam* at the Festival de Circ de Terrassa 2023.

In *Instintos ocultos* (Grec 98), Leo Bassi lay bare-chested on a surface of broken glass and got up with his back covered with scratches and blood.

Marilén Ribot performs with the same veracity in her show *Cuirassa oberta* (p. 264) in which she walks, sits and rolls over broken glass. Both Bassi and Ribot show that circus disciplines may not cause anguish or rejection among the audience if, transformed into dramatic material, they form part of a story.

31. Testa also performs acts of great physical risk, such as lifting and swinging a butane cylinder suspended from two tuna fishing hooks fixed under the eyelids: <https://bit.ly/3YomjtH>.

### Knife-throwing

Introduced into European shows by the Chinese troupe Arr-Hee in 1832 (in 1864 they performed at the Gran Teatre del Liceu in Barcelona),<sup>32</sup> this is a circus speciality within the so-called target disciplines, which also include shooting a rifle, handgun and crossbow, or throwing darts, among others.

It is a traditionally male technique consisting of throwing knives and other cutting tools from some distance into a vertical wooden board as close as possible to the contours of the body of a person (generally a woman) standing against the board and facing the thrower. It is a dangerous act, even more so when the board is a spinning wheel, also vertical, on which the girl-target is immobilised. With the wheel spinning, the thrower throws one knife after another while the audience holds their breath because of the obvious risks to the human target.<sup>33</sup>

At Circ Raluy, the much-missed Silvano Giribaldi performed this act with his wife Daniela Coatti immobilised on the spinning wheel. The stage posture, concentration and cold blood with which this artist worked made me wonder, one night after the show, whether they had ever had an accident. He replied to me modestly, without a shadow of affectation: “Ciascuno il suo mestiere”.<sup>34</sup>

However, trust in the thrower does not prevent the audience from having their hearts in their mouths throughout the act because human error is also possible. Sebastià Gasch used to say that people go to the circus to enjoy, not to suffer. But this speciality act has a morbid – and quite macho – component, even though on some occasions (few), the target is male.

Some circus artists have overturned the approaches of knife-throwing by replacing the woman-target with a drawn silhouette (sometimes, that of the thrower or his shadow, a detail that, depending on the narrative of which the act forms part, can open an interesting range of dramaturgical possibilities). Some examples of this variant include Jordi Aspa (Escarlata Circus), Martí Soler Gimbernat (Compagnie Daraomai) or the production *Suspensión* by the Madrid company Nueveuno.<sup>35</sup>

The artists can also throw the knives against themselves, as Marilén Ribot does in the aforementioned *Cuirassa oberta*: standing or lying on a horizontal wooden board, she lets the knives fall – which pass by her body as if they were drops of water – to test herself in a metaphorical choreography of female empowerment.<sup>36</sup>

The Russian-Argentinean duo Domichovski & Agranov performs a musical version of this act in the show *Davaiiii* (2019). Sasha Agranov starts playing the cello. There is no person or drawn silhouette on the board. Pablo Domichovski starts throwing knives against the board accompanied by the music of the cellist Agranov. When he has thrown all of them, Agranov stops

32. Diario de Barcelona, 3/11/1864.

33. <https://www.youtube.com/watch?v=SMM4WbcZNvo> (1'14")

34. To each his craft.

35. <https://vimeo.com/428969687> (2' 38")

36. <https://vimeo.com/893831401> (2' 03")

playing the cello, moves to the board and with two drumsticks performs a short concert playing the knife blade as if it were a xylophone.

*Breaking point*,<sup>37</sup> by Alexander Weibel, has a strong component of invention, abstraction, technical precision, vindication and staging. This artist overturns the classic dynamic of the act: he does not throw the knives against a participant or against his own shadow, but against the violin that he has played delicately at some points of the performance, during which he has explicitly shown the extreme care with which he treats the musical instrument.

Weibel fixes the violin to the revolving wheel (once the audience has followed him until here, the contours of the instrument can suggest a woman's silhouette; in any case, replacing the woman-target with the violin can be read as a metaphorical reference to female fragility). Once the violin has been fixed, the artist attaches a little further down another very delicate instrument: his laptop.

Weibel takes a few steps back. The board starts to revolve and he keeps throwing knives. When some of the knives do not stick in the board and bounce on the floor, that sound makes the same thrill as when there is a woman on the target.

The act ends happily. Alexander Weibel picks up his laptop and connects it to a large screen. The computer camera has recorded the whole act, so that the audience become the person who is usually immobilised on the revolving wheel. In other words, Weibel gives the audience the same objective vision as the woman when she sees the knives coming. This impression experienced and shared with the audience is direct, visceral and, at some moments, frightening.

Not even Joan Brossa had gone so far:

The camera placed on the trapeze  
swings over the spectators  
(the acrobat's point of view).  
(Brossa, 1987, p. 259)

Weibel's rereading of the classic act is a clever contribution that, along with having unquestionable artistic value, elicits some sociocultural reflections. Among some of those possible, I personally make two: the subsidiary role of the woman as an object in a certain way of doing circus, and the overvaluing of risk and virtuosity as a dramatic resource to stir up the morbid vein of some audience members.

These examples of knife-throwing in contemporary circus evidence the aim to abandon the typical (and sometimes clichéd) risk inherent in the physical feat to explore another type of risk: that of renewing tradition through the stage language while responding to the sensitivity of today's society.

37. <https://vimeo.com/185126501> (tightrope walking and knife-throwing, 4' 55'')

## Contortionism

Also called *rubber* in classic circus jargon, it is a branch of acrobatics that works based on body flexibility taken to extremes that ordinary people cannot achieve.

It is a mostly female act, as women's anatomy is generally more flexible than men's. In the mid-20th century, the Portuguese contortionist Fatima Zohra attracted many female artists to this act, but there have been male contortionists in all periods, such as the American Chester Kingston, who in 1920 and 1935 performed in Barcelona dressed as a Chinaman performing the exercises at hitherto unseen speed, which he peppered with his comic talent. In 1959 and 1961, at the Circo Americano and the Circo Nacional de Italia respectively, the Barcelona audience could applaud the contortionist Joy Kay in an act of "delicate poetry", as Sebastià Gasch wrote in *Destino* in 1961.

In 2002, in the production *Junior 2002, el sueño de una estrella* (Gran Circo Mundial), the Argentinean contortionist Zamorate fitted into a glass carafe, in a feat that had we not seen it with our own eyes, we would have sworn was completely impossible.

Usually, contortionism acts were formerly unpleasant to watch, deprived of any grace or elegance. The Chinese, by combining dislocation with balance and juggling, infused contortionism with rhythm and harmony. There is no monstrosity in their movements, and nor do these cause the impression of fatigue or effort, but a feeling of purity, that something supernatural that captivates us in circus and music hall. (Gasch, 1959)

It is curious (and at the same logical) that the master of critics qualified contortionism as a *formerly* unpleasant act. I say curious because today, so many years after that 1959, contortionists and dislocation artists still provoke a series of reactions that can range from admiration to rejection as well as uneasiness, morbidity and even an obscure erotic perturbation. In fact, the popular imaginary has also seen contortionism as a show closer to the old fairground stalls than to the standards of beauty usually attributed to circus.

And I say that it is at the same time logical that Gasch used the adverb *formerly*, because in 1959 he had already had the opportunity to applaud Chinese artists who innovated with Western forms of contortionism (today he would show more enthusiasm if he could enjoy the harmonious perfection of Mongol contortionists in the Cirque du Soleil or at the International Circus Festival of Monte-Carlo). The reason for this *curious and at the same time logical* dichotomy is quite simple: both now and in Gasch's time, among the audience attending a show, each person has a world of their own and personal experiences that condition their aesthetic tastes, sensorial impulses and spontaneous reactions.

In *L'acrobatie et les acrobates* (1903), considered one of the three bibles of acrobatics (along with *Acrobatica e Ginnastica* by Alberto Zucca, 1902, and *Trois dialogues de l'exercice de sauter et voltiger en l'air* by Arcangelo Tuccaro, 1599), Georges Strehly argues that contortionism is an unhealthy



curiosity, that of all circus acts it is the least attractive and the one that deserves less encouragement, and ends by predicting it an uncertain future by arguing that all the figures against nature of the dislocation artists are not only contrary to aesthetics, but align them with fairground phenomena (Strehly, pp. 173-183).

More or less sustained over time, this relative rejection of contortionism began to diminish with the emergence of auteur circus contortionists, who re-dressing this discipline with a new aesthetic and dramaturgical approach have taken a great step forward so that it can be accepted by more people.

I already mentioned (p. 264) Angela Laurier's contribution to the production *Sama Samaruck Suck Suck* by Carles Santos. I will add two more examples.

The practical and non-scholastic experience of the Biscay-born contortionist Ane Miren has provided *kontorsionism*<sup>38</sup> with an aesthetics that escapes many of the parameters of the act. She currently expands her praxis in this area as a teacher of body awareness, flexibility and contortionism. It is very likely that the spectators who were able to see the production by Lluís Danés *Tranuites* (TNC, 2006) remember Ane Miren contorting on Lluís Llach's grand piano to the song *Com un arbre nu*<sup>39</sup> or fitting into a suitcase while from a strange music box Llach was playing the tune of *Viatge a Ítaca*.<sup>40</sup> With her silent and properly expressive body, Ane Miren largely overcame the illustrative language to enter an abstract symbiosis with the spirit of the lyrics and the music of those two songs. As the dancer and choreographer Montse Colomé points out, "from abstraction it is possible to reach the specific" (Colomé, 2022).

The Quebecois Andréane Leclerc developed *Cherepaka* (Fira Trapezi and Mercat de les Flors, 2014, and Sismògraf, 2015) taking inspiration from three sources: the book *Logique du sens* by Gilles Deleuze, the paintings by Francis Bacon and the duality that exists between the perennial nature of a turtle's shell and the fleetingness of the reptile's life. The contortionist Leclerc does not seek to prove her excellent technical level. On the contrary, she leaves aside the codes of classic contortionism and puts her anatomy at the service of a communication language that manages to convey a deeply human drama. Leclerc transforms the body technique into a ritual of transformation in which she transubstantiates into a suffering soul and gets that the audience, stuck to their seats, to breathe with her, and with her we almost fall into despair. For this artist, "physical capacity and feat are, only, the vocabulary to build metaphors and distorting mirrors of reality" (Jané, 2015).

The examples cited show that if the acts considered *unpleasant* come to form part of a dramaturgy they can erase the negative components that bring them into question.

38. Ane Miren García writes (*kontorsionism*) with a k "to differentiate body technique from the idea culturally associated with contortionism."

39. <https://www.youtube.com/watch?v=P6TTGi4WS3A> (4')

40. <https://www.youtube.com/watch?v=c1ngTrGNt7Y> (3'36")

## Apnea

Although it is quite a typical discipline in circus, the journalist and writer Antoni Rué Dalmau records that in 1877 a Miss Luslyne performed at Barcelona's Teatre Tívoli, a French woman who smoked, drank and ate underwater inside a glass tank (Rué Dalmau, 1947, p. 75). According to Rué, the audience did not know if it was a trick. He also explains that, two years later, an imitator of Miss Luslyne performed in Barcelona, advertised as the “fish woman”.

At the same time, the famous trapeze artist and woman-projectile Miss Zaëo was fired out of a cannon and into water (De Ritis, 2008, pp. 197 and 499, note 26).

In March 1940, the Barcelona-based Circ Olympia (written Olimpia in Franco's time) introduced *The seal man*, who spoke, ate, drank and smoked while submerged in a container full of water.

In the Circo Ringland of the Raluy family, in 1978 the diver Luis Castanera “Jimmy Stevenson” swam dodging two sharks in a glass aquarium filled with cloudy water. The attraction made a great impression, but it was later revealed that in fact the sharks were animatronic.

In 2014, while the law to prohibit animals in circuses was considered in the Catalan Parliament, Fabio Zavatta's Circ de Catalunya was provisionally authorised to perform an act included in *Piraña Show* in which a swimmer dived into an aquarium full of piranhas and emerged unhurt. Faced with the danger that, if the law was passed, Zavatta had to remove this attraction from his show, he exclaimed: “But they're only piranhas!” (Segura, 2014).

In the 2015-2016 season, the Mercat de les Flors programmed *Apnea*, by Rodrigo Sobarzo, resident artist at the Jan van Eyck Academie in Maastricht. According to the press dossier, the show developed “based on immersion, the creation of a space in physical and mental suspension underwater.” Sobarzo sought to “immortalise the body by holding his breath and immersing in water, reaching a light discomfort due to the lack of oxygen and water pressure.” *Apnea* aimed to confront the audience with “everything that we always take for granted, which is the presence of air around us.” Regardless of the result, it was quite a conceptually different approach from the previous examples.

The show *La veu submergida*, by the acrobat and former artistic swimmer Maria Palma, is much more ambitious. Shown in an open rehearsal in June 2023 within the programme *Guaret, creacions a foc lent* (FiraTàrrrega), in July the Grec 2023 programmed it at the Centre de les Arts Lliures, where it returned more fully developed in January 2024.

Maria Palma's production revolves around the symbolism of breathing, and conducts an introspective examination of the psychology of a woman who does not accept her Christian name: Maria. This starting point leads to a sometimes hypnotic show, with an abstract beauty that epitomises the *Lecoquian* concept of the poetic body. The lighting and sound space complement Maria Palma, who dances, confesses aloud, suffers and at moments gets mad and, along the way, offers us harmonious dance figures that immerse the audience into a state of mind that is difficult to calibrate.

*La veu submergida* is a clear demonstration of how tradition can be updated from a contemporary vision and encourage the spectator to make intimate reflections.

### The circus artist and the spectator

The audience's responsibility is to interpret  
what they see on the stage

(Bob Wilson)

Contemporary circus is a metacultural show that enters through the senses and targets both the emotional system and intellect. Generally, it offers different levels of reading to the audience, regardless of age, culture or social background.

Undoubtedly, the audience is the main reason, the determining goal of any show: creative ideas are meaningless if they do not serve to construct a stage piece and share it with the audience. Heiner Müller (1929-1995) gave the audience the role of final interpreter, as the recipient of the whole creative process.

The critic Sebastià Gasch wrote in the magazine *Destino* (Gasch, 1954b):

The most curious impression, and also the most profound, given by the audience in the circus is that cluster of individual sensations that merge with each other, until they acquire a unanimity that can only be compared to that of fevered multitudes. This human boiling pot, which invades the stands on all four sides, has only one soul. They react in the same way and the feelings experienced overflow in unison.

This vibrant article by Gasch is quite accurate, both in terms of the circus audience from the pre – and post – Spanish Civil War period and the spectators with whom the critic shared a stand in France during his exile (1939-1942). However, as the stubborn advocate of avant-gardes was very familiar with the wisdom of the saying “there are as many opinions as there are people”, he concluded the article with these words: “Every country has a different audience. What am I saying? Every country? No, every city and even every day of the week.”

Gasch was referring, of course, to the audience of classical circus, but we note that in the four sentences of the end of the article he qualified (albeit partially) his statement about the *unanimity of individual sensations*. And in the seven decades that distance us from that text, the aesthetic and conceptual interests of the circus audience have diversified so much that it is no longer possible to generically speak of the *audience* or of the *spectator*, because this category of people has ceased to be that more or less homogenous whole of the 1950s. Today, being a circus spectator is an exercise in freedom which has a lot of the creative and, consequently, also the unpredictable, as the Brossa of post-theatre and object poems knew very well.

Today's circus audience is a conglomerate of individualities that can be very different from each other – to the extent of having completely opposed criteria faced with the same stimulus and, moreover, the capacity to support them with well-founded arguments.

Although they can share emotions and reactions with the other audience members of the same show, the perception experienced by each individual is strictly personal and, as already mentioned (p. 261), among other determining factors of their cultural background, mindset, sensibility, social status, lived experiences and personal expectations – it depends, in short, on everything that makes up the character of the people and determines their tastes and preferences.

Following the conversations with his friend Charlie Chaplin, the Latvian director Serguei Eisenstein contrasts the creative gaze of the maker of *Modern Times* with the receiving gaze of the audience of his films, while reflecting on how the different context and lived experiences of each spectator, each analyst and each society influence the perception of the same artwork.

It is advisable, therefore, that when putting on a show the artistic team should take into account the social, economic, cultural and political contexts of the specific audience they want to target, because the reception and the reaction (active or passive) it will provoke from the audience are a key dramaturgical element, given that auteur circus not only seeks to show, but – and above all – *share*.

Thus, during the creative process the artist and creator should have the capacity to simultaneously make the twofold effort of examining each scene or sequence respecting their own creative impulse, while trying to imagine the possible responses that can come from the mood of the audience.

Nevertheless, *listening to* the reactions of the audience and taking them into account does not at all mean that the creators have to build the shows abiding by the average spectator's tastes and capacity for interpretation: as in all arts, the real artist is the one who produces the work depending on their world of reference and creative drive. What this actually involves is the opposite: attracting the audience to the terrain of the creator because giving them what they normally want is artistically sterile. It is therefore a question of balance that needs craft and sensitivity.

The relationship between the circus artist and the spectator is a bidirectional communication, a two-way journey: the circus artist sends to the audience a set of emotional impulses in the guise of body language (acrobatics, balance, skills, comicalness, and so on). The audience receives them, interprets or reinterprets them (sharing them or not), and their response (whatever the type and energy intensity and whether they express them vehemently or hermetically silent), always reaches the artist.

For example, the French acrobatic company XY moves under the motto "If you go alone you go faster, but together we go further." And this "together we go further" also embraces the audience, who gradually, intensely and irreversibly immerse themselves into this company's shows. In the presentation of *Il n'est pas encore minuit* (*It's Not Yet Midnight*, Grec amphitheatre, 2015),

one of the most agile members of the company, Airelle Caen, illustrated it with a personal experience:

When you are in the air, flying, with the thrust of the acrobatics and the little moments of tension, experiencing that undesirable feeling of lightness, you sense that the audience feels your reactions and responds. We feel them. Our own reactions and those of the audience in a very powerful exchange. It is priceless.

It would not be necessary to invoke Jakobson to realise that we are speaking of the universal structure *sender* → *message* → *receiver*, and that in this structure we also have to consider the communication channel (type of production and circus techniques used), the physical and social context in which it takes place (big top, yurt, auditorium, street, type of audience and, among many more, even the time of the performance). In circus, the return reaction/response is usually immediate despite very diverse qualities and intensities depending on the variety of spectators, but in any case, it always follows the sequence *stage action* → *spectators* → *emotional reaction or reactions to the stimulus received* → *artist*.

### The art of seducing

In any performing art — and very particularly in contemporary circus — a show is not really complete until after the premiere, because the reactions of the audience and the biological level of their response in the first performances usually suggest, recommend or oblige some changes or adjustments that will round off the production. For these reasons, increasingly more circus companies propose open rehearsals, to assess the reactions of the audience step by step — which at the same time are, as they are spontaneous, one of the active functions of the spectator and a valuable source of information for the artist.

To achieve these spontaneous reactions, the creator and performer needs tools to gain the unavoidable mental and emotional engagement of the audience. And, in circus, the fundamental tool to conquer this engagement is seduction. Classical circus has always known this, and begins its shows by capturing the audience with an explosion of *light, music and colour* through the opening parade, a lavish initial spectacle in which the whole company bursts into the ring exhibiting their act among a wonderful play of lights and a spiritedly uplifting music. If the opening parade packs a punch, the show has already started with the audience on its side.

For obvious reasons, contemporary circus must seek out forms of seduction alternative to the opening parade. And here, the stage sincerity of the artist plays a decisive role: I have stressed (p. 259) that this sincerity manifests emotionally in contact with the audience. And given that circus is not an art of fiction, the veracity of the show and of the artist should be explicit and visible from the outset, in order to capture the audience and seduce them, although they do not enter intellectually in the message — although one thing usually leads (or can lead) to the other. And, let's repeat, the artist

must possess the necessary duality to intensely experience the show while constantly *listening to* the audience to stay connected to them.

There are auteur circus productions that invite us to *feel* rather than to *understand*, and because of their intention, content and form require from the audience a given receptive attitude, a predisposition to let the show penetrate, not forcedly into the intellect, but, and above all, into their sensory perceptions (a goal that cannot always be completely achieved: let's remember that the audience is an extremely diverse entity and, moreover, subject to such unpredictable variables as their state of mind or fatigue, whether they see the show alone or accompanied, and so on).

No more or less than other contemporary arts, auteur circus invites the spectator to go beyond the mere entertainment to *place themselves within the show* with a non-passive attitude and assuming their own role in this interactive ceremony of a circus performance.

Of course, when I say *place themselves within the show* I am not referring to the spectator being obliged to go into the ring or onto the stage to participate against their will but to that spectator who is predisposed to a free and personal interpretation of what is offered to them on the stage: I am speaking of the spectator with an active gaze (the verb to look involves action: it is a transitive verb, like to love). In the performing arts, to look should also involve to experience what the artists do — or, better still, to let oneself be absorbed.

### The active spectator

The activity of the spectator consists of internally remaking what they see, feel and understand throughout a show and analysing, comparing or rejecting it. If the show has seduced them, if they have let themselves be absorbed, if they have been able to feel it *from within*, deploying all their senses, this spectator will have more elements of judgement to decide about the interest and quality of the show seen. “[The active spectator] is not an individual that limits themselves to be merely ‘in front’ of a show, but with their dynamic experiences constitutes a necessary pole of the show itself” (Sofia, 2015, p. 23).

The idea of the dance critic Bàrbara Raubert (2011, p. 286) is very enlightening when she distinguishes between “the spectator harvester” (who harvests what the creator sows) and “the spectator recipient” (who, along with harvesting what the creator sows, integrates it into their own universe and undergoes a transformation that enriches them as humans).

Speaking of the current generations of circus spectators is to speak of people with their own criterion, of spectators who are aware that their role goes beyond a moment of entertainment and aesthetic enjoyment (which is very good thing, because the fact of enjoying is both a lure and a means of entering into artist-spectator communication).

In this aspect the circus audience workshops have proven to be very useful. These workshops have been conceived so that they can learn about the creative process of the show they are about to see while relating it both with previous productions of the company and productions by other companies,

introducing them into the specific circus terminology and providing them with tools to understand and enjoy contemporary and auteur circus shows. After the performances, the workshops usually end with the exchange of opinions, concepts and emotions elicited from the audience, an exchange that is generally very rich in nuances, which exemplifies the enormous usefulness of these experiences.

In the end, the artist-audience connection is a particular case of connection between humans, a mainly neuronal issue. In *Las acrobacias del espectador*, the researcher Gabriele Sofia calls for a dialogue between the worlds of theatre and neuroscience in order to investigate “the cognitive dynamics and the neuromotor techniques that the spectators trigger in a theatre relationship” (Sofia, 2015, p. 22). And in the second foreword to the same book, Clelia Falletti<sup>41</sup> explains: “Cognitive neurosciences demand that theatre studies focus attention on an extremely precise aspect: there is a level, the biological level, which has continuous repercussions and relations with the other levels (psychological, behavioural, experiential, etc.) both on the actor and the spectator” (Sofia, 2015, p. 17).

In his turn, the researcher and theatre director Miguel Ribagorda periodically publishes in the digital journal *Artez* an interesting series of articles in which he reflects on the actor-spectator neuronal connections in the fields of theatre and body expression, with criteria that are perfectly valid for circus artists (classical and contemporary).<sup>42</sup>

## Conclusions

More or less consciously, circus performers from all aesthetic trends are closely linked to an essence and a perennial anthropological mystery that, with changing names and in all periods of history, continue connected to life drivers and the primitive emotions of the human being. If something varies in the perennity of circus it is the format and style with which these drives and emotions are conveyed, which has the virtue of continuously adapting to the variable receptivity (general and particular) of the audiences of each historical and social context.

Thus, any confrontation — ignorant or interested — between the different trends of circus is absurd and sterile. These polymorphous trends enlarge and enrich the power of seduction of this performing art among all kinds of audiences.

The link that contemporary and auteur circus establish with the traditional repertoire and speciality acts is a luminous sample of the transmission of knowledge and of assumption of the techniques and spirit of traditional circus. Brossa’s postulate “we must understand tradition as a conquest rather than a legacy” is shared by circus performers, managers, activists and thinkers who in their daily work show that circus, like all arts, develops by absorbing those elements of tradition with which each creator identifies,

41. Associate Professor at the Università La Sapienza (Rome).

42. Journal *Artez*: <https://www.artezblai.com/revista-artez/> > Firms > Miguel Ribagorda.

and freely reinterprets them through the *trial* → *error* → *path* → *finding*, which will help them to build a personal language that will contribute to the evolution of circus (both contemporary and classical; in fact, two artistic expressions that feed off each other).

This working method is the factor that makes it quite likely that, on their innovative path, contemporary circus creators continue to revive acts that are no longer in tune with the social sensitivity of this first third of the century and which, moreover, they manage to provide with a stage language in harmony with the perception channels of the current generations of spectators.

Today, the spectator is the object of studies based on neuroscience, which researches the energy of the psychophysical response reactions to the different stimuli of a show. In perpetual involvement with the audience, contemporary and auteur circus seek out new expressive territories by going beyond mere entertainment, but they continue to sustain themselves on the Gasch's four columns: strength, balance, grace and dexterity — four inalienable characteristics of all circus artists.



## Bibliographical references

- BROSSA, Joan. "Presentació", 1982. Text for the video *Music-hall a Catalunya*, conceived, directed and presented by Brossa himself in Barcelona at the Teatre Arnau on 9 March 1983. In: Brossa, Joan. *Anafil*. Barcelona: Edicions 62, 1987, pp. 156-157.
- BROSSA, Joan. "La poesia en present", 1985. Speech delivered at the Jocs Florals de Barcelona in April 1985. In: *Prosa completa i textos esparsos*. Edited by Glòria Bordons. Barcelona: RBA La Magrana, 2013, pp. 555-562.
- BROSSA, Joan. *Poemes públics*. Barcelona: Editorial Altafulla, 1987, p. 259.
- BROSSA, Joan. "Opinió". In: *Prosa completa i textos esparsos*. Edited by Glòria Bordons. Barcelona: RBA La Magrana, 2013, p. 740, 1997.
- COLOMÉ, Montse. Speech during the presentation of the book *Comediants 50 anys. Històries d'una història* by Jaume Bernadet and Joan Font at the Sala Mompou. SGAE Barcelona, 19 December 2022.
- DELGADO, Manuel. Lecture "El clown ritual, una figura fonamental en altres societats" delivered in March 2007 within the framework of the 5th Setmana del Pallasso de Castellar del Vallès. *Recerca. Revista d'història i ciències socials i humanes* (Castellar del Vallès: Ajuntament de Castellar del Vallès), no. 7 (2010), pp. 7-14.
- DE RITIS, Raffaele. *Storia del circo*. Rome: Bulzoni Editore, 2008, p. 197 (note 26).
- GALANTE-GARRONE, Alessandra. "Circo d'oggi". (Verona: *Circo*. Centro Educativo di Documentazione Arti Circensi), no. 8-9 (July-August 2000), p. 9.
- GASCH, Sebastià. "Circ a l'Olympia". (Barcelona: *Mirador*), no. 152 (31 December 1931), p. 5.
- GASCH, Sebastià (1954a). "Todo es verdad bajo la lona del circo". (Barcelona: *Destino*), no. 896 (9 October 1954), p. 33.



- GASCH, Sebastià (1954*b*). “El circo entre bastidores. Albacete”. (Barcelona: *Destino*), no. 859 (23 January 1954), pp.16-17.
- GASCH, Sebastià. “Contorsionismo y contorsionistas”. (Barcelona: *Destino*), no. 1.655 (5 December 1959), p. 17.
- GASCH, Sebastià. “La poesía de lo horrible”. (Barcelona: *Destino*), no. 1.245 (17 June 1961), p. 58.
- GURT, Carlota. “¿Què hi ha de tu en el que escriuzzzz...?”. (Barcelona: *ara*, 2 February 2024), p. 49.
- GUTIÉRREZ, Àlex. “Entrevista a Leo Bassi”. (Barcelona: *Ara*, 22 August 2013), p. 48.
- HOMAR, Ferran. *Primer diccionari d'Il·lusionisme*. Barcelona: Edicions Marré, 2013, p. 59.
- JANÉ, Jordi. “El circ, camaleó de les arts escèniques”. (Manresa: *Faig Arts*), no. 38 (November 1998), pp. 84-85.
- JANÉ, Jordi. “Plassos i clowns”. (Barcelona: *Avui*, 6 September 2004), p. 34.
- JANÉ, Jordi. “Adéu al pallaso Monti”. (Barcelona: *Ara*, 19 May 2013), p. 45.
- JANÉ, Jordi. “Contorsionisme i art contemporani”. (Barcelona: *Serra d'Or*), no. 662 (February 2015), pp. 56-60.
- JANÉ, Jordi. “Entrevista a Mariona Moya”. (Girona: Entreactes. Girona Cultura), no. 8 (Autumn 2018), pp. 1-11.
- LE GUILLERM, Johann. Meeting with Catalan critics and journalists in the talk following the performance of *Secret* at the Théâtre Haras, Bonlieu Scène Nationale, Annecy (France), 18 March 2014.
- MARTÍ I BERTRAN, Pere. “Els compositors catalans més a prop”. (Barcelona: *Serra d'Or*), no. 758 (February 2023), pp. 66-67.
- MORA, Jaime G. “Woody Allen, el último acto de un cineasta infinito”. [online] (Madrid: *abc.es-cultural*) (23 May 2020), p. 12. <[https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-woody-allen-ultimo-acto-cineasta-infinito-202005240220\\_noticia.html](https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-woody-allen-ultimo-acto-cineasta-infinito-202005240220_noticia.html)> [Last accessed: 28 October 2024]
- MOREIGNE, Marc. “Portrait d'artiste: François Chat, le corps fragile”. In: *Corps à corps*. (2010). Paris: Éditions de l'Amandier, p. 39.
- MOREIGNE, Marc. “Portrait d'artiste: Angela Laurier, la contorsion entre violence et exultation”. In: *Corps à corps* (2010). Paris: Éditions de l'Amandier, pp. 96-106.
- PAVIS, Patrice: *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología* (1998). Translated by Jaume Melendres from the third French edition. Original edition: *Dictionnaire du théâtre* (Paris, Ed. Dunod, 1996). Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S. A., pp. 33, 339, 340.
- PETIT, Philippe. *Traité du funambulisme*. Arles: Actes Sud, 1997.
- RAUBERT, Bàrbara. “Solo una mirada”. In: Noguero, Joaquim (ed.): *El espectador activo. Encuentro en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. Barcelona: MOV-S, Mercat de les Flors, 2011, p. 286.
- RUÉ DALMAU, Antoni. *El circo en la vida barcelonesa*. (Monografías históricas de Barcelona, no. 20, “último de la colección”). Barcelona: Ediciones Librería Millà, 1947, p. 75.
- SEGURA, Cristian. “Les tribulacions d'un circ que desitja tenir animals”. (Barcelona: *Ara*, 16 August 2014), p. 13.

SOFIA, Gabriele. *Las acrobacias del espectador. Neurociencias y teatro, y viceversa*. Translated from Italian by Juana Lor. Original edition: *Le acrobazie dello spettatore. Dal teatro alle neuroscienze e ritorno* (2012). Bilbao: Artezblai / Paso de Gato, 2015, pp. 17, 22-23.

STREHLY, Georges. *L'acrobatie et les acrobates*. Paris: Editions Entente, 1903 (reprinted in 1977), pp. 96, 106-107, 173-183.

STRICH, Christian (ed.): *Fellini por Fellini*. Translation of the excerpts in Italian by Paola Ungarelli and Augusto Martínez Torres. Translation of the experts in French by Marta Fernández Muro. Translation of the excerpts in English by Teresa Fernández Muro. Original edition: *Fellini on Fellini* (1974). 3rd edition in Spanish. Madrid: Editorial Fundamentos, 1990, p. 115.

THÉTARD, Henry. *La merveilleuse histoire du Cirque*. Paris: Éditions Julliard, 1946 (reprinted in 1978), p. 34.

# Choreographed Balances: New Synergies between Circus and Dance

Roberto OLIVÁN

[robolivan@gmail.com](mailto:robolivan@gmail.com)

BIOGRAPHICAL NOTE: International creator trained at the Institut del Teatre in Barcelona and at the PARTS school in Brussels. He began his career as a professional dancer in the distinguished company ROSAS, directed by Anne Teresa De Keersmaeker. He has also danced under the direction of the reputed creators Robert Wilson, Tom Jansen and Josse de Pauw. He is currently the director of the dance company ROPA / Roberto Olivan Performing Arts. In 2004 he founded the festival Deltebre Dansa, which he directs. In 2016, he launched the Obrador Espai de Creació, a centre for contemporary artistic creation specialised in arts of movement, of which he is also the artistic director.

English translation, Neil CHARLTON.

## Abstract

In a time when the hybridisation of forms is no longer an experiment but the latent hallmark of social reflection on our daily life, there is a fragmentation between certain types of audience according to the degrees of depth that we wish to perceive in our understanding of our environment. In the early 2000s, and very particularly in Brussels, the focus of the Flemish phenomenon, a magnetic rapprochement between the dance sector and contemporary circus was palpable, just after – chronologically speaking – the interdisciplinary coming together between music, theatre (in all its genres) and dance, which had already greatly exploited the innovative creative possibilities of their fusion. It was time to take another step to satisfy the perpetual appetite of the contemporary avant-garde. We might think that, on this occasion, the inherent curiosity and the need for the eternal search for identity in the DNA of the performing arts inevitably brought the branches of dance and circus, so close and yet so distanced, face to face.

**Keywords:** hybridisation, circus, dance

Roberto OLIVÁN

## Choreographed Balances: New Synergies between Circus and Dance

In 2006, the *École Supérieure des Arts du Cirque (ESAC)* in Brussels invited me to create the final show by students who graduated that year. In that period, I was already leading dance workshops in other circus schools such as *CNAC (Châlons-en-Champagne, France)*, the *Scuola di Circo FLIC (Turin, Italy)* and *DOCH (Stockholm, Sweden)*.

That research-based show was called *Landmark*, with the aim of examining the different circus disciplines and the particularities and complexities of the specific technical aspects. In a later stage, I would create a show called *Homeland* outside the framework of the schools to integrate it into the professional circuit. This wonderful opportunity led me to suggest a collaboration with the *Performing Arts Research and Training Studios (PARTS)*, a dance school also based in Brussels, founded and directed by the choreographer Anne Teresa de Keersmaeker, where I was a first-year student in 1996 and where, at the very moment of the invitation from ESAC, I had already created four hybrid shows with my own company (understanding hybrid show as the mixing of artistic disciplines). It was already part of my personal hallmark as a choreographer.

Getting these two benchmark international institutions to work together and navigate this relatively unspoilt formula, as I saw it, was necessary and exciting, and, very particularly, enabled me to explore the kinetic poetry of dance with the bold and virtuous poetry of contemporary circus. It should be pointed out, surprisingly, that there were some isolated reactions of scepticism and disbelief from some people within the artistic sector in relation to this proposal and also from the regular audience. Needless to say, this relation between dance and circus was not yet formalised, and not yet likely to be quickly accepted. And it is precisely here where one of the most interesting and valuable aspects of creative progress lies: to provoke frictions between the established and the insurgent, and light a possible flame from the sparks that emerge from it.

Curiously, also at that time some reputed contemporary choreographers began to welcome circus artists into their dance companies as a response to the need for a new vocabulary. These creative concerns led to responses with a kind of renewed spirit that brought about an extension of the physical and dramaturgical possibilities of the grassroots stage material (a starting point from which certain sequences of complex movement were developed). Circus also provided a sense of collectivism, and not only when creating and performing, but also when setting up and dismantling infrastructures, travelling, coexisting, and carrying out the entire performance process. A group entity in all its dimensions.

Moreover, dance contributed subtlety and fluidity to the movement, rapidity in the resolution and duration of choreographic sequences and transitions, depth of abstract concepts, and more dynamic perspectives to the very creative universe of circus, through which an explosively inspiring crossover began in earnest.

A new door opened and, with it, a whole range of performance options and possibilities that enriched both disciplines. But, as I said, not everybody was in agreement with the result or with this heterogeneous and eclectic approach. Some occasional conservative resistance could be sensed from those who felt that leaving the established parameters and patterns that made up the traditional circus spirit was a minor sacrilege, although its corresponding contemporaneity had been established.

The years have gone by and we cannot hold onto a floating stick in the current of a river without eventually being in a different place from before. Reflecting society dictates new vocabularies that people want and need to understand and where they feel more identified despite this resistance of wishing to maintain a traditional, familiar and established language.

Here we must consider the digital integration of understanding the new world into our daily life, not only in the practical field of use but in thought. Digitalisation of life, which is sometimes excessively invasive, and certain contents from public media and high levels of consumption, have contributed to distorting and causing some confusion and, controversially but also fortunately, have built fascinating intangible bridges between the concepts of art and entertainment.

This inevitable thin line between these two concepts can be seen mainly among the youngest artists. At present, their most immediate references emerge out of the devices they have at hand. This shift in paradigm has blurred the continuity of the long path covered that still forms part of current formal artistic education. Undoubtedly, there is a generational leap that differs among the learning methodologies, commitment, attitude, expectations and goals to be achieved.

Here we could begin a long intense debate on the training criterion, because the performing arts schools have a key role in mentoring future artists. It is paramount to understand that everything learnt and that trains a person does not only fall to schools and universities specialised in the subject. Today, there are not so many alternative venues in which the performative exploration can allow the absolutely necessary trial and error within the

creative process. The regulation and legal rules of the official education centres hinder the individual's personal space as a breeding ground of curiosity and exploration. In addition, the digital intrusion I mentioned before has established a new paradigm of the natural temporal process that is unquestionably necessary in any creative act. The immediacy that takes hold in all fields does not aid creativity. In the end, alternative spaces had more or less repercussion within the official scene. They were temples of pure desire to create and share without any kind of imposition between what was and was not correct. Trial and error in its purest form.

In many cases, the approach of the current formal education system is questionable, however firm and logical its guidelines may seem. The pressure to which the solidity of critical thinking is subject is often a breach, depending from where we take the reference, because current global patterns have changed. Nothing is as it used to be.

Here a compelling and urgent need emerges to understand these new realities to fully explore them. We must analyse and challenge the guidelines inherited, which might unconsciously be one's own, and open up to an exploration of new forms of expression that are in keeping with the most current reality. The emotions may be the same, similar or very similar, but the forms of expression and content have undoubtedly mutated. Necessarily.

This wonderful complexity of constant change also opens up to the possibility of being surprised by the new sensitivities loaded with grassroots information different from what had hitherto been known.

Moreover, this direct flow of information and natural evolution of the arts has synchronised the magnetic curiosity between dance and circus, which has expanded the performance possibilities. Aspects such as science, technology, the social movements around new identities, and the non-conformist flight from the hypocritical stereotype of the obsolete sectoral context solidify new starting points that are profoundly necessary. At present, I myself find it hard to differentiate the concepts of circus and dance. I prefer to use broader terms such as *spectacle* and *movement*. In English the concept of mover is broadly used to speak of a dancer or a circus artist. The differences have become wonderfully blurred.

An interesting and, even, profoundly curious note for those who may have the opportunity would be to look at the dynamics and activity of a performer during a creative process. It is very exciting to identify within their daily life which things call their attention, how they react, how they recycle them, even what they do when they amuse themselves between the work breaks. These people have final responsibility for what we will see on stage beyond the artistic direction or the concept of the piece. These people in particular will be those we will analyse with our soul and our intellect like a blank open book. Therefore, it is a very valuable indication when discussing the training of future performers to analyse this filter of personal genuine emotions and thoughts that cross the minds and hearts of those on stage. Every performer is a messenger-driver who, at the same time, becomes the determining factor from which the final user, the audience, will feel and experience sensorial and/or intellectual emotions.

By carrying out this exercise, we can better understand the thinking and motivation that leads the person behind the artist to dedicate themselves to the stage, possibly creating far more empathy than we can imagine. Perhaps we will better understand why we have this need to see shows. In fact, this is the start of a guided tour to the basement and attic of the human being, going through all stages. From the individual to the group.

I also dare say, and from a very personal point of view, that those who move through life diagonally are those who have more vision and criterion in terms of the creative entity. The creative unsettling non-conformist mind is of course the one that makes more noise, the one that upsets the applecart in matching up existing patterns. But it is also the bravest, or most unconscious, mind, depending on how we see it, when exploring new dimensions. These explorers of society are absolutely necessary in order to advance in collective thinking. Monitoring and observing these creative processes is, in my view, paramount and primordial. This is why this journey into the core of the current sensitivity beyond inherited aesthetics no longer needs to identify the limits of each discipline. Rather the contrary, these disciplines become tools aimed at the performers who return in a kind of liquid form of hybridisation that invites us, almost obligatorily, to modify the perspective towards a more suitable understanding of reality.

We must maintain this transfer to the artists, the bold, the explorers of society, who delve into unknown spots to take us by the hand to the place discovered, if they have discovered one. We must understand the spaces of training and creation for these creatures of curiosity. We must protect their wild nature and let them go with the confidence that the search for universal emotional uncertainty deserves. If we want to continue advancing. If we are ready for the occasionally disturbing social metamorphosis.

We must bring circus closer to people in a more visceral way, in less condescending contexts, and give them the tools to complete the circle and become part of the experience.

All the other aspects of the stage beyond the presence of the artist are also, of course, primordial. The way circus props are understood achieves a similar level in terms of the creative objective. The understanding and conviction of this communion between object and person reinforce the concept of “movement” beyond the fragmentation of artistic disciplines, freeing and refocusing the direct link between imagination and its settlement on the performance action.

Simply performing a movement will never mean understanding dance, just as demonstrating virtuosity does not completely define the essence of circus. These subtleties that we can see in the creative commitment are driven by a noble spirit and respond to ethical, aesthetic and artistic values that define the person who lives behind the artist. Because the saturation characteristic of daily life has led us to develop these filtering mechanisms that make us simplify not only the *mise-en-scène* but also to be more specific in what the artist wants to express. Far from the determining political and administrative pressure, from the recovery of the essence of traditional spaces and obsolete specialities, from the trends in vogue, the use of animals

or state-of-the-art technology, lies the authentic and sincere intention that gives meaning to the most current circus scene. The simpler the better.

In my case, I usually respond to the personal intuition that has always guided me when making important decisions. For many years, I assimilated and digested all that frenetic and intravenous activity that the pure essences of each discipline I was discovering pumped out. Irremediably, from my perspective as a dancer, an unconditional lover of dance, in which movement has always been the focus.

At some key moment I tried to settle and consolidate this whole convergence of trends in an unknown terrain. I wanted to physically consolidate it in a familiar terrain in my past history and in a place where it could grow more naturally and with fewer structural restrictions. This is how what would later be the Festival Deltebre Dansa was born, in the region of Les Terres de l'Ebre in the municipality of Deltebre, where there was and still is no kind of theatre infrastructure of any kind, and still is not. The training activities of the festival responded to the real interest, distanced at that time, in what was established in the official schools. This made me understand that the following step in stage innovation lay in the genuine attraction of what was considered part of the identity of the moment. Although it was not in the formal education curriculum.

In this sector, history is constructed more rapidly than we think. What has been discovered, demonstrated and identified is likely to be immediately obsolete at an overwhelming speed. Reaching a general audience today involves a greater challenge because of access to the mass information that comes to us digitally. Captivating a hyperstimulated mind rich in more or less profound knowledge of the subject means hitting the target in a visceral way. This means that the current creative mind does not have it easy, but will be highly relevant if it is capable of deciphering contemporary emotions and thoughts. It is precisely what we, as a constantly insatiable audience expect.

In conclusion, I believe it is important to create from the most primitive organicity of gestural theatre, from the genuine strength and energy of circus, from the dance of the most profound emotions, to build oneself more solidly upon the naked raw reality: the personal reality of the performers, re-sewn according to the need of each production, but also the reality shared with the audience, who, somehow, increasingly ask to participate, and in very diverse and creative ways.

Despite the formalism and formality of any kind of creation, albeit with extreme control and precision, we must create with real emotions to respond to the profound social void. This emotional relation that artists seek to establish with the audience is an exercise in confidence for the human group. In fact, the task of performing is an exercise in confidence, a pact of commitment between peers, and they also point out that it is an open-hearted endeavour.

It is the craft and trade against the snobbish artistic sophistication and the pseudo-mystical aura of some creations, that of the direct presentation against the masking representation, that of the confidence in the group that still gives us a meaning against the mistrust of much postmodern autism, that



of the truth of the body against the hypocrisy of the mind. It is not magic: it is the reality of illusion. The creative imagination of the gaze that arranges and injects meaning into the work is paramount.

Circus and dance are a real space, the territory of truth. They are a field of gifted truth. They are also the permanent assertion of the craft, the habitat of the subtle craft of details, of body contact and physical and mental nomadism (permanent dislocation contributes to the creativity of an unspoilt gaze).

Circus is a village square and point of shared celebration. It is the field of better coexistence of differences. It is the independent republic par excellence, where we can be true to ourselves and fulfil our real potential.

Dance helps to seek the truth of the body, to recover real details, to establish new relations of trust between the performers and to change perspective.

Together, circus and dance enlarge the angles of vision and the changes of points of view to position themselves in a lateral, circular, peripheral gaze which – just like from underneath the big top – always points to a shared centre. In this case, expressivity above any form of empty exhibitionism. Risk. Trust. Perhaps it is about avoiding the hypocrisy of the theatre event, its most evident play of masks, to draw truth as a weapon loaded with future, that is, with intentions.

Any production needs the backbone of a dramaturgy that targets and commits to providing meaning and not only to eliciting feeling, although emotivity is the starting point for creation and contact with the audience.

I consider that the skills of the circus artist are a “dream of liberation of the body” for the dancer, and I also believe that dance can help loosen up the musculature and certain attitudes of people. The spectacle of circus shows a point of virtuosity that is of course necessary to comply with the content of its essence, and contemporary dance, in its turn, has made it an article of faith, harmonically combining virtuosity with expressivity, as naked as you wish or is possible.

Any production reaches deep within if it is created sincerely. We seek humility, we seek the logical, healthy and natural sense of those that create from their humble and open self, who offer it with the spontaneity of the energy of wishing to live-create without the limits imposed by the ego or hypocrisy.

The show as a craft, a real space of construction; the show as a place where things really happen, experienced with a pact of absolute trust between its members, recognised as peers. The interdependence is emotional and physical. Letting things happen and knowing which ones are worthwhile. This is the greatest and bravest of ambitions. To teach us the grandeur of the little life, the most authentic strength of the common life, however stressed we are, however hysterical it makes us, however frightening it is, however many things we wish for and however long it takes us to find and recognise them. The strength that moves us continues beyond each of us.

We need to offer the audience the natural truths, productions with a social meaning, and languages of personal movement. We need productions in which difference reaches us honestly without apparent effort, or clichés and sensationalisms, because the artist feels it as their own and flows with just enough intensity.

We need rhythm, dosed time, the perfect measure of sensations and changes of register, because they take us with surprise from humour to pain, from play to reflection. We need to see productions that consider the show as a whole and clearly move us with tenderness, suffering or solitude.

We need productions to make us feel that time flies, to draw a tear from our eyes, to laugh and be bewildered. We also need dance to shake our consciousness, to make easy aesthetics finally give way to the truth of the stage. And those who do not wish to think, be moved or imagine, turn on the TV. We are convinced that creation can be addressed to the community, not its ego or matter.

An artistic attitude that goes beyond the idea of work. A gesture of bravery, of construction, of recognition. A gesture that ennobles them as creators and as people, who know who they are, where they come from and what they want. Since dance and contemporary circus have become a space for aesthetic reflection, which has incorporated social narrative into the foreground, it is normal that these arts return to society, positioning themselves at its level, interacting one on one. It is not possible to build more towers of ivory and exclusivity, art must mix with life to be alive. And genius must transform into humanity.



# Knot of Contemporary Aesthetics in Circus

Marissa PAITUVÍ

Independent researchers  
[marissapaituvi@gmail.com](mailto:marissapaituvi@gmail.com)

BIOGRAPHICAL NOTE: Bachelor's degree in anthropology from UNED, she researches anthropology of the body and art with experimental methodologies. She was manager of the Antic Teatre, and has supported creative processes in La Central del Circ, Barcelona. Professor of artistic mediation at the Escola Massana and the Universitat Oberta de Catalunya. Independent researcher, she has worked with the GRAPA research group of the Universitat de Barcelona.

English translation, Neil CHARLTON.

## Abstract

The text “Knot of Contemporary Aesthetics in Circus” is the result of research and reflection on circus, with special focus on theories of art, anthropology of the body, and the posthumanism perspective, with Barcelona as the central point. It draws on research, carried out with the support of La Central del Circ and the collaboration of the photographer Marta Garcia Cardellach, in which I have explored several practices and interviewed artists in order to understand the relationship between the circus body, techniques and artistic creation.

The reflections arise from the hypothesis that the circus body, disciplined in the different techniques, has a specific way of mediating with reality and, therefore, a specific perspective when creating. Moreover, the article deals with aesthetics from its foundations and links it to sensorial perception and the sensing-thinking theories within the arts, as exemplified by the Aymara weavers.

Throughout the sections, it examines the relationship between body and circus practice in depth while introducing concepts such as body techniques, circus pedagogy, and aesthetic perception. It also analyses the relationship between bodies and objects in circus creation, outlining the concept of agency and interconnection between body, thinking and sensing.

Moreover, the notion of the circus body is approached as a mediating element, capable of creating new perceptions of and consensus on reality.

Finally, it should be noted that the text includes bibliographic and testimonial citations, while experimenting with an embodied and hybridised form of writing in which the analytical sense is unconnected from aesthetic perception.

**Keywords:** circus, body, aesthetics, body work, sensing-thinking, creation, agency, co-presence, tertiary processes

Marissa PAITUVÍ

## Knot of Contemporary Aesthetics in Circus

It matters what thoughts think thoughts, what descriptions describe descriptions, what ties tie ties. It matters what stories make worlds, what worlds make stories. (Haraway, 2016)

Rather than speaking of circus, I would like to write with circus, to think with circus. Where can circus take me? What kind of dialogue do I want with circus? Over twenty years ago I got involved in the circus world of juggling and object manipulation, the pleasure of the physical practice and technique, love and friendship, cultural activism, and squatting. But, however involved I have been, as an enthusiast, cultural mediator or supporter of artistic processes, I am still an outsider. And this will be a strange, partial and unnecessary tale, a tale of shortcomings, doubts, and few certainties. A completely failed somersault speaking of something about which I neither know little nor too much, but with which I share life, many lives.

It is a dialogue with artists and their practices, their creation, which will not do justice to so much sweat. A form of philosophising and performing yet another fiction<sup>1</sup> about circus. A mixture of theories knotted in a network, a pit in which to fall, without hurting oneself, to learn and learn again, to wander. To make the mind wander and, eventually, awaken the intuition involved in continuing to search.

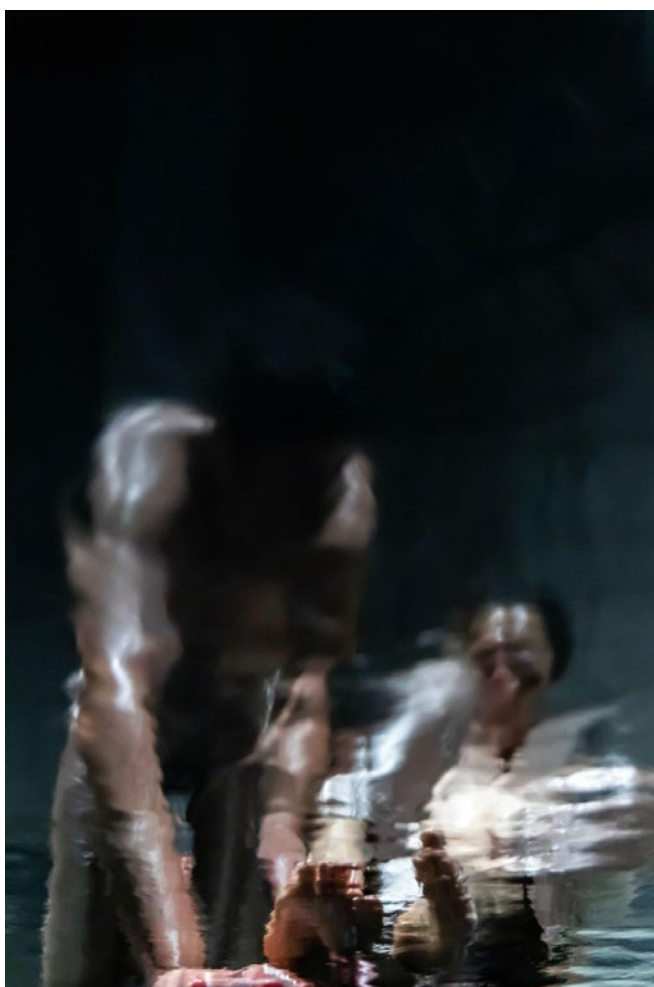
### CIRCUS BODY-1: body work

I am not associated with a circus body [...] I have always wished to have huge shoulders or trapeze artists' shoulders, but never have. The musculature is there, but it's very hidden. I'm always told I seem an extremely ordinary person and then it's quite surprising what you can do with a body that is not associated with a circus body. (Trapeze,<sup>2</sup> 22 February 2023)

1. For Jacques Rancière, fiction "is a structure of rationality. It is a form of presentation through which different things, situations and events become perceptible and intelligible. Meanwhile, it is a mode of articulation that constructs forms of coexistence, succession and random enchainment between events that, at the same time, gives these forms the modality of what is possible, real and necessary. However, we cannot lose sight of the fact that this dual operation is required when it is necessary to produce some sense of reality. It is required, for instance, when the aim is to define the conditions, the means and the effects of an action; in other words, the very meaning of what acting means. It is equally necessary in those cases in which one devotes oneself to defining the objects and character of an understanding; in other words, the very meaning of what it means and who performs the act of understanding. The political action that identifies situations and that designates their respective actors, that links events and deduces from this link possibles and impossibles, uses fictions, as novelists do" (Rancière, 2019, p. 1).

2. I have decided to maintain the anonymity of the testimonies. At the same time, to refer to it and provide more context to the quotations, I have used the name of the main practices of each artist at the moment of the interviews.

I want to float and slide, moving through the water without fighting against it. I want to feel my body involved in advancing effortlessly. I focus on the technique and I remember. I remember the repertoire of movements and gestures that throughout my life I have been incorporating through repetition. I am obsessed with and passionate about the aim of floating and sliding effortlessly. My body has not yet embodied the right movement. A much more experienced swimmer teaches me outside the water. I don't know how I swim. If I am outside the water, I can emulate the movements I perform inside. I need more practice. The experienced swimmer tells me how, by pushing with the arch of the foot, I can push from the hip. The experienced swimmer raises his elbow and lowers his hands when he simulates a stroke. He pushes the air like he pushes the water. The experienced swimmer's posture does not disappear when he takes off his gear. It continues even when he drinks a coffee or makes a phone call. My non-form of swimmer is my non-form of circus artist. My non-form of circus artist recognises a circus body. Or perhaps it could guess at it. A circus body that is present and available, which has taken on the techniques of its discipline, which knows every inch of skin and muscle, which knows where it breathes, where it tightens and where it loosens, a body "busy in solving the task of modern circus, the sublimation of the limit". (Ull extern, 26 January 2024)



Photograph by Marta Garcia Cardellach with Palimsesta for the *Nus* research (5 May 2023)

The form of swimming, the form of juggling, the form of handstand, are plural forms, culturally and socially well situated. A multiplicity of body techniques passed on one to the other within specific historical and social frameworks. Here we are referring to body techniques in the sense understood by Marcel Mauss, a French sociologist and anthropologist known for his work on the body and body techniques in different cultures, who, with this term, referred to all gestures, movements and body skills acquired and passed on within a specific body or culture. Mauss explored how these body techniques are not only the result of individual factors, such as biology or psychology, but are also shaped by the social and cultural environment in which they develop. “The techniques of the body can be classified according to their efficiency, i.e. according to the results of training. Training, like the assembly of a machine, is the search for, the acquisition of an efficiency. Here it is a human efficiency. These techniques are thus human norms of human training”. (Mauss, 1996, p. 77)

Accordingly, we could say that the body is not mere nature but a knot between social structure and personal action, matter that transforms and mutates. Mari Luz Esteban (2004) explains that the body is the personal space self-constructed under premises of social control through diets, physical exercise and a treatment of sexuality regulated from outside, but of which people are the direct protagonists. She notes that social judgement is not only determine our behaviour through internal censorship and the feelings of guilt it awakens, but indirectly structures our body in the same measure in which it rules its growth (with weight and height norms), its maintenance (with hygiene and nutrition practices), its presentation (with aesthetic and clothing concerns) and its affective presentation (emotional signs). Mari Luz Esteban emphasises that these external social norms are interiorised through what Bourdieu calls *habitus*, schemas from which the subjects perceive the world and act on it. This *habitus* is learnt in the body through an unconscious process of practical familiarisation that does not involve awareness. They are a set of dispositions shaped for the exposure to given social conditions. As Pierre Bourdieu (2007) explains, the *habitus* could be understood as the incorporation of social structures. It is also constituted by reified power relations. The class incorporated into the body is the *habitus*; the objectified class would be the position this body occupies in the system of social relations. The *habitus*, the product of history, originates individual and collective practices and therefore history; the *habitus* ensures the active presence of past experiences, which, recorded in each organism in the form of schemas of perception, thoughts and action, tend, with more security than all the formal rules and all the explicit norms, to guarantee conformity with the practices and their constancy over time. “The *habitus* — embodied history, internalised as a second nature and so forgotten history — is the active presence of the whole past of which it is the product. As such, it is what gives practices their relative autonomy with respect to external determinations of the immediate present”. (Bourdieu, 1990, p. 56)

With my background in circus, I have to approach the present with these memories, this experience [...] the training on handstands and all this... I don't know if I'm being sentimental if I say that my body is a circus body and a way of laying a cable to the past. I say this from my mind. From my body I could say that I do circus even when I sleep, when I think, and I think about everything through circus. But I'm not sure... If you've been training for 10 years... when you approach a new discipline, whether it's boxing, cooking... you'll draw from this box of memories and you'll say "you have to bend like this and then finally..." and you'll think about the front flip pike or the bridge. You've spent so long exploring a thing in depth that you'll see everything through this filter, and it helps. You've done a lot. You can say to your body "this is like that, do you remember?". (Movement, 8 February 2023)

As Loïc Wacquant explains in "Pugs at work" (1995), "What we may call body work thus consists of highly intensive and finely regulated manipulation of the organism whose aim is to imprint into the bodily schema of the fighter postural sets, patterns of movement, and subjective emotional-cognitive states that make him into a conversant practitioner of the Sweet science of bruising [...] And it practically reorganizes the entire corporeal field of the fighter, bringing to prominence certain organs and abilities and making other recede, transforming not only the physique of the boxer but also his "body-sense", the consciousness he has of his organism and, though this changed body, of the world about him", the consciousness he has of his organism and, through this change body, of the world about him" (Wacquant, 1995: 73).

The hands ... when I practised dance and freed my hands from any contact with the iron, the floor, etc., I also realised that they were very important for balance, complete control of the body, even an important element to direct the body, to send it in a direction. And with the springboard and the teeterboard, the aerial acts, the precision of the movement was very defined. I noticed that they greatly conditioned the turn, the height, the rotation... like a kind of pen that helps you draw the circles that you have to describe to do a jump, a pirouette, a somersault. There was geometry within what the hand did, which was important. Being aware of the hand helped me greatly to complete the repertoire of the body and the movement. (Hand to hand-1, 8 February 2023)

To acquire so much skill and so much knowledge, being an "available body, which is aware of its environment and is alert [...] A body with quite a lot of discipline and autonomous intelligence" (Hand to hand-2, 27 January 2024), you need specific pedagogies. As L. Wacquant (2004) explains in relation to boxing, training in the circus disciplines is a process of educating the body and a particular socialisation of the physiology, in which education has the function of constructing an accustomed body; in other words, corporeally structured and physically remodelled, in keeping with the demands of the field. It is achieved through an intensive discipline that seeks to convey in a practical way, through direct incorporation, the mastering of the fundamental body, emotional, visual and mental schemas of each of the circus disciplines. The assimilation of these techniques,

(...) is the fruit of a labor of mutual involvement of the body and mind, a labor that, produced by the infinite repetition of the same moves, proceeds through a discontinuous series of infinitesimal motions, difficult to discern individually but the accumulation of which over time produces appreciable progress, without one ever being able to separate them out, date them, or measure them precisely (Wacquant, 2004, p. 77).

Wacquant explains that “The transmission of pugilism is effected in a gestural, visual, and mimetic manner, at the cost of a regulated manipulation of the body that somatizes the knowledge collectively held and exhibited by the members of the club at each level in the tacit hierarchy” (Wacquant, 2004, pp. 99-100) and adds that “skills are handed down like clothes in a large family. Each kid is but the custodian of the know-how some bigger kid has entrusted to him and is obliged, in turn, to pass it along to the next youngster in line” (Wacquant, 2004, p. 122).

Circus pedagogy has a lot to do with your discipline. There are many facets and not just one: it's not just strength or balance or elasticity... it's more a global thing and is related to having good reflexes. The body, along with developing in certain shapes, learns to organise itself to be efficient in movements, because they have to be repeated many times. It's like learning to walk, and doing so using the least possible strength. And how to be economical to reach the places as easily as possible and unusual places of the body. And understanding your body in a different way. Because before doing circus, you walk on two feet, you sit down. You have some postures that are useful in daily life, related to your work or your way of socialising and the actions your body demands. And with circus you perform actions that have nothing to do with what is every day, and your body has to adapt. (Hand to hand-2, 27 January 2024)

These forms of transmission of learning can take place in circus schools and/or with coaches, but much of it is disseminated informally because many people who work on the diverse disciplines, learn them by themselves. For this reason, the more or less official meeting places are very important.

If you are self-taught it's different to being in a training centre or enrolling in a circus school. It's very different if you train at the Parc de la Ciutadella, because your times, your involvement, everything will change. It's different if you go to La Central, La Grainerie, or to a random gym ... than if you're in a school, where your involvement is greater. The figure of the teacher is present in the school or, if you take private classes, at La Ciutadella or where you train [...] The circus spaces are a mess: someone stretches somewhere, another takes their time... There is a kind of lack of urgency. It's a lot about listening to your body, and time stretches... “I'll get there in the end”... Everybody learns, but everybody is persistent in their discipline. (Movement, 4 February 2024)

For technical and infrastructure reasons, there are disciplines that are much more accessible than others: while juggling, handstands or hand to hand can be done anywhere, aerial acts, for instance, need very specific conditions. Access to these spaces also limits the practices, while making circus practitioners move to find these learning spaces:



In Uruguay, in the late 1990s or early 2000s, we didn't get any information about what was going on in the world of circus. From time to time, someone turned up in a convention who did juggling differently and you kept it in your memory archive and went to the park to see if you discovered something, you began little by little. YouTube didn't exist and it was very difficult... all those people came from Buenos Aires and you had to go where a Basque juggler had once come and had changed how everybody saw all this... it was a treasure hunt. Going to find what you don't know what exactly, but which makes a difference... (Juggling, 8 February 2023).

These pedagogies are aimed at constructing a body capable of accumulating, through body work, a specific type of capital that in its materialised embodied form is exclusively appropriated by agents or groups of agents. According to this way of understanding social energy in the form of reified or living work:

We may conceive boxers [circus artists] as holders of and even entrepreneurs in bodily capital of a particular kind; and the boxing [training room] in which they spend much of their waking time as a social machinery designed to convert this "abstract" bodily capital into pugilistic capital [circus capital], that is, to impart to the fighter's body a set of abilities and tendencies liable to produce value in the field of professional boxing [circus artists] in a form of recognition, titles, and income streams (Wacquant, 1995, p. 66).

In the case of boxing, to maintain this body capital:

Boxers have varied formulas for preventing their hands from excess swelling, from excessive pain, or from being broken. [...] But fighters continually seek nostrums and exercises for improving their bodies. One practiced Yogi [sic], another became a physical cultist, a third went on periodic fasts; others seek out lotions, vitamins, and other means of improving their endurance, alertness, and punching power (Wacquant, 2004, p. 129).

As for circus, "as it is so physical, diet, practice, training, consistency and hygiene is necessary. A discipline of the body is needed which is not 'ah, I'll read a book and I'll be up to date'; if you don't keep up with it every day, it's lost" (Rope, 6 February 2023).

This investment in the body, in the embodied capital, means that life and work are completely intertwined. The daily dedication to these practices and the changes they create in the bodies and the day-to-day of these professionals can be understood as body itineraries that are, according to Mari Luz Esteban, "individual personal processes but which always relate us to a group, which happen within specific social structures and in which we attach all centrality to the social actions of the subjects, understood as body practices" (Esteban, 2004, p. 54). In her view, what characterises these processes is that body activity enables a form of self-appropriation, so that the body work and the life project are intimately articulated, and through this articulation, a lifestyle, identities, a specific way of being temporarily and permanently in the world is put into operation.

One becomes a circus performer. The desire to perform an art is already invalidating; they say to you, how are you going to make a living? We all had to fight with family and society; who supports you to do what you want to do? And in the end you can, and you can even have a child (laughs).

Before I was pregnant, I thought: what will my abdomen look like? I was worried that it would be so firm that it wouldn't stretch. But my practice changed a few years ago. At the beginning I managed only with the rope on stage, and to enter the circus school and the auditions, the physical level was very demanding. Then, when I set up my school, I was able to relax and start looking for what I wanted beyond technical practice. My body continued in this relaxation [...] In this way of relaxation, motherhood arrived and the growth of the womb was very fluid. And now that I don't have it anymore, it's quite fascinating how it's lost again and I can feel the muscles again. I'm impressed by how it's going, how long it takes to come out and how little time it takes to taper off, and I'm confident that my body will get back into shape. (Rope, 6 February 2023)

These itineraries are traversed by moments of great physical energy, by moments of downtime due to injuries, by travel, by the uncertainty of the passage of time... by constant and intense care of the body.

And I ask myself if I really want to spend my whole life with this cult of the body... I know that in my practice it's very necessary to withdraw for a while, to focus on something else, to be able to return there with the baggage I was able to take during the withdrawal. And that so far it has also been possible for me to recover physically quickly, but I also wonder if at the age of 40 I do these withdrawals, will I be able to resume work... There are no horizons, there are no role models. It's a very great abyss to see a future that is finite because we work with the body. And the body reaches an age where it can't work anymore [...] I've been working as a performer for other projects for many years and at the end of the auditions, castings, and all that... I don't know if it's my feeling, but I think that in general people take on young people. There is a time when being a performer is more difficult. It's something that has a shelf life; when you leave school and for a few years everything is great because you are within the age ranges. I think that, as a project manager, there are not so many problems, but as a performer, young and mouldable bodies are prioritised. Because, at the end of the day, being a performer means being malleable and adaptable to someone else's creative process. Perhaps contemporary circus can allow practices to be adapted to make them more durable. It's very complex... the word Circus would have to be redefined to be able... (Trapeze, 22 February 2023)

In his "First open letter to circus", Bauke Lievens (2015) sets out the need to redefine circus. She explains that, throughout its history, circus has primarily emphasised skill and technique, and prioritised form over content. This priority, however, does not imply a lack of meaning, as physically demanding and dangerous performances, as well as the taming of wild animals, reflect the belief in human supremacy over nature. This image of Man,<sup>3</sup>

3. Capitalised in the original. Here we refer to the modern paradigm influenced by enlightened and liberal ideas that prioritise progress, reason and individualism and that promote unequal power relations as well as the separation between culture and nature. Separation that justifies different modes of oppression such as patriarchal and colonial.

influenced by modern narratives such as the idea of progress, was propagated by the traditional circus that emerged during the Industrial Revolution. Traditional circus was born at a time of rapid urbanisation and in the midst of a sudden boom in entertainment for the rapidly growing working-class public.

In this context, mediated by the industrial economy, the traditional circus was not only a form of entertainment, but a framework that reinforced a certain way of perceiving and experiencing the world. Lievens points out that we often lose sight of the fact that the mastery of technical skill expresses an ancient and traditional view of Man and the world in general. What is often presented on stage are heroes and heroines, often without criticism or irony, in a way that is anachronistic and implausible in the context of the experiences of the world today. In conclusion, Lievens notes that it is crucial to become aware that the skilful forms of circus are expressions of a particular way of seeing and experiencing the world. And she argues that as long as models of the past continue to be reproduced, it will not connect with the underlying questions of what and why, and will continue to be conveyed without artistic depth, but will go on being a craft, in a similar mode to what Wacquant explains in relation to pugilism:

Prizefighters have often been compared to artists, but a more apposite analogy would look to the world of the factory or the artisan's workshop. For the Sweet science resembles in manifold aspects a skilled, if repetitive, manual craft. Professional boxers themselves consider training as work [...] and their body as a tool (Wacquant, 2004, p. 66).

## CIRCUS BODY-2: sensing-thinking

What helps me express myself most are my arms. My hands mark the details. What gives the magnitude to the movement are the arms. What I decide to outline with my arms and hands, my legs carry; in this way you can explain something from a spatial point of view. The arms are like brushes that draw in space, but it's clearly a three-dimensional and ephemeral painting, which disappears. (Juggling, 8 February 2023)

Hanging eight metres above a French stage, voluntarily suspended. A harness, pulleys and carabiners, and my hands gripping the rope tightly. The rope that links me to and separates me from Elena. The balance between her movement and my stillness, between my comfort and her pain. Our line creates invisible ones, in space and time, between the stage and backstage, between the performance and the audience. A tangle of relationships, a mesh of rope and knots that covers her face and surrounds her head and that allows my body to rise to eight metres while she distributes her gesture on stage. An assemblage of bodies and things, agencies and desires. We are in *EZ*, with Elena.<sup>4</sup>

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

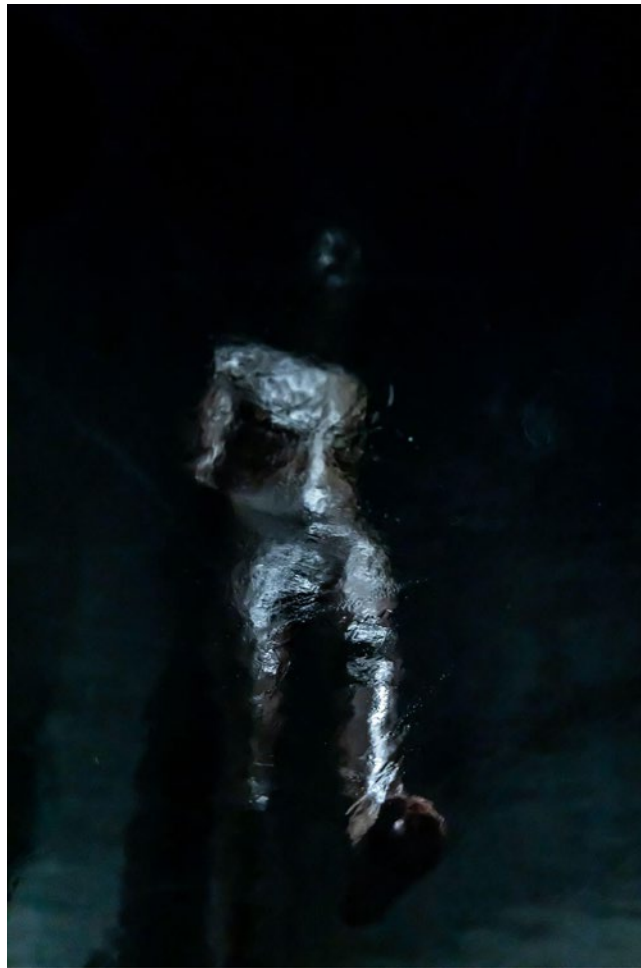
Hanging is a common situation in circus and also a potential space-time for artistic creation and critical thinking. Once the fear of falling has been overcome, once a pact of trust has been made, hanging offers me the conditions to inhabit what in psychology is called the “third space”. I cling to the thought and epistemological genealogies that Eva Marxen traces in her book on art and therapy (Marxen, 2011). In it, she describes the potential space named by Donald Winnicott as a third space that lies between the inner (psychic) world and the outer (real) world, a place where the child develops games and the individual experiences creativity and culture. This intermedial space is where what Héctor Fiorini calls the “creating psyche” and the tertiary processes take place. The primary processes (associated with the impulse) and the secondary ones (associated with thought) are defined extensively in traditional psychology. But Fiorini points out that the involvement between primary and secondary alone does not explain the processes of creation. Tertiary processes are those that can, with the intervention of consciousness, link the paradoxes. It emphasises the modifying power over the world that these processes entail and also the transformations that occur in the same subject from the creative act. Tertiary processes disorganise established forms and work on the reorganisation of new forms or new meanings; they also link oppositions and establish new networks of meaning.

Not putting your feet on the ground, being in another space that is not the continuation of the space you inhabit on a day-to-day basis. This is the main characteristic that seduced me to want to be a trapeze artist. You really get out of an everyday space, beyond what you do with your body, simply because it's not on the same plane. I have thought a lot about this space. I think that, depending on the day, it can have many different meanings but, in general, it's a space of total abstraction. Both social – because in the end it's a solitary, individual practice and you abstract from the whole world – and in the realm of thought. I think that being suspended in the air, alone, is a kind of parenthesis where I can work on things that are both artistic and personal. (Trapeze, 22 February 2023)

A drop of oil suspended on a fishing line that crosses the space. The transparent thread, slightly curved, along which the unctuous liquid slides. The light that is reflected in its brilliance and the black floor, which, gradually and with the action of the oil, becomes the mirror of nothingness. Time passes slowly, unsteadily. Breathing in silence. The breaths. Two figures, one at each end of the path-line-mirror of nothingness. A possibility appears. We are in *Masha* by Palimsesta.<sup>5</sup>

In 1750, Alexander Gottlieb Baumgarten published his *Aesthetica*, where he presented aesthetics as a form of knowledge relative to sensorial perception. Martin Seel explains in *Aesthetics of Appearing* (Seel, 2010) that Baumgarten denominated as “sensitive knowledge” (*cognitio sensitiva*) that faculty of perception to differentiate it from conceptual knowledge, clear and differentiating. For the author, aesthetic knowledge is a confused

5. Creation residency of *Masha*, by the company Palimsesta, at the Nau Ivanow, 5 March 2022.



Photograph by Marta Garcia Cardellach with Palimsesta for the *Nus* research (5 June 2023)

*cognitio* specialised in the perception of complex phenomena. Its objective is not to analyse in order to classify and look for generalisations, as in the sciences, but to pay particular attention and make its perceptual density present. Aesthetic perception does not seek to determine things, but is dedicated to perceiving the exuberance and density of phenomena, a confused *cognitio* that, instead of analysing in search of universalities, is distracted in the depth of particularity. In order to access this sensuous knowledge, there must be a body available and willing to fall into the void. A carabiner, a safety line, a wrap.

We read that we cannot see the knot because it is covered by the same thread that creates it (Ingold, 2021). In fabrics we see the surface that is generated while the multiplicity of lines that make it up cross and knit. If we unravel Western epistemologies and allow ourselves to be entangled by other knowledge, we can learn from the Andean weavers who in Aymara speak of *Amta yarachh uywaña*, which comes to express the mutual nurturing of thoughts and feelings. Elvira Espejo Ayca (2022) says that feeling and thinking cannot be separated and are together in the sense-thinking, who cultivates thoughts, and thoughts are inside their body, inside the landscape, inside the instruments. The sense-thinking reads with his hands, feet, body.

Internally, it's like a sensory journey [...] The hands and feet are the tactile part, like antennae... the practice of the trapeze artist, the hanging person, is truly super-animal. I use both hands and feet to orient myself in space. What characterises my work is delicacy, and I achieve it with my hands by feeling the material I work with, to take care of it. The material I work with my body in the air is the air itself, the empty space. And I open my feet a lot, as if they were practically hands and they help me sensorially... I really like to feel the material of the trapeze bar, the material of the trapeze rope, to be able to feel the friction of my body with the object. And, in the end, I can feel the rub of my body on my hands and feet, because I always cover up. Internally it is a sensory journey that my feet propose. Training with socks or barefoot makes a big difference for me. I don't like training with socks at all because I don't feel anything... if it's for pleasure, I prefer going barefoot a thousand times and being able to feel where I am all the time and train more safely. It's completely illogical because if something happens to me, it will happen to me equally with or without socks, but I need to be able to feel with all four limbs. (Trapeze, 22 February 2023)

The sensing-thinking does not rationalise or dominate, but requires the connectivity of experiences and sensitivities to be able to generate the shared thinking that enables creativity. Elvira Espejo Ayca continues to explain that this connectivity affects the relationship with objects. In the Aymara world-view, things are not inert objects, but subjects that take care of us and that we take care of.

Containment is what I do with the mud, bring it all the time towards the centre and finally to my hands; on the trapeze I would also link it with the idea of containment, holding you, sustaining you. Holding is what I do in the end both on the trapeze and with mud to make it grow. With my hands, I think that one of the things that motivates my work is delicacy and that this delicacy is used to feel the material I work with, to take care of it... just as in the air. (Trapeze, 22 February 2023)

Care is present in the sensing-thinking circus body. One of the interviewees refers to the mast as *him*, clarifying that it is not a person, but with which he relates and talks:

My way of speaking to the mast is very soft, very laid back, relaxed. The slings are under a lot of tension and I receive this tension. When he is bent he is very fragile and so am I. And my movement may cause him and me to fall. But the microbalance of his geometric form can also cause his downfall and mine. Then we are together in a fragility that is calculated but has a margin of rupture [...]. And I don't stop taking care of him, all the time.

There is a task of relating to the mast, I speak of him in two ways: when he is assembled and deconstructed. With the mast mounted there is a constant force, a tension. It's as if the guy is constantly holding on to something... He's not calm, he's tense. And that leads me to do the opposite. And when he's dismantled, it's paradoxical because I feel like I'm re-appropriating an action, but in fact it's not like that because he's heavy. Then he actually drives my movement a lot more than when he's fixed. Apparently, I'm the one manipulating him, but really he's

manipulating me because they're two-metre-long pieces of pipe that have a weight. This conditions me emotionally because he wins me over, he leads me where he wants. And, at the same time, I don't stop taking care of him, all the time. (Mast, 10 February)

In this conversation we can appreciate what Alfred Gell (2016), in his anthropology of art, considers "secondary agent". According to the author, art objects are agents as they have the ability to cause social interactions. For him, the notion of agent is always relational and he calls people who act with an intention "primary agents", and the artefacts, with which an intense experience of "co-presence" is established "secondary". In the case of circus, this "co-presence" in the artist's relationship with the artefact creates a situation that enables aesthetic perception and, therefore, creation. One of the artists explains how clothes are a second skin:

Clothes, as I perceive them, are an extension of skin, of the dermis. I wear them loose. So for me, on a sensory level, because of the hairs and pores, this greatly influences my feeling of the space. I have a sense of space. I feel, within the space, a microspace. It's like... when I move, I feel the ripples [of the clothes], the hairs go through here ... and that makes it easier for me to access different qualities. For me clothes have been very influential when I change from one quality of movement to another. This is very influential. To inhabit the movements, I wear a type of clothing where I feel inside a space where I can inhabit different qualities. (Movement, 8 February 2023)

In juggling, for example, the geometry of the object and the weight modify the path of the movements

The object falls. This faculty of being able to fall... I handle clubs, the geometric shape of the object is very important because it distributes the weight in a certain way in the object and then my body relates in a certain way to this weight and this shape. The geometry of the object and the fact that it can fall are factors external to your own body that condition it. Within the scenic field it also conditions many other ways. The geometry of this strange object and the fact that it can fall. There is much to accept and much to transform with these two elements (Juggling, 8 February 2023).

The possibility of falling is a constant in the different circus disciplines, very present in the aerial acts, but also in other devices on the ground in which the slide is what activates and determines muscle tones and displacements of bodies.

Anything that slides influences, because I work with body oil and it means I discover completely new possibilities of the body because I have to do isometric work... in which all the muscles are worked intensively. It's a total blockage of my body, but at the same time it's available and it's like you have the whole body blocked and you unlock small parts of it to transit to another place. Above the oil we try to keep the body on the vertical axis despite the forces acting on this body. They are forces that come from the sides sometimes, other times

they are transversal from the diagonals, from top to bottom... then, to maintain the position or even recover it, since they do not have any kind of fixed support, it's your centre, your isometric force, the one that leads you to keep your body in this position or in this displacement. We try to look for some kind of anchorage within this space that doesn't have any kind of fixed point (Hand to hand-1, 8 February 2023).

These ways of approaching circus objects, of understanding their agency, are linked to what has been called affect theory. Jo Labanyi (2016) explains that the affect is not a property of the self, but a reaction of the interaction of the being with the world in the capacity to affect and be affected. Affect arises from the contact of the self with the world in an interactive process of human and non-human agencies that challenge the idea of the autonomous individual constructed in modernity. These theories have the potential to decentre the anthropocentric axis of Western culture. Marie-Andrée Robitaille, artist and thinker, explains that:

An overarching entry point to the processes in my doctoral project has been the attempt to shift from anthropocentric circus making to practices that take significant consideration of the more-than-human forces in circus composition. Fifteen years ago, I was a dancer acrobat; climbing poles, swinging on ropes, defying gravity, and performing displays of extreme physical abilities. Today even if I still identify as an acrobat, my circus discipline revolves around "object manipulation". However, rather than using the word "object", I will refer to the objects as "bodies" in an effort to move beyond the object/subject dichotomy. [...]. Early in the process, working with the "manipulation" of these non conventional circus "bodies", the notion of control appeared as a central notion. I turned to the tensions emerging between the differences it makes to my gestures when I am gaining control or losing control over the bodies. The assessment of my success and failure moved from an ability to control to an ability to let go of control. As my work progressed in the studio, I wondered less about losing control and gaining control, but rather about the potential of displacing control. Displacing control disrupted the notion of virtuosity. The virtuosic gesture moved away from the spectacularism of my human ability to master and manipulate the "objects" and transformed into the ability of phasing with the bodies and the environment. Therefore, "object manipulation" as the appellation of my circus discipline no longer made sense. Instead of "object manipulation", I propose a "body re-orienting" practice that suggests the idea of distributed agency, an "agency of assemblages" (Robitaille, 2022).

My breath anchored in my chest, sustained, watching the tension of the cable that raises up a moped. My breath holds the question: what if the risk changes sides? And if the risk changes sides? Every time my lungs inhale the life-giving oxygen and my nervous laughter follows the absurd temerity that erupts on stage, I sense danger and refrain from breathing. And if the risk changes sides? We are in *Random* with Joel Martí and Pablo Molina.<sup>6</sup>

6. Presentation of *Random*, by Joel Martí and Pablo Molina, 23 March 2018 at La Central del Circ, in the programme "Extended Performance" (EP).



## CIRCUS BODIES: mediations

Mayonnaise is an oil-water emulsion. As all emulsions, it is unstable. When an emulsion curdles, the ingredients become separate from each other. But that is not an altogether accurate description: rather they coalesce toward oil or toward water, most of the water becomes separate from most of the oil—it is instead a matter of degrees of coalescence. The same for mayonnaise: when it separates, you are left with yolky oil and oily yolk [...]

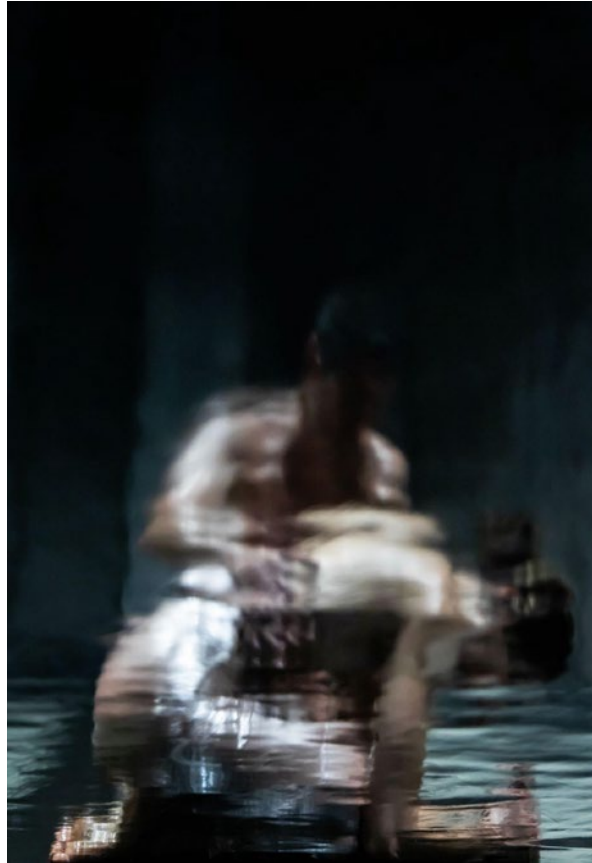
When I think of *mestizaje* I think both of separation as curdling, an exercise in impurity, and of separation as splitting, an exercise in purity. I think of the attempt at control exercised by those who possess both power and the categorical eye and who attempt to split everything impure, breaking it down into pure elements (as in egg white and egg yolk) for the purposes of control. Control over creativity. And I think of something that is in the middle of either/or, something impure, something or someone *mestizo*, as both separated, curdled and resisting in its curdled state (Lugones, 1994, p. 458-459).

We have seen how the body trained in efficient gesture, separates and analyses, dissects each part of the body involved in a movement in order to transcend physical limits. We have also introduced the sensing-thinking body, that which is connected and co-present with the objects and reality that surrounds it in a form of *cognitio confusa*. Both conceptions are involved in circus creation in a kind of mixed body, impure, in a hybridisation that allows mediations to operate and create new senses of the common.

If we refer, for example, to the creation of *Masha* by Palimsesta we see, on the one hand, the centrality of a *habituated* body that executes the efficient gesture in an alienated way. A body that mobilises an incorporated knowledge that separates and analyses, that seeks to understand each of the movements, dissects them, seeks their purity. This search for purity, however, is impossible since the slippery floor covered with oil curdles the precise progression of tricks, makes them impossible and tarnishes virtuosity.

On the other hand, in *Masha* we encounter the sensing-thinking body, attentive to the agencies of the spectators with whom they share the aesthetic situation, as well as to the elements that make up and determine a space-time that breaks with what is everyday and that leads to a slippery and deep infinity, uncomfortable and absurd, a nonsense that does not drink from the metaphor and leaves the intellect helpless. This helplessness, the difficulty of giving meaning and closing the circle of understanding, helps the people who have the experience to do so from the *cognitio confusa* characteristic of sensuous knowledge.

To make this possible, they take into account several elements that break with the usual codes of circus and create an estrangement. On the one hand, the linearity of the device contrasts with the circularity of the traditional circus ring; on the other, horizontality and proximity place audience and performers on the same plane with the intention of democratising relations between them. All this requires a new relationship with time and space, where proximity and co-presence are central.



Photograph by Marta Garcia Cardellach with Palimsesta for the *Nus* research (5 May 2023)

[...] when the project started, the question of time was very important. In one of the first presentations we ended up sitting without doing anything for about twenty minutes, before making the first move. Then, of course, very interesting things happened, the audience started to be more present than us. But not because they were doing something big, or something premeditated, but because of the simple movements of changing positions, changing feet, relocating the chairs, it even seemed that the gazes made noise. These gazes that pivoted between the two bodies and wondered about things. This was very interesting. Time as... people came in, they saw these two people sitting on the chairs, as if apparently something was going to happen, but suddenly nothing happened for a very long time. Because when nothing happens, a quarter of an hour or twenty minutes is quite eternal. And I remember that we also began to perceive many things. The drops of sweat that fell from our armpits, their path... we had micro-movements in our hands, in our bodies, all this began to be perceived. Every time that, through hearing, we perceived this activity, the people watching saw all these micro-movements, micro-things that happened to us thanks to eternity, to dilated time. It was a presentation in which the people who saw it were familiar with and understood the proposition. But of course... Maybe it was a bit of a selfish act, but, hey, it served our purpose. So we thank the people who put up with those twenty minutes (Hand to hand-1, 8 February 2023).

In this example, the break with the usual notion of time and space causes an estrangement that, as Silvio Lang (2019) says in his “Manifiesto de la práctica escénica”, allows sensitive practices to be invented. These practices

are modes of use and protocols for experiencing space, time, body organs, movement and perception. And he goes on to say that any practice fabricated in artistic activity is a practice of subjective mutation and social connection. The relationship between artists and audience is a game of recognition and affectation in the manner of BDSM erotic practices (here Silvio Lang quotes Claire Bishop). A reference in circus that makes these dynamics evident can be found in *EZ*, by Elena Zanzu, who puts the dynamics of consensus and mutual affect at the centre of the scene, and extrapolates them with the relationship through the audience.

The relationship between artists and audience within the framework of the performing arts has been the subject of exploration and questioning until today. One of the key theorists is Jacques Rancière (2010), who in *The Emancipated Spectator*, argues that art and politics are intrinsically connected through their ability to challenge hierarchies and redistribute shared sensibility. Rancière points out that all individuals have the capacity to be emancipated spectators, that is to say, people capable of perceiving and interpreting art and the world in an autonomous and critical way. This emancipation involves rejecting traditional ideas of cultural superiority and recognising the equality of all forms of expression and experience, with the focus on the creation of communities of storytellers and translators. This refers to creating collective spaces where the transmission and transformation of knowledge and stories takes place, where the different agents reinterpret and recontextualise the contents to give them new meanings and forms of understanding. In this respect, Rancière highlights the importance of these communities as places of resistance and cultural creation, where hierarchies are challenged and alternative voices are strengthened. He explains that there have been several explorations in this area that have given rise to various strategies to break with the supposed passivity of spectators, by generating a distancing in the style of Brecht's epic theatre or by losing all distance to bring about a vital participation according to Artaud's theatre of cruelty. Between creating distancing or losing all distance, Elena Zanzu, in *EZ*, leaves the monologue on the rope to ask for the collaboration of someone else while laying the foundations of a relationship. She presents care and consensus, the need for others to create and the limits to be agreed. In this case, a relationship is established in which the skills of the artist are linked with the skills of the audience to produce a new context. A device that binds agencies, a mediating artefact that creates aesthetic situations that imply a new possibility of the common.

As we can see, in the case of circus, the body constitutes the raw material to configure worlds; it is the mediating element in the creation of aesthetic situations that involve another sense of reality, a new possibility of the common. Following Jacques Rancière (2010), we can say that "common sense" is a community of sensitive data as well as a way of being together based on a consensus between words and things. What the author considers problematic is how other forms of "common sense" can be constructed, other forms of arranging space and time, other communities of words and things, of forms and meanings.

Only a sensing-thinking body, a body connected with sensuous knowledge, the *cognitio confusa* of aesthetic perception, connected and co-present, can be sensitive to the agencies of the elements involved in creation. Bodies-other that not only affect the creators, but have an effect on the configuration of the space and the narrative possibilities. Thus, the story of a path traced by a mast or a rope is perceived differently from the closed space drawn by a trapeze with its angles.

The mast combines the ground, because you start from the ground. In the trapeze there is a disconnection. And there is a space that produces something else, it's like you're in a vacuum. There is always something on the mast that ties you to the ground. At the mast you work the fall. There is a story on the way that is very different... to do and to undo, always on a kind of path. In the trapeze it is much smaller. I've worked with very long bars that gave me the same feeling that a mast can, that you can develop a kind of crossing. But on the trapeze... in the end it's a closed space. It provides other things, but it's still like a rectangle. The rope also offers a route, a continuity very different to the trapeze. In the end, mast and rope, there are no angles, it's all one line (Trapeze, 22 February 2023).

At the root of everything, we find a deep exploration of the relationship between the body and the environment, a constant dialogue between sensory experience and artistic creation, which put presence at the centre, in the sense of embodied presence and with full attention, essential to establish a relationship with the audience:

What I prioritise is being able to humanise the circus in some way and for me it's very important that what I do can resonate and can connect with the audience. Therefore, I have limited my practice to removing all the acrobatic, more spectacular part, and focus on the smallest things that, in the end, when developed, can go a long way. But what interests me most is that the audience can recognise themselves floating with me. Not presenting a ready body that does 'x' or 'x' and that can get in tune with what I propose physically. And I think presence is important. What is important for me is to offer a sincere presence, which is closely related to what I say about the body, that the audience can recognise. Not to dramatise what I do, but to humanise what I do as much as possible and to find sincerity in the gestures, both technical and in the stage moment that I share with the audience. I've always thought that performance interests me because it values what really happens and isn't acted out, and circus, in the end, is very interesting because in general it's not a figure acting, but what's happening in that moment. And it's this sincerity that interests me about the circus (Trapeze, 22 February 2023).

This sincerity and this humanisation of relationships on stage can be, as Marie-Andrée Robitaille (2022) considers, a hope for circus that seeks to deviate from the illusion of control in order to be able to appreciate the fragility of relationships between beings and the environment, while nurturing the ability to respond sensitively to contemporary challenges.

## CODA

One does not see anything until one sees its beauty. Then, and then only, does it come into existence. At present, people see fogs, not because there are fogs, but because poets and painters have taught them the mysterious loveliness of such effects. There may have been fogs for centuries in London. I dare say there were. But no one saw them, and so we do not know anything about them. They did not exist till Art had invented them (Wilde, 2020).

We end as we started, with one more circus fiction. A story that cannot be told without fingers that press keys, a tired look behind lame glasses, a tattered shirt, stories that create tangled stories of ideas and creations, readings and conversations, companionship, generosity and trust. Thanks to the involvement of Verònica Capozzoli, Alejandro Dutra, Carla Farreny, Sergio González, Emilia Gutiérrez Epstein, Pablo Molina, Johnny Torres, Andrea Rodríguez de Liébana and Elena Zanzu. Thanks for the shared moments, for your entanglement, for your sincere presence and, above all, for the love and passion for circus. Thanks to Marta for lending her eye and sensitivity to it and to La Central del Circ for their support. Thanks to those who love this art for making fog into beauty.



## Bibliographical references

- BOURDIEU, Pierre. *The Logic of Practice*. Translated from French by Richard Nice. Original edition: *Le sens pratique* (1980). Stanford, CA: Stanford University Press.
- 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*. Translated from English by Ramsés Cabrera. Original edition: *Art and Agency. An Anthropological Theory* (1998). Buenos Aires: SB editorial, 2016.
- HARAWAY, Donna J. *Staying with the Trouble: making Kin in the Chthulucene*. Durham, NC: Duke University Press, 2016.
- INGOLD, Tim. *Líneas: Una breve historia*. Translated from English by Carlos García Simón. Original edition: *Lines. A Brief History* (2007). Barcelona: Gedisa, 2021.
- LABANY, Jo. *Pensar los afectos* (2016). CCCB - Videos. <<https://www.cccb.org/es/multimedia/videos/jo-labanyi/223394>> [Last accessed: 20 May 2024].
- LANG, Silvio. “Manifiesto de la práctica escénica”. In Bárbara Hang and Agustina Muñoz (eds.): *El tiempo es lo único que nos queda. Actualidad de las artes performativas*. Buenos Aires: Caja Negra, 2019, pp. 113-122.
- LIEVENS, B. “First Open Letter to the Circus. ‘The need to redefine’”. *Revista E-tcetera* [online] (December 2015). <<https://e-tcetera.be/first-open-letter-to-the-circus-the-need-to-redefine>> [Last accessed: 29 March 2024].

- LUGONES, María. "Purity, Impurity and Separation". *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol. 19, no. 2, 1994.
- MARXEN, Eva. *Diálogos entre arte y terapia: Del "arte psicótico" al desarrollo de la arteterapia y sus aplicaciones*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2011.
- MAUSS, Marcel. "Techniques of the body". *Economy and Society*, no. 2, 1973.
- RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Translated from French by Ariel Dilon. Original edition: *Le spectateur émancipé* (2008). Castellón de la Plana: Ellago Ediciones, S. L., 2010.
- RANCIÈRE, Jacques. (2019). "El tiempo de los no-vencidos. (Tiempo, ficción, política)". *Revista de Estudios Sociales*, no. 70, pp. 79-86. <<https://doi.org/10.7440/res70.2019.07>> [Last accessed: 14 August 2024].
- ROBITAILLE, Marie-Andrée. "Hope for the future. Circus as practice of hope". In: *Re-thinking objects*. *Journal Voices Magazin* [online] (Ein Magazin des CircusDanceFestival), no. 3 (April 2022). <<https://www.circus-dance-festival.de/en/cdfthek/circus-as-practice-of-hope-for-the-future>> [Last accessed: 3 February 2024].
- SEEL, Martin. *Estética del aparecer*. Translated from Germany by Sebastián Pereira Restrepo. Original edition: *Ästhetik des Erscheinens* (2003). Buenos Aires: Katz editores, 2010.
- TORRES, Johnny. "Through the bias of circus creative censorship" [online] (*Circostrada*). <<https://www.circostrada.org/en/blog/through-bias-circus-creative-censorship>> [Last accessed: 12 April 2024].
- WACQUANT, Loïc. "Pugs at Work: Bodily Capital and Bodily Labour among Professional Boxers". *Journals. Body & Society*, no 1. London: SAGE Journals, 1995, pp. 65-93.
- WACQUANT, Loïc. *Body and Soul: Notebooks of an Apprentice Boxer*. Original edition: *Corps et âme. Carnets ethnographiques d'un apprenti boxeur* (2001). New York: Oxford University Press, 2004.
- WILDE, Oscar. *The Decay of Lying* (1889). London: Penguin Classics, 2020.

# Circus and Climate Change: Metaphor to Performance

Peta TAIT

La Trobe University, Melbourne (Australia)

ORCID: 0000-0002-1081-2710

[p.tait@latrobe.edu.au](mailto:p.tait@latrobe.edu.au)

**BIOGRAPHICAL NOTE:** Professor Peta Tait is an academic scholar and playwright with an extensive background in theatre, dramatic literature, performance theory and creative arts practice. She is a Fellow of the Australian Academy of Humanities and her interdisciplinary fields include emotion, body theory and gender and cultural identity. She regularly receives international invitations to present on the phenomenology of circus bodies.

## Abstract

This article explores some of the ways in which circus encompasses political perspectives and specifically climate change in the twenty-first century. The first part of the article points out that a process of expansion was foundational to the circus form historically, and that contemporary circus with a political purpose expanded on classic or traditional circus. Contemporary circus, however, often reflects and comments on social values but nonetheless remains within a broad definition of circus typified by innovation and diversity. Australia's Circus Oz aptly illustrates a type of contemporary circus that combines acrobatic skill, comic mayhem and commentary about socio-political issues. Circus Oz productions at the turn-of-the-twenty-first century are outlined briefly to explain its longstanding socio-political approach that leads to a production on the politics of climate change. The 2019 Circus Oz production can be aligned with circus performance about climate change internationally, and notably in Nordic countries.

The second part of the article explains that circus is used in commentaries about international climate change meetings to convey negative connotations of a thwarted purpose and seemingly chaotic events. Circus is evidently being identified with the classic clown act – and less obviously with risk and danger. But the significance of circus within society is layered since acrobatic skill is often masked when, for example, slapstick interactions belie an underlying precision. It is argued in this article, therefore, that describing climate change meetings as circus establishes an association that actually offers the converse interpretation; circus requires disciplined action over time by the group working together. Moreover, there are recent examples internationally in which circus about climate change literally shows the collaborative process through acrobatic balance. Contemporary circus is particularly suited to highlighting contradictory emotional attitudes to climate change.

**Keywords:** circus, Circus Oz, climate change, clown, COP

Peta TAIT

## Circus and Climate Change: Metaphor to Performance

### An Expanding Form

At the turn-of-the-twentieth century, circus audiences could expect to see a varied programme of discrete acts dominated by trained exotic animals, clowns and trapeze performers. By then, action across the three rings in American circus was setting precedents internationally for twentieth-century ideas of circus in culture (Weber, Ames and Wittmann, 2012). Kenneth Ames explains that circus had become a “highly complex, multifaceted enterprise” and it was more “form than content that distinguished American circuses” because acts were interchangeable between circuses that were addicted to “immensity” (2012: 11, 14, 17). The circus form had developed over the previous century from a display of skilled riding and athleticism for audiences to admire and comic acts on horseback intended to amuse. A contrast of solemn and comic acts became typical. The original equestrian form at Astley’s Circus from 1768, absorbed more longstanding acrobatic and rope acts from the fairground into its programme, and acts multiplied as circus continued to grow throughout the nineteenth century. By the 1890s, some of the exotic animal species of the travelling menageries had become reliably trained for routine presentation in every performance in the circus ring (Tait, 2016). Nineteenth-century circus also travelled throughout England, Europe and North America and to far colonial regions. It arrived in Sydney in 1841 when Luigi Dalle Case and his troupe travelled across the Pacific Ocean to the British colonies of Australia, and then followed the trading routes northwards by ship to Hong Kong (St. Leon, 2011). Circus expanded as a global entertainment during the nineteenth-century, which meant that circus economics became complicit in the practices of colonialism.

The form of circus was always dynamic and opportunistic; from the staging of war battles to the co-option of new apparatus and rigging such as trapeze (Tait, 2005; 2016). Spectator perception of perilous action enhanced the allure of circus through the invention and development of daring feats. While skilled riding and acrobatic and aerial acts conveyed impressions of



risk and danger, these were also displays of control and mastery. Such attributes were masked, however, when clowning acts — performed by skilled acrobats — gave impressions of losing control and failed action.

The association of the circus with both comic and risk-taking action remained in culture even as circus diverged in the later decades of the twentieth century. Gillian Arrighi and Jim Davis point out that “the ways in which circus has been disseminated through the arts or through the nostalgia of childhood recollection has, until recent years, tended to emphasize traditional circus and its history” but this is no longer possible, and it is now important to consider “the social purpose of circus events” (2021: 4, 6). The increasing popularity of social and contemporary circus over fifty years ensures the continuation of a performance form based on circus arts.

By the turn-of-the-twenty-first century, urban audiences for circus were likely to be familiar with a smaller troupe presenting circus arts in theatrical ways with a unifying aesthetic or a theme or a narrative thread. For example, in productions by Cirque Plume, the apolitical Cirque du Soleil, and Circus Oz. Contemporary circus — also termed “new” circus — developed in Europe, England and North America as well as Australia during the 1970s as the anti-Vietnam war and anti-authority protest social movements of young people were gaining momentum (Mullett and Tait, 2022). The advent of contemporary circus also coincided with campaigns for social justice and gender, racial and sexual equality and these influenced its approach and artistic choices. Although contemporary circus also changed over time, it remained recognizably skilled circus with acrobatic, aerial and clown acts and typically without the nonhuman animals of the traditional circus. An animal-free circus program was compatible with the pro-animal liberation politics that were developing in tandem with 1970s movements for human social justice. The contemporary circus became political simply by omission of the animal act.

Circus history provides examples of practices that anticipate the politics of contemporary circus so that its development was more an expansion of the form rather than a radical departure, and because artistically and athletically skilled performers continued to create acts that can seem transferable to other circus programs. Moreover, early contemporary performers often learned performing and rigging skills by working in the traditional circus (Mullett and Tait, 2022). Yet as Louis Patrick Leroux points out, contemporary circus reinvented, if not also reinvented, the circus tradition including its business entrepreneurship, and in particular Cirque du Soleil travelled globally and became “one of the largest, live entertainment companies in the world” (2016: 5). Leroux contends this company’s success, however, should not overshadow the achievement of the innovative smaller groups and freelance performers who create the artistic milieu that makes contemporary circus so diverse in scale and approach. Although contemporary circus is often more theatrical in its narrative and staging, traditional circus has long co-opted aspects of other forms including theatre, ballet and opera. The history of traditional circus reveals constant innovation and adaption so that contemporary circus fits into the broad form of circus that adjusts to cultural change.

In considering how to accommodate some of the ways in which traditional and contemporary circus intersect and influence each other within a working definition of twenty-first century circus, Peta Tait and Katie Lavers ask questions about whether the label “circus” is determined by performer training in acrobatic skills, which differs from performer training in, for example, dance and theatre. Yet performers in contemporary circus can have training in other performing disciplines. Tait and Lavers ask if the social context was and is important, but decide that constant change in acts to engage audience interest and remain socially relevant, was a longstanding circus attribute. For example, there was political satire in nineteenth-century clown acts (Huey, 2012: 298) and the suffragist “new woman” nomenclature was used to promote acts at the beginning of the twentieth century (Tait, 2005: 64). As Anna-Sophie Jürgens and Mirjam Hildbrand comprehensively explain, “avant-garde artists – including Futurists and Dadaists, Bauhaus protagonists but also Russian theatre reformers and Czech graphic designers – discovered circus and its aesthetics as a treasure trove” of defiant bodies and bodily action for the “recasting of the existing artistic practices” within modernism (2022: 1). Classic circus inspired other art forms and influenced social ideas. Political theatre continues to reference circus as popular performance, and for ecological performance about the environment (Coppola, 2020).

In recognising a multitude of circus “subgenres”, Jean-Michel Guy suggests that the “circus does not exist” since the common division between classic or traditional and contemporary is inadequate, and confuses the public when circus acts do not follow such a schema and continue to be “infinitely diverse” from single disciplines to hybrid arts (2023: 21, 25). Yet the umbrella term circus does have wide recognition with longstanding cultural and emotional associations so that there are benefits from the use of circus nomenclature for performers and audience communication. There is considerable value in maintaining a broad idea of circus in performance practice while noting one distinctive attribute. Franziska Trapp finds “a self-referential discourse” is common within contemporary circus, one that critiques the circus form (2023: 1). Contemporary circus usefully recognizes that it is circus.

It can be argued that the apparatus involved with acrobatic action from weight-bearing belts and floor mats to elaborate trapeze rigging set circus apart from other types of contemporary performance without apparatus. In agreement with Pierrot Bidon that extreme action in circus can reflect the social world, a working definition by Tait and Lavers recognizes a range of skills with apparatus performed by animal, human and posthuman bodies that challenge the limits of physical action and defy cultural and species identity categories in small and big enterprises that might also have music, costuming and other technical and technological effects (2016: 6). They point out that audiences also shape circus with expectations of specialised physical action as well as a vital component of direct audience engagement. An explanation of the umbrella term, circus, needs to encompass diverse artistic endeavours and indicate a responsiveness to contexts and audiences

— which has always typified circus. Circus performance acknowledges its circus qualities. In the twenty-first century, classic or traditional circus coexists internationally with artistic contemporary circus that has also acquired national distinctiveness.

### Contemporary Mayhem

The Australian circus, Circus Oz, offers a comparative glimpse of what a contemporary smaller circus troupe was programming by the turn-of-the twenty-first century. The company developed a reputation for social and political commentary and it became internationally influential despite a distinctly Australian sensibility. Circus Oz was foundational to the contemporary circus movement in which the acrobatic and aerial techniques of human performers dominate, and it remained a leading example of circus with a social conscience for over forty years. Circus Oz was always political and controversial in both its content and in the creative process, pioneered by a generation of performers who wanted to change both society and theatrical performance. Circus was perceived as popular entertainment with a capacity to reach a wider audience than that attending theatre. Circus Oz, however, remained irreverent and outrageous in its circus action, upholding forward-looking politics and anti-authoritarian values. At the same time it was the ongoing practice of Circus Oz to champion gender equity on and off stage and challenge stereotypes as well as promote ethnic and racial diversity. Circus Oz sought social inclusiveness, and regularly toured to First Nations remote communities in the Australian outback. Perhaps it was to be expected that climate change would feature in a production.

The annual shows of Circus Oz were developed by an ensemble of about 12 performers and musicians working with a director to create a cabaret circus presenting verbal and nonverbal social satire. At times Circus Oz parodied circus itself. Based in Melbourne from 1978, the company toured internationally during the 1980s and was widely recognized by the 1990s for a brand of comic mayhem that seemed to celebrate chaos. Circus Oz grew into a major performing arts institution in Australia involving nearly eight hundred artists over the decades until a recent disruption in its annual artistic schedule suggested it might be disbanded. The future is unclear. Circus Oz productions were always comic as performers seemed on the verge of losing control which often became a political point. By 2001, a Circus Oz show could sell out a venue in Australia and London, and the Victory Theatre in New York. Australian circus and physical theatre performers became known for performance that took social risks as well as physical risks.

The combination of serious topics and slap stick humour in Circus Oz shows continued into the twenty-first-century under the leadership of artistic director Mike Finch. In a snapshot of some of the political messages of the annual shows around that time, the 1998 Circus Oz production presented an unemployed person on government benefits grappling with the absurdity of work alongside recognizable acts that included trapeze, juggling, upside down roof walking and unicycling retained over several annual seasons. (See

Circus Oz Living Archive; productions outlined here were viewed live by the author during the opening season in Melbourne.) Circus silliness was reflected in a bass player in an aerial harness playing his bass on high above the circus ring, and a near naked clown playing a tune on honkers inserted into all the crevices of his body. While the 1999 production satirized Australia's obsessive nationalistic fervour for sport and track and field competition in the lead up to the Olympics held in Sydney in 2000, it also had female clowns in black leather being trainers cracking whips and chasing a human-dog onto a wire in a wire-walking act. An act with a pool of water was particularly pointed with its combination of comic sight gags and serious points about asylum-seekers arriving in boats.

Productions by the turn of the twenty-first century juxtaposed less direct comments about federal and state government politics with visual action in which, for example, a cross-dressed strongman was chased by a female performer. This was juxtaposed with basic humour when, for example, the wire walker could not reach the toilet at the end of the wire. The 2001 show included an official "Welcome to Country" and specifically to the Wurundjeri Country of the First Nations peoples of the area of Melbourne (Naarm). This inclusion set a precedent in circus, and in the performing arts more broadly, well over a decade before this became common practice in Australian culture.

Circus Oz featured strong women being outrageous and doing risky acts which modelled different ideas of female physicality and exploited the comedy of having male performers appear weak and ridiculous. A message rejecting gendered physicality was a staple of Circus Oz although performers also conveyed ambiguous sexual tensions. In 2001, a strongwoman lined up with male performers in a skills competition, while the antics of the bad-girl clown sabotaged every act and caused chaos. The clowning violence between males and females overturned convention with aggressive female clowns causing mayhem; the meaning was conveyed visually through circus bodies in action rather than verbally.

In adhering to principles of gender, sexual, ethnic and racial inclusiveness and expanding on the circus capacity for queering of identity in its artistic strategies, Circus Oz productions acquired more subtlety over time with less direct political address. In 2002, critic Helen Thomson writes: "Gone is the political satire that once lashed the Right with laughter and contempt. I for one miss it, but the group has not changed political orientation, just altered its mode of expression" (Thomson, 2002). While the 2019 Circus Oz production continued to physicalise a message critical of government inertia on climate change, it also revived the practice of rhetorical delivery.

The 2019 Circus Oz production, *Aurora*, directed by Kate Fryer from the group Dislocate, focused throughout on climate change in what is described as "a highly political and opinionated piece" that nonetheless injected "fun" and remained hopeful in mood (Bloom, 2019). The title refers to the southern (Australis) and northern (borealis) lights and the show featured human-sized penguins from Antarctica on trapeze and a talking, singing polar bear (Tara Silcock). The human-bear repeatedly appeared and did acrobatic

action and a clever trick of extracting a plastic bag from her stomach. Tim Byrne writes that the production “integrates its political messaging into the substructure of its acts” and *Aurora* ‘feels genuinely political’ (Byrne, 2019). The circus skills reinforced the nonverbal message so a performer on straps was a hunter trying to shoot the bear, a performer upside down in a trapeze Washington act wore a gas mask, and a performer on a rope was cleaning up litter (Woodhead, 2019). Digital projections made the floor into an ice sheet and, in one part, radioactive material was displayed. A hoop act restored the upbeat mood that typifies Circus Oz productions.

Circus Oz’s *Aurora* suggested the absurdity of the human inability to reduce carbon emissions and environmental pollution and damage. The performance offered a sequence of impressions that made fun of what is happening as it reinforced serious consequences and reminded audiences of all ages about what has to be done. Humour made the show enjoyable even with a strong message; the comic effect is a strength of circus. *Aurora* suggested global interconnection as it also pointed to foreseeable changes in the weather that create the northern and southern lights and within the local habitats for all species from polar bears to penguins. Circus presents important political issues in highly memorable ways.

### “The Climate Circus”

Circus is associated with efforts to redress climate change in both metaphorical and literal ways that are striking but also confused. In response to the 2010 “conference of the parties” to the United Nations Framework Convention on Climate Change (COP15) in Copenhagen, and a succession of film documentaries on the topic, Zoë Cormier states that the “high stakes meeting” was “a circus – colourful and dramatic, but politically futile” (Cormier, 2010). As she aligns circus with conflicted politics, she is pointing out that the science of climate change had been widely disseminated including by the high profile Al Gore documentary, *An Inconvenient Truth*. Cormier outlines how tens of thousands of representatives from 192 (up now to 198) nations attended the meeting but suggests that those looking for an agreed way forward would be disappointed, and circus in this context stands for spectacle and show. Cormier also notes that a street demonstrator was dressed as a clown – a presence that reinforced a sense of comic mockery. The agreement or accord of the 2010 meeting was not legally binding, and therefore ineffectual. Although there had been a precedent set by the concerted international action taken after the 1987 agreement that banned the chemicals damaging the ozone layer, this type of unified action had not been realised through climate change meetings. The level of carbon emissions continues to rapidly increase rather than reduce – so the six percent reduction sought by the 1997 Kyoto COP agreement became indicative of largescale failure. Cormier accepts that reducing carbon emissions is more complicated than ozone reduction since climate change “impacts on every facet of our lives” and “all the threads of culture, society, politics, and, above all, economics” (Cormier, 2010). At the same time, however, climate change redress is about

unequal risks facing places and peoples and therefore social justice, and fraught street protest demonstrations highlight human rights as much as the threat to polar bears.

A metaphoric association of circus performance and climate change meetings reflects a selective view of circus. Perhaps a succession of separate acts seems applicable to nation states but circus is being deployed to suggest a lack of control and grotesque behaviour. If this is comic in the circus, the stalled progress of climate change negotiations with so much at stake seems tragic. Instead, there is a deadly effect to contemplating the risks associated with climate change in relation to risk and danger in circus. But it is clowning mayhem that is associated with ineffectual COP meetings. The clown becomes embedded in ideas of thwarted climate change action, which Tony Elliot (2020) deploys with his “enviroclown” to explain how an appearance of progress on climate action is repeatedly undermined and betrayed in insidious ways.

A circus clown might also suggest pathos but the Climate Guardians from Australia choose to embody the cultural icon of the angel (of death) at the 2015 COP in Paris, dressed in white with wings silently standing in public spaces to emotional effect (Varney, 2018). In a detailed analysis of political figures in attendance including Barack Obama, Suzanne Goldenberg writes that it is difficult to “grasp the degree of dysfunction that took hold” at the meeting (Goldenberg, 2015). It was as if countries were engaging in battle although negotiators describe themselves as better prepared in Paris than in Copenhagen. Goldenberg writes that, “[t]he climate circus would be farcical, if the fate of billions were not at stake” (Goldenberg, 2015). Goldenberg is conceding that there is no clown humour in climate change inaction. If this association hints instead at the dark underbelly of violence in the traditional whiteface clown act, it also highlights the ambiguous emotional impact of clowning in which spectators laugh at clown aggression and pity a victimised figure.

In public performances prior to the 2015 COP in Paris and in New York in 2014, philosopher Bruno Latour collaborated with playwright Pierre Daubigny in the creation of the performance, *Gaïa Global Circus* about climate change (Coppola, 2020). *Gaïa Global Circus* was a series of “vignettes” that were performed in a “flying tent” with a silk roof as apparatus that became “a shelter, a shade, a big top, a safety blanket, a funeral shroud” (Coppola, 2020: 38-9). The performance style ranged from slapstick action to allegory and both amused and shocked. The space and contradictory emotional effects were self referentially associated with circus even though the aesthetic effect might equally have been grouped within contemporary theatrical performance. Latour’s eight lectures from around this time revisit Lovelock’s Gaia theory in relation to climate change in the Anthropocene to point out that the human is inseparable from the nonhuman world (Latour, 2017). Latour is also concerned about the gap between human emotional feeling about the consequences of climate change and the stalled adjustment to the unfolding reality so that feelings of anxiety fail to become an impetus for organized political action. Latour’s approach is unravelling emotional contradictions

that can be aligned with the contradictory effects of circus. *Gaia Global Circus* was influenced by Latour's thinking about dialogic exchange and the attribution of agency to nonhuman entities so that an environment such as an ocean should have a comparable status to a nation state — and therefore COP delegate rights — with “atmosphere” listed before Australia (Coppola, 2020). The attributing of rights to nonhuman environments is acceptable to a circus world or world as circus in which absurdly comic and dangerous precariousness indicate climate change.

### Environmental Circus Change

Interestingly, circus performance is omitted from some summaries of the arts focused on climate change even though contemporary circus is also contributing to public awareness. For example, when climate scientist Mike Hulme argues that the arts can achieve much more than information sharing by evoking affect and emotions. At least circus is prominent in artist oriented overviews (see Artists for Climate Change [2019]; Artists for Climate Change [2020]), and it does differ from theatrical performance which often depicts the impasse of emotional responses to climate upheaval and disaster and an overwhelmingly bleak future. Common tropes across artistic representation envisage a dystopian world because destruction and extinction reflect scientific predictions unless action is taken. Hulme argues, however, that “[a]rt that is inspired by the idea of climate change should therefore be just as likely to problematise scientific realities, attitudinal changes, or prospective solutions as it is to successfully implant pre-packaged concern” (2022: 155). It is important to imagine different ways of conceiving of climate change events within culture because it impacts on all aspects of life. Circus arts allow for contradictory emotional responses with duplicitous clowning and precarious acrobatic action that models facing up to dangerous extremes, and acrobatic holds and balances highlight human interdependence.

Some artistic forms rely on a format that does not really reflect a sense of what is happening in the twenty-first century with climate change. Amitav Ghosh asks of art in the climate crisis of the Anthropocene era: “Is it possible that the arts and literature of this time will one day be remembered not for their daring, nor for their championing of freedom, but rather because of their complicity in the Great Derangement?” (2016: 121). Ghosh is criticising artistic silence as if climate change is not happening. Conversely, circus that has been addressing climate change exemplifies daring and a cultural association with social freedom as it invites an embodied response to what the abstract large concept of climate might mean for human interaction with the nonhuman world.

Circus skills convey how responses to climate change are embodied and visually interpreted, and can reflect the social conscience of the performer. For example, Eliana Dunlap aligns the ideas of risk in circus and in climate change in her performance on the “German wheel”, and she is founder of the Circus Action Network (Dunlap, n.d.). Dunlap has a podcast series with performers who perform at the nexus of circus and climate change called

“Changing the World and other Related Things” (Dunlap, 2019; n.d.). She points to the intrinsic collaborative practices around safety and circus performance to face up to high risk situations such as those of climate change.

The “Acting for Climate” website presents a number of groups and performers in the Nordic region who are undertaking performances and workshops about climate change (Acting for Climate, 2019). These include the Riga Circus for young people in Circus for Climate, and BARK, which presented environmental elements such as trees and soils in a collaboration between physical theatre performers, dancers, sound artists, and poets responding to science. The nonhuman dimension of traditional circus is being innovatively reinstated in this type of contemporary circus performance that uses environmental elements as objects. The *Kime* production presented two circus performers, an opera singer and a dancer in a performance that conveys a way forward from disaster. It moves from the chaos of “200 newspapers” and a straw bale on the ground to soaring aerial action above ground on ropes and tree branches (Kime).

The 2019 project, *Into the Water* took place on the deck of the sailing ship, Hawila, and up on two masts, and combined circus performance with the minimizing of carbon emissions in travel (Into the Water; Artists for Climate Change, 2019). The performance on the sailing ship sought to highlight the interconnections between water and life as well as develop new ways of working by performing on a ship. Images of the performance show performers in a three-tier shoulder balance at the front of the ship and performing aerial work on ropes from the masts as well as clowning in flippers and paraphernalia on the deck. This circus demonstrates collaborative approaches that encourage understanding of the collaboration needed in a climate change future.

The circus, dance and physical theatre performance *Ripples*, created in Denmark with director Hanne Trap Friis, was about climate change and overcoming “ecological grief” (see *Ripples*). It was first performed in 2022 on a two-mast 1926 sailing ship, SV Swallow, which provides a site-specific stage in a harbour for audience viewing from the dock, and a mode of transport for the tour to Nordic countries. As well as providing accommodation for the seven performers, they travel by sail boat to support carbon emission reduction through transport. Audiences are invited to become participants in a “mourning ritual” for past damage to the environment and to question the present and to look to more hopeful moments for the future. This circus was recognizing conflicted emotional feelings about climate change.

In reporting on COP 27 in Sharm el-Sheikh in Egypt in 2022, Michael Jacobs points out that journalists had filed their “‘What’s the point of this annual circus?’ articles” before a “last-minute crisis” developed (Jacobs, 2023). But he rejects the proposition that the ineffectual COP meetings could be abolished and the international work left to the scientific meetings of the technical experts and officials, because the COP meetings allow maximum coverage of public declarations and political exchanges about intentions and accord prominence to the crisis. Jacobs suggests instead that circus provides a model of development that the climate change meetings should follow. He



points out that circuses have changed since the traditional turn-of-the-twentieth-century circus with its animal acts, and COP meetings should reflect a comparable significant development. Twenty-first-century circus arts can highlight how even political shows require disciplined collaboration and embodied practices. Contemporary circus productions convey the absurdity of human behaviour as they demonstrate how risk and danger are faced, and they evoke contradictory emotional effects that are comparable to those arising with climate change. As explained here, circus offers an ideal art form with which to frame responses to climate change.



### Bibliographical references

- ACTING FOR CLIMATE. <<https://www.actingforclimate.com/circusforclimate>> [Last accessed: 30 September 2024].
- ARTISTS AND CLIMATE CHANGE. <<https://artistsandclimatechange.com/2019/12/02/acting-for-climate-goes-into-the-water/>> [Last accessed: 30 September 2024].
- ARTISTS AND CLIMATE CHANGE. <<https://bit.ly/48dAPSa>> [Last accessed: 30 September 2024].
- ARRIGHI, Gillian; DAVIS, Jim. "Introduction. The Circus: Reflecting and Mediating the World". In: Gillian Arrighi and Jim Davis (eds.). *The Cambridge Companion to The Circus*. Cambridge: Cambridge University Press, 2021, pp. 1-15.
- AMES, Kenneth. "Introduction". In: Susan Weber, Kenneth Ames and Matthew Wittmann (eds.). *The American Circus*. New York/New Haven: Bard Graduate Center/Yale University Press, 2012, pp. 10-21.
- BLOOM, Heather. "Aurora, Circus Oz". *AustralianStage* (30 September 2019). <<https://bit.ly/4obg8Vo>> [Last accessed: 30 September 2024].
- BYRNE, Tim. "Circus Oz: Aurora Review". *Time Out* (24 September 2019). <<https://www.timeout.com/melbourne/theatre/circus-oz-aurora-review>> [Last accessed: 30 September 2024].
- Circus Oz Living Archive. <<https://circusozlivingarchive.com>> [Last accessed: 30 September 2024].
- COPPOLA, Al. "Latour and Balloons: Gaïa Circus and the Theater of Climate Change". *Configurations*, no. 28 (2020), pp. 29-49.
- CORMIER, Zoë. "Copenhagen's Climate Change Circus". *POV (Point of View) Magazine* (1 February 2010). <<https://povmagazine.com/copenhagens-climate-change-circus/>> [Last accessed: 30 September 2024].
- DUNLAP, Eliana (n.d.). ElianaDunlap.com
- DUNLAP, Eliana. "Eliana Dunlap Explores the High Stakes of Climate Change through Circus Arts". <<https://artistsandclimatechange.com/2019/08/05/eliana-dunlap-explores-the-high-stakes-of-climate-change-through-circus-arts/>> [Last accessed: 30 September 2024].
- ELLIOT, Tony. *Enviroclowns: The Climate Change Circus*. Amazon CreateSpace Independent Publishing Platform, 2011.
- GOLDENBERG, Suzanne. "Paris Climate Summit: The Climate Circus Comes to Town". *The Guardian* (26 November 2015). <<https://bit.ly/4hg9zqe>> [Last accessed: 30 September 2024].

- GHOSH, Amitav. *The Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable*. Chicago: The University of Chicago Press, 2016.
- GUY, Jean-Michel. "Circus Does Not Exist". In: Franziska Trapp (ed.). *360° Circus*. London: Routledge, 2023 pp. 21-33.
- HUEY, Rodney. "The Americanization of the Circus Clown". In: Susan Weber, Ames Kenneth and Matthew Wittmann. *The American Circus*. New York/New Haven: Bard Graduate Center/Yale University Press, 2012, pp. 293-307.
- HUME, Mike. *Climate Change*. London: Routledge, 2022.
- INTO THE WATER. <<https://www.actingforclimate.com/intothewater>> [Last accessed: 30 September 2024].
- JACOBS, Michael. "Circuses Have Evolved and So Must UN Climate Summits", 5 February 2023. <<https://www.climatechangenews.com/2023/02/05/circuses-have-evolved-and-so-must-un-climate-summits/>> [Last accessed: 30 September 2024].
- JÜRGENS, Anna-Sophie; HILDBRAND, Mirjam. "Arts for All Senses: Circus and the Avant-Gardes – introduction". In: Anna-Sophie Jürgens and Mirjam Hildbrand (eds.). *Circus and the Avant-Gardes*. London: Routledge, 2022, pp. 1-15.
- KIME. <<https://www.actingforclimate.com/kime>> [Last accessed: 30 September 2024].
- LATOUR, Bruno. *Facing Gaia*. Translated from French by Catherine Porter. Cambridge: Polity Press, 2017.
- LEROUX, Louis Patrick. "Reinventing Tradition, Building a Field: Quebec Circus and its Scholarship". In: Louis Patrick Leroux and Charles Batson. *Cirque Global*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2016, pp. 3-21.
- MULLETT, Jane; TAIT, Peta. "Political Clowns, Strong Women and Animal-free: Circus Reimagined through 1970s Avant-Garde Political Performance". In: Anna-Sophie Jürgens and Mirjam Hildbrand (eds.). *Circus and the Avant-Gardes*. London: Routledge, 2022, pp. 215-231.
- RIPPLES. <<https://www.actingforclimate.com/ripples>> [Last accessed: 30 September 2024].
- ST. LEON, Mark. *Circus: The Australian Story*. Melbourne: Melbourne Books, 2011.
- TAIT, Peta. *Circus Bodies: Cultural Identity in Aerial Performance*. London: Routledge, 2005.
- TAIT, Peta. *Fighting Nature: Travelling Menageries, Animal Acts and War Shows*. Sydney: Sydney University Press, 2016.
- TAIT, Peta; LAVERS, Katie. "Introduction: Circus Precedents, Perspectives, and Presents". In: Peta Tait and Katie Lavers: *The Routledge Circus Studies Reader*. London: Routledge, 2016, pp. 1-11.
- THOMSON, Helen. "Circus Oz Still Takes Breath Away". *The Age* (22 June 2002), p. 18.
- TRAPP, Franziska. "Introduction". In: Franziska Trapp (ed.). *360° Circus*. London: Routledge, 2023, pp. 1-17.
- VARNEY, Denise. "Climate Guardian Angels: Feminist Ecology and the Activist Tradition". In: Lara Stevens, Peta Tait and Denise Varney (eds.). *Feminist Ecologies: Changing Environments in the Anthropocene*. London: Palgrave Macmillan, 2018, pp. 135-153.
- WEBER, Susan; AMES, Kenneth; WITTMANN, Matthew (eds.). *The American Circus*. New York/New Haven: Bard Graduate Center/Yale University Press, 2012.
- WOODHEAD, Cameron. "Chilling Message Cuts Through Circus Oz's Cold Comforts". *The Age* (23 September 2019). <<https://bit.ly/4hhxINt>> [Last accessed: 30 September 2024].

# The Invention of “Traditional” Circus at the Turn of the 21st Century

Practices of innovation, aesthetic codes,  
and the myth of “contemporary” in circus arts

Raffaele DE RITIS

[rderitis@hotmail.com](mailto:rderitis@hotmail.com)

**BIOGRAPHICAL NOTE:** Graduated in Film History and Criticism from the University of Rome, he is a theatre and circus director, having conceived numerous large-format shows in the United States and Europe for the most renowned companies in the last three decades. He is teacher of Economy of Creative Industries at “D’Annunzio” University in Pescara and of Art Direction at ISIA University of the same city. He seated in the Commission for Circus Arts at Italy’s Ministry of Culture and was circus programs consultant for RAI, Italy’s state TV. Author of books and papers in several languages, his *Storia del Circo* (2008), is considered a worldwide reference. He founded the Funambolika circus festival in Pescara, where he is also artistic director of Società del Teatro e della Musica. Independent researcher. [Raffaelederitis.com](http://Raffaelederitis.com).

## Abstract

At the turn of the 20th century, circus was the performing art form most affected by identity changes and the shift of aesthetic codes. After 2000, the artistic practices of circus started to challenge their defined identity as a performing subgenre.

Whereas circus, as a cultural institution, is conventionally rooted in the late 18th century (like most “modern” performing arts), its accepted “classic” structure was codified later, within the shaping of Western cultural identity after the Industrial Revolution. This path followed the rise and fall of the equestrian performance (circus’ own defining element), the advent of the music hall industry, the spread of athletic performances, the trade in wild animals, the confrontation with the rising cinema, and other socio-artistic phenomena. The model that emerged from the crossing of those influences, based on a circular space and a modular combination of mostly independent human and animal performances, developed codes of resistance roughly between 1870 and 1980, thus shaping a readable “classic” circus model. Its later post-WWII phase would be recognised after 2000 as “traditional circus”. The term (not without a critical sense) emerged in opposition to new transformative forms of circus, concretely recognisable by the late 1970s. Those forms appeared related to the wide democratisation of practices (circus schools and courses, also connected with the spread of physical theatre pedagogy) and a poetic, if not ironic, distance in the aesthetic of new-born circuses, even with an imagery still related to the idea of “tradition”. By the early 1980s, the term “nouveau cirque” indicated a progressive dramatisation of performing circus practices; around 2010 the consequent idea of “contemporary circus” started to define the attempt at codifying a new subgenre, in the wave of postdramatic theatre, toward a radical deconstruction not only of the “classic” circus codes, but also of organisational modes, shifting from popular entertainment to the cultural industry. This generated a critical appropriation of “new” when, in reality, the innovative traits have been a constant part of circus history across the centuries.

The aim of our research will be to demonstrate that the historical curve of circus was never a “traditional” model but rather a constant movement of transgressions and innovations on given codes (space, performance structure, business model, organisational and social forms). We will also attempt to demonstrate that the “dramatisation” of circus performance existed constantly from its origin, as did its profound ties with other artistic genres; and that access to circus practices was never restricted to a micro-society of nomadic communities but, on the contrary, was nourished by leisure and sport practices of urban middle classes. And, de facto, “contemporary” circus, after two intense decades of existence, is fully codifying a new form of “tradition”. This article is sourced from the circus historiography, the recent field of circus scholarship studies, as well as the social studies related to the concept of tradition (such as in Howsbawm and Bakhtin), with a final attempt to differentiate “classic” from “traditional” in the circus field.

---

**Keywords:** circus, contemporary circus

---

Raffaele DE RITIS

## The Invention of “Traditional” Circus at the Turn of the 21st Century

Practices of innovation, aesthetic codes,  
and the myth of “contemporary” in circus arts

Welcome, welcome, welcome!  
Here, on the border between dream and reality.  
The hour of transformation has reached this tent.  
Nothing is impossible if we swear to it strongly enough!  
Fire, water, earth are subject to us.  
The scream, the tears, the rapture, the laughter, the irrationality,  
the anarchy of poetry awaits redemption through our desires.  
What you shouldn't experience in the next few hours eludes you,  
because you don't believe in it.  
Gentlemen, in a few seconds, in fractions of a second  
the time has come: the show begins.  
It'll be a circus.<sup>1</sup>

At the end of the 20th century, circus seemed to be the performing art form most affected by identity changes and the shift of aesthetical codes. From the year 2000, the artistic practices of circus started to challenge their defined identity as a performing subgenre.

Whereas circus, as a cultural institution, is conventionally rooted in the final decades of the 18th century (like most “modern” performing arts), its accepted “classic” structure was codified later, within the shaping of Western cultural identity after the Industrial Revolution. This path followed different phenomena, both social and artistic: the rise and fall of equestrian spectacular performance as a defining element (1770s-1870s); the advent of music hall and/or “variety” theatrical industry (1880s-1930s); the spread of athletic performances within the world of the performing arts (by the 1870s); the trade in wild animals (1880s-1910s); the disruptive or creative confrontation with the rising cinema (by the 1900s), and other socio-artistic phenomena. The model emerging from the crossing of those influences spread through a circular space and a modular combination of mostly independent human and animal performances. This model, as “circus”, maintained some basic enduring codes roughly between 1870 and 1980, thus shaping a readable “classic” circus model. Such model generated a canon universally recognised as the circus performative codes. With few major variations, this circular format knew at least two subsequent different definitions of space: the theatrical frontal stage (both in the European “variety” form and the American “vaudeville” model), and the three-ring/hippodrome as in the North-American

1. Opening lines of the show “Circus Roncalli”, 1976. Cit. in SEILER, Christian, *André Heller...*, 2012.

travelling circus set up. A later post-WWII evolution of the model was recognised after the year 2000 as “traditional circus”. This term (not without a critical sense) emerged in opposition to new transformative forms of circus, which expanded in the mid-1970s and became concretely recognisable by the late 1980s. Those forms appeared related to at least two phenomena: the wide democratisation of specific artistic practices (circus schools and courses, also connected with the spread of physical theatre pedagogy), and a poetic, if not ironic, distance in the aesthetic of new-born circuses, even with an imagery still related to the poetic idea of “tradition”. By the early 1980s the term “nouveau cirque” emerged, indicating a progressive dramatisation of performing circus practices and an awareness of the immersive specificity of the form in the audience experience.<sup>2</sup> Around 2010, the consequent idea of “contemporary circus” started to define the attempt at codifying a new subgenre, in the wave of postdramatic theatre, toward a radical deconstruction not only of the “classic” circus codes, but also of its organisational modes.<sup>3</sup> By 2024, “contemporary circus” seems to have finally shifted from the popular entertainment industry to the cultural subsidised sector.<sup>4</sup> It aims to be defined as a genre in itself, and mostly in contrasting forms,<sup>5</sup> also through attempts of legitimisation by means of somehow elusive philosophical tools, such as “circus dramaturgy” or “circus writing” (Métais-Chastanier, 2014; Philippe-Meden, 2020; Moquet, Saroh and Thomas, 2020; Trapp, 2023).

Conflicting between the two distinct concepts of evolution and/or emancipation, the notion of contemporary in circus has generated a critical appropriation of “new” when, in reality, innovative traits have been a constant part of circus history across the centuries.

History (as for any art form) shows that the historical curve of circus itself never responded to a “traditional” model, but to a constant movement of transgressions and innovations on given codes (space, performance structure, business models, and organisational and social forms). Even the theatrical “dramatisation” of circus performance constantly existed from its origin, as did its profound ties with other artistic genres, for centuries before the contemporary movement reasserted the otherwise spontaneous aspect of “contamination” as an identitarian concept. Moreover, access to circus practices was never restricted to a micro-society of nomadic communities but, on the contrary, was nourished by leisure culture and sports practices generated within the urban middle classes, specifically by the spread of Industrial Revolution society. And, de facto, “contemporary” circus, after two intense

2. “Depuis quelques années, j’ai le sentiment d’assister à la naissance d’un nouveau style de cirque qui me fait penser à la nouvelle cuisine (...)” (Mauclair, 1983).

3. The related critical literature is copious, if mostly from a French perspective. Cf. GUY, Jean-Michel (ed.). *Avant-garde, Cirque !...*, 2001; MALEVAL, Martine. *L’émergence du Nouveau Cirque...*, 2010; HIVERNAT, Pierre; KLEIN, Véronique. *Panorama Contemporain...*, 2010. A useful source with a wider international perspective is LAVERS, Katie; LEROUX, Louis Patrick; BURTT, Jon. *Contemporary Circus*, 2020.

4. “Contemporary circus is basically this: a political creation that is usually unsound because it relies on the demagogic argument that the circus is ‘in itself’ a popular art, but was soon overwhelmed by the results” (Guy, 2023).

5. A specific study involves some influential creators in conversation in an attempt to define the genre through four forms of “contestation”: apparatus, politics, performers, and new work: “Contemporary Circus” (Lavers, Leroux, Burt, 2020, op. cit.).

decades of existence, is fully codifying a new form of "tradition". At the same time, the industry still codified as "classic" circus continued to develop examples of theatrical sophistication in a sort of "popular art circus".<sup>6</sup> This neoclassic creative wave is iconically identified with Cirque du Soleil and its worldwide spread by the mid-1990s, but after 2000 with important examples also in the most traditional segments of the international circus industry.

### Paris and Manhattan: a flashback to 1975

There is a suggestive black and white photo from 1975. An endless abandoned piece of land at the far edge of the island of Manhattan: in the background, the silhouettes of the Twin Towers, and, in the middle, a tiny, shabby tent. It is among the first images of an experience called Big Apple Circus, which after a few decades became an institution of New York cultural life, as well as an influence on the renewal of the circus world.<sup>7</sup> The people who had set up this crooked tent with little experience (who knows how) were a group of street artists, two of them the founders of the project. Paul Binder and Michael Christensen had previously been in Paris at the circus school of Annie Fratellini and Pierre Étaix (the first and longest-running in the Western world), and then returned to New York wanting to bring the intimate spirit of European tents to America.

So how is it possible that a small tent, in the homeland of gigantism, managed to trigger such a revolution that, from that day on, circus was considered an art in America?

The Big Apple Circus, inspired by recent European experiences, had understood two fundamental aspects of circus: the simplicity of the classic and the intrinsic ties of circus to other arts (such as music, writing, and design). At that moment, in the mid-1970s, the paradox of innovation was not that of a concept from scratch, nor of cutting roots: its meaning was to recognise continuity with the past and to use the classical rules in a modern form. What does modern form mean?

We need to go back a few years, to Paris. At the end of the 1960s, Annie Fratellini (1932-1997), a musician with origins in circus clown aristocracy, and her husband Pierre Étaix (1928-2016), Oscar-winning filmmaker and circus clown, had sensed the difficulties of the circus world, out of sync with an era of innovations and effervescence throughout the artistic world. Their vision was to guarantee continuity to the form by opening a circus school, in which old circus masters could teach but along with education in the other

6. Here we attempt to outline the relevance of that neoclassical form of circus which, while maintaining the integrity of the acts and classical codes, is based on a creative process, a coherent compositional quality of the artistic elements, and a popular destination. Historically, it was codified in modern form between 1974 and 1984; that is, from the emergence of Cirque à l'Ancienne Gruss in Europe until the first maturity of Cirque du Soleil in North America. One of the attempts at definitions used in France is that of "cirque traditionnel de création", as a filiation from the initial movement of the "nouveau cirque" (Barré, 2004), and in Italy "circo di regia" (De Ritis and Serena, 1998). In the United States the term "contemporary circus" has been used (although its meaning is obviously opposite to the European definition of contemporary circus) to indicate the forms of neoclassical creation and their filiation to the Soviet method, particularly in the works of Ernst Albrecht (1995 and 2006).

7. The most studied critical-historical analysis of the Big Apple Circus is by Dominique Jando (2023; 2024) and Paul Binder (2013).

arts: music, dance, pantomime, etc. (Monteaux and Fratellini, 1977; Fratellini, 1989; Jando and Fratellini, 2022). In the same years, another very ancient French family, that of experienced equestrian master Alexis Gruss Jr. (1944-2024), came into contact with the world of theatre, transforming their circus into *Cirque à l’Ancienne*, a term which did not indicate, as is often believed, some vintage style or the setting of the show, but a system of knowledge and performance codes that referred, on the one hand, to the classical grammar of equestrian circus, with the centrality of the ring, and, on the other, to the ancient artistic “troupe” mechanism of theatrical life and creative modes at the origin of the modern Western performing arts (more or less as rooted in *commedia dell’arte*’s organisational and aesthetic practices).<sup>8</sup> Added to this was the novelty of the theatrical processes of creation: initially limited to an organic aestheticisation of lights, costumes and rhythms of the show, and then gradually in the following years towards “themed” productions. Hence another paradox: the first “contemporary” circus in history was called the “old-fashioned circus”.<sup>9</sup>

This approach, also common to other European and American experiences of the time, was the basis of what was then called “new circus”, generating different variations, such as the aforementioned “contemporary circus” movement.<sup>10</sup>

It should be remembered that the creative and dramaturgical methods of theatre were already part of circus between 1820 and 1900, and that this system had been inherited and amplified by Soviet circus.<sup>11</sup> But in the Western circus of the 20th century, this approach had almost disappeared in favour of the typical sequence of acts, as in variety or music hall, with the ringmaster marking the rhythms.

The Big Apple Circus in New York therefore took up the Parisian model and with it the theatrical construction of “themed” shows. These, in Paris and New York, are the first examples in the world with which the circus enters the “cultural system”.

### **The old-fashioned modern in the 1970s: the paradox of *Le Cirque à l’Ancienne***

How did circus, a simple and immediate form, achieve a universally recognised artistic complexity today? How was a genre considered “minor” able to gain cultural status?

8. “C’est le cirque de l’ancien temps, celui qui est imaginé, pratiqué avec le coeur, celui fraternel de la rue, avec sa fraîcheur, sa pureté, sa poésie”, FLÉOUTER, Claude. “Le Cirque réinventé”, 1974.

9. The origins of the project are witnessed in Noël Devaulx (1977) and in the memoirs of Alexis Gruss (written with Joëlle Chabert, 2002). The historical path is reconstructed by Natalie Petiteau (2018).

10. A detailed theorisation of the origins of the “new circus” in the roots of traditional forms is illuminating in the collections of newspaper articles by two very attentive critics of the performing arts: Jacques Richard in France (2018) and Jordi Jané (2013) in Spain.

11. The historical precedents of directorial creation practices applied to the circus are found in the periods 1820-1840 and 1880-1910, which culminated in the experience of the Soviet circus in its golden age (1950-1980) and in some European experiences between 1950 and 1970 (De Ritis, 2002).



Each new form arises from a stratification of experiences, and, in the case of current circus, the starting point is largely in the spirit of so-called “traditional” circus, although this may seem opposed. As in all artistic forms, there is a system of knowledge and practices, a root that allows us to generate increasingly more modern experiences.

It is a kind of paradox: we tend to think that certain innovative circus experiences are the opposite of tradition when they are often actually a product of it. This is not without recalling Eric Hobsbawm’s seminal theories of “invented traditions” (Hobsbawm and Ranger, 1983).

Traditionally, circus has been mostly extraneous to the normal artistic circuit. The circus arrived in a city, took a public square, or paid for a free space, put up posters, and waited for the public to arrive. Just as happened in the 16th century, with the *commedia dell’arte*. However, over time the other arts have developed a system of circuits and theatrical venues. Even circus, in truth, from the mid-19th century to the first decades of the 20th century, was part of this system: but only in urban societies equipped with permanent circuses or multi-purpose theatrical spaces. The 20th-century form bearing the characteristics of the traditional travelling circus, under the big top, was instead born functionally to rural and suburban cultures, devoid of places and opportunities for culture. Until it became, in parallel with the extinction of the permanent urban circus, the dominant circus form throughout the 20th century.

Therefore, while the cultural system was one made of subscribers, of knowledgeable audiences and artistic seasons, with critical apparatus and media attention, circus remained an anarchic system, marginal in its own way. This is also a reason why it fascinated large masses of the public, as a paradigm of freedom and mystery, indeed remaining the most attended performing art form ever, with enormous flows of spectators.

So how does circus enter this “cultural system”? In those early 1970s when street theatre and related transgressions were also born, seeing the small Gruss tent being set up in the courtyard of a museum was a stimulating cultural provocation. But what was the artistic idea? The Gruss circus was a family of about ten people, who with some surprise accepted the invitation of the theatre world (thanks to Sylvia Monfort’s proposal).<sup>12</sup> The Gruss’s artistic awareness was limited to the ordinariness of routine acts: from juggling to equestrian acrobatics, from the clown playing the trumpet to the fake cowboy with whips. But Sylvia Monfort, as an experienced theatre director, made them discover the intrinsic richness of this simple heritage, and the immersive potential of a venue like the small tent. It was a charge of atmosphere and emotion in years when both circus and theatre were being more and more predictable. And so critics in France discovered the “modern” circus show because it was done by an “old-fashioned” family; the audience success rewarded it; international theatres and festivals

12. Sylvia Monfort (1924-1991) was one of the emblematic figures of the French theatre of the second half of the 20th century, prominent actress of Jean Vilar’s TNP, and later influential theatre director. In 1972, in the Marais district of Paris, she gave life to a multidisciplinary cultural project, in which she attracted the Gruss family, generating the first cultural and institutional impulse in the West towards the circus world.

invited them abroad. After a few years, the Ministry of Culture coined the title “Cirque National” to institutionalise the Gruss company and its productions.

Today, from around the 2010s, some companies of the “contemporary circus” circuit have opted for a big top (such as in Spain, with pioneering Circ Cric, and later mostly in France or Italy): when the show is immediate and sincere enough, the potential is similar to what happened in the Gruss decades before. The audience becomes attached to other human beings: those same people who go on stage and become characters. Perhaps this was the intuition of a new/ancient way of doing circus, in Paris and in New York. The rediscovery of humanity by distancing itself from the “colossal” spectacle could equally generate experiences of “great” entertainment as well as “high” culture.

### **Recreating a past that never existed: the “traumzirkus” poetics of Circus Roncalli**

In France, Italy or Spain there were many circuses and many families with the same potential as the Gruss family. They had created circuses that were almost always successful for decades, although that secret of “artistic awareness” was missing. Also missing were similar external personalities of the art milieu such as Monfort and Étaix, with a passion for circus and capable of bringing out the essence of existing circus families, coaching them to remain an art of its time. In Italy, the great masters Vittorio Gassmann, Giorgio Strehler, Federico Fellini, Dario Fo and Franco Zeffirelli knew and frequented Italian circus performers. However, the only exchange was to nourish their respective forms of cinema, theatre, opera, or to use their big tops. The Gruss family, on the other hand, had learned from the world of theatre to simply be themselves; by giving up fictional names after years, they had highlighted the strength of a small family that did everything without the need to hire external artists or dancers or to use the ringmaster as the only constructive element. And they created from all of this a form of dramaturgy that was not necessarily narrative. Being yourself is the only way to start going somewhere: if you are yourself, you will emerge with something unique that no one else can do.

In 1976, in Austria and Germany, an experience emerged in parallel to those described, but of a different nature. A young designer from Austria, Bernhard Paul, in love with circus since childhood, started to conceive a travelling circus, basically inspired by the golden age of interwar German circus, based on a real profound knowledge of circus history and imagery beyond predictable clichés, and filtered by childhood memories, dreams and idealised images. Paul met the popular Austrian avant-garde poet and chansonnier Andre Heller, influenced by the world of Fellini and the surrealist movements. They created “Circus Roncalli – The Greatest Poetry in the Universe”, premiering in Bonn. It was aimed at an adult audience as an immersive experience, much closer to an avant-garde poetry happening than a predictable circus show, while keeping the classic big top, sawdust

ring, wild animals, and acrobats.<sup>13</sup> These were the years when the German stage was finding consistent post-dramaturgic alternatives in theatrical sub-cultures: expressive physicality (as in the spread of *tanztheater*), pop culture (the theatre of Peter Zadek), and the foreign import of circus-inspired pop theatre forms with traits of derision or psychedelia (Jango Edwards, *Le Grand Magic Circus*). After a difficult start and a break of a few years, Paul carried on the project by himself, making it a real travelling circus.<sup>14</sup> He restored antique carriages, working with an orchestra on a global soundtrack, inventing unusual costumes. He booked classic artists, transforming their acts into fantasy creations.

Circus Roncalli added something that their circus contemporaries did not have, namely “poetic support”, a circus built like a mirage, through its transfigurations in the collective and artistic imagination.<sup>15</sup> It found its niche pioneering the subgenre of “traumzirkus” (dreamed circus). Can a circus performer play himself as a character? Being an imaginary figure doing real things? This was a part of Roncalli’s challenge. With the added “obsession” with the decorative aspects that did not exist in any of other circuses in the world, in a kind of aesthetic meditation on the past that other circuses did not value.

Unlike the aforementioned examples such as Fratellini, Big Apple or Gruss, Roncalli’s prerogative was to also renew another form of circus spectacularity: decorative pomp. Where for the other pioneers there was a theatrical force of subtraction of the superfluous, Roncalli still maintains the energy of intimacy but enriches it by emphasising, with art and taste, the decorative culture stratified by the history of circus, thus restoring a reference aesthetic that the circus world was losing.

Another form of upheaval brought about by Circus Roncalli was the influence of street theatre. The arrival under the tent was preceded by a real party in honour of the audience, including the throwing of confetti or applying dots of lipstick to audience members’ nose tips: a rite of initiation into the realm of fantasy, for an all-encompassing experience beyond simply watching a show.

Roncalli underlines the experiential recovery of circus as a spectacle for the five senses: in addition to sight and hearing, smell (from the fresh sawdust on the ring to the sweat of the horses, from the scent of popcorn to that of caramelised apples), and taste, with the reconstruction of the stands of delicacies typical of the vanished fairground world.

13. “It was time to create a circus that corresponded to a wide horizon of experiences: a spectacle, combining facets of all disciplines translated into performance: humor and amazement, romance and horror, depth and effect, heartbeat and wit. Heller could like a song by the Indian singer Yma Sumac as a trio from “Rosenkavalier”, a poem by Mayakovsky, the movements of an Indian *katakali* dancer or the tap dancing of Fred Astaire, Le Corbusier’s pilgrimage church in Ronchamp or clay palaces in Mali, Brancusi’s sculptures as the figures from the Pacher Altar in St. Wolfgang, Fellini’s films or the wind of an artful fart. He had a pretty sure sense of qualities of different origins” (Seiler, 2012).

14. The first historical phases of Circus Roncalli are described by various authors (Köhler and Labonte [eds.], 1997).

15. “I took the pre-war glorious circus and started from where it abruptly had stopped (...). I didn’t want to be part of the zeitgeist but to become it (...). I saw my circus as a transfiguration of my childhood (...) but also inspired by the vision of Federico Fellini, in a sort of holistic circus performance” (Paul, 2022).

These different experiences of “old-fashioned” recovery to generate a “new” circus reached the peak of success in the first half of the 1980s, when their influence paved the way for the decisive step in the innovation of the popular art circus.

### Here comes the Sun

What we know today as Cirque Du Soleil was born in Quebec in around 1983, from a participatory experience that combined celebration, urban theatre, circus practices and lots of music, but without real connection to any type of circus culture.<sup>16</sup> The founders were soon fascinated by the two European circus experiences of Roncalli and Gruss: in the first case, through the ability to create an immersive circus experience and, in the second, the strength of a show based on a company spirit and with a subtly narrative pretext; and in both cases, with a consequent aesthetic unification, without necessarily telling a complete story or giving up the classic acts. Of the two models, the strength of a fundamental constructive element is also understood: live music. The 1985 show of the Circus Alexis Gruss in Paris, titled “Paris-Pekin”, was conceived as a journey, characterised by a common thread of fairy-tale characters to guide the spectator through the various acts, and uniting, for the first time in the world, Chinese and Western circus cultures. The creators of Cirque du Soleil found the trigger, the key, for their first sophisticated shows by 1986.

The early years of Cirque du Soleil unfolded in parallel with a curiosity to explore the circus cultures of the world. Those Canadian pioneers discovered the rigour and minimalism of the Chinese school, the mechanisms of creation of Russia and Eastern Europe, the classic essentiality of the Swiss national circus Knie and its extraordinary logistical ability in assembling and moving what Soleil sees as a fixed point: the big top. They therefore create a synthesis of all this, adding the North American entertainment culture: the sound and lighting technology, the musical and sartorial production, the choreographic perfection, the cinematic approach to live show editing, the production and marketing support, and the smooth addition, to the circus artists, of other performative genres and performers. In short, for the first time in the world, a circus was born with a perfectly competitive approach compared to the standards of the entertainment industry, and with one foot in the “cultural” sector.

Cirque du Soleil managed to carve out an extraordinary market niche: between the popular circus audience, the fans of musicals, the crowd of sophisticated theatre, and the world of live entertainment. And it demonstrated that in a popular model it is possible to overcome the visual reference of the circus by creating other aesthetic universes but without giving up the classic canons and codes of an artistic genre.

16. From the dense bibliography on Cirque du Soleil, the genesis analysed in Tony Babinski and Kristian Manchester (2004) is exhaustive. Among the most valid subsequent studies on aesthetic contents we find Katie Lavers (2014), Katie Lavers and Louis Patrick Leroux (2018), and various chapters of Leroux and Batson (2016).

## The Spanish-Italian way

It is possible today to identify a common thread in what was happening in the 1980s, with experiences that were so different in various parts of Europe and America: a generation of the performing arts had approached circus, had understood its classical codes and made them an art of its own time. They worked for an audience that had stopped going to the circus. In some cases those "new circuses" stuck with references (with art and experimentation) to the visual (or sound, even olfactory) mythology of circus, in others they surpassed it completely.

But the key revolution was in the fact that the idea of circus, with a big top, a round ring, live music, its acts of clowns, acrobats, and the eventual equestrian art, could be a theatrical art and at the same time an entertainment form of its time. It could once again interest the press, social elites, public powers and sponsors, as much as a dance foundation: but at the same time it could interest the great masses as much as a pop music tour.

In the same years, the great traditional European and American circuses had not yet grasped the extent of this phenomenon. If in the 1980s Gruss and Roncalli were viewed with curiosity by the circus industry, even admired, Cirque du Soleil was still hardly known. In their own way, most traditional circuses had from time to time approached forms of choreographic or thematic production to package their shows, but rather following the legacy of theatrical "revue" or synthetic forms of operetta. They had therefore developed forms of creation more toward spectacular themed pageants or ballet interludes: the pioneering influence came mostly from Spanish impresario and designer Arturo Castilla (1916-1996). By 1963 he started to import in Italy his concept "Circo Americano", in association with members of Italian circus dynasty Togni (De Ritis, 2018); this quickly inspired the Italian circuses of the 1970s. In an even more sophisticated way the circus of the Orfei brothers Liana, Nando and Rinaldo brought together some of the greatest design and staging talents of cinema and television,<sup>17</sup> while Moira Orfei conceived an ice circus version with the contribution of international creatives from music-hall and revue.<sup>18</sup>

In an Italy where both the proletarian and middle class had an educated access to culture (thanks to television or workers' circles), these shows were like unfolding live movies, and the emphasis was above all on opulence: the model came from the United States and was that of the Ringling Bros. and Barnum & Bailey Circus, the worldwide dominant company in the circus industry in the 1970s and 1980s (for which the Cirque du Soleil was slowly building an alternative model until reversing its leading role towards the 1990s).<sup>19</sup>

17. See also Liana Orfei (2021).

18. For a chronicle of this artistic period, see Roberto Pandini's series "La grande stagione del circo italiano". *Circo*, nos. 3 (pp. 16-21), 4 (pp. 18-23), 5 (pp. 18-23), XIX (1987) and Roberto Pandini "Circhi italiani tipo esportazione". *Circo*, no. 6 (pp. 18-23), XIX (1987).

19. See Albrecht, 2014.

In Italy, a young director, Antonio Giarola, had attempted in 1984 to create a “poetic” circus encouraged by the experiences of Gruss and Roncalli, entitled *Clown’s Circus*.<sup>20</sup> Despite the short but recognised duration, the experience opened up a question within the Italian circus tradition. The consensus of the audience and the press questioned the possibility of models parallel to those consolidated in the peninsula. It should not be forgotten that in 1981 the Venice Biennale had invited the big top of the Gruss show to the lagoon city, complete with horses and elephants, with enormous attention from theatre critics.

The only circus performer in Italy to attempt a change towards the new neoclassical influences was Livio Togni in the early 1990s, with his own circus *Darix Togni*. Over the years, his show slowly, almost unconsciously, shifted from the Italian circus-revue format to a sophisticated immersive model that would become a global reference, “capable of reconciling with circus an audience disappointed by other experiences with the circus” (Richard, 1989). Togni captured the decline of a certain type of large Italian circus to revisit the models of Gruss and Roncalli with style: in the light of a Fellini-like sincerity of a single-family circus, of an intimate troupe, but amplified by sophistication of the decorative apparatus; and by a new poetic emphasis on the major presence of exotic animals. The spontaneous development, which since 1990 has taken the name of *Florilegio*,<sup>21</sup> was successful in numerous countries in Europe, Asia, Africa and South America. Unlike the various art circus reference models, in the *Florilegio* the creation process took place not with structured planning but by osmosis, by superimposition of suggestions, people, roles, and occasions, so much so that it could even vary from one evening to the next. The curious strength of the project was in a peculiar creative mentality: grasping an environmental inspiration before the content itself. The manufacturing of the environment (tents, caravans, accessories), according to a given decorative idea, generated the performative content. It was a circus of energy entertainment, a process based on five generations of crafting an art; in a sense, opposed to the notion of scenic writing, yet extremely theatrical in the tension between spontaneity and artifice.

The Togni family, with *Il Florilegio*, had simply expressed the need to diversify their circus from similar models. Therefore, perhaps for the first time, a circus family achieved an aesthetic and ironic detachment from its stereotypes. Even without a methodical creative project, *Il Florilegio* became a continuous play on all the clichés linked to circus, both positive and negative (the word *florilegio*, for those who cannot pronounce it, becomes in Italian *fuorilegge*/outlaw in some cases), enhancing the mystery and paradox of circus life.

20. The phenomenon is studied in Jamila Attou (2021).

21. *Florilegio* is an Italian word meaning “a chosen anthology”, from the medieval Latin *florilegium*.

### Towards the new millennium: codifying a “traditional circus”

In the period between the 1990s and 2000s, the mass circus had seen the maturation of new and current reference models, while the more niche “contemporary” circus began to develop others, still not yet easily codified.<sup>22</sup> In both cases, it was complex for family-based circuses to decode, and possibly follow, these transformations. It is in this tension, in recent years, that the paradoxical definition of “traditional circus” was born. It seems a reaction to mark opposing identity needs: on the one hand, understood as defensive towards what emerges from the outside; on the other, as a distancing to mark one’s nature from what precedes a current experience.<sup>23</sup>

The popular forms of circus thrived in an enormous limbo for which every category remains insidious.

The surviving force of the circus, and probably that of other forms of entertainment as well, lies in the change as continuous energy.<sup>24</sup> In the field of circus, a secular and biodegradable art, innovation works more with the progressive transformation of models than with creation *ab nihilo*. We have seen above how the strength of a dominant model like Cirque du Soleil comes from a reflection on the roots. The usual categorisation of Cirque du Soleil as an emblem of “contemporary circus” should be rethought in a counterintuitive way, finding much greater points of belonging to a tentative category of “classic circus”.<sup>25</sup>

Major artistic transformations occur in conjunction with strong social tensions, leading to increasingly shared forms of knowledge and culture. As an example, in the second half of the 20th century, circus had at least two decisive factors of transformation. The first, after 1968, the mentioned democratisation of circus practices outside the art families (a phenomenon at the roots of the models described here); the second, after the fall of the Berlin Wall, the contamination with the creative methodologies and acrobatic techniques codified in the Soviet countries: here circus art had been scientifically developed in a vision of public heritage on initiative of political power and State support.<sup>26</sup>

### Circling the ring: contemporary tradition and traditional contemporaneity. Les Folies Gruss and other cases

Around 2020, popular forms of circus seemed to be wavering, almost disintegrating, for apparently different reasons. On the one hand, the cultural class chose the trend of “contemporary circus” as a circus model:<sup>27</sup> an

22. An early international scientific synthesis regarding the cultural plurality of the circus arts is expressed in the proceedings of the conference “Il Circo e la Scena” (Serena and Cristoforetti, 2001).

23. See also Barré (2002) and Rosenberg (2004).

24. Important recent attempts at a historical-critical arrangement of circus studies on a global scale are the anthologies edited by Arrighi and Davis (2021) and Tait and Lavers (2016).

25. The reflections of the famous volume by Salvatore Settis (2004) are applicable here.

26. For further information on these aspects, see De Ritis (2007).

27. For an anthological study on the internationality of the phenomenon, see Laver, Leroux and Burt (2020).

ideal performative subgenre in theatrical circuits and public support, thus no longer linked to classical codes, repertoires and spaces. On the other, several “traditional” big tops survive worldwide, but, paradoxically, are themselves too distant from classic codes: the almost total extinction of equestrian arts, the weakening of clown art, the superficial contamination of television models, the focus on children, the use of animals that is often only secondary (although increasingly rare), and the overall staging or concept of the show as rudimentary. Although all this is now far removed from the founding characteristics, circus operators claim the form as “traditional circus”, where it instead reflects elements of mere custom.<sup>28</sup> Conversely, the identity characteristics of “contemporary circus”, stratified over two decades, can today reflect a legitimate form of circus tradition.

The founding experiences, described above, underwent various transformations. The dominant company of the 20th century, Ringling Bros. and Barnum and Bailey Circus, although always capable of transformation in its history, closed in 2017 after a 146-year run, more than symbolically decreeing the historical end worldwide of the circus’ leadership as a dominant mass spectacle (Standiford, 2021; Hammastrom, 2007 and 2011). It reopened in 2024 as “Ringling!” rebranded as a Gen-Z targeted arena spectacle, without the word circus and avoiding some otherwise basic key elements: animals, classic clown, and the visual imagery expected from the form.<sup>29</sup> Cirque du Soleil imploded, with risky business moves weighed down by the pandemic, but managing to recover in 2022.<sup>30</sup> The Big Apple Circus, as a non-profit foundation, declared bankruptcy in 2016 and then attempted episodic revivals in the following years under various private companies. Florilegio Togni, in the hands of the fifth family generation, is going through an artistic and corporate mutation, achieving success in the Middle East and Africa. The Roncalli Circus, never beyond its thriving Austro-German cultural market, capitalises on the removal of animals in the media, partially transforming its target.

The mutation of the Alexis Gruss Circus is interesting; in some ways, it is the founding experience of a “popular art circus”. In 2024 it seems the only circus in the world that manages to preserve all the classic founding elements (equestrian arts, family knowledge, spirit of the “troupe”, round space and sawdust) in combination with the arts of the stage (creative process, live music, technology, production design, and aesthetic conceptualisation) and a sophisticated marketing department. Although it is perhaps the only circus in the world to base an entire show on four generations appearing in the ring at the same time, varying the show every year, a paradox of its transformation was the renunciation of the word circus in favour of the label Les Folies Gruss. With an activity of 50 different yearly show creations (equal to no other circus reality) and the revisitation of hundreds of classic techniques,

28. See the theories of Hobsbawm and Ranger (1983).

29. “Audiences are encountering a human-focused spectacle with a Gen Z tilt that might leave it unrecognizable (...). Over the course of two hours, 75 performers run through 50 acts while the music, action or lighting shift every 3,5 seconds to hold the attention of audiences used to the quick cuts of social video. The center stage is a rotating turntable equipped with screens designed to magnify performance details” (Abrams, 2024).

30. This phase is documented by Daniel Lamarre (2022).



the Gruss company can be considered both the oldest and the most modern among those in existence.<sup>31</sup>

In the meantime, circus families expanded the classic codes: prestigious Circus Knie, Swiss National Circus, after its 100th edition in 2019, turned toward a blend of family equestrian art, pop music, concert-style effects and cabaret comedy; Germany's legendary Circus Krone, founded in 1905, in 2019 turned to the creative team of avant-garde choreographer Bence Vagi, while keeping lion acts and exotic animals. Other circus industry players have amplified the boundaries of the classical artistic system with slight hybridations: the Spanish company Productores de Sonrisas, with the brands Circo de los Horrores and Circlassica; the adrenaline-driven, post-industrial aesthetic shows of German company Flic-Flac; the French way of Cirque Phenix and its highly spectacularised mass shows about circus "world cultures"; all those shows faithful to the tent or to the modulations of a ring/floor. Other forms of a creative mass circus have also been successful in the stage format: the international Circus 1909 tour project; the Canadian collectives Cirque Eloize and 7 Doigts de la Main, which, although linked to the theatre circuit, have somehow distanced themselves from the subsidised contemporary scene, entering the commercial and popular circuits. Not to mention the genre of "resident shows", with a global leadership of the Franco Dragone Entertainment group in the first two decades of this century (mostly in the Middle and Far East), completely revising the spatial and environmental notion of circus building, in an extreme connection between human performance and technology.

Interesting evolutions on the model of classic mass circus are happening in China and Russia, where a rich generation of talented directors and creative teams are developing elaborate productions using the basic codes towards new identities.

## Conclusions

The actual transformation processes of circus arts have been barely anticipated by COVID-19 and its repercussions on live entertainment. Today, the "contemporary" circus research scene is very rich but middle class oriented, far from a popular audience; the "traditional" circuses under the big top are thriving, although their identity has gradually been remodelled. In particular, the gradual disappearance of animals and the anachronistic nature of the clown element question the essence of such a "tradition" (Bouissac, 2021).

There is a major void in the field of popular "art" circus: one in which innovative models of creation were based on the classic codes of the circus; the one formed between the 1970s and 1990s when an unpretentious naive cultural generation met with enlightened circus performers in a golden age, and managed to make circus the art and industry of its time.



31. On the cultural mutation of the Alexis Gruss company, see the trilogy of conference proceedings edited by Natalie Petiteau (2017; 2018 and 2019) for the University of Avignon.

## Bibliographical references

- ABRAMS, Jonathan. “A New-Look Circus Sends in the Clowns, but Loses the Face Paint”. *The New York Times* (2 March 2024).
- ALBRECHT, Ernest. *From Barnum @ Bailey to Feld: The Creative Evolution of the Greatest Show on Earth*. Jefferson: McFarland, 2014.
- ALBRECHT, Ernst. *New American Circus*. Gainesville: University Press of Florida, 1995.
- ALBRECHT, Ernst. *The Contemporary Circus: Art of the Spectacular*. Lanham, Maryland: Scarecrow Press, 2006.
- ARRIGHI, Gillian; DAVIS, Jim (eds.). *The Cambridge Companion to the Circus*. Cambridge: Cambridge University Press, 2021.
- ATTOU, Jamila. *Clown’s Circus: storia, memorie e arte – Il circo, una festa: un nuovo modello drammaturgico*. Verona: Equilibrando, 2021.
- BABINSKI, Tony; MANCHESTER, Kristian. *Cirque Du Soleil: 20 Years Under the Sun - An Authorized History*. New York: Harry N. Abrams, 2004.
- BARRÉ-MEINZER, Sylvestre. “Le cirque classique, entre tradition et récupération”. *L’Annuaire Théâtral*, no. 32 (autumn 2002), pp. 93-106.
- BARRÉ-MEINZER, Sylvestre. *Le cirque classique, un spectacle actuel*. Paris: L’Harmattan, 2004.
- BINDER, Paul. *Never Quote the Weather to a Sea Lion*. Bloomington: AuthorHouse, 2013.
- BOUISSAC, Paul. *The End of the Circus: Evolutionary Semiotics and Cultural Resilience*. London: Bloomsbury Academics, 2021.
- DE RITIS, Raffaele; SERENA, Alessandro. *Dizionario dello Spettacolo del Ventesimo Secolo*. Milan: Baldini + Castoldi, 1998.
- DE RITIS, Raffaele. “Aux origines de la mise en piste, 1935-1975”. In: WALLON, Emanuel (ed.). *Le Cirque au risque de l’art*. Paris: Actes-Sud, 2002.
- DE RITIS, Raffaele. “Le Circo Americano et sa genèse. Pour une mythologie européenne du cirque 1946-1976”. *Le Cirque dans l’Univers*, no. 270 (September 2018), pp. 28-32.
- DE RITIS, Raffaele. *Storia del Circo*. Rome: Bulzoni, 2007.
- DEVAULX, Noël. *Le Cirque à l’ancienne*. Paris: Henri Veyrier, 1977.
- FLÉOUTER, Claude. “Le Cirque réinventé”. *Le Monde* (31 January 1974).
- FRATELLINI, Annie. *Destin de Clown*. Lyon: La Manufacture, 1989.
- GRUSS, Alexis; CHABERT, Joëlle. *Rêver les yeux ouverts*, Paris: Desclée de Brouwer, 2002.
- GUY, Jean-Michel. “Circus does not exist”. In: TRAPP, Franziska (ed.). *360° Circus. Meaning. Practice. Culture*. Abingdon: Routledge, 2023.
- GUY, Jean-Michel (ed.). *Avant-garde, Cirque ! Les arts de la piste en revolution*. Paris: Autrement, 2001.
- HAMMARSTROM, David Lewis. *Inside the Changing Circus: A Critic’s Guide*. Albany: BearManor Media, 2011.
- HAMMASTROM, David Lewis. *Fall of the Big Top: The Vanishing American Circus*. Jefferson: McFarland, 2007.

- HELLER, André; PAUL, Bernhard. Opening lines of the show "Circus Roncalli", 1976. Cit. in Seiler, Christian. *André Heller: Feuerkopf. Die Biografie*. Gütersloh: C. Bertelsmann Verlag, 2012.
- HIVERNAT, Pierre; KLEIN, Véronique. *Panorama Contemporain des Arts du Cirque*. Paris: Textuel, 2010.
- HOBBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (eds.). *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- JANDO, Dominique; FRATELLINI, Annie. *Singer, Actress, Clown, Circus Director, Circus Teacher*. <[http://www.circopedia.org/Annie\\_Fratellini](http://www.circopedia.org/Annie_Fratellini)> (Accessed: 20 February 2022).
- JANDO, Dominique. *Big Apple Circus - New York's one-ring wonder*. <[http://www.circopedia.org/Big\\_Apple\\_Circus](http://www.circopedia.org/Big_Apple_Circus)> (Accessed: 20 February 2024)
- JANDO, Dominique. *Big Apple Circus: 25 Years*. New York: Big Apple Circus: Odyssey Guides, 2003.
- JANÉ, Jordi. *152 volts de pista: 1999-2012*, 2 vol. Tarragona: Arola Editors, 2013.
- KÖHLER, Werner; LABONTE, Edmund. *Circus Roncalli - Geschichte einer Legende*. Hamburg: Hoffmann-Campe, 1997.
- LAMARRE, Daniel. *Balancing Acts: Unleashing the Power of Creativity in Your Life and Work*. New York: Harper/Collins, 2022.
- LAVERS, Katie. "Cirque du Soleil and Its Roots in Illegitimate Circus". *M/C Journal*, 17(5), 2014.
- LAVERS, Katie; LEROUX, Louis Patrick. "The multiple narratives of Cirque Du Soleil". In: SELLERS-YOUNG, Barbara; MCCUTCHEON, Jade Rosina. *Narrative in Performance*. New York: Red Globe Press, 2018, pp. 111-131.
- LAVERS, Katie; LEROUX, Louis Patrick; BURTT, Jon. *Contemporary Circus*. London: Routledge, 2020.
- LEROUX, Louis Patrick; BATSON, Charles R. (eds.). *Cirque Global - Quebec's Expanding Circus Boundaries*. Toronto: McGill-Queen's University Press, 2016.
- MALEVAL, Martine. *L'émergence du Nouveau Cirque : 1968-1998*. Paris: L'Harmattan, 2010.
- MAUCLAIR, Dominique. "Le Cirque Nouveau est arrivé". *Le Cirque dans L'Univers*, no. 128 (1st quarter 1983).
- MÉTAIS-Chastanier, Barbara. "Écriture(s) du cirque : une dramaturgie ?". In: *Agôn - Dramaturgie des arts de la scène*, HS 2. Paris: L'Harmattan, 2014.
- MONTEAUX, Jean; FRATELLINI, Annie. *Un cirque pour l'avenir*. Paris: Le Centurion, 1977.
- MOQUET, Diane; SAROH, Karine; THOMAS, Cyril. *Contours et détours des dramaturgies circassiennes*. Châlons-en-Champagne: CNAC, 2020.
- ORFEI, Liana. *Romanzo di vita vera. La regina del circo*. Milan: Baldini + Castoldi, 2021.
- PANDINI, Roberto. "La grande stagione del circo italiano". *Circo*, nos. 3, 4, 5 and XIX (1987).
- PANDINI, Roberto. "Circhi italiani tipo esportazione". *Circo*, nos. 6 and XIX (1987).
- PAUL, Bernhard. "Meine Reise zum Regenbogen. Die Autobiographie des Roncalli-Gründers". Vienna/Munich: Brandstätter Verlag, 2022.
- PETITEAU, Natalie. «Introduction». In: GRUSS, Stephan and GRUSS, Firmin. *Ex Ducere*. Avignon: Éditions Universitaires d'Avignon, 2017.

- PETITEAU, Natalie. «Introduction». In: GRUSS, Stephan and GRUSS, Firmin. *Se Ducere*. Avignon: Éditions Universitaires d'Avignon, 2018.
- PETITEAU, Natalie. «Introduction». In: GRUSS, Stephan and GRUSS, Alexis. *Ex nihilo*. Avignon: Éditions Universitaires d'Avignon, 2019.
- PETITEAU, Natalie. *Les bâtisseurs de l'éphémère. Histoire de la Compagnie Alexis Gruss, dès ses origines à nos jours*. Nîmes: Print Team, 2018.
- PHILIPPE-MEDEN, Pierre. "Vous avez dit dramaturgie circassienne?". *La Pensée d'Ailleurs*, no. 2 (2020).
- RANGER, Terence; HOBBSAWM, Eric J. *The Invention of Tradition*. Turin: Einaudi, 2002.
- RICHARD, Jacques. "Darix Togni, fantaisie italienne". *Le Figaro* (10 May 1989).
- RICHARD, Jacques. *Trente ans de cirque en France (1968-1997): Chroniques de Jacques Richard journaliste*. Edited by François Amy de la Bretèque and Philippe Goudard. Montpellier: Presses Universitaires de la Méditerranée, 2018.
- ROSENBERG, Julien. *Arts du cirque. Esthétiques et évaluation*. Paris: L'Harmattan, 2004.
- SEILER, Christian. *André Heller: Feuerkopf. Die Biografie*. Gütersloh: C. Bertelsmann Verlag, 2012.
- SERENA, Alessandro; CRISTOFORETTI, Gigi (eds.). *Il Circo e la Scena*. La Biennale di Venezia: Marsilio, 2001.
- SETTIS, Salvatore. *Futuro del Classico*. Turin: Einaudi, 2004.
- STANDIFORD, Les. *Battle for the Big Top: PT Barnum, James Bailey, John Ringling, and the Death-Defying Saga of the American Circus*. New York: Public Affairs, 2021.
- TAIT, Peta; LAVERS, Katie (eds.). *The Routledge Circus Studies Reader*. London: Routledge, 2016.
- TRAPP, Franziska. "Reading circus: dramaturgy on the border of art and academia". In: TRAPP, Franziska (ed.). *360° Circus. Meaning. Practice. Culture*. Abingdon: Routledge, 2023.

# Transformations of Circus in the Contemporary Era: La Central del Circ as a Catalyst of Change

Víctor BOBADILLA PARRA

Universitat Autònoma de Barcelona  
victor.bobadilla@autonoma.cat

BIOGRAPHICAL NOTE: Artistic Coordinator of La Central del Circ. PhD candidate in Literature and Theatre Studies at the Universitat Autònoma de Barcelona.

English translation, Neil CHARLTON.

## Abstract

The evolution of contemporary circus in Catalonia, driven, among others, by La Central de involves a radical transformation from its traditional origins into a rich and multifaceted artistic expression. This shift has made the circus artist a creator and performer who defies traditional classifications and promotes a personal and collective narrative. The intersection with advanced technologies and the exploration of concepts such as the posthuman highlight the adaptability of circus to multiple times and realities, reshaping its history and practice.

La Central del Circ has been a key part of fostering a circus that engages with contemporary issues through a cohesive dramaturgical approach. This postdramatic and performative approach underlines the importance of structure and technique beyond the simple demonstration of skills, allowing artists to communicate effectively with the audience. Circus creation becomes an act of cowriting with the audience, where space and interaction are fundamental to the meaning of the show.

Thus, contemporary Catalan circus, with its diversity and innovation, not only provides entertainment but is also a platform for artistic expression and cultural dialogue. La Central del Circ has established a model of experimentation and critical reflection, showing how circus can capture the complexities of our time and enrich the contemporary cultural landscape.

**Keywords:** contemporary circus, Catalan circus

Víctor BOBADILLA PARRA

## Transformations of Circus in the Contemporary Era: La Central del Circ as a Catalyst of Change

### Contemporary circus

Contemporary circus in Catalonia has diversified greatly in terms of formats and disciplines. It is no longer common to find shows that include all circus disciplines; instead, some specific acts such as tightrope, *portés acrobatiques*, hair hanging and the Cyr wheel, to name but a few, have given rise to autonomous performances, from solos and duets to large groups of specialised artists. Moreover, the traditional circus tent has given way to other spaces of creation and performance: from halls and streets to museums and digital platforms, all these spaces host shows that have left their mark, such as *Bèsties*, by Baró d'Evel Cirk Cie., and others that have developed a dialogue between research and new dramaturgies, such as *EZ* by Elena Zanzu and *MASHA* by the Palimpsesta company, CircusNext laureates and residents at the Fàbrica de Creació La Central del Circ.

An essential characteristic of this new era is the vision of the circus artist as a creator and performer. This perspective goes hand in hand with a vocation to innovate, question and, at times, adopt a political or social stance. This evolution in the role and social perception of the circus artist highlights the importance of originality and creation as a work of art in itself, recognising circus as an artistic discipline that can be as profound and moving as any other form of expression.

However, this quest and diversity in contemporary circus defies any attempt at rigid classification. It is a fluid art, constantly evolving, responding both to the demands of a versatile market and to a personal creative project. This adaptability and resistance to categorisation demonstrate the dynamism and vitality of circus in today's world, confirming its place as an essential and constantly renewing artform.

Exploring the complex universe of contemporary circus demands a methodology that includes various theoretical currents. As we have explained, circus in Catalonia, with its rich history and adaptability, has evolved beyond

simple acts of entertainment to become an artistic manifestation that intertwines the personal and the collective.

This shift in performance initially appropriates the postdramatic ideas put forward by Hans-Thies Lehmann, where the narrative breaks with linear structures, allowing the meaning to develop and transform beyond the pre-established text. But it is important to explain that it is not a new element, since circus has varied in its historical forms, such as the variety show and vaudeville, where this adaptability in traditional circus could already be seen.

Erika Fischer-Lichte, with her focus on performativity, provides a framework for understanding the circus as a place where action has intrinsic meaning. The relationship between the artist and the audience is not simply that of observer and observed; it is a dialectical relationship where both actively participate in the construction of meanings. Circus performance deploys physical skills that become a dialogue that transcends mere performance to become a shared and collective experience (Fischer-Lichte, 2014: 202).

Moreover, the concept of the posthuman, introduced by Rosi Braidotti, a feminist philosopher and theorist, expands this perspective by questioning the boundaries between the human and the non-human. In the context of circus, this is reflected in how performers, with their almost superhuman abilities, interact and merge with advanced technologies, and create a synergy that challenges our conventional notions of what it means to be human.

By combining these approaches, our analysis seeks to place circus at the intersection of these contemporary theories. This theoretical amalgam provides a multidimensional lens to understand and appreciate circus as an act of entertainment, but also as an artform that engages with contemporary issues and reflects the tensions and transformations of our times.

However, as we explore these vast philosophical and sociological fields, it is imperative that we stay on course and not lose sight of the main aim: to understand circus in Catalonia from the perspective of contemporary dramaturgy. This discipline guides us to ensure that the research is coherent, focused and, above all, revealing of the profound art of circus.

### **Contemporary circus and its relationship with postdrama**

We understand that contemporary, as a concept, encompasses multiple dimensions, including self-designation with an interest in circulation at a distance, the simultaneity of times, and an approach that is both historical and philosophical and artistic. It is not only a label to identify the present, but also represents the circulation of ideas and perceptions across time and space, implying a constant re-evaluation of what we consider “current”.

In Agamben’s view, there is a fundamental contradiction in contemporary man: the lack of an experience of time that is coherent with his conception of history (Agamben, 2007: 143). This idea highlights the complexity of living in the present without a full understanding of time in relation to history. Groys expands on this notion by arguing that being contemporary involves being “with time” rather than simply “in time”, suggesting a deeper and more reflective integration with temporality (Groys, 2014: 93).

Chilean philosopher, Willy Thayer contributes to this debate by pointing out that the contemporary implies the coexistence of multiple realities and times within the same era, challenging the notion of a single, uniform and transcendental time (Valderrama, 2011: 13). This suggests a reconfiguration of history, as proposed by Miguel Valderrama, a Chilean historian and doctor of philosophy, where the question about the contemporary reveals a change in the very idea of history, a history comprising times and heterogeneous narratives (Valderrama, 2011: 105).

Finally, Chilean philosopher Sergio Rojas points out that the contemporary entails a particular “historical awareness”, which paradoxically implies the irreversible catastrophe of history as narrative (Valderrama, 2011: 53). This suggests that contemporaneity is not only concerned with understanding the present, but also implies a critical reflection on how we understand and narrate history itself. Circus, as an artistic manifestation, has evolved in synchrony with society and culture, experiencing a profound metamorphosis in its aesthetics and praxis. Now, far removed from traditional conventions, this circus renaissance develops in a range of heterogeneous forms, reflecting a melting pot of social values and meanings.

The concept of “contemporary circus” reflects this new era in which each circus act becomes a chapter in a wider, unconventional narrative. Belgian dramaturge and researcher Bauke Lievens’ analysis, *Dramaturgy: from Aristotle to contemporary circus* (2009), takes on crucial relevance. Lievens not only traces the evolution of circus art over the years but also explores the intricate relationship between dramaturgy, which has been the backbone of theatre since the time of Aristotle, and contemporary circus.

Lievens’ analysis is essential for the circus community today, as it offers a unique perspective on how narrative and dramatic techniques can enrich and deepen circus performances. Lievens addresses this evolution by guiding the reader through the changing tides of theatrical performance. From the Aristotelian trinity of “*mīmēsis*, *mythos* and *kátharsis*”, which has cemented the foundations of drama, taking in the ideas of the 20th century avant-gardes with such emblematic figures as Artaud, until the emergence of postdramatic theatre and its break with established conventions.

This analysis invites the reader to reflect on a fundamental question: in this age of constant change and reinvention, what does dramaturgy really mean? And is it still relevant to us? By connecting theatrical tradition with the world of circus, Lievens lights the way for future generations of circus artists, encouraging them to explore new forms of expression and break traditional moulds. In an era when circus art constantly seeks to renew itself and preserve its relevance, Lievens’ work has become an essential source of inspiration and reflection for artists and enthusiasts alike.

### What is dramaturgy? Do we still need it?

Dramaturgy, a concept that has been intrinsically linked to the world of theatre since its beginnings, has undergone profound transformations in its definition and application over time. Although at first it focused almost exclusively on the written text, today its scope is much broader. It has become



the backbone that lends coherence and unity to a variety of stage performances, beyond simple dramatic theatre.

Although the word *dramaturgy* immediately conjures up images of a theatrical script or a classical play, in the contemporary world its meaning has expanded to encompass the structure, rhythm and cohesion of any kind of stage presentation. This transformation has become especially evident in the world of circus. While traditional circus used to focus on individual acts without a clear narrative connection, contemporary circus seeks to tell stories, not necessarily linear ones, to evoke emotions and communicate deeper messages.

In this new paradigm, dramaturgy plays a crucial role. In contemporary circus, it is not enough to perform acts of physical skills, it is essential that these acts are intertwined with an underlying concept that gives them meaning and depth. Dramaturgy, in this context, acts as a bridge between pure circus technique and the art of storytelling through physical actions.

So, do we still need dramaturgy? The answer is a resounding yes. As the performing arts evolve and merge, the need for a strong, coherent structure to guide and shape these productions becomes more imperative than ever. Dramaturgy has adapted and redefined itself based on the changing needs of the artistic world, proving its relevance and versatility in each new incarnation. At its core, dramaturgy is the language that allows artists to effectively communicate with their audience, no matter the medium or form the production takes. It is, and will continue to be, a fundamental pillar in building meaningful stage experiences.

### Circus dramaturgy: reflections from contemporaneity

The debate about the identity and specificity of circus is still alive and constantly evolving. Its place in the artistic and institutional world has been the subject of discussion and revision, with some voices arguing for a redefinition closer to equestrian theatre, while others argue for maintaining distinctive traditional characteristics, such as the arena or the round stage. This dichotomy shows the complexity of establishing a single definition for contemporary circus and, even more so, for its dramaturgy.

France has become a centre of debate and reflection in this field. Authors such as Arianne Martinez from the University of Lille, Jean Michel Guy, a specialist in circus studies, Marion Guyez, with her innovative doctoral thesis on dramaturgy and acrobatics, and Philippe Goudard from the University of Montpellier, have laid the academic foundations that allow us to understand and contextualise the emergence and evolution of contemporary French circus since the late 1980s and early 1990s. Their work has been essential to understanding and appreciating the transformations of contemporary circus.

2020 saw a valuable contribution to the academic literature on the subject with the publication of *Contours et détours des dramaturgies circassiennes* (Moquet et al., 2020) by CNAC and the Chaire ICiMa. This book, edited by Diane Moquet, Karine Saroh and Cyril Thomas, brings together essays by leading academics and practitioners with the CNAC certificate in circus dramaturgy. Among them, figures such as Thomas Cepitelli, Maroussia Diaz

Verbèke, Marian del Valle and others already mentioned, provide in-depth perspectives and analysis on contemporary circus dramaturgy in Europe.

France's academic legacy in this field has been fed by both theatrical avant-gardes and the creative and evolutionary development of circus in its territory. Although focused on the French context, these writers provide us with tools to approach circus dramaturgy from a broader perspective, which recognises its complexity and the need for a multidisciplinary and constantly adapting approach. Thus, dramaturgy in circus is presented as a structure or technique and also as a reflection of the society and culture in which it develops, offering a mirror on our aspirations, fears and advances as humanity.

Dramaturgy, although essentially theatrical, is a concept with diffuse contours, as we have explained. Historically, a playwright is both a writer of plays and an artistic collaborator. Dramaturgy thus positions itself at a crossroads where different polarities meet and sometimes collide. It is halfway between practice and theory, between knowledge and experimentation, and between creation and perception. This transition zone, described as "wandering", challenges and transcends conventional oppositions to enrich the panorama of contemporary circus creation (Moquet et al., 2020: 9).

Contemporary circus, with its non-linear and fragmented structure, aligns itself with postdramatic and performative evolution. However, simplifying this link can be problematic. Arianne Martinez, in her publication, argues that contemporary circus has adopted a "dramaturgical mindset" due to its fusion with theatre, dance and performance art (Martinez, 2018: 21). This hybridisation reflects the definition of the term *circus*, which also indicates a search for its own dramaturgy, distinct from a mere repetition of traditions.

Patrice Pavis, in his *Dictionnaire du théâtre* (1998: 150), addresses how the representation of the world in the performing arts is now necessarily fragmentary. Instead of a single coherent dramaturgy, performance can take on multiple dramaturgies. The idea of dramaturgical choices proposed by Pavis accurately reflects contemporary trends and the various aesthetic-ideological approaches adopted by artists.

The evolution of circus has transformed the succession of acts into a multidisciplinary amalgam, nourished by the influence of other arts such as theatre and the visual arts. This metamorphosis has given rise to the "creative circus", a format that tends to more resemble theatre, thus reflecting the contemporary language of the arts (Soler, 2016: 40):

Once we have accepted that circus skills are a language — and, consequently, a code of poetic transmission —, the next challenge is of a dramaturgical nature: it consists of being able to amalgamate the circus specialities (kinetic language) and the narrativity inherent to the show in question (mainly non-text-based language) in a unitary discourse. It is remarkable that not all current European circus shows dramaturgically meet such as challenge (Jané, 2017: 20).

Contemporary circus, heir to the new circus, remains an omnivorous entity, absorbing and adapting different arts. While traditional circus offered

a fragmented structure of acts, contemporary circus seeks to create a non-linear but coherent and cohesive narrative with its discourse, reflecting the continuous dialogue between circus artists. Jean-Michel Guy perceptively sums it up.: “Our present and future vary according to the stories we choose to tell” (1998: 15).

Circus has always been a melting pot of forms of expression and, while the dividing lines between disciplines were once clear, contemporary circus seeks to fuse them, without strictly adhering to their regulations, but adapting them to its own essence and context.

While traditional circus prides itself on its rich history, with roots in displays of physical prowess and daring acts, contemporary circus has begun to question and deconstruct these traditions. Such reinvention does not seek to erase the past, but rather build upon it, adding new forms of expression and experimenting with narrative structures.

Disciplines that were once strictly demarcated — such as trapeze art, acrobatics and horse riding — are now intertwined with dance, physical theatre and multimedia projections. This interweaving of disciplines challenges traditional perceptions of circus, enriching the audience’s experience by offering multiple points of attention to the show.

Today’s circus artists, armed with multidisciplinary training, blur the lines between actor, acrobat and dancer. They become storytellers through movement, word and expression, bringing an additional layer of complexity and depth to the circus dynamic.

The circus arena itself has experienced a transformation. The traditional round tent, an iconic circus symbol, has undergone innovative variations. Some artists choose open spaces, others traditional theatrical stages and some even take their art to unexpected urban locations, bringing the circus closer to people’s everyday lives.

Funding and institutional support have also played a role in the evolution of circus. In countries where arts and culture are promoted, such as France, contemporary circus has flourished thanks to government recognition and support. This investment in funding, training and the creation of dedicated circus outlets has allowed artists to experiment and bring their visions to the stage.

As we look to the future, it is clear that circus will continue to be a space of innovation and experimentation. Whether inclining to tradition or dipping its toes into the avant-garde, circus, at its core, will continue to celebrate wonder, skills and storytelling, while adapting to and reflecting the changing times in which it lives.

In the evolution of contemporary circus, the relationships with tradition are palpable, but the artistic choices are plural and often break with pre-existing norms. These choices, whether in movements, sounds, *colours of gestures*, costumes or make-up, are not anchored to any defined norm, showing a refreshing artistic freedom. With this diverse and innovative nature, it gives the impression that contemporary artists are distancing themselves from the strategies of their predecessors or sometimes even opposing them.

## Circus in Catalonia

Catalonia has witnessed the coexistence of three generations of circus artists, each of whom has brought their own distinctive stamp to the art. The first generation, which emerged after Franco's regime, was predominantly self-taught. The next generation was nourished by the teachings of the Centre de les Arts del Circ Rogelio Rivel and the Carampa school in Madrid. Today, a generation with international higher education is emerging, enriching the artistic panorama with an amalgam of styles and techniques.

Circus companies in Catalonia reflect diversity in their approaches and themes. Through the irreverent humour of Random Circ and the technical experimentation of the Companyia de Circ "eia", these companies represent a broad spectrum of artistic expressions. Catalan circus is dedicated to the display of physical skills, as well as being deeply involved in the research into and fusion of different performing languages, such as dance and theatre.

A notable feature of circus in Catalonia is its penchant for innovation. Companies experiment with materials such as clay, metal and wood, and explore the expressive possibilities of specific apparatus and techniques. Original live music is another distinctive element: artists and musicians work together to create immersive and unique soundtracks for each show.

Catalan circus is characterised by its ability to connect with audiences through improvisation and direct interaction. It also proactively addresses social and cultural themes, reflecting and challenging contemporary social roles and norms. Issues such as disabilities, vulnerability and women's empowerment are addressed through performances that are both provocative and enlightening.

The artists and creators of Catalan circus face physical risks inherent to their art and also take on the artistic challenge of developing their own stage language. This process of constant evolution ensures that circus in Catalonia is not just a spectacle, but also a dynamic and constantly changing medium for artistic expression.

Circus in Catalonia, through its different generations and approaches, has managed to establish itself as a sphere of creative freedom and profound cultural expression. Its ability to evolve, adapt and challenge conventions makes it a vital and vibrant component of the Catalan art scene.

### General panorama of circus companies in Catalonia

The landscape of circus companies in Catalonia is diverse and dynamic. According to statistics from the Government of Catalonia in 2018, 11.7% of performing arts companies in the region were dedicated to circus, with a total of 22 companies that meet specific criteria of professionalism and regular activity. However, the Associació de Professionals de Circ de Catalunya (APCC)'s *Guia de Companyies de Circ* expanded this vision by including up to 120 companies in 2020, reflecting a larger and more varied sector (APCC, 2021).

Most of these companies are small groups, with 57% made up of two or fewer artists, and have an average lifespan of six years. This characteristic

underlines a trend towards more agile and adaptive structures, capable of responding quickly to the changing demands of the audience and the cultural environment. Most of these companies are located in the province of Barcelona, thus concentrating creative, training and performance resources.

Catalan circus companies usually open a new show every two years, although they often keep several running simultaneously. This practice shows a rich creative diversity, as well as underlining the companies' ability to maintain a constant and dynamic presence on the cultural scene.

One notable aspect is that most circus artists complement their craft with other activities. Circus training is one of these parallel activities, with up to 41% of the sector involved in it. This diversification helps artists maintain a stable economic base, encouraging a continuous exchange of knowledge and skills within the circus community.

Although the concentration of companies in Barcelona offers advantages in terms of access to resources and audiences, it also poses challenges in terms of geographical distribution and reach. There is significant potential to expand the presence of circus to other areas of Catalonia and thus reach a wider and more diverse audience.

Circus companies in Catalonia represent a vibrant and essential sector of the region's performing arts. With a tendency towards small, agile groups and a strong concentration in Barcelona, Catalan circus is distinguished by creativity, diversity and adaptability. As these companies continue to evolve and expand their reach, they have the potential to further enrich Catalonia's cultural landscape.

### Circus scenarios in Catalonia: visualisation, learning and creation

Circus in Catalonia takes place mainly on the streets and in a variety of festivals. More than half of the performances by Catalan companies happen in public spaces, reflecting its accessible and community essence. Some festivals such as the Festival Internacional de Pallassos de Cornellà-Memorial Charlie Rivel and the Fira Trapezi stand out in this panorama, offering a platform for both established and emerging artists. These festivals, together with others that dedicate part of their programming to circus, have made this art a regular and expected presence in the cultural circuit.

There has recently been a growing movement to include circus in theatre programming. Venues such as the Ateneu Popular 9 Barris and L'Estruch Fàbrica de les Arts en Viu in Sabadell have been pioneers in this initiative by programming a significant number of circus shows. This transition of circus from the streets to theatres offers new horizons for artists, opening up this art to a wider and more diverse audience.

Projects such as Nilak Circ Teatre Itinerant and Pobles de Circ are working to bring circus to areas less exposed to this artform. These travelling projects seek to entertain and engage local communities through shows and workshops, thereby fostering a greater appreciation and understanding of circus.

Big top circuses, such as Circo Raluy Legacy and Circo Històric Raluy, represent a vital travelling circus tradition in Catalonia. These companies,

with their nomadic tents and shows, take the circus to various towns, culturally enriching each one they visit. The existence of specific regulations would facilitate and unify the granting of permits, optimising their cultural impact.

The Centre de les Arts del Circ Rogelio Rivel stands out as an epicentre of professional circus training, as it offers an outlet where aspiring circus artists can learn and perfect their art. This institution, along with other training venues, plays a crucial role in fostering and developing new talents in Catalan circus.

The Circ Cric, established in the Montseny area, is an icon of Catalan circus that has maintained a constant and significant presence in the region. With a permanent venue, it offers an intense programme ranging from traditional circus shows to innovative contemporary productions. It acts as a performance venue and also as a centre of learning and experimentation for circus artists, contributing significantly to the development and preservation of circus arts in Catalonia.

Los Galindos is another notable company on the Catalan circus scene. Known for their unique approach, which combines traditional circus elements with contemporary approaches, Los Galindos have revolutionised the way audiences perceive circus. Using a travelling or permanent tent in a more intimate format, they provide an up-close and personal experience that contrasts with large circus productions. Their focus on artistic quality and emotional connection with the audience has made Los Galindos a benchmark in modern circus art.

The richness and diversity of circus in Catalonia are reflected in the variety of its performance and creative spaces. From the iconic Circ Cric, anchored in tradition but always seeking to innovate, to Los Galindos, which reinterprets the circus experience with a contemporary twist, Catalonia offers a varied and constantly evolving circus scene. These companies, along with geographic expansion initiatives and festivals, ensure that Catalan circus remains a vital and dynamic part of the regional culture.

### Creation centres in Catalan circus

In Catalonia, the need for venues dedicated to circus creation is widely met, although their geographical distribution tends to be concentrated. These spaces are fundamental for the development and innovation in circus arts because they provide artists with places where they can experiment, train and develop new concepts and shows.

#### *La Central del Circ, an epicentre of creation*

La Central del Circ, in Barcelona, the biggest circus creation arena in Spain, is a key initiative that emerged at the request of the APCC. Supported by the Government of Catalonia and Barcelona City Council, this space not only serves as a centre of creation, but also as a point of meeting and collaboration for the circus community. Its role in the network of Fàbriques de Creació in the city makes it a major player in Barcelona's cultural scene.

### *L'Estruch and other spaces of creation*

L'Estruch, in Sabadell, is another important example, with a cross-disciplinary focus that includes a specific section for circus arts. In addition, there are several other venues throughout Catalonia that promote circus creation. Among them, initiatives such as the Espai de Circ Cronopis in Mataró and Tub d'Asaig, 7,70 in Terrassa, which provide platforms for entertainment and group training, as well as La Crica in Manresa, Can Batlló and La Bonita in Barcelona, and La Fàbrica de Somnis in Vic.

The emergence of new outlets such as Konvent Cirk in Berga and La Bau in La Garriga shows a continued growth in support for circus creation. These spaces, which are often cross-disciplinary and self-managed, offer additional opportunities for artists to experiment and work together, thus strengthening the diversity and richness of circus in Catalonia.

The existence and continued development of these spaces of creation are indicative of the dynamism and vitality of circus in Catalonia. They provide the necessary resources for circus artists and companies to innovate and thrive, contributing significantly to the evolution of circus art in the region. The collaboration between these venues and the circus community ensures an exciting and creative future for Catalan circus.

### **Catalonia: tradition and experimentation**

In Catalonia, the evolution of contemporary circus and its dramaturgy have stood out for integrating modern elements and merging with other arts, despite the lack of a consolidated critical analysis. The APCC has been a key part of disseminating material on circus, but without an organisation that provides critical coherence, unlike initiatives in France such as CARP and FEDEC. In contrast, the private sector, represented by the Circus Arts Foundation, has promoted classical circus, while contemporary circus is still seeking its space and recognition.

Educational institutions, such as circus schools and universities, could play a vital role in compiling and analysing the vast circus material, offering an academic reference for the sector. Catalonia saw the birth of the "Catalan signature circus" at the end of the 20th century, reflecting its cultural identity and standing out for its initiative in promoting circus art, evidenced by the creation of specialised venues and festivals.

Catalonia's contribution to circus is not limited to the local level, as the influence of international productions that have fostered cultural exchange is also recognised. Europe and Africa have renewed circus with new aesthetics and techniques, an example that should be followed to strengthen circus dramaturgy in Catalonia and beyond.

Despite the lack of political and financial support compared to other European countries, Catalonia has kept its circus tradition alive thanks to the will and creativity of its artists and the support of organisations such as the APCC. The adaptability of the sector was demonstrated by the discontinuation of the Premi Nacional de Circ, with the creation of alternative awards that continue to value this art.

Training has been key to the evolution of Catalan circus, with the Escola de Circ Rogelio Rivel-Centre de les Arts del Circ Rogelio Rivel leading the way in professionalisation and the establishment of academic standards. The rich and constantly evolving history of circus in Catalonia reflects the resilience and vitality of the sector, adapting and innovating in response to contemporary challenges.

Circus education in Catalonia has been notable for its intensive approach and projects such as Circ Cric, while La Central del Circ has become a centre for creation and training. The proliferation of festivals and events, such as FiraTàrrega, has celebrated circus, providing platforms for national and international artists.

However, circus dramaturgy in Catalonia is facing challenges, such as the limited number of academic sources and the need for more extensive research. Although companies such as Baró d'Evel Cirk Cie. and Escarlata Circus have developed unique dramaturgies, academic and critical coverage remains limited. It is essential to adopt a structured approach that includes critical analysis and the voice of artists to understand and develop circus dramaturgy in the region, and that underlines the importance of expanding academic research so that circus continues to flourish with the rigour it deserves.

### **La Central del Circ. Dramaturgy in the context of contemporary circus**

La Central del Circ, located in Barcelona, emerges as a critical epicentre for the promotion, research and dissemination of contemporary circus arts. Its relevance is accentuated through the analysis of contributions and dialogues developed in the 7th Jornadas de Dramaturgia y Escritura Escénica held in 2023, which marked a milestone in the cultural and artistic panorama, both locally and globally.

Among its most outstanding attributes, La Central del Circ is distinguished by its drive to innovate in circus creation and education. By acting as a catalyst for artistic experimentation and critical reflection, it provides artists with essential tools and support for exploring new languages and expressions, positioning itself as a vanguard in contemporary circus.

Additionally, it encourages dialogue between artists and critics, understanding the importance of this interaction for the enrichment of the sector. Through initiatives such as Esfera Circ, La Central del Circ underlines its commitment to circus criticism and analysis, building bridges between creators, critics, programmers and the audience. This approach not only elevates artistic quality, but also promotes a deeper understanding of circus art.

Its role is crucial in developing a cohesive circus community, as it provides a space for the exchange of knowledge and experiences through artistic residencies, workshops and training programmes. This community-based approach is essential for the sustainable development of circus arts.

However, challenges remain, such as the need for greater recognition and professionalisation of circus criticism. La Central del Circ must continue



to strive to make innovations in circus accessible and understandable to a wide audience.

La Central del Circ plays an indispensable role in the promotion and evolution of contemporary circus, as it is a model for centres dedicated to circus arts. Its comprehensive approach, which encompasses creation, education, criticism and community, contributes significantly to cultural and artistic enrichment. However, it is vital to continue to face current challenges in the sector, innovating and connecting continuously.

Dramaturgy, in this context, has become a crucial element that goes beyond mere circus performance, with La Central del Circ playing a key role in its development. Since 2016, it has organised annual conferences, becoming an international forum for the study of circus dramaturgy thanks to the contribution of renowned researchers and artists. These conferences have served as a valuable outlet to explore and define dramaturgy in circus, documenting debates and reflections that serve as a record of the development of this field.

### Unravelling circus: Catalan dramaturgy

In a conversation in the journal (*Pausa.*) no. 20 (2020), Johnny Torres and Vivian Friedrich discuss the role of dramaturgy in contemporary circus.<sup>1</sup> This conversation is part of the project *#reflexionsdecirc*, which seeks to pose questions rather than providing answers about dramaturgy and stage writing in the world of circus.

Torres and Friedrich view contemporary circus as an evolving artform that transcends the traditional notion of mere spectacle to convey deep feelings, ideas, messages and values. Through a thoughtful dialogue, they explore how it is distinguished from theatre and dance by its unique nature. Their discussion emphasises the importance of understanding the essence of circus in order to theorise about its dramaturgy, which they consider to be based on elements such as rhythm, action, and interaction with the audience, and is built on aesthetics, use of the body, technique and space.

The authors trace the history of circus, from its decline as an artform in 19th-century France, to the founding of the modern circus by Philip Astley in 1768 and its transformation over the years. Despite facing restrictions that limited performances, circus found ways to tell stories, especially through circus pantomimes, reflecting the social and political changes of its time. Torres and Friedrich argue that although circus dramaturgy has always been present, its recognition as an art has fluctuated, and they emphasise the need to revalue contemporary circus.

1. This article is a summary of the conversations between Vivian Friedrich, creator and circus researcher, and Johnny Torres, pedagogue and artistic director of La Central del Circ (2016-2020). Held between 2017 and 2019, these conversations explore the dramaturgy of contemporary circus, questioning its definition and highlighting its commitment to society, distancing themselves from traditional and commercial conceptions. These reflections form part of the project *#reflexionsdecirc* and the Jornadas de Intercambio sobre Dramaturgia y Escritura Escénica at La Central del Circ, started in 2017. The discussions deal with issues such as the history and evolution of circus and the contemporary challenges in its practice and teaching, while stressing the importance of a dramaturgy that is not based on the text and the need to contextualise and understand circus in modern society (Torres and Friedrich, 2020).

The analysis extends to how circus has undergone a profound transformation in Catalonia, reflecting the changes in society. The transition from traditional to contemporary circus illustrates how globalisation and local identity intertwine, creating new forms of artistic expression that challenge stereotypes and clichés. It discusses the importance of education in circus arts and the need for spaces to learn and experiment with contemporary circus, and notes the role of institutions such as La Central del Circ in combating the exodus of talent and the weakening of the local artistic community.

Moreover, the conversations between Torres and Friedrich in venues such as MACBA and La Central del Circ shed light on how contemporary circus in Catalonia, and in general, navigates the crossroads of identity, legitimacy and artistic expression. They compare the evolution of circus with that of graffiti, in which the search for authenticity and acceptance stands out. They reflect on how circus challenges the laws of physics and how that challenge becomes a manifestation of life and creativity, beyond mere technical skill.

They discuss “major dramaturgy”, which considers how space and context influence the narrative, and “minor dramaturgy”, which focuses on the story being told. In Catalonia, circus dramaturgy is seen as co-writing in real time, evolving with the performance, underlining the dynamic and participatory nature of contemporary circus.

Finally, they examine how regulations and social perception can influence circus, reflecting on the balance between safety, bureaucracy and the free and anarchic essence of circus art. This dialogue between Torres and Friedrich not only highlights the richness and complexity of contemporary circus, but also its constant struggle for relevance, acceptance and definition in an ever-changing world.

### The pending reflection

The 7es Jornades de Dramatúrgia i Escriptura Escènica, led by Elena Zanzu at La Central del Circ, highlighted the vitality of innovation and reflection within contemporary Catalan circus. This meeting, which took place from 29 September to 4 October 2023, brought together approximately 30 participants in a dynamic exchange of ideas, where artistic projects in development were presented and the latest trends in circus dramaturgy were discussed. Outstanding figures such as Franziska Trapp, Guillaume Martinet and the Compañía Circo Físicoquímico offered perspectives ranging from circus criticism to analysis of power and gender dynamics in this art.

Roberto Magro, with his presentation “L’escriptura, bastida de l’espectacle de circ” (Writing, the Scaffolding of the Circus Performance), proposed an analytical framework based on the metaphors of Circ IKEA (IKEA Circus), Circ Fusta (Wood Circus) and Circ Iceberg (Iceberg Circus), which offered a lens to understand the various methodologies in circus creation. This analysis reveals how each approach reflects a unique depth and complexity in the creative process, from the accessibility and efficiency of Circo IKEA to the deep and contextualised reflection of Circo Iceberg.

**Circ IKEA** represents a form of creation that, like the furniture of this Scandinavian brand, is accessible, easy to assemble and seemingly personal property despite being mass-produced. This approach to circus writing suggests a fast and efficient methodology that saves time and effort both in the creation and understanding of the show by artists, audience and programmers. However, it may imply less depth and uniqueness in artistic creation.

**Circ Fusta** refers to a more organic and experience-based creative process, comparable to the growth and treatment of wood. This type of writing involves time, from conception to final realisation, and is based on lived experiences, which gives it greater durability and robustness. It represents a deeper and more considered approach to circus creation, where time and personal experience play a crucial role in the development of the production.

**Circ Iceberg** focuses on the visible and invisible parts of a creation, where only a fraction of the total structure is apparent to the audience, inviting them to intuit the magnitude of what lies beneath the surface. This concept emphasises the importance of the context that surrounds and shapes the creation, as well as the possibilities of intuiting the depth and complexity of a production. It embodies a highly reflective and contextualised approach to circus dramaturgy, where the meaning and structure of the production transcends what is immediately visible.

Magro advocates an exploration beyond the surface in circus creation, encouraging artists to experiment with methods and forms that reveal the depth, complexity and richness of circus. These metaphors not only offer a way to categorise different approaches to circus creation, but also encourage reflection on the creative process, originality, and emotional and intellectual connection with the audience. Magro's approach invites creators to carefully consider how their productions are constructed and perceived, promoting a circus practice that values both the process and the final product.

The conclusions drawn from this conference underline the importance of a conscious and reflective approach to circus creation, which promotes experimentation and originality. The diversity of approaches discussed demonstrates that, far from being limited to the execution of physical skills, contemporary circus is a fertile field for artistic innovation and profound cultural expression. Through events such as this conference, La Central del Circ consolidates its role as an incubator of talent and critical thinking in contemporary circus, presenting circus not only as entertainment, but as a reflective and evolving artform.



### Bibliographical references

AGAMBEN, Giorgio. *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia* (edited by F. Lebenglik). Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2007.

ASSOCIACIÓ DE PROFESSIONALS DE CIRC DE CATALUNYA (APCC). *#ressonacirc Dossier para la difusió del circo catalán*. <<https://bit.ly/4dsdc9K>> [Last viewed: 2021].

- BALLESTER, Aïda. *Circ social i Treball Social. Una experiència de circ amb centres educatius a l'Ateneu Popular 9 Barris* (Doctorate Programme in Education and Society). Barcelona: Universitat de Barcelona, 2020.
- BATLLE, Carles. *El drama intempestiu. Per una escriptura dramàtica contemporània*. Barcelona: Institut del Teatre / Angle Editorial, 2020.
- BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. "La actividad circense era compleja y difícil". *Memoria Chilena*. <<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-93462.html>> [Last viewed: 14 October 2023].
- BNF/CNAC. "Esthétiques, formes et genres". *L'Encyclopédie des Arts du cirque*. <<https://cirque-cnac.bnf.fr/fr/esthetiques-formes-et-genres>> [Last viewed: 14 October 2023].
- BOUISSAC, Paul. *Semiotics at the Circus*. Berlin: De Gruyter Mouton, 2010.
- CARAMPA. *Carampa: una escuela de circo para todos*. "Quiénes somos". <<https://carampa.com/quienes-somos/carampa/>> [Last viewed: 14 October 2023].
- CCCB. *Exposició L'art del risc. Circ contemporani català, 2006*. <<https://www.cccb.org/ca/exposicions/fitxa/lart-del-risc/12964>> [Last viewed: 10 August 2021].
- CENTRAL DEL CIRC, LA. *Jornades sobre dramaturgia, 2019*. <<https://www.lacentraldelcirc.cat/jornades-sobre-dramaturgia/?lang=es>> [Last viewed: 29 July 2020].
- CENTRO DE LAS ARTES DEL CIRCO ROGELIO RIVEL. "Nosotros". <<https://www.escolacirrr.com/es/nosotros/>> [Last viewed: 14 October 2023].
- CIRCO DEL MUNDO, EL. "Quiénes somos". <<https://www.elcircodelmundo.com/quienes-somos/>> [Last viewed: 14 October 2023].
- CIRCORED. "Sobre CircoRed". <<https://circored.com>> [Last viewed: 14 October 2023].
- DANAN, Joseph. *Qué es la dramaturgia y otros ensayos*. Mexico City: Paso de Gato, 2012.
- ÉCOLE NATIONALE DE CIRQUE. "What is the research centre?". <<https://ecolenationaledecirque.ca/en/research-centre/what-is-the-research-centre/>> [Last viewed: 10 October 2023].
- ESCUELA INTERNACIONAL DE CIRCO Y TEATRO CAU GRANADA. "Nosotros". <<https://caugranada.com/que-es-el-cau/>> [Last viewed: 14 October 2023].
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores, 2014.
- GROYS, Boris. *Volverse público*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2014.
- GUY, Jean-Michel. "La transfiguration du cirque". *Théâtre Aujourd'hui*, no. 7, 1998, pp. 26-51.
- JANÉ, Jordi. "Diez años de circo en Cataluña". *Estudis Escènics: quaderns de l'Institut del Teatre*, no. 38, 2011, pp. 395-402.
- JANÉ, Jordi. "A propòsit d'inTarsi". Barcelona: Mercat de les Flors, 15 December 2017. <<http://mercatflors.cat/blog/a-proposit-dintarsi-per-jordi-jane/>> [Last viewed: 7 mayo 2018].
- KANN, Sebastian. "Circus Dialogue". In: *Third Open Letter to the Circus*, 11 June 2018. <<http://www.circusdialogue.com/third-open-letter-circus>> [Last viewed: 25 October 2023].
- LAVERS, Katie; LEROUX, Louis Patrick; BURTT, Jon. *Contemporary Circus*. New York: Routledge, 2020.

- LEHMANN, Hans-Thies. *El teatro posdramático* (translated from German by D. González). Mexico City: Paso de Gato, 2013.
- LEROUX, Louis Patrick; BATSON, Charles R. *Cirque Global: Quebec's Expanding Circus Boundaries*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2016.
- LIEVENS, Bauke. *Dramaturgy: From Aristotle to contemporary circus*, 2009. <<http://www.disturbis.esteticauab.org/Disturbis567/Bauke.html>> [Last viewed: 25 October 2023].
- LIEVENS, Bauke. "The need to redefine". In: *First Open Letter to the Circus*, 2015. <<http://sideshow-circusmagazine.com/being-imaging/letter-redefine>> [Last viewed: 7 May 2018].
- LIEVENS, Bauke. "The myth called circus". In: *Second Open Letter to the Circus*, 2017. <<http://sideshow-circusmagazine.com/being-imaging/letter-myth>> [Last viewed: 7 May 2018].
- MARTINEZ, Ariane. *La dramaturgie du cirque contemporain français : quelques pistes théâtrales*, 15 December 2018. <<https://www.erudit.org/fr/revues/annuaire/2002-n32-annuaire3678/041501ar/>>
- MATEU I SERRA, Mercè. *Observación y análisis de la expresión motriz escénica: Estudio de la lógica de los espectáculos artísticos profesionales*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2010.
- MOQUET, D., SAROH, K.; THOMAS, Cyril. *Contours et détours des dramaturgies circassiennes*. Châlons-en-Champagne: Publication Cnac, 2020.
- PAVIS, Patrick. *Diccionario del Teatro* (Vol. I and II). Havana: Ediciones Cubanas, 1998.
- PÉREZ DAZA, Marcelo. *Didáctica del circo social. Propuestas para la transformación comunitaria a través de las técnicas circenses*. El Masnou: Neret ediciones, 2020.
- SOLER, Cristina. *Artes escénicas y derechos de autor*. Madrid: Reus, 2016.
- TIDOR LOPEZ, Miguel Ángel. *El Circo en España. Una revision histórica desde el ámbito de la investigación*. Bilbao: Artezblai, 2018.
- TORRES, Johnny; FRIEDRICH, Vivian. "Desengranando el circo". (*Pausa.*), no. 20. Barcelona: Sala Beckett, 2020. <<https://www.revistapausa.cat/desengranando-el-circo/>> [Last viewed: 5 August 2021].
- VALDERRAMA, Miguel (ed.). *¿Qué es lo contemporáneo?*. Santiago: ediciones UFT, 2011.
- ZACCARINI, John-Paul. *Falling – The Thought of Circus*. Stockholm: Stockholm University of the Arts, Circus Department, 23 September 2017. <<https://www.diva-portal.org/smash/record.jsf?pid=diva2%3A1353441&dswid=2241>> [Last viewed: 27 January 2021].

# The Architecture of the Circus. Graphic Analysis of Circus Spaces in Today's Society

Juan José GONZÁLEZ FERRERO

Technical University of Madrid (UPM). Higher Technical School of Architecture of Madrid (ETSAM).  
Department of Architectural Composition. Madrid, Spain

ORCID: 0000-0001-6335-1041

[juanjose.gonzalez.ferrero@gmail.com](mailto:juanjose.gonzalez.ferrero@gmail.com)

[jj.ferrero@upm.es](mailto:jj.ferrero@upm.es)

BIOGRAPHICAL NOTE: Architect specialised in Architecture and Contemporary Art (2013) and doctor architect (2021) at the Technical University of Madrid. Associate professor in the Department of Composition at the Higher Technical School of Architecture of Madrid. His research relates teaching of a graphic methodology of composition analysis with his work as set designer and assistant in the theatre and audiovisual field.

English translation, Neil CHARLTON.

## Abstract

The performing art of circus creates a particular architecture due to its function as a physical variety show. The original image has managed to endure, while developing new spatial alternatives to adapt to the changes caused by the artist's experimentation, audience tastes and fulfilment of institutional values.

The documentation on the circus has a historical and social foundation, but there is little academic research that analyses it in artistic, aesthetic and spatial terms. Thus, the objective of this research is to identify the different circus typologies that exist today from an architectural perspective, analysed through a methodology of visual decomposition of each of the spaces by means of a graphic representation by the author. The result is the comparison of the particularities that define each of the models in common terms, to conclude with the characteristics that distinguish and consolidate a particular staging location and a more favourable spatial environment for the circus show to be recognised within the performance culture integrated into the society of the future.

**Keywords:** society, city, architecture, public space, performing art, circus, performance space, graphic analysis

Juan José GONZÁLEZ FERRERO

## The Architecture of the Circus. Graphic Analysis of Circus Spaces in Today's Society

**Circus.** Def. 1. A building or enclosure covered by a tent, with tiers of seats for the audience, which has one or more rings in the middle where jugglers, clowns, tightrope walkers, trained animals, etc. perform. 2. A show performed in a circus. 3. A group of artists, animals and objects that form part of a circus show. 4. A group of seats arranged in a certain order for those who attend a performance. 5. A group of people who occupy the circus (a group of seats for guests). 6. In ancient Rome, an elongated arena intended especially for chariot and horse competitions. [...]

(Spanish Royal Academy of Language [RAE])

A set of seats arranged in a certain order for those who are going to attend certain performances. / A set of people who occupy said seats. / A building or other theatre venue or space, with seating for spectators, which has one or more spaces in the middle, generally circular, where equestrian and gymnastic exercises are performed, trained animals are exhibited, and juggling, clown, balancing, illusionism acts, etc. are performed. [...]

(Gómez, 1997, p. 177).

[...] Common sense suggests that [circus] comes from 'circular' [...]. I would suggest another explanation. Might not the word *circus* come from Circe [...]? [...]. The Latin word *circus*, describing the circus games, makes this hypothesis even more tempting, for what were the sorceress' tricks but circus acts before their time? [...] the natural order of things is inversed to produce an exciting spectacle. This desire to turn things upside down is the essence of the circus. [...] The circus is the world back to front. Whatever is unusual, eccentric, or disturbing, whatever is, so to speak, a challenge to us, has always found an ideal refuge there. Moreover, this is not a purely European phenomenon; circuses are found all over the world.

(Pereira, 1988, pp. 35-36).

The existing definition of circus is rooted in its origin, but is insufficient to encompass the totality of how it is performed today. Although each region has a particular identity, the conceptual change in the art of the ring is the same in all countries due to the nomadic life that the trade implies, both in the physical sense and as a result of the new technological platforms of diffusion and performance: on the one hand, cultural exchange between companies involves learning new techniques and designing novel rigging and, on the other, social contact with the audience promotes the adaptation of the discourse and the specialisation of the show. Consequently, “There is no such thing as ‘pure’ circus” [...] (Saxon, 1988, p. 31).

The new meaning must embrace the appearance of a variety of formats arising from the experimental interaction of traditional circus with other visual practices, spatial installations and technological arrangements throughout its recent history. Hybridisation with other artistic concepts has blurred the boundaries in favour of the cultural and social integration of a multidisciplinary show. Consequently, we must analyse the different stages in their artistic, aesthetic and spatial lines in order to delimit each of the architectural typologies in a precise and clear manner, because, in their design of performance and insertion in the environment, mutable and dynamic, they apply different determining factors depending on the period in which we find ourselves.

### The beginnings of the art of circus, first manifestations

Although “[...] it is impossible to determine a specific period and birthplace for this art [...]” (Tildor, 2018, p. 15), the first manifestations of several circus disciplines can be found in ancient times: in Egypt, illusionism and juggling; in Greece, tightrope walking; and in China, acrobatics. These local disciplines expanded due to the political dynamics of exploration and conquest of territories of different civilisations.

These physical feats reached Rome, where they became a form of social entertainment with the display of people performing gymnastic and acrobatic exercises in Roman circuses.<sup>1</sup> At the same time, exotic animals, such as elephants, lions and tigers, were brought into the amphitheatres<sup>2</sup> in gladiatorial shows.<sup>3</sup>

In the Middle Ages, the disappearance of venues forced artists to survive by showing their art in the streets, squares and public fairs, and on certain occasions they were required in the castles of the nobility. This new activity incorporated colourful costumes and musical accompaniment to attract the audience, as well as the new artistic expressions of illusionists, jesters and minstrels.

1. The typological form of the Roman circus replicates the antecedent of an elongated circular space with tiers of seats for the audience at horse races in Greece.

2. The typological form of the amphitheatre extends the antecedent of a semicircular space with seats for the audience in the theatre in Greece to a complete circle.

3. The combination of the name, structure and construction of these two shows can be considered the precursor to circus.



During the Italian Renaissance, artistic individuals were grouped into companies to form a heterogeneous group in order to present a varied show, where each person was characterised according to their specialisation.<sup>4</sup>

### First names

During the 18th century, local fair events began to disappear, forcing artists to seek alternatives to the public spaces of the built-up areas. It was in England that in 1768 the cavalry Sergeant Major Philip Astley set up a riding school for teaching aristocrats to ride, with a space for public performance: a ring inspired by Roman amphitheatres, 42 feet in diameter, roofed and surrounded by tiers of seats. Travelling artists from other disciplines and more animal species joined the equestrian exercises: “[...] this small group gave birth to the first true circus<sup>5</sup> [...]” (Revolledo, 2004, p. 51). Astley exported this building-with-a-show structure to several countries, managing to build a total of 19 permanent circuses, notably those in France and Russia.<sup>6</sup>

At the same time, John Bill Ricketts<sup>7</sup> took the English model to the United States. As few cities had the resources to support a permanent circus, impresario J. Purdy Brown replaced the wooden construction with a canvas tent in 1825 in order to make it easier to transport and make it itinerant. This design became common and was exported to England by the Sanger brothers, who turned a triangular, striped tent into the identifying image of the circus throughout the world.

### Typologies of current circus

Since its origin in 1769, circus has been a performing art characterised by being performed in a circular open-air space surrounded by an audience in tiers of seats.<sup>8</sup> Later, this place was covered by awnings supported by a structure, usually made of wood, until it was completely covered, creating permanent buildings integrated into the urban structure of cities.

The great success among the audience encouraged the inclusion of new acts<sup>9</sup> during the 19th century. The original space was consolidated while the need to reach more places arose, which required a new removable and travelling design: an awning attached to poles and stretched with ropes called a *big top*, thus creating the *traditional* or *classic* image of this show in our

4. Germ of the creation of the characters of the circus world arising from the theatrical genre of the *commedia dell'arte*.

5. A disciple of Astley called Charles Hughes created his own equestrian show in association with Charles Dibdin, who first coined the word circus. Astley created the form and Dibdin the name.

6. In France in 1782, Astley sold the model to Antonio Franconi, who made it prosper and created a history of French circus. In 1793, Astley founded a permanent circus in Russia, but it was Jacques Tourniaire who developed the model which in 1927 passed into the hands of the state to create the first circus school.

7. Astley's disciple. He performed in his mentor's show and in the Hughes-Dibdin show.

8. Cavalry Sergeant Major Philip Astley created in London the first circus show based on acrobatics and balancing in equestrian acts. Then, he introduced clown and pantomime acts. Later, he included tightrope walkers, jugglers and domesticated animals.

9. Illusionism, magic lantern, cinematograph and exotic animal taming acts.

civilisation. Over time, this model has endured due to its easy adaptation to the needs of each circus show, both due to its dimensions and the materials and construction elements for raising, stretching and supporting the structure.

The change in cultural consumption by society in the mid-20th century produced a crisis in the entertainment model, so some companies created the new circus: a travelling show focused on the public space of streets and squares in built-up areas,<sup>10</sup> which coexisted with the emergence of other groups that maintained the traditional space. Both types of circus coincide in the introduction of social themes for greater audience involvement, beyond the spirit of entertainment and spectacularity. This new concept required circus techniques to be expanded to create new acts, which is why artists began to experiment with other artistic and visual disciplines.<sup>11</sup> The incorporation of these performing arts at the end of that century promoted the change of name to *contemporary circus*, whose main characteristic is experimentation with a narrative where body expression predominates over textual expression, based on a dramaturgy with an emotive, sensorial and personal language, in an empty and unlimited space.

From the 21st century onwards, these new dramaturgy and language tools provided training while granting greater creative freedom to the artist, without losing the nomadic spirit of the shows in the first performance spaces and extending to halls, arts centres, theatres and flexible auditoriums for all the performing arts, making it difficult to recognise the limits between the genres of the show and to give them a name. Each group chose a different and particular type of aesthetic expressed through specific techniques to approach the themes close to its line of thought, as a way to delimit contemporaneity to *auteur circus*. The facts of performing in a permanent venue provided a new meaning to an adaptable performance model:<sup>12</sup> both for the artists on stage because it conditions the way they transmit their acts, and for the audience in the place where they are located because that audience experiences that performance in different ways.

### Traditional or classic typology

Since the beginnings of Phillip Astley in London in 1769 and his disciples Antonio Franconi in Paris in 1783 and John Bill Ricketts in the United States in 1793, the circus has consisted of a circular performance space that made it easier for the audience to see the show and that also allowed the centrifugal force of the ride to be used to maintain balance on the saddle. The subsequent covering with a “permanent” or easy-to-build structure integrated the building into the most important urban centres.

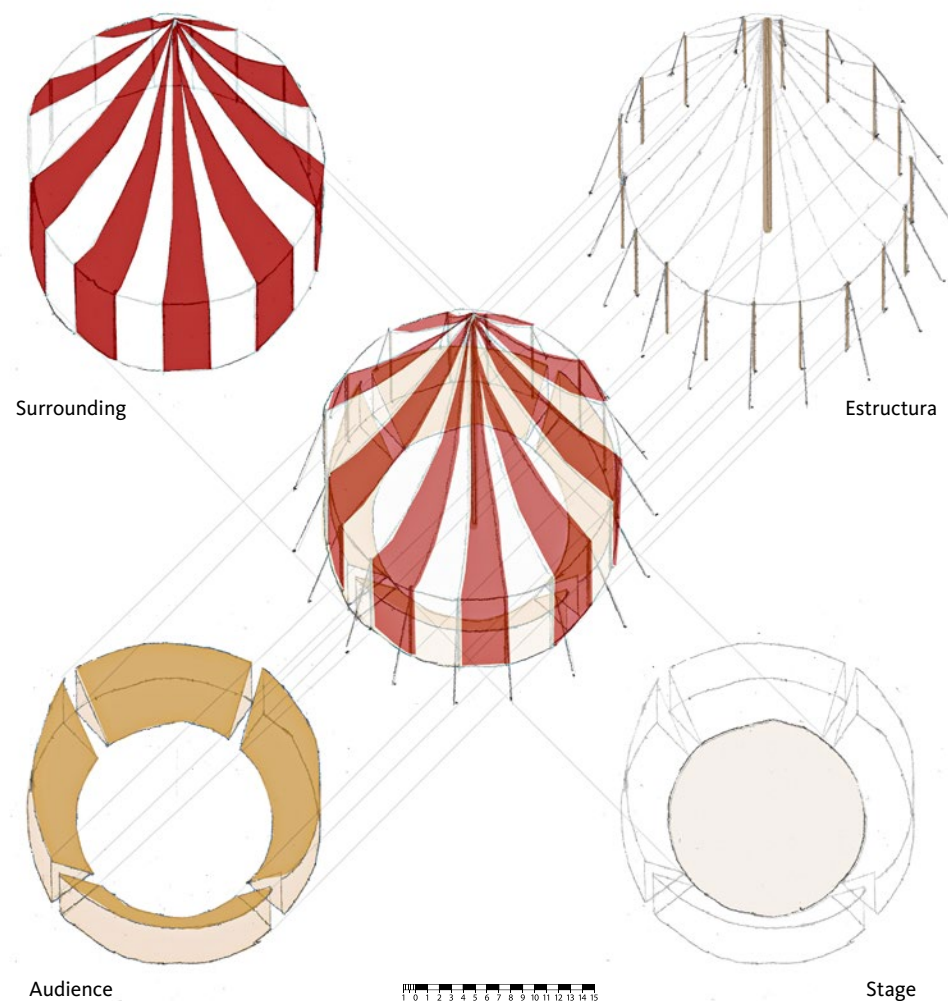
10. Started in the 1960s in France following the cultural and artistic movement created by the social uprising of May 1968.

11. This happened gradually. First, incorporating the genres most closely related to circus — theatre, dance and music —, and later other more specific genres.

12. In addition to those already mentioned, there is a movement of experimentation in less usual places such as abandoned buildings and those related to nature.

The development of transport infrastructure and the discovery of new construction materials facilitated copying the permanent model through the design of a travelling ephemeral architecture: awning made of fabric or plastic, mast and perimeter posts made of wood or metal, and rope or steel guy wires. The interior is made up of a ring with perimeter tiers of seats. The big top is located on the outskirts of towns “set up in the fairground with its lights, its flags, its colours and its façade, [...] juxtaposed with the architecture of the buildings [...] it becomes a heterogeneous object and announces the wonder of the show. We understand that it is more circus-like than a so-called permanent monument made of stone or wood” (Dupavillon, 2001: 230).

Drawing 1. Graphic analysis of the traditional circus, produced by the author.

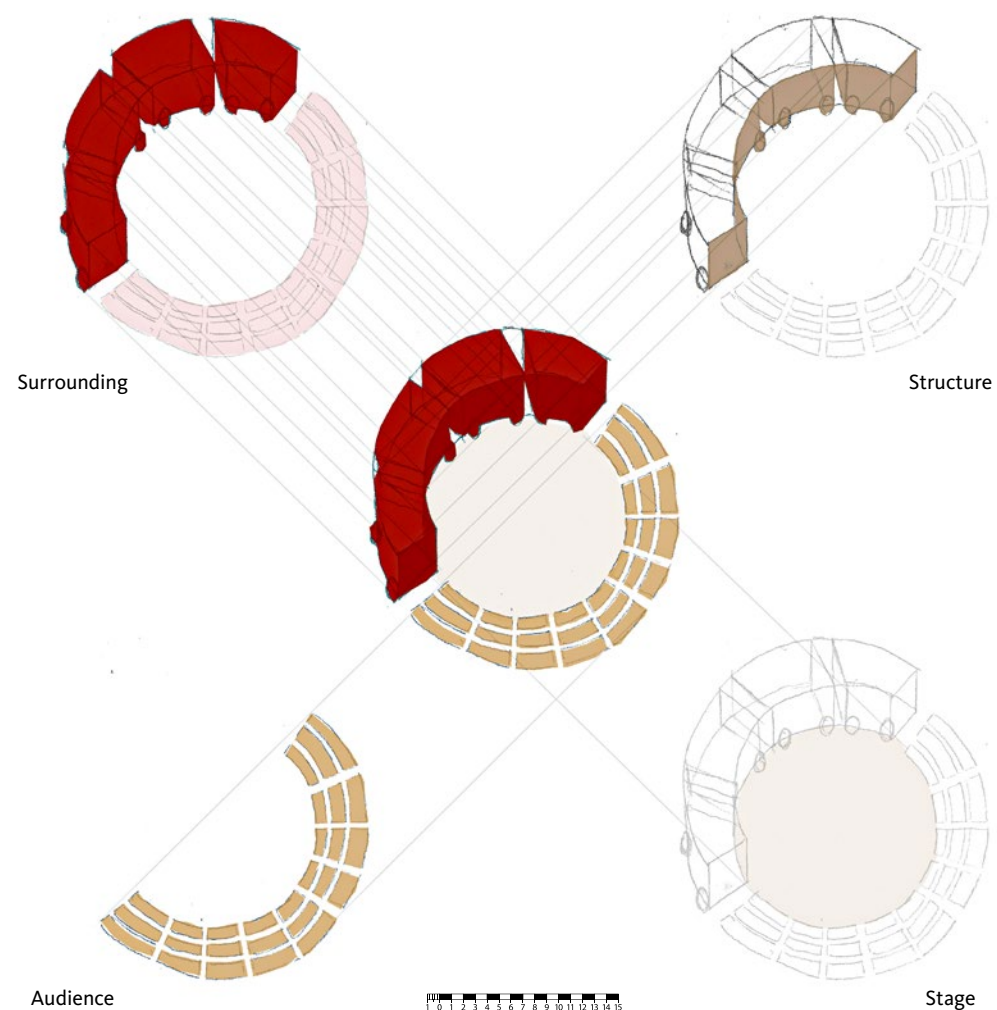


### New typology

The end of the great circus performance coincided with the protests of May 68, when a movement led by acrobats and agitators began to become involved with the space, the audience and the show with the desire to return to the popular festive forms of circus, similar to those performed in medieval times.

Nomadic artists from diverse backgrounds occupied both the city and the countryside in the form of informal groups with a live show of street experimentation, in order to define new circus techniques, thus challenging the supremacy of the text and direction outside established venues. "To discover the Cirque Romanès, the spectator leaves behind place de Clichy and its crowded boulevards, enters an insalubrious passage and finally discovers a vacant plot inhabited by a small blue marquee with a capacity of about a hundred seats" (Barré-Meinzer, 2004, p. 147), where the spatial construction is improvised with carts or found materials, arranged to bring the audience closer to the artists.

Drawing 2. Graphic analysis of the new circus, produced by the author.

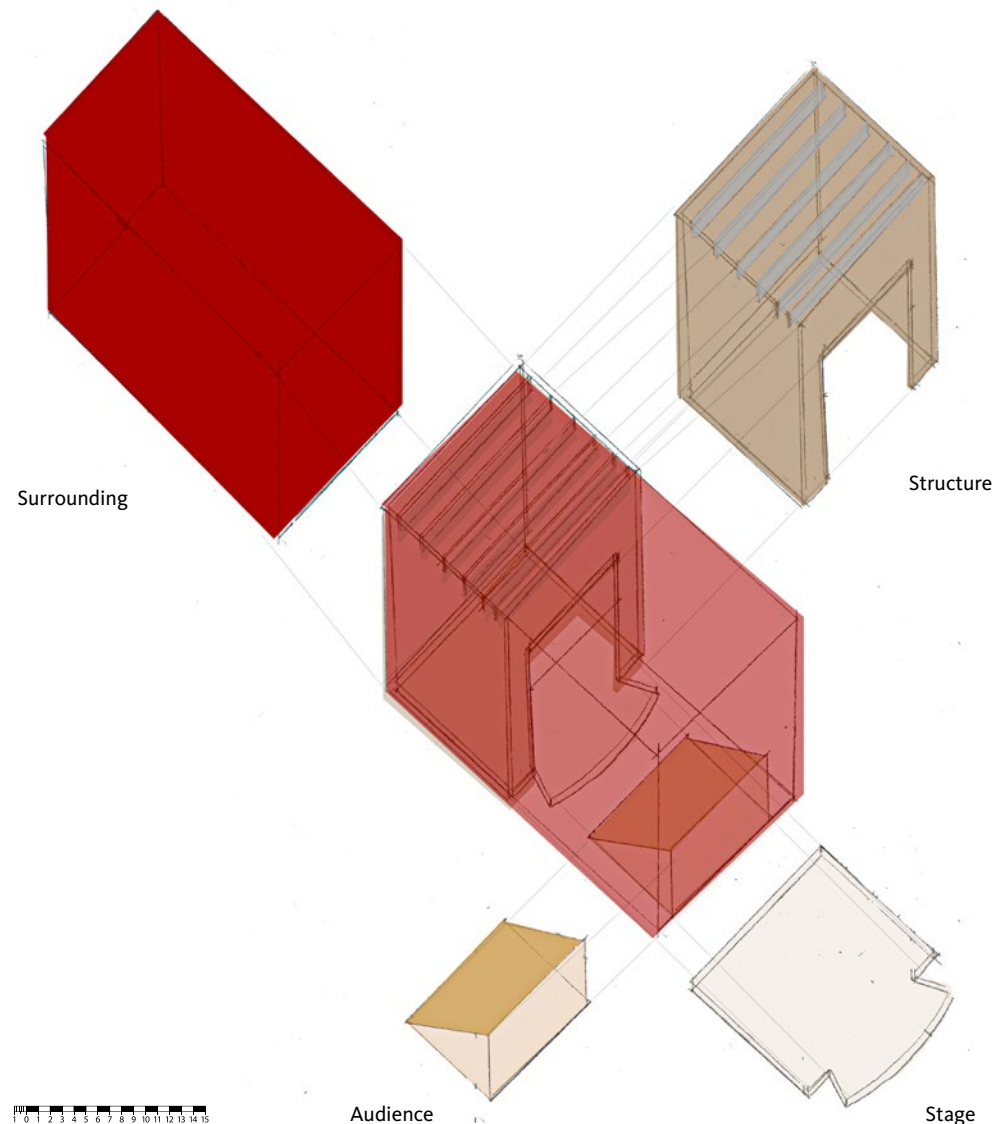


### Contemporary typology

Since the 1990s, the experimentation explained above has reflected the difference with the traditional modality in terms of format and aesthetic approach, which announces a circus that loses the canonical form because it is part of a new and current trend in the sphere of performance but with the essence of circus, but translated into a succession of different acts taking into account a coherent entity recognisable in a show that tells a story with a social theme. This artistic intention builds a show integrated with other

performing, visual and digital arts in a plural architecture, dimensioned by the elements in movement and the elements in movement-tension. Although some companies are attached to the format of the ring, other groups inhabit halls, theatres, auditoriums and arts centres with a generally frontal arrangement of the audience imposed by the respective architectural spaces, which adapts to these places previously foreign to circus but characteristic of the performing arts.

Drawing 3. Graphic analysis of the contemporary circus, produced by the author.

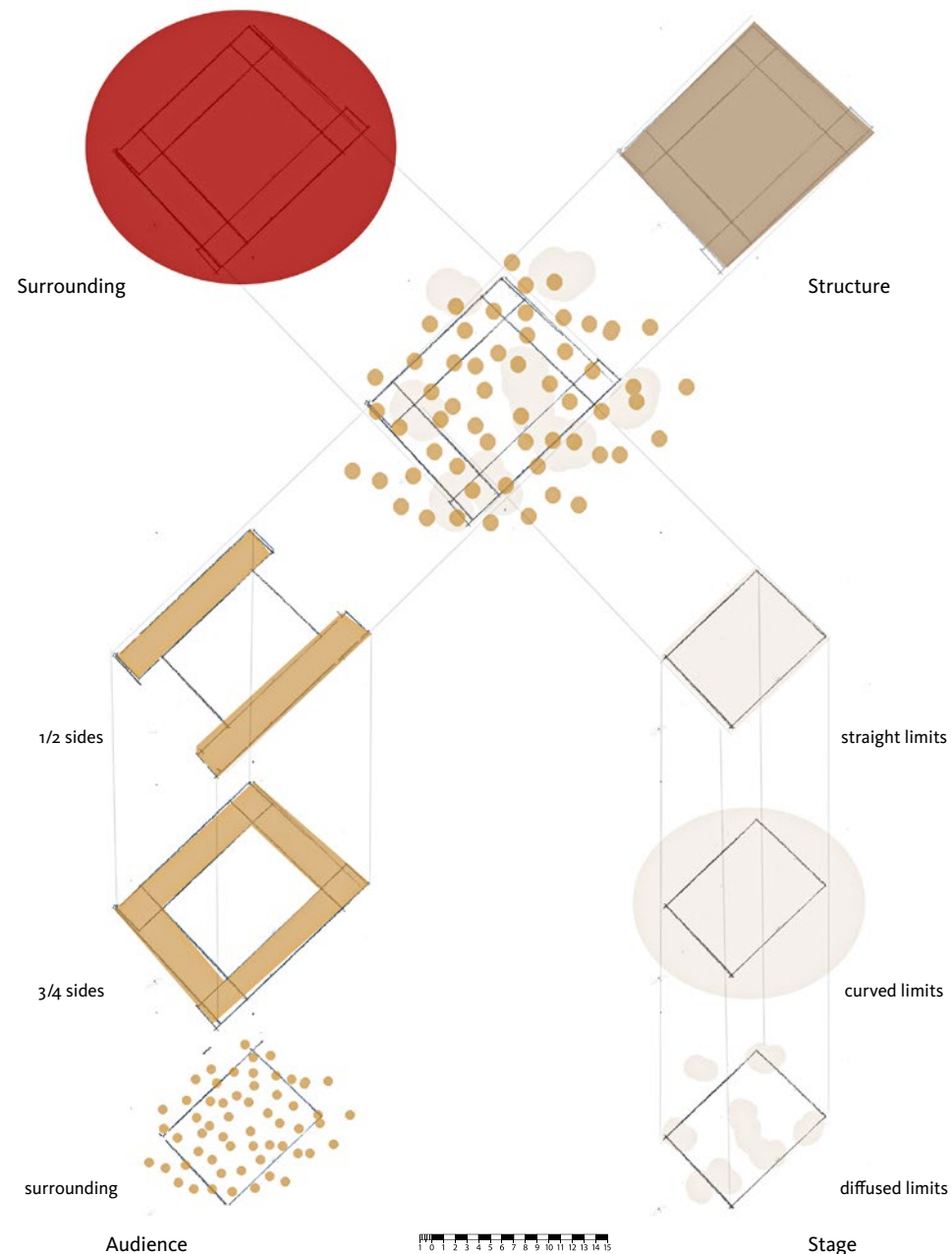


### Auteur circus typology

The circus artist specialising in the performing and visual arts of today erases the limits of each show by offering a diversity of circus creations that will transcend what is generally called the circus arts. The show has multiple new identities because it mixes these arts in order to seek the new frontiers of technical circus savoir-faire in a direct contact between the artist and the audience according to where they are. The possibility of putting on a show in

any empty place chosen by a group facilitates the setting up of the necessary equipment for performing and watching their skills in a more essential vision of the values that they seek to transmit to the people attending because it adds a social connection with them.

Drawing 4. Graphic analysis of the auteur circus, produced by the author.

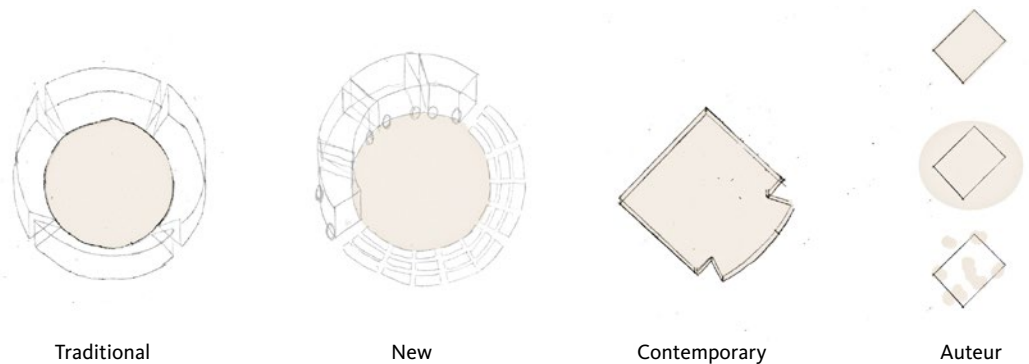


### Comparative analysis of current circus typologies, form of the performance space

The boundaries of the form of the performance space are gradually blurred in favour of the needs of the intended show. While the traditional circus maintains a circular space, the new circus offers new alternatives, from the ring to the parade. This liberation favours both contemporary and auteur

circus because it frees them from strict forms by offering a large empty space where the spatial limits are self-imposed by the companies according to the model they are performing.

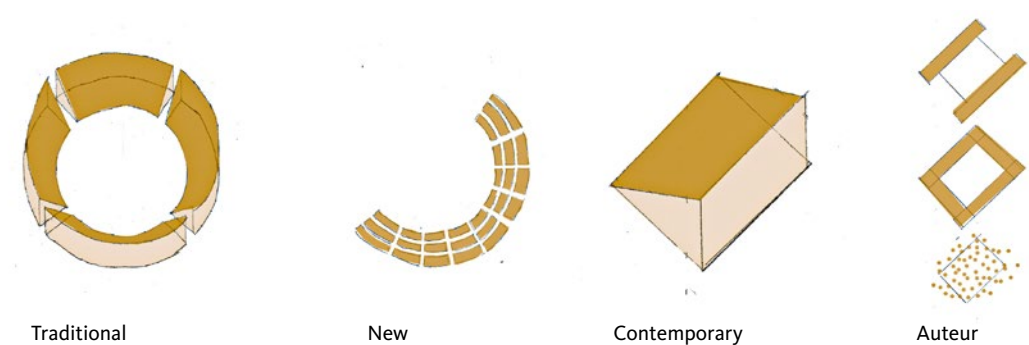
Drawing 5. Graphic comparison of the different performance spaces, produced by the author.



### Audience arrangement

The shape of the performance space determines the location of the audience. The circus is characterised by the surrounding presence of the audience to favour both viewing and proximity and the relationship with the artist, whether in the big top, the public space or the interior of an architectural structure. However, this arrangement is forced to change to a frontal view when the show is performed in the architectural typology of a theatre which, depending on the size and technical resources, could use different arrangements to adapt to needs.

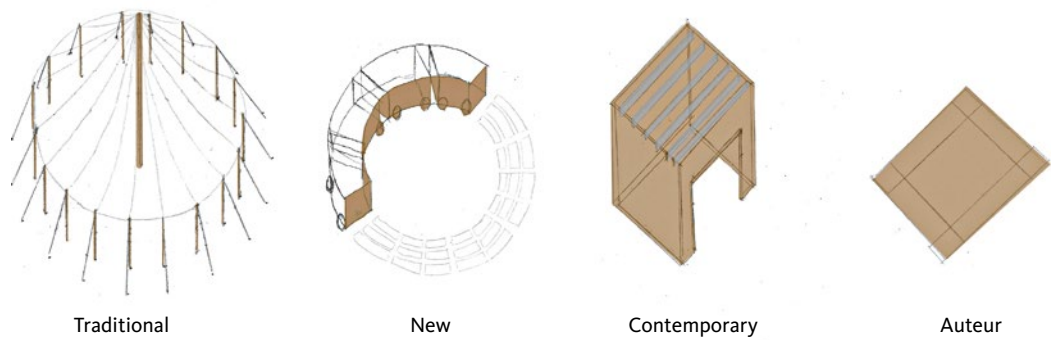
Drawing 6. Graphic comparison of the different audience arrangements, produced by the author.



### Structural system

A travelling circus requires a specific design in the arrangement, order and materials of the set up. The traditional circus has been the place of experimentation with systems that have lasted throughout the history of construction, adapting to changes in size, transport and needs. The new circus simplified the scope of this system by placing itself in the public space with poorer materials, while contemporary and auteur circus manage to eliminate the structural system because it is incorporated into the place where they perform.

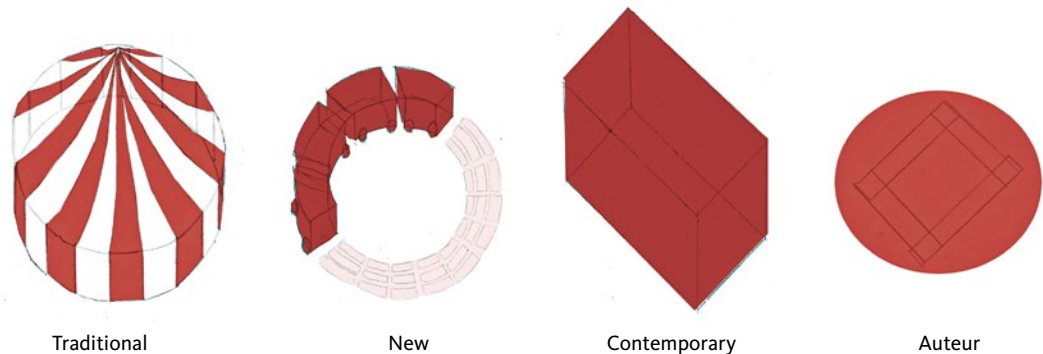
Drawing 7. Graphic comparison of the different structural systems, produced by by the author.



### Arrangement of the surrounding structure in the setting

The prevailing exterior arrangement as an image of circus over time is that created by the traditional typology of the big top. Its triangular shape with coloured stripes is a symbol attached to historical memory on the outskirts of urban centres. The integration of new circus in the public space of population areas allows for alternatives of both physical and virtual boundaries. These options are adapted to contemporary times with the reincorporation of the show into a permanent building with marked boundaries, while in the arrangement of auteur circus the border is blurred for the best adaptation of the performance.

Drawing 8. Graphic comparison of the different surrounding structures, produced by the author.



### Conclusions

The evolution of terms implies a change in form with a resulting new look, but the name circus is an array of different expressions: “‘new circus’, ‘contemporary circus’, ‘current circus’, ‘creative circus’, ‘circus arts’, so many names that since the 1970s have tried to identify and account for the intentions, approaches and shows materialised by the new generations revisiting, not a priori, the open paths of different circuses” (Maleval, 2014, p. 9), where each one has its own variations and adaptations, which follow similar paths due to the validity of traditional circus.

This conceptual variety of the types of circus performance is currently mainly consolidated in two spaces: on the one hand, in the travelling big



top with the traditional ring and, on the other, in the permanent public arts building with the free stage. The big top is a figure loaded with meaning, an ephemeral architecture etched in the collective memory generation after generation that remains over time as a symbol of circus, with the difficulty of thinking about the experience that the circus show entails outside of this space; however, the classic image is displaced by a functional ease of free spatial adaptation in permanent cultural constructions, where the artist who acts on stage can give meaning to the performance for an audience attending.

Both spatial-architectural concepts will continue to be linked to the circus genre in the future, but the recent change in alternative platforms for cultural consumption, which began with the emergence of digital formats, must be taken into account. New media facilitates the recording of documentation and dissemination while eliminating physical location, social interaction and live experience. In any case, “We must consider current circus as an autonomous and heterogeneous form, although the different aspects it can adopt share the use of body practices and savoir-faire that were born or developed in the ring” (Maleval, 2014, p. 9).



### Bibliographical references

- BARRÉ-MEINZER, Sylvestre. *Le Cirque classique, un spectacle actuel*. Paris: L'Harmattan, 2004.
- DUPAVILLON, Christian. *Architectures du Cirque des origines à nos jours*. Paris: Le Moniteur, 2001.
- GÓMEZ GARCÍA, Manuel. *Diccionario Akal de Teatro*. Madrid: Akal, 1997.
- MALEVAL, Martine. *Sur la piste de cirques actuels*. Paris: L'Harmattan, 2014.
- PEREIRA, Manuel. “A topsy turvy world”. *The Courier*. Paris: UNESCO, 1988, pp. 35-38.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA DE LA LENGUA. *Diccionario de la lengua española*, 23th ed., [version 23.6 online]. <<https://dle.rae.es>> [Last accessed: 7 July 2023].
- REVOLLEDO CÁRDENAS, Julio. *La fabulosa historia del circo en México*. Mexico City: Conaculta. Escenología A.C., 2004.
- SAXON, A. H. “‘As American as apple pie’. The art of the circus spectacular”. *The Courier*. Paris: UNESCO, 1988, pp. 31-34.
- TILDOR LÓPEZ, Miguel Ángel. *El Circo en España. Una revisión histórica desde el ámbito de la investigación*. Bilbao: Artezblai, 2018.

# For a new pact between society and circus

Leandro MENDOZA

[leandromendoza@gmail.com](mailto:leandromendoza@gmail.com)

BIOGRAPHICAL NOTE: Trained at the Escuela de Circo Criollo in Buenos Aires, he worked in different neighbourhood and amateur theatre companies. In 1998 he arrived in Barcelona, where he became involved in projects such as the Escuela Rogelio Rivel and La Vela. He has been a member of the Board of Directors of APCC, director of La Central del Circ and of Fira Trapezi. Artistic director of 15 productions, notably including *Retalls*, *Pals*, *Guadual* and *Vetus Venustas*. Creator of the Sectorial Circus Table. Ciutat de Barcelona Award 2016.

English translation, Neil CHARLTON.

## Abstract

The conceptual foundation that is reflected in my artistic identity comes from a set of experiences, cultures and aesthetics resulting from the integration of personal involvements ranging from Creole circus, traditional Latin American circus, busking in the street, the most professional development in Spain, and active participation in Latin American projects and co-productions.

In view of what has happened in this last quarter century within the Spanish circus sector, I review recent history and current events, and analyse what role our art had and has in society and how something so mobilising a few decades ago cannot find a way out of the margins of culture. What do we contribute to today's society? Why is circus no longer popular? What role should public authorities have? What internal review do we have to carry out as a sector in order to achieve critical mass?

I propose a reflection on what a new pact with society should be like, contemplating all the ways of doing circus, and which concepts help to integrate its past, present and future.

An example of this pact can be found in the creation of *Vetus Venustas*, a documentary circus theatre, where all the concepts mentioned are considered to better understand diversity and the life experience of diverse circus artists.

**Keywords:** Circus, *Vetus Venustas*, Leandro Mendoza, contemporary circus, circus and society, Ciclicus

Leandro MENDOZA

## For a new pact between society and circus

### Vision and concepts of artistic direction

Integrating experiences on the path of artistic identity, between creole circus, traditional Latin American circus and busking in the street, discovering my contemporary language in Spain, and participating actively in projects and Latin American co-productions: with this range of experiences, cultures and aesthetics, I find my conceptual foundation in circus artistic direction.

### Poetic body

Since the beginning of civilisation, and perhaps before, there has been nothing more primal than a poetic body communicating. Without the need for words, the body communicates not only an intention but also emotions, actions, relationships and spirituality. The poetic body is a body that can execute a technique and express emotion simultaneously, a studied and spontaneous tool. It is, without doubt, the greatest exponent of the collective imaginary: a poetic body is the first tool of humanity, it is the permanent and temporary state of being.

### Space

The popular space par excellence is the circle and the circus ring, its scenic materialisation, loaded with symbology and transcendence. This magical space is connected to all social strata: it is elevated because it connects the dome and the ring (heaven and earth); it is democratic because the show can be seen from any point in the stands and, as the audience members observe each other, it works as a multiplier of emotion; it is also transparent because nothing is hidden from view. It is, without doubt, a universal ritual space.

### Collective creation

One of the most important and enriching values of popular creation is that of inventing an imaginary between people who feel and think differently. I always say that it is often more difficult to create a common imaginary in a

group than to put on the show itself, since the entire team must consider the need of the project, put aside their egos and start working for the common good of the show. Thus, the role adopted by the director is very different from other arts, less hierarchical. He or she is the articulator or content manager, a catalyst and support in the search for that integral idea that contemplates all the wills and values that are sought to be explained in the artistic work.

### Generational transfer

Generational transfer is the foundation of culture and society. Therefore, the most enriching situation you can find is to transfer this diversity to a stage, talk about something specific, and create an opening up of views. In this way, we will be much more empathetic with an audience that identifies with a story, not only because of the story or who is telling it, but also because of the place from which it is told, always respecting and recognising the knowledge of those who preceded us.

### Stories, plots

Organically, most of the stories that come to me are from the vision of the circus world and internal circus themes. What life looks like through the eyes of a circus artist always gave me something to think about and it is a vision that I always strive to value.

### Music

Circus has a live resonance, every bodily act has a rhythm, it has a sound and its materialisation is in the music that is fundamentally related to the movement of the poetic body. The circus artist has always created through image and rhythm, and live music is an essential tool to create a comprehensive and sensory circus; their relationship is intimate and historical in equal measure, it is the logic and coherence in the narration of the senses.

### Nature

I believe in nature and its legacy, in the collective unconsciousness where society can read the primitive and complex of the cycles and their matter. I see it as necessary to bring nature to the stages of big cities as a vehicle and context for the stories to be told. On stage, natural materials have an intimate reading and create spaces with warm and welcoming textures. Nature represents me!

### Applause

Applause has deep anthropological roots since the first applause is attributed to chimpanzees. Human beings love applauding; we need to do it, because it creates pleasure in two basic needs at the same time: expressing our emotions and sharing them socially. That is why we do not applaud alone, but as a group.

I would like to pause to consider the circus artist's management of applause as a real factor within the communication between artist and society.

In circus we find very different ways of approaching this management, which leads me to reflect on the intuitive relationship of the two parties, discovering "where" the artist relates to his or her audience. For example, there are artists who do not wait to do a sequence or technical choreography before asking or demanding applause and constantly look for a forced provocation. In this case, I understand that they seek to demonstrate or confirm constant approval of their act. And, in the opposite case, other artists do not build or pause at that possible and enriching dialogue with their audience, whom they leave as an observer of a private act.

I believe that circus has to normalise the relationship with the applause from its audience and I feel that it would help to strengthen this relationship not to use the audience as an accomplice or leave them in a distanced role. Is applause management about the artist's self-esteem?

Circus can improve its relationship with the audience, dialogue, leave them with the freedom to express themselves in a natural and transcendental manner, generate that state — as Joan Brossa explained on the concept of stage poetry — where at the moment when the artist and audience have a collective experience, where everything foreign to that moment does not take place, where the laws of common sense do not predominate, where there is an emotional connection; that ephemeral and transcendental moment that the audience is with the artist, and the artist is with the audience; that moment when time stops, the body is weightless, and you breathe eternity.

I encourage reflection with these antagonistic examples since a mature and intelligent relationship would make us grow and help create stage poetry.

## Society and circus pact

### Antecedents

In the last decade of the last century, we were excited about a new state of play in the sector: interesting projects, activities and actions were being developed that already showed a path to progress. Circus reconnected with the administrations and began to reorganise; the few existing companies had a presence and the international circuit was emerging and showed a path to the artists and the companies being created.

The beginning of the new century brought fresh highly sought after projects such as a circus school, the creation of the professional circus association, the founding of some residence and training spaces like La Vela, in Vilanova i la Geltrú, the involvement of the administrations to organise *The art of risk. Contemporary Catalan circus*, an exhibition and catalogue that reflected that upward movement in normalised culture, until achieving the greatest milestone, which was having a comprehensive plan for circus that the sector itself had created and negotiated with the administrations, with La Central del Circ as its outstanding achievement, still managed by the professional association.

### Chronology:

- 1981 Circ Cric
- 1984 Fira de Circ al Carrer de la Bisbal d'Empordà
- 1991 Associació de Circ de Catalunya (ACC)
- 1996 1st Circ d'Hivern at the Ateneu Popular 9 Barris
- 1997 Fira de Circ Trapezi in Reus and Vilanova i la Geltrú
- 1999 Escola de Circ Rogelio Rivel
- 2004 Associació de Professionals de Circ de Catalunya (APCC)
- 2005 La Vela, in Vilanova i la Geltrú
- 2005 Parliament of Catalonia declaration: "Circus is a high cultural interest performing art»
- 2006 *The art of risk. Catalan Contemporary circus* (exhibition and catalogue)
- 2008 1st Circus Integral Plan
- 2008 La Central del Circ
- 2010 Zirkòlika Awards

But in 2011, society was going through an economic crisis where culture was no longer a priority in budgetary matters. Perhaps this circumstance had something to do with the fact that since those years circus has not been able to develop again in new important projects.

However, in the last 10 years we can talk of progress:

- The programming of circus shows has grown in public venues and prestigious festivals such as Festival Grec de Barcelona, Temporada Alta, Teatre Nacional de Catalunya, and Mercat de les Flors, where it is usual to find one or two shows in their annual programme, and the presence of some renowned international companies in private theatres in the city of Barcelona has also increased.
- In public subsidies, new lines of funding have been added to the structures of companies on a multi-year basis, which help and at the same time condition them to enter into dynamics that are not natural for companies. One of them is the 1st Circus Integral Plan, which at the time was presented in haste and without consensus with the sector, managed mostly by the APCC and which caused more problems than real solutions.
- Moreover, the bodies and institutions that bestow awards on the performing arts are beginning to see circus in their nominations, such as the Talía Awards of the Academia de las Artes Escénicas de España and the Critics' Awards of *recomana.cat*, which used to be inexistent. We find it unfortunate that the city of Barcelona in its restructuring of the Ciutat de Barcelona Awards has eliminated the circus category after so many years.

And, with a view to the future, new areas for reflection have been created within the sector that we will have to learn how to take advantage of on crucial issues:

- The **Circus Sector Conference** organised by the APCC, which seeks consensus in the sector on the public policies it wants to debate with the administrations.
- At state level we have two new initiatives. The first is the congress of **CircoRed** (Federación de Asociaciones Profesionales de Circo de España), which provides interesting activities and debates on current realities.
- And the second is the **Sectorial Circus Table**, created in 2021 and made up by all the state circus federations: CircoRed, FEECSE (Federación Española de Escuelas de Circo Socio-Educativas), FEFPAC (Federación de Formación Profesional de las Artes del Circo), PATEA (Artes de Calle Asociadas), AECC (Asociación de Empresas de Circo de Creación) and the committee of producers of UPAAC (Unión de Profesionales y Amigos de las Artes Circenses). This table seeks to be an arena to share the actions that each association implements and design a common plan among all the bodies that make up the sector in their many ways of doing circus.

### Diagnosics

The present of the circus sector is difficult and lacks many structural aspects. Twenty years after the founding of the Associació of Professionals de Circ de Catalunya, which brings together the sector in general, specific actions for improvement have been carried out, but its internal organisation has not been able to find new paths or structures.

Much of current circus activity functions through municipal programmers and festivals, with the little public money there is for the sector.

The general spread of the independent artist model makes them free in creations, but totally dependent on funding.

In reality you can have relative "artistic success" while living in precariousness. The absence of the private circuit and the overabundance of companies in relation to contracts in Catalonia creates heavy stagnation and a feeling of failure, since many shows are almost never presented to the public. In the Catalan professional sector, there are about 130 circus companies with approximately 700 people.

APCC statistics for 2021 indicate that the sector is experiencing a critical situation:

- 25% of the sector earns under €500 per month net.
- 64% of the sector earns under €1,000 per month net.
- 62% of professionals work in solo companies or as a duet.

Spaces for reflection on capital issues are urgently needed, such as, for example, how to normalise an artistic sector still on the margins of culture. There are situations and/or thoughts by a large part of the sector that are very far from the actions undertaken for the normalisation of our art, the organisation of circus infrastructure is precarious, there is a lack of professional management in the sector and programming circuits, the role of production companies is non-existent, and the approach to and trust in a demanding and rigid system is lacking. Most of the time this system does not solve the shortcomings of the sector and hinders its work, opening up a significant gap between the subsidised and the non-subsidised.

The only way to exit the margins is to improve internal organisation to be able to create coherent policies by putting pressure on the powers that be. We have to imagine ambitious projects such as an established circus, a national school or a consolidated national production, and continue designing the future with public policies and the promotion of private resources. Beyond the fact that the priority of governments is to protect cultural artistic heritage, where circus is obviously located, this is not enough for us to live decently: we have to find other parallel ways of working to strengthen the sector and be able to achieve critical mass and social recognition.

In the current situation I pose the following questions:

- What is the value of creation without performance?
- Can there be a circus-society relationship without the authorities?
- Do we work for the programmer or the audience?

Culture is a clear right of today's society, which justifies subsidising it. But we would have to educate society to demand, value and pay for it. We are experiencing a paradigm shift in cultural consumption where private agents play a significant role. Can we participate in this change?

**Circus** boasts a rich and important history, and this is reflected in the collective imaginary and in the great companies and renowned artists still present in our memory. Despite the love and fascination it creates, circus does not occupy the place it deserves today. Its evolution needs a bold and determined push by strategic cultural agents to reconnect with its audience, refresh its relationship and be reborn as the popular art it has always been.

But the lack of internal structure in companies in terms of management, communication and business strategy is not addressed in the new cultural consumption. I think I understand that the current audience may be loyal to a few spaces or festivals, but they are not going to see a particular company or discipline, they are going to see circus, that circus that creates communion between the audiences of different generations, and that on most occasions attend an activity, such as a major town festival, and occasionally encounter circus. Clearly, it is good news that circus is scheduled for the town festivals; in fact, street circus is the most common.



### New pact between circus and society

The circus-society pact of the last century has expired: neither aesthetics, nor ethics, nor current organisation corresponds to it; the contributions made by the circus art of the last century have nothing to do with the circus of today.

Today's circus follows an ethic similar to today's society and does not exploit wild animals or human deformities. And, in terms of aesthetics, we can now find as many trends in circus as there are in society. It is also beginning to take root in other areas such as children's and family training schools, since these groups are part of the knowledge of our art and the main architects of generating a new audience. Circus no longer corresponds to a single form and a single place: it has been deconstructed into hundreds of different formats and hybridisations, and now we have to regenerate its new diverse identity and create a new pact with society; we have to awaken the intelligence of adaptation that we have exercised so much in circus.

We are going through a very special artistic context to be able to reinvent ourselves: currently there is more cooperation between artists from different spheres, and this helps us to be reborn as many other languages and disciplines of contemporary art have been. We must connect with different ways of structuring the discourse that unites us as art, and rescue memory, respecting the wisdom of those who preceded us, to find our own emotional score, that sensory journey, what circus has contributed and no other art can offer, and that the audience can identify as exclusive. We must also study the experiences of other countries as an example of organisation, and artistic and political evolution, prioritising the primal responsibility of knowing what we want to say (narrate, dance or do) on stage.

From my perspective, circus has to carry out an act of anthropophagy, like the example of modernist Brazilian culture, with the idea of creating a modern circus by recovering its roots, which have been deep since the beginning of its existence. This act of anthropophagy can be revealing in its new forms if the background of a profession and a way of life is maintained, where risk, surprise and technical excellence do not compete with narrative and social demands.

Without doubt this is the way to redirect the lines of the circus, an unparalleled art in which the ritual of putting oneself at risk in public makes it unique, genuine and indestructible. There is nothing like circus.

It only has to CIRCULATE IN TIME!

### From *El circo de los jubilados* to *Vetus Venustas*

My latest production is a plea for the integrative diversity that society demands, an appreciation of maturity and the diverse formats of understanding art and being in society, a hymn to the possible evolution and necessary transfer of intergenerational cultures.

### *El circo de los jubilados*

In 2020, just before the pandemic, I met Peter Panero, a veteran Zirkus Kran artist from Switzerland, catcher and comedian. He always told me about the

idea he had with contemporary artists before the turn of the century to create *El circo de los jubilados* and, with the experience of having worked with other veterans such as Miguel Ángel Fernández Vanelli, better known as Tinga Tinga, and with Graziella Galán Bueno, a leading active trapeze artist of retirement age, the idea began to develop.

At the end of the year, I suggested doing a pilot experience with an act at the Trapezi's cabaret as a veteran troupe. The idea excited them and we scheduled a two-week creation meeting to prepare it.

Working together during those weeks was magical, especially after dinners where we watched videos of their early days and there were endless conversations about traditional circus techniques and its people. Marta Sitjà, Joan Arqué and Erol Ileri also participated sporadically in the creative process. For physical and choreographic training we have Mònica Alsina, who normally teaches physical fitness classes to older people and has a unique ability to motivate and make dance enjoyable.

And that is how the show, renamed *Vetus Venustas*, was presented with its act at the Trapezi's cabaret on 12, 13 and 14 May 2022. It was quite an event: journalists wrote notes about the old acrobats, the artists who shared the ring were delighted, the programmers commented that they had never seen anything like it, and an endless number of interesting reflections arose from this first experience.

I recall with special fondness a call from Tinga Tinga a few days later when he told me how happy he was that people had stopped them on the street to tell them important things. He said that he had come across an older person who was deeply moved; he did not talk to him about the acrobatic technique or the costumes; they were not empty words, but rather expressed verbally and bodily emotion. And it is because in each house there is an elderly person or a young person who sees themselves after retiring from the activity they are passionate about, and *Vetus Venustas* gives the audience an important message of hope and joy.

### *Vetus Venustas*

Aiming to expand the project into a complete show, I resumed the collaboration with Joan Arqué and we agreed to speak openly about the topic of old age in a contemporary language.

Among the different spirals of reflection, we saw that none of the artists who participated were from a circus family tradition and that they represent the first features of old age of contemporary circus, artists who if they do not tell their story it will not be passed on to new generations and society. We find the need to value a generation that has shifted the paradigms and has experienced radical change, as the bridge between the old forms and the new and the legacy for today's artists are fundamental to understanding the changes in this art and its new language.

With the realisation that the power of the discourse and experiences of their careers was the most compelling, we thought that just as documentary theatre already exists, we would create documentary circus to explore a didactic way of transmitting craft, history, humanity and legacy.

We decided to introduce young characters to provide contrast and close the circle of the old and the new, not only highlighting the differences but also sharing what unites them, which is really a great deal, to deepen the dialogue between the different generations as far as possible.

An important part of the show was recording personal interviews where the protagonists felt free to comment on intimacies, anecdotes and even gossip. Here we saw the depth of the content we were handling and the respect that putting their life on stage deserved.

Working with people with so much experience was new and enriching for me and, although it put me under constant subtle pressure, I loved it for sharing all the details seen from experience and old age, the subtleties of the possible and the attainable or of the beautiful and the magical.

We did the first show with the audience before incorporating young people. At the end everyone told us that they liked it, that it had a unique beauty, the beauty of old age, even that there was no need for young people, that everything was said with the three of them.

But we were confident that adding this new ingredient would be a multiplier for everyone, not only because the young people were excellent circus artists, but also because I knew their humanity and trusted that they would give flight to the older ones.

The final stage began with the inclusion of the young artists Iara Gueller and Christian Padilla and the three live musicians: Nacho López, musical director, and on percussion and strings; Celeste Alías, singer, and Tanja Haupt, on wind, accordion and various gadgets.

The set design would simulate a warehouse where society places and locks up unprofitable artists; and not only the older ones end up there but also the young artists who cannot enter the market, since it is scarce and overcrowded.

We had practically designed the roadmap for the scenes, from the beginning of the process we had talked about making a video to open the show that would openly raise the debate and the demands of each character, creating a conceptual framework, without preambles, that would place the audience in an empathetic situation in relation to the artists and their circumstances.

When the general structure was finalised, with a first act of presentation of characters and a second with different acts and particular testimonies, the final act was yet to be resolved at all levels. And, finally, we felt that to finish they had to leave the warehouse together to begin the path of transferring the legacy. Thus, this work would be the beginning of a relationship between generations that could only multiply the craft and teach the audience the truth about the artist's life as an agent of reflection in society.

A fundamental part of the show was live music, which created a musical atmosphere that transcended the mind, reached much closer to the skin, made one enter a highly sensory layer and thus elevated the narrative.

And it happened on 29 April 2023, the day of the preview at the Cardeu theatre. There was really a great deal of desire to present it and also a lot of nerves, since a few people had seen the entire piece that same week. We knew that there were some very fragile scene links, but above all we hoped



Performance of *Vetus Venustas*, 2023. Photograph: Manel Sala

to understand the dynamics of the narrative with the audience, when they laugh, when they applaud, when they get excited, which scene takes a long time or, conversely, which scene can be developed further due to the audience's expectations, a world of unknowns that are revealed on the first day in front of the audience.

The lights come on and a wandering time begins that creates that magical moment of changing the cycle, of going from creation to artistic work.

The audience enjoyed the show and above all was generous with the little mistakes made. But, if there was anything that surprised and moved me, it was that in the hall the faces of the audience were lit up, talking with great emotion: as Claret Papiol told us, "*Vetus Venustas* is Humanistic Circus".

From this moment and in the following performances, what we were trying to understand, as it intrigued us more and more, was how society receives this show. And so we continue to see that the audience falls in love with artists, with what they are and represent more than what they do, and that *Vetus Venustas* is a universal piece that reflects society.

After each show we see the emotion in the hall. When the artists go out to bid farewell to the audience, they are protagonists, but in an equal situation. The audience talk to them, get excited, share personal anecdotes, take photos as if they wanted to take home the artist who has moved them the most or with whom they have identified. The feeling is that this show belongs neither to contemporary nor classic circus, it is wonderful that everyone feels it is theirs.



From box office to takings.  
From lorry to van.  
From tent to street.  
From sequins to casual.  
From fantasy to reality.  
From excitement to emotion.  
From feat to poetics.  
From family to group.  
From virtuosity to humanism.  
From businessperson to artist.  
From attraction to sensation.  
From seeing to feeling.  
From yesterday to today,  
And I am your legacy.

Leandro Mendoza  
Artagaveitia

# Circus and Society in Catalonia: Realities and Challenges after the Turn of the Century

Xavier BARRAL I ALTET

[xavierbarralaltet33@gmail.com](mailto:xavierbarralaltet33@gmail.com)

BIOGRAPHICAL NOTE: Professor of History of Art, member of the Institut d'Estudis Catalans, Xavier Barral holds a PhD in History of Art and Archaeology from Sorbonne University (Paris) and was professor of History of Medieval Art at the same university (1974-1981). He is currently professor of History of Art and Archaeology at the University of Rennes. He was director of the Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC) between 1991 and 1994. Moreover, in 1992 he became a member of the Institut d'Estudis Catalans. He is also Vice-President of the Universitat Catalana d'Estiu.

English translation, Neil CHARLTON.

## Abstract

In the early 21st century, circus, in the widest sense of the concept (that includes artists, impresarios, ring staff and audience), is facing challenges of all kinds: on the one hand, those of culture in general, artistic creation and the global consideration of circus within society; on the other, the effects of the time in which we live. The diversification of genres and traditions has affected the forms and structuring of shows. This article presents these issues that affect society's perception of circus today. It examines the co-existence between traditional small travelling shows and big multinational spectacles, between small festivals and major historic international festivals such as those in Monte Carlo or Budapest and, in Catalonia, Reus (Trapezi) and Girona (Elefant d'Or), the latter now expanded with the circus museum, Circusland, in Besalú. Moreover, it also analyses the balances between the more local festivals, between fixed, stable, permanent circuses and the more occasional shows. Two aspects deserve increased attention: the future for animal-free circus and for the Catalan language in circus.

**Keywords:** animals in circus, APCC, Circ Cric, circus festivals, circus history, Catalan language in circus

Xavier BARRAL I ALTET

## Circus and Society in Catalonia: Realities and Challenges after the Turn of the Century

In a quarter of a century, circus in Catalonia has transformed from being dependent on others to having a life of its own, from being non-existent at national level to attracting the interest of young people from all over the world in what happens here. Catalan companies and groups, especially young ones, trained here and which have often improved their skills abroad, receive offers to perform in other countries. How can we explain this? Well, by a radical change of centrality. When Tortell Poltrona went into exile in Palautordera with the *Circ Cric*, little could be imagined about the future of circus in Catalonia. When, in the Festival International du Cirque de Monte-Carlo, in 2002, a journalist asked the circus critic Jordi Jané if Catalan artists participated, he replied: “Monte Carlo only chooses artists of a level that, at present, ours can’t reach.” At the time, the current boom could hardly be foreseen. Is this reality perceived by the general audience? Or, for many, is circus still only a mass audience show like those of *Cirque du Soleil*?

In the early 21st century, circus, in the broadest sense of the concept that includes artists, impresarios, ring staff and audience, is facing all kinds of challenges: on the one hand, those of culture in general, artistic creation and the global consideration of circus within society; on the other, the effects of the time in which we live. The diversification of genres and traditions has affected the forms and structuring of shows. These are problems reflected in how society sees circus today. What is the experience of the coexistence between traditional small travelling shows and big multinational spectacles, between small fairs and major historic international festivals, such as those in Monte Carlo or Budapest and, as far as Catalonia is concerned, the Catalan versions in Reus and Girona? What are the necessary balances between the fixed, stable, permanent circuses, which Catalonia still lacks, and those that are the result of a circumstance? All this in the middle of two issues that deserve increased attention, one of a general nature and the other specific to Catalonia: what is the future of free-animal circus? What is the future for the Catalan language in circus?

The first thing we need to consider is how to place current circus within the history of this show, a history of circus extended to the performing arts that elicits reactions from the audience with unexpected effects as a result of multicultural performances by artists who are not limited to a single discipline, because what we call circus is the result of multiple and varied experiences that converge in a complete, complex show that requires mastery of often very diverse specialities.

We give the name *circus* to a show formed in the 18th century, that has its beginnings in the world of training horses until developing highly synchronised and spectacular group movements. Generally, these equestrian events are considered the start of modern circus, when Philip Astley believed, in 1768, that the best frame to display these feats was a circular delimited space. But circus and all its skills existed long before this moment considered as its founding point. The minstrels, tightrope walkers and acrobats of the Egyptian world performed circus, just as the Greek artists included it in their strength and agility shows in squares and streets. The Romans put on shows in closed spaces such as hippodromes and amphitheatres; there were wild animal tamers, tightrope walkers and all kinds of fights, fictitious and real, which in some cases could have fatal consequences, within shows that pitted factions, neighbourhoods, cities and social classes against each other.

For me, however, real modern circus began in the Middle Ages when minstrels, jugglers and acrobats invaded the streets of villages and towns with their feats. Liturgical dramas were performed in churches, and street theatre on the parvises in front of churches and monasteries were common. Texts and images record puppet shows seen in both religious and secular



Figure 1. The Romanesque minstrels of Sant Joan de Boí (MNAC). Photo by X. Barral.



areas, while jesters and animals could be seen in palatial settings. The sculptured or painted decorations in churches have engraved the memory, as have illustrations in the margins of manuscripts. In Catalonia, a good example can be seen in the Romanesque mural painting that was in the central part of the north wall of the old parish church of Sant Joan de Boí (Vall de Boí, Alta Ribagorça region, today at MNAC); stagings that date from around the year 1100. Three characters, minstrels and acrobats, perform while playing music and juggling, against a decorative background of red, black and ochre bands. The figure on the left is depicted upside down juggling three swords. The one in the middle, who seems to be on some rocks, may also be juggling three long knives or two balls and a knife, or perhaps he has cut an object in the air with a long knife, although we cannot rule out the idea that, like the stars on the side, these balls are painted elements in the firmament. Finally, the figure on the right is playing the harp, or more likely a psaltery, perched on a small architectural structure.

Shows with animals were also frequent in the Middle Ages, exotic animals at the service of the richest, or trainers of wild and domestic animals to entertain people. The streets were the usual place for these small moments of relationship between men and animals that were also seen in processions and other religious parades. Illustrated accounts are frequent, such as from a bear trainer who is seen getting his animal to perform acrobatics before the



Figure 2. Minstrel bear tamer, c. 1120-1130 (Tours BM, ms 291, fol. 141v). Photo by X. Barral.



Figure 3. Circus show with bears on a Paris bridge, c. 1317 (Bnf, ms. Fr., 20091, fol. 47).  
Photo by X. Barral.

surprise and admiration of the people in the middle of one of the bridges of Paris in a manuscript about the life of Saint Denis, from 1317 (Paris, BNF, ms. Fr. 20091, fol. 47).

The history of circus, in the broadest sense of the concept, is very long, and we only need to recall that a space with fixed or temporary circular architecture already existed in Roman times to put on all kinds of shows, often with animals. The idea of a circular space with tiers that bring the audience closer to the show and where they are on the same level as the performers actually predates its foundation, when, as we have said, in the second half of the 18th century Philip Astley used this circular shape for equestrian displays. It is worth noting that art and architecture have always been linked to the world of circus, even if these performances have not always been called circus. Since the Renaissance and the Baroque, many forms of shows in the street and in closed places such as theatres allowed society, both the most aristocratic and the simplest and lowest classes, to enjoy unexpected human movements. Automata, mime, pantomime and puppets are aspects of shows that, with their various forms and structures, were destined to transform irony, comedy and mystery into art. And, above all, even in the Italian concept of *commedia dell'arte*, there is the figure of the comic who satirises the most tragic concepts of society, the rustic jester who has become the clown.

All this is the history of circus, as well as the architecture of circus, the music of circus, the cinema and literature of circus, and “performativity”. But above all, art. Because artists of all eras have painted and reproduced the magical moment in which the movement of an instant that cannot be halted

in order to immortalise it is captured by the artist in all its dramatic immensity. Renoir, Degas, Seurat, Chagall or Picasso, but also Klee, Léger or Rouault have given the harlequin, the clown and the acrobat to posterity. It is the bodily movements of circus figures that have created a challenge for artists. How to capture movement in painting as if it were a photograph, how to associate the movement with the image that must be fixed on the canvas or paper? That is why artists who have been interested in circus have also been interested in dance and, in general, the play of the body, in improvisation and the effect of surprise associated with mystery; in other words, everything focused on the clown's performance. This was already noted by Sebastià Gasch (1897-1980), who considered circus as the most complete show when he said: "An imaginative eccentric, a perfect mime, an audacious gymnast, a confident juggler, how are they inferior to a poet or a musician?" And all this has its history, often forgotten in the general histories of art, despite the fact that, as I said, it has been championed by many artists.

In 1958, Sebastià Gasch stated: "Painters have always loved circus." And in Catalonia we have good examples that still await a thematic history of this iconography in art. Without having to go back as far as the aforementioned Boí paintings or the art of the centuries between the Middle Ages and the modern era, in Catalonia many sculptors, painters, drawers or engravers of the first half of the 20th century have depicted circus. In 1946, a memorable exhibition of drawings, paintings and sculptures of circus themes was seen in Barcelona, at the Foment de les Arts Decoratives. Later, artists of all kinds, such as Opisso, Manuel Capdevila, Ramon Moscardó or Pere Clapera, continued this theme occasionally or, more regularly, such as Joan Soler-Jové or Ramon Pujol Boira (under the name Pujolboira).

I would like to focus on two "forgotten" figures but who belong to the great history of 20th-century art: Josep Amat i Pagès (1901-1991) and Josep Maria Rosselló (Tarragona, 1950). Between the 1940s and 1960s, the travelling circuses passing through Catalonia, such as the Canadà, the Dorado or the Continental, set up on the beach and esplanade of the port of Sant Feliu de Guíxols. The Amorós-Silvestrini company dominated the circus market in those years, taking its four circuses through towns and villages. Amat set up on a platform located above the entrance and made his quick drawings, which he later transferred into canvases in his studio. Many drawings and paintings have survived in private collections or museums. The big tops, the interiors with audiences and the details of the shows fuelled the painter's inspiration. Let us recall the celebration that has heralded the arrival of a travelling circus in town. For Josep Amat, the circus big top was a landscape. Josep Maria Rosselló, on the other hand, gave priority to the characters, tightrope walkers, trapeze artists and acrobats, who he has always placed in the colour of the Mediterranean context that forms part of all his production.

If that traditional circus painter, present in the big tops, has disappeared, it is because circus, rather than painting, has changed. Today the effervescence of circus has transformed the history of this show in a wide variety of directions. And Catalonia has gained presence, here and abroad. However, few venues programme circus, venues that contemporary circus and the



Figure 4. Josep Amat (1901-1991). Interior d'un circ [Circus Interior] (private collection). Photo by X. Barral.

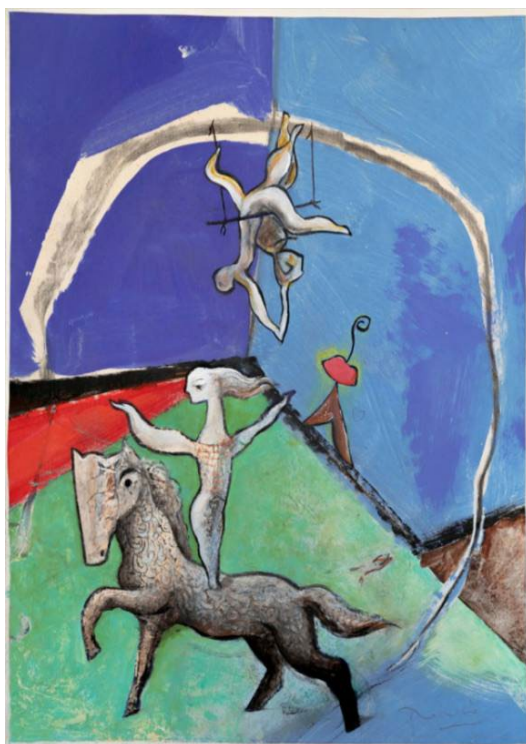


Figure 5. Josep M. Rosselló, *Amazona* (Horsewoman), 2016 (private collection). Photo by X. Barral.

youngest artists need. There is a general call for theatres to open to circus and still a lack of a powerful stable circus, with its own architecture in Barcelona or in other cities in Catalonia, which programmes high-level shows all year round. If Mago Pop (Antonio Díaz, Badia del Vallès, 1986) has done it at the Teatre Victòria in El Paral·lel in Barcelona, why can't circus do it? Tortell Poltrona (Jaume Mateu, Barcelona, 1955) saw this clearly when in the early 2000s he re-founded, with Montserrat Trias (Barcelona, 1956) — the clown



Figure 6. Circ Raluy, ticket.  
Photo by X. Barral.

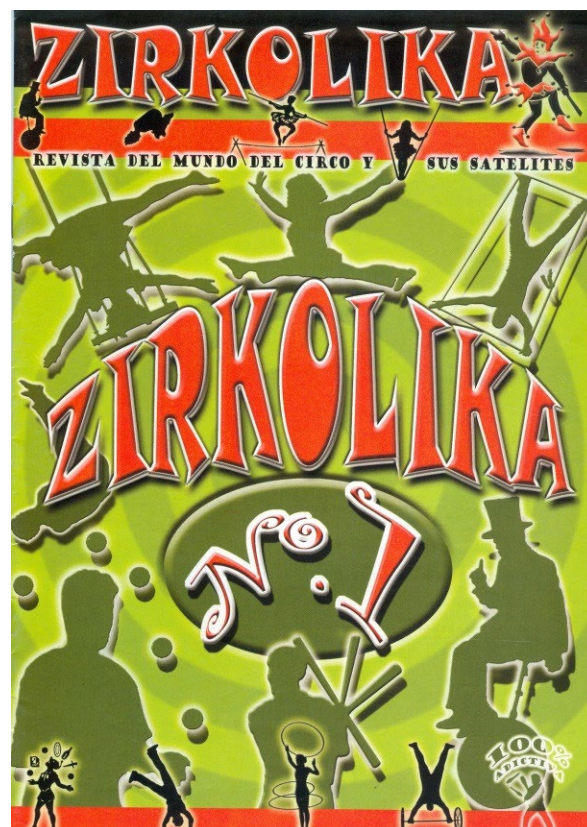


Figure 7. Journal *Zirkòlika*, first issue, summer 2004. Photo by X. Barral.

Senyoreta Titat in the ring — the Circ Cric in Sant Esteve de Palautordera, where they had been since 1995, after several periods and difficulties that went back to the years of formation, when in 1976 Tortell Poltrona and Claret Papiol were the clown couple Germans Poltrona. This reformation project earned the first National Circus Award in the history of Catalonia, in 2005.

Catalonia now has impresarios-artists of the so-called traditional or classic circus with the consolidation of the two Raluy circuses, the Històric and the Legacy, derived from two family branches after the death of the brothers Carles Raluy (1944-2019) and Lluís Raluy (1942-2021), the famous mathematical clown. Catalonia also has circus schools, such as Escola de Circ Rogelio Rivel (1999), based in Nou Barris (Barcelona); a journal, *Zirkòlika*, edited by Vicent Llorca; and several annual circus awards. And in 2004 the Associació de Professionals de Circ de Catalunya (APCC) was founded, based, like its forbear the Associació de Circ de Catalunya (1991-2000), at the Ateneu Popular 9 Barris, until in summer 2008 it moved to La Central del Circ, which had just set up at the Parc del Fòrum in Barcelona. The APCC protects the interests of the profession (artists, technical staff, directors, impresarios, set designers, teachers, theoreticians, managers, programmers and journalists).

Catalonia also has very popular festivals. The first, in 1984, was the Fira de Circ al Carrer in La Bisbal d'Empordà, the pioneer in the peninsula, and we should also mention the Fira de Teatre al Carrer in Tàrrrega (now FiraTàrrrega), founded by the City Council in 1981 and promoted by the group Comediants based in Canet de Mar, which has always programmed circus shows. Without these indispensable references, we would not be where we are

today in circus. Alongside the Trapezi festival in Reus (Fira del Circ de Catalunya), notable in the international and local field is the Festival Internacional del Circ Elefant d'Or, which, after starting out in Figueres has moved to the Gran Carpa Camp de Mart in Girona. In 2024, it has held the 12th edition with 81 artists from 16 countries and considerable audience success, under the direction of Genís Matabosch and with a clear model, the Festival International du Cirque de Monte-Carlo, which this year has reached its 46th edition. In Girona, inspiration also comes from the Parisian Festival Mondial du Cirque de Demain, which now boasts many years of existence. But the festival in Girona, of equal quality, is held in Catalonia and in Catalan.

And in Catalonia, the circus already has a great museum. At the end of 2020, the first stage of Circusland, a museum-archive dedicated to protecting, preserving and exhibiting the legacy of circus in all its forms, opened in Besalú, partially occupying the old Benedictine monastery of Sant Pere in its post-medieval outbuildings. It covers history, painting, sculpture, posters, photography, cinema, and so on. Circusland has received important legacies from circus people, photographers and artists, collectors and patrons, the founders of the Circus Arts Foundation, created in 2011 and which has managed the Gran Circ de Nadal in Girona since 2014, the Festival Internacional del Circ Elefant d'Or and many activities such as the Nits del Circ in Besalú during the summer. The second reform phase is underway.

The Christmas festivities in Catalonia have also become synonymous with circus, and the tradition of going to the circus during those days has become well established among families. If I take last Christmas in 2023 as an example, the shows on offer seem to confirm this tradition in Catalonia, although it must always be said that it has not been enough. The 7th edition of the Circ de Nadal was held in L'Hospitalet de Llobregat on the esplanade of the Feixa Llarga, with *El viatge de Magui* by Leandro Mendoza (Companyia



Figure 8. Circusland, circus museum, Besalú. Photo by X. Barral.

Cíclicus and Bipo·lart), who, in 2001, had created the Curtcirckit circus festival in Montgat and directed the Fira de Circ Trapezi between 2017 and 2022. In Barcelona, the Ateneu Popular 9 Barris organised the 28th edition of the Circ d'Hivern with *Glatir*, a show that brings together circus acts and folkloric traditions, such as the *fallas* festival in Valencia, the *aurresku* (traditional ceremonial dance from the Basque Country) and *capgrossos* (big heads) from Catalonia. The Circ Històric Raluy, with its old caravans, occupied the Port Vell in Barcelona (alternating with the Raluy Legacy, which was in Valencia). The Circo Universal, a travelling circus based in Catalonia, visited Can Dragó. In Terrassa, the Circ Pistolet presented its future project. At the Palau Firal i de Congressos in Tarragona, the Parc de Nadal also included circus. And in Girona, I have already mentioned the 10th Circ de Nadal. Moreover, just after Christmas, at the Centre de les Arts Lliures of the Fundació Brossa in Barcelona, Maria Palma Borràs premiered *La veu submergida*, a show by this former synchronised swimmer who brings circus into dialogue with water. Also during the month of January, the Australian Circa Contemporary Circus performed in the Teatre Coliseum the show *Humans 2.0*. And on 2 February, the Circo Smile from the Zavatta family, another circus based in Catalonia, came to Mataró. And I could extend this list, though not the purpose of this article, with the activities of the Centre de les Arts of the Circ Rogelio Rivel or the biennial programming of the Circ d'Ara Mateix, which in 2024 was held from 27 April to 11 May at the Mercat de les Flors in Barcelona. In this case, the inaugural show was held, as in the Trapezi Reus, outside in the middle of the crowd, in Plaça Margarida Xirgu.

With such effervescence, it is not surprising that in all its world tours, the Canadian Cirque du Soleil, media-wise and economically the most powerful



Figure 9. Kolev Sisters, Festival International du Cirque de Monte-Carlo, 2024. Photo by the Direction de la Communication-Manuel Vitali-Frederic Nebinger, with the authorisation of the Festival.

in the world, made a long stop in Catalonia. In March 2024, after touring Japan and London, the new formula of the *Alegria* show, created in 1994, could be enjoyed here. We are obviously talking about another context, planetary in this case, that of a company that has many platforms to create content in various formats, a company that has 45 shows, some travelling and others permanent, like the six that can be seen in Las Vegas, or the one in Orlando in Disneyworld. The Cirque du Soleil company has sectors specialised in multimedia productions or immersive experiences. It also participates in theme parks and organises special events. It is a different kind of circus, a different kind of business, and a different cultural context.

Big or small, in tents or in theatres, circus shows have recovered from the decline suffered by European circus and, consequently, Catalan circus, during the 1960s. Aged and old fashioned, the circus show was boring and far from modern. From the 1970s the situation began to change with the emergence of the so-called contemporary circus. But there was also a professional war started by those who believed that contemporary circus was coming to definitively kill off traditional circus, classic circus. This did not happen. The new circus arrived to bring the old ways to new audiences with a breath of fresh air. And, slowly, the two forms of circus, though they have not merged, at least have been moving closer.

Today, however, they still keep their distance. In the world geographically closest to us, there are few places where these two circus models can fully coexist. There is actually only one, Monte Carlo. On the one hand, because the New Generation Festival meets there every year, aimed at emerging talents, the youngest, often heirs of famous dynasties or anonymous



Figure 10. The elephants of the Errani family, Festival International du Cirque de Monte-Carlo, 2024. Photo by the Direction de la Communication-Manuel Vitali-Frederic Nebinger, with the authorisation of the Festival.



figures who will be stars and who come from training centres all over the world. Above all, however, because the Festival International du Cirque de Monte-Carlo fuses the old traditional acts with balancing acts and creations of the most current circus, because this festival receives the great national, Asian, Russian or Latin American companies, but above all, because there traditional acts with domestic and wild animals and exotic species can still be seen. In the Monte Carlo Festival, the Catalan Charlie Rivel received the first Clown d'Or in 1974 and the festival continues 46 years later to bring together excellence (which does not mean modernity) worldwide.

Can you imagine, in 2024, circus and the big top without animals? From Roman times and through the Middle Ages, as I have said, the street, travelling or entertainment shows, based on what circus has become, have always been put on with trained, exotic animals, those that people did not often see in their everyday lives or that, if they were everyday animals, the audience did not imagine they could do the things they did. In this 2024 edition, Monte Carlo wanted to pay tribute to a patriarch, Alexis Gruss, without knowing that he would die shortly after, on 6 April, when he would have turned 80 and the company that bears his name 50. He was and will always be a legend; he had already been recognised with the Clown d'Or at the 25th festival, and this year the whole family was present. He made his famous horse D'Artagnan do somersaults, while the many members of the family, children and grandchildren, performed extraordinary acts such as the great equestrian pyramid with five horses and eight riders in the manner of their ancestors. The great equestrian figure of the Gruss family, with eight horses and eleven



Figure 11. Prince Rainier of Monaco presenting the Clown d'Or to Charlie Rivel (first edition of the Festival International du Cirque de Mont-Carlo, 1974). Photo by the Direction de la Communication, with the authorisation of the Festival.



Figure 12. Typical popular image of the animals of the circus Medrano. Photo by X. Barral.

horsemen and horsewomen, is a great moment of equestrian art, while the horsewomen acrobats perform classic old-fashioned circus acts reminiscent of the great and famous female horse riders of the early 20th century.

I do not particularly defend the presence of animals in circus shows. I am simply describing the current situation and its impact on the history of circus. In the past, and also in this case since the Middle Ages, when a minstrel and acrobat show came to town with a snake charmer and an elephant or a bear, it was a big celebration. Until not many years ago in the villages north and south of the Pyrenees the bear tamer was the favourite show. Let's remember, for example, that the founding patriarch of the Raluy circus, Francisco Raluy Meda (1880-1970), originally from Fonts (Ribagorça, Huesca), began, at the end of the first decade of the 20th century, to earn a living by going around villages with his wife juggling and balancing with a goat and a bear. And until not long ago, every major circus had its animal park available to the public to visit as an essential supplement of the show. In Monte Carlo, with its particular animal park, there has also been no shortage of elephants who have won a Clown d'Or this year with another historic family, the Erranis. I take the opportunity to point out that the balance sought in Monte Carlo between traditional circus and contemporary circus has brought a third Clown d'Or this year to the Kolev Sisters, two young Italian girls, aged 22 and 24, performers of an extraordinary hand-to-hand act, a speciality in which usually only men excel.

There are those who consider that lions and lionesses, panthers and tigers are the very essence of circus and that the tamer's job is the most impressive in the history of this performing art. There is a great deal of literature on



Figure 13. The spectacular pyramid on horses of the Gruss family, Festival International du Cirque de Monte-Carlo, 2024. Photo by the Direction de la Communication, Manuel Vital, Frederic Nebinger, with the authorisation of the Festival.

the subject, memoirs and training manuals written by famous tamers. The tamer of wild animals is like the goal keeper, a unique character. In 1903, the famous British tamer Frank C. Bostock (1866-1912) claimed that the tamer's risks were no more dangerous than those of a doctor who may catch a disease or of a soldier who, when going into battle, does not think he can die, and he explained that the tamer is as afraid as ordinary men in the face of danger, only that he is trained to face it in cold blood.

From 8 July to 9 October 2023 at the Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie in Châlons-en-Champagne, France, within the framework of the early stages of the future circus museum of this city, a large exhibition could be seen dedicated to the history and disappearance of animals in circus: *No Animo Mas Anima. Adieu aux bêtes de cirque?* (the title is significant: *Without animals there is no soul*).<sup>1</sup> It has been a first reflection on a question of great importance for the future of circus and which has often been treated solely from the animal point of view without taking into account the history of circus itself. In recent years, the animal-free circus has had to reinvent itself, and when it has not done so out of conviction, it has had to do so out of obligation. We note that animal-free circus is different and that this has an impact on society and on the very perception of circus. Attempts by some circuses here, such as the Circo Universal, to present holograms of the typical traditional circus animal acts to replace the animals have not been of much use. In a certain way, it is as if the films of the human cannonball or the Raluy's triple somersault with a car from the 1960s were to be shown in the circus today. This is another kind of historical show, it is not current circus.

1. Eponym inspired by the title of the show presented by Cirque Plume in 1990.

A final fundamental challenge for circus in Catalonia is language. I have to praise the fact that the most international circus festival in Catalonia, the Festival Internacional del Circ Elefant d'Or in Girona, maintains its Catalan identity and that its Monsieur Loyal always speaks in Catalan to the international jury, the artists and the audience who come from all over. There are other efforts in this regard, but they are always individual. In the world of circus in Catalonia, I must confess that, unfortunately, as in other areas of society, with the false and erroneous pretext that outsiders understand you better in Spanish, communication takes the path of Spanish very easily. The aforementioned Jordi Jané has very often condemned this and has fought to standardise circus vocabulary in Catalan (the *Termcat* dictionary of circus terms, although incomplete, exists and can be consulted online). The country's institutions and the Institut d'Estudis Catalans must be involved in the question of language. A few years ago, Jordi Jané himself taught courses on this subject at the Universitat Catalana d'Estiu in Prada de Conflent. Especially now that so many foreign actors, mainly young, are performing in Catalonia, the use of the Catalan language is essential.



Bauke LIEVENS and Sebastian KANN

## Open Letters to the Circus

This document comprises three letters by Bauke Lievens and a later conversation she had with Sebastian Kann. This conversation can be read before or after the three letters.

*Editor's note*

---

BIOGRAPHICAL NOTE: Bauke Lievens (Belgium, 1985) works as a dramaturg, maker, teacher and artistic researcher in various performing arts disciplines. Lievens studied Theater Studies at the UGent and Philosophy of Contemporary Art at the Universitat Autònoma de Barcelona (Spain).

[bauke.lievens@hogent.be](mailto:bauke.lievens@hogent.be)

---

### A short conversation between Bauke Lievens & Sebastian Kann

**Bauke:** Do you remember how during *The Circus Dialogues* (2018-20), we jokingly called our respective dialogical strategies ‘confrontation vs shelter’? I see it reflected in our *Open Letters*, how I am taking on a very critical perspective, while your letter has a much more conciliatory tone.

**Seb:** Reading back my own letter, my hidden agenda is so evident to me between the lines. On the surface, my claim is on behalf of all circus artists. But my personal stake was marking out and defending a space for a specific kind of circus practice – I guess a critical one, or one that draws connections between circus practice and the wider (political) world ‘outside’ of circus. My strategy was to try to defuse the defensiveness that these kinds of practices seem to trigger. But behind the scenes, my fantasies about what (at least part) of the circus world could have been, were similar to yours: a milieu in which critical discourses like those we read in your two letters are given the space to grow.

**Bauke:** Your letter critiques the previous two *Open Letters* for erasing their own embeddedness within the field they critique and speaking with a false objective voice. I still really agree with this critique. Even if the tone I chose for my letters was partly a performative gesture to try to set things in motion, now I can’t imagine writing from such an allegedly know-it-all-position. I spoke with so little awareness of my own positionality and of what privileges are at play that allowed me to speak with that particular voice.

**Seb:** At the same time, the content is beautiful. The tone is grandiose, but the content is fertile and energetic. When I say ‘content’ I mean the figures that the letters propose – the apparatus, the superhuman circus artist – as well as the multiple scenes – modernity, romanticism, the touring life,

and so forth. They have a real élan for circus practice, I think, still today. They are like friendly ghosts which hang around circus spaces—potentials or doorways.

**Bauke:** How do you look back on the thoughts and ideas that emerge in your *Open Letter*?

**Seb:** There are quite a few things I would never say now. For example, in my letter I take the position that we are in fact dominated by our own desires — by ‘personal taste’ — and that we need to free ourselves from the pressure we put on ourselves to make ‘good’ performance, even according to ourselves. Now I’m not so sure. There’s something zen in this separation from desire, but it also smells like depression. If good performance doesn’t hang like a delicious carrot from the long stick of practice — if we have no particular attachment to ‘product’ — then are we doing anything more radical than hanging out with friends and building careers? The figures you propose come from an investment in performance. For you, the meaning of performances is important—the stakes are high. I kind of miss this attachment to the moment of public meaning-making.

**Bauke:** Yes, sometimes it feels like practice and process seem to have taken over the performing arts. And I get it — thinking about meaning is somehow always disciplining bodies into convention. Also, my focus as a dramaturg involved in creative processes has shifted a bit: taking care of how the workspace and relations are organized in terms of power and positionality takes up much more space now — which is definitely also a necessary evolution.

**Seb:** During the last iteration of the project, *The Circus Dialogues (continued)*, co-researcher Fran Hyde wrote a fourth open letter (‘Between Us’). It was never published but is available on the new website you and I worked on.<sup>1</sup> In that letter, Tank, a twenty-litre plastic water container, speaks about object-oriented ontologies and vital-materialist notions of space and practice. Now that the ten-year-long project of *The Circus Dialogues* has come to an end, I wonder: what do you think an imaginary fifth open letter would be about?

**Bauke:** Maybe a fifth open letter could speak about pleasure? About the pleasure of committing to a certain (circus) practice and about devotion. About centering pleasure in performance as a way to oppose neoliberal labor conditions. It’s also interesting to think about the turn towards party, sex(iness) and rave in the performing scene. This turn clearly centers on pleasure. There’s a claim to community at work there, but I also see new alienations being produced in those spaces — in terms of hyper individualism for example. I think approaches which center pleasure have a common problem: they center on a personal experience that’s neither debatable nor transmittable. But it fascinates me — I guess in a similar way that circus did: it performs a spectacle of freedom and makes us dream.

1. <[www.thecircusdialogues.com](http://www.thecircusdialogues.com)>.

**Seb:** And pleasure today is also totally wrapped up in consumerism, right?

**Bauke:** Yes, exactly. It's very much a double bind. Do you think the 'confrontation vs shelter'-binary that we thought existed between our respective strategies for mobilizing circus (thinking) still holds? I mean, if I would write a fifth open letter, I would almost want to write it like a spell – a secular prayer to murmur together, because in that collective murmur we could maybe find shelter and hopefully bring something into being that didn't exist before.

**Seb:** There's definitely a continuum between the notion of shelter and all of the prefigurative approaches which seem to be so important at the moment. Doing utopia right now; 'being the change you want to see in the world', as the slogan goes; creating a space which is distinct from the world 'out there', a space which functions both as a prophecy and a protective circle. This approach was at the core of *The Circus Dialogues (continued)*, and I see it in the turn towards party and rave you mention. Prefigurative projects are supposedly not about a represented world, but rather about what you do and experience directly; more about the process than the 'product'. I think when we were digging into shelter versus confrontation, shelter was on the side of process, and confrontation on the side of product. Indeed, now this binary seems unsatisfactory. What kinds of confrontation, and what for? Shelter from what? I'm curious about a process in which what holds us is not only a desire for a collective experience, but a common task, a shared practice of making and re-making meaning. A process of deconstructing and assembling signs and representations, where the community which emerges in the process is not just whatever community, but specifically a community stitched together by an engagement with something profound: our capacity to generate meaning-experiences. To me, it always feels magical to experience meaning emerging, shifting, and transforming during the creative process, to witness new links being forged, new associations: it's vertiginous, kaleidoscopic.

**Bauke:** Absolutely, and I still hold dear what for me is one of the most beautiful ambitions of dramaturgy: to share that emergence with an audience, to invite witnesses into the magical process of emergence of meaning in the role of spectators.

## First Open Letter to the Circus: The need to redefine

(Bauke Lievens, 2015)

Dear circus artists,

This is a letter. Or rather, the first in a series of letters to be published through the next two years. Together they will attempt to address what I see as an urgent need of the contemporary circus landscape in which we work: that is, the need to redefine what we do. To talk about *how* we do it. To search for answers to the question of *why* we do it. And, last but not least, to develop complex and diverse tools that help us to do it.

The impulse to write these letters has arisen from the lack of surprising, multi-layered and artistically innovative performances that I experience as a spectator, but also from the lack of common language, of shared footholds or references, that I experience for myself and see in others when I work on a performance as a dramaturg.

Of course the two are connected, because the key thing missing from our landscape is what I want these letters to open: a wide dialogue, encompassing many voices and strong points of view, that can address our diverse practice in all its conflicting forms of expression. Beginning this conversation, which really is a conversation about circus' present state and future possibilities, will mean beginning with circus' past.

\* \* \*

For most of its history the circus was occupied almost entirely with skill and technique, and thus with form. This does not mean that it had no content: in traditional circus, the mastering of physically demanding, dangerous techniques and the taming of wild animals can be seen as expressions of a belief in the supremacy of humankind over nature and over natural forces such as gravity. This heavy focus on skill expressed, and even helped to propagate, a contemporary image of man that was inspired by a belief in the 'big stories' of the time — cultural narratives like the Idea of Progress, which emerged from the Enlightenment and became so influential in the modern era that spanned the 19th and beginnings of the 20th century. Traditional circus was also born during the Industrial Revolution, at a time of rapid urbanisation and in the midst of a sudden boom in entertainment that sought to please the quickly growing working class audience. In this context, circus performers were 'first and foremost skilled workers and professionals who sold their physical abilities to the circus director, agent or promoter (Purovaara, 2012). Shaped in this way by commerce and culture, the forms of the traditional circus were neither innocent nor meaningless. They functioned as a frame, reinforcing a particular way of seeing and experiencing the world.



Fast forward to the 1970s, France. A group of young theatre directors is looking for more accessible and popular forms of making theatre, faithful as they are to their May 1968 beliefs that art should be brought to the people. In their quest, they happen upon the circus with its immediate accessibility, physical language, and use of public and popular spaces — the street and the tent. Initially, they insert techniques from the circus into their theatre performances, but their work soon influences the circus itself. Circus education, which was traditionally passed on from father/mother to son/daughter, is taken out of the family context and by 1985 is ready to be institutionalised in the first government funded higher education circus school, the Centre National des Arts du Cirque (CNAC) in Châlons-en-Champagne. In this prestigious school, circus techniques are combined with the narratives of (mainly) French theatre and dance of the time. Nouveau cirque is born, and the vision of man expressed by traditional circus is *seemingly* exchanged for something else: the dramatic personae and the linear story. At the root of nouveau cirque, then, lies the idea that form and content are two separate entities, which can somehow be divided without loss on either side: traditional circus skills (form) are isolated in order to combine them with the narratives of the theatre of the 1980s (content). Common to all art forms, however, is the interweaving of form (how?), content (what?), and context (why?). The three are intimately linked and inseparable. In other words: the choice of the form and/or medium always expresses a certain vision or content, which, in turn, is always linked to the context in which an artist makes work and the question of why they make work. Or as Flemish dramaturg Marianne Van Kerkhoven (2013) has put it: ‘Have we now worked out that form and content are inseparable, and that every revision or reworking of whatever kind also touches on both, and influences both?’.

This three-way relationship is not simple, however, and at the same time as nouveau cirque was emerging, theatre and the performing arts were adapting to wider shifts in the fundamental nature of representation in art. For a very long time, art (painting, sculpture, theatre) threw its energy into creating ever more detailed and convincing imitations of reality. Along the way it developed many imitative techniques (think for example of the invention of perspective in painting). Life itself was the original, and art was the imitation of the original. With the invention of photography, however, in 1839, art suddenly lost its imitating function. Photography could simply ‘frame’ reality, and the distinction between the original and the copy became blurred. Around the same time, visual art embarked on a quest for abstraction, as the different components of painting and sculpture were separated into their independent parts: colour, material, shape, concept.

Theatre, though, retained its imitating function, because in the theatre people could see moving action, something that photography was unable to capture. About 50 years later, around 1890, cinema was born, and at last theatre was freed of its function to imitate and re-present moving action. Different avant-garde theatre directors (like Artaud, Meyerhold, Appia, Craig, Kantor) started experimenting with theatre, and, mirroring the developments that had taken place in the visual arts, the different components of

theatre — text, movement, voice, light, costume, storyline — gradually became more independent. In the 1980s, with the boom in new communication technologies, this tendency was sped up, leading to a theatre beyond representation which the German theatre scholar Hans-Thies Lehman called post-dramatic theatre. In Lehman's vision (1999), this theatre no longer re-presented what was not there (life outside the black box), but presented what *was* there with a heightened intensity.

The danger that exists in circus, and the high level of reality embodied in its physical actions, naturally creates this heightened intensity, and the form itself can never be a good match for the kinds of old-fashioned, 'dramatic' theatre that respect the fourth wall and try to make the spectator believe in a fictitious world on stage. Circus, with its love of physical skill and its history of placing the audience in the round, does not attempt to create an illusion. Instead, it focuses on a real meeting of bodies. There is no fourth wall. Whatever happens does so in real time, in the here and now of the big top. There is no story, but a succession of acts. Except for the clown, there are no dramatic personae. The failure of *nouveau cirque* was in trying to combine real presence with make-believe at exactly the moment when the innate qualities of circus resonated with the emergence of post-dramatic theatre. This is why, in the *nouveau cirque*, circus acts always interrupt the narrative. It is simply not possible to combine the two in one smooth whole. At the moment of physical danger (of presence), the story (the re-presentation) simply stops.

Unfortunately, the decision to combine a narrative with circus arts is not limited to a handful of obscure performances from the early days of *nouveau cirque*. The majority of the circus performances that we make today still function like this — which is to say that they don't function at all. Luckily, the field is gradually becoming aware that this isn't working out, and as a result many artists have placed a renewed focus on technical skill. Much of the work we make today is therefore based on formal (that is: technical) research, with one result of this being the turn to mono-disciplinary performances.

However, what is often missing is the understanding that the mastering of technical skill (the form) expresses that old, traditional vision of Man, and of the world in general. What we present on stage are heroes and heroines, often without any critique or irony, in a way that is anachronistic and implausible in the context of our post-modern, meta-modern or even post-human experiences of the world surrounding us. Our contemporary Western world can no longer be bound together by one big story, nor by the belief that one coherent narrative can give meaning to our experience of that same world; attempts to do this generally come across as trite or naive, or as escapist fantasies.

Something else, though, is taking the place of these big stories: with the obvious disruption of the ecological, financial and geopolitical systems that surround us, it feels as though we are gradually moving away from the dead end of the postmodern aversion towards binding narratives. It is as if we have hesitantly started to articulate a growing desire for sincerity, community and change, but always with the awareness that the ground on which

we stand is drenched with irony. The Dutch scholars Timotheus Vermeulen and Robin van den Akker (2010) have called this emergent feeling ‘meta-modernism’. They coin the term as an oscillation and negotiation ‘between the modern and the postmodern. It oscillates between a modern enthusiasm and a postmodern irony, between hope and melancholy, between naïveté and knowingness, empathy and apathy, unity and plurality, totality and fragmentation, purity and ambiguity’.

To be able to relate to these wider movements in culture, I think it is important that we become more aware of the fact that the skillful forms of circus are expressions of a very particular way of seeing and experiencing the world. As long as we continue to replicate the model of the past, we will fail to connect our craft to the underlying questions – of what we’re doing, why we’re doing it and how we do it – and we will keep on communicating exactly that: craft.

\* \* \*

It is true that we cannot start to create and express a different content to that of the traditional circus if we do not master the technical skills that are the language of the art. But we will not create artistically renewing work only through the repetition of technical skill and existing ‘repertoire’, and skill itself does not have to be placed at the core of our practice; rather, we can attempt to define our medium in other terms.

There are many possible approaches, but here I’d like to suggest an understanding of circus as a form in which the virtuoso body is central. However, I would also like to redefine virtuosity. What the circus body does on stage / in the ring is not meaningless; its actions are always part of an attempt to overcome some physical limit. The circus body constantly pushes the limits of the possible, and incessantly displaces the goals of its physical actions, such that it never attains these goals and limits: they are always moving to be just out of reach. What is expressed through the forms of circus is not the old vision of mastery, then, but an understanding of human action that is fundamentally tragic. Virtuosity is nothing more than the vainly striving human being ‘at work’. What appears in the ring is a battle with an invisible adversary (the different forces of nature), in which the goal is not to win but to resist and not to lose. Circus is both the promise of tragedy and the attempt to escape from tragedy. This makes the circus performer into a tragic hero.

We can also consider the relationship of the virtuoso body to objects that are external to it, be they props or pieces of apparatus (a trapeze, a cloudswing, a juggling ball) or the bodies of other artists. In a 2009 essay the Italian philosopher Giorgio Agamben proposes a distinction of beings into two large groups: ‘on the one hand, living beings (or substances), and on the other, apparatuses in which living beings are incessantly captured’. His understanding of an apparatus, building on the work of Foucault, encompasses ‘literally anything that has in some way the capacity to capture, orient, determine, intercept, model, control, or secure the gestures, behaviours, opinions, or discourses of living beings’, from language itself, to cell phones,

cigarettes, the pen and computers. A subject then, to Agamben, is the third category that results from the relationship, or ‘the relentless fight’, between living beings and apparatuses (Agamben, 2009: 14).

The dance scholar André Lepecki has already applied this Agambian understanding of the division between living beings and apparatuses to contemporary dance and performance, but the circus seems to be a battleground par excellence on which Agamben’s ‘relentless fight’ between human beings and apparatuses can take place (Lepecki, 2011). The traditional circus stages the human being in a relationship of supremacy and dominance over the objects in the ring (other bodies, animals, circus equipment), but the technique itself also functions as an apparatus that disciplines the body: it is shaped to a specific standard of perfection, and in this way its identity is erased. The traditional circus performer, who is meant to be heroic, then appears as a mere anonymous body – meaningless and without subjectivity.

If the circus is to be capable of staging contemporary subjectivities and identities, it is crucial that we start experimenting with different relationships to our apparatuses, techniques and/or objects. Already the relationship between the body and the object has changed dramatically over the last twenty years. It has gone from physical dominance over the trajectories of the object (traditional circus and *nouveau cirque*), to the object dominating the trajectories of the body (contemporary circus). This is a very important shift, and one that perhaps reflects or engages with our contemporary experience of the world. Like the understanding of human action as fundamentally tragic, it connects circus to the culture and the times in which we live.

\* \* \*

It is time for the circus to redefine its *raison d'être* and for us to redefine our *raison de faire*. If we want circus to become more innovative, surprising, weird and disturbing, we need to understand the intimate bond between the forms of the circus and the content that we can express within those forms. We need to find out what specifics define circus as circus, and this beyond technical skill. Any attempt at defining what we do must be matched by an attempt to mark out the field for artistic research within circus. The two overlap. They are two poles on the same continuum. Without research no ‘new’ definition of the medium can be reached, and without a ‘new’ definition of the medium there can be no possible pathways for artistic research beyond technical skill.

Since circus has historically occupied a somewhat marginal position within the performing arts (as it did in society in general) we need to understand the dynamics of our changing position. Maybe it is time to go beyond circus. Let us search for countless different answers to the questions of why we want to do circus, how we want to do circus, and what we (can possibly) express by doing circus. Let us do that together. Let us discuss and contradict each other.

I’m very much looking forward to hearing your thoughts. Over the course of the following two years, I will be organising several encounters

to talk over and discuss together the different topics that these letters try to raise. Meanwhile, your letters, emails and comments are most welcome on [bauke.lievens@hogent.be](mailto:bauke.lievens@hogent.be).

Speak soon,  
Bauke Lievens

This is the first letter of a cycle of Open Letters to the Circus written in the framework of the four-year research project ‘Between Being and Imagining: towards a methodology for artistic research in contemporary circus’ – funded by the research fund of KASK School of Arts (Ghent, BE).

## Second Open Letter to the Circus: The myth called circus

(Bauke Lievens, 2016)

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

William Wordsworth

Dear circus artists,

The above lines from William Wordsworth’s poem *The Tables Turned* are a striking expression of a number of the central elements of Romanticism: a penchant for the mysterious, the glorification of nature and the unknown, and an accompanying aversion toward intellectualism. *The Tables Turned* dates from 1798. At about the same time, the English poet John Keats grumbles to a writer friend at a dinner that the work of the scientist Isaac Newton had “destroyed all the poetry of the rainbow by reducing it to its prismatic colours” (Doorman, 2012: 100).

As a cultural movement, Romanticism started in Europe at the end of the 18th Century and lasted until the end of the 19th. However, Keats’ Romantic feelings appear to be deep-rooted. Even now, at least a hundred years later, they are latent in most reactions to my First Open Letter (December 2015). The authors of these reactions are angry and wonder why we should think about circus, why it should be or become art and why craft is not sufficient. Their objections are ones that John Keats might have recognised: that the magic of circus is destroyed by reflecting on and writing about it. That circus is an experience that cannot be captured in words. That the circus is a place where we can get closer to who we truly are, away from the everyday world and from everyday thinking. The majority of the reactions were from people who are themselves professionally involved in circus, in one way or another,

whether it be as a teacher, a social circus worker, or a circus performer — and it is the last of those which worries me. After all, I often encounter it in my practice as a circus dramaturg, working with artists who are reluctant to give a name to what they do or want to do for fear of ruining ‘it’. ‘It’ stands for intuitive creativity, physicality, sincerity, flow, and inspiration. But ‘it’ is also the authenticity and the utopia that the circus embodies for many people. In this way, the dramaturg, and by extension these Open Letters, becomes the unsettling embodiment of that which will ruin ‘it’: thinking.

As the Dutch cultural philosopher Maarten Doorman suggests in his book *De romantische orde*, this interpretation of theory and analysis as a distancing function that detaches us from what life is really all about is one of the enduring legacies of Romanticism. Another stems from the Romantic project to set body and mind, and thinking and doing, against one another as opposites. The Romantic line was to extol, and to long to return to, the physical and the natural as sources of spontaneous creativity and inspiration in an otherwise corrupt world. In fact, in Doorman’s view, an essential characteristic of the Romantic attitude is that it framed its thinking always in terms of paradoxes or things that are seemingly opposed (Doorman, 2012).

This is what Wikipedia has to say about the paradox: “A paradox is a seemingly contradictory situation that appears to conflict with our sense of logic, our expectations or our intuition. “Seemingly”, because the supposed conflict is usually based on a logical fault or an error of reasoning”.<sup>2</sup> So a person who thinks in paradoxes introduces boundaries and divisions between statements, propositions or concepts which are not in fact opposed. Doorman also argues that most Romantic paradoxes emerge from the basic emotional structure of Romanticism, that of impossible longing (Doorman, 2012: 11-48). This longing mainly centres on the Romantic ideal of freedom as authenticity, spontaneity and uniqueness. These Romantic fault lines are in their turn intimately linked to the cultural context of the 19th century: the belief in progress, the emergence of capitalism, industrial expansion, and colonialism. The modern nomadic circus, which came into being in roughly the same period, also arose out of the paradoxes of this cultural context: the self versus the other, reason versus emotion, norm versus difference, old versus new, etc. Since then the world has changed considerably, and yet contemporary circus often presents itself as a practice that redraws old Romantic fault lines between reason and emotion, centre and margin, and physical ideal and aberration.

Today’s circus rests much of its identity on a self-devised, and quite Romantic, image of its own practice as a marginal art form enjoying its own freedom. Even putting aside the question of whether this image is accurate in the contemporary scene, it has become very difficult to separate the romantic clichés that surround the circus from an understanding of circus as a medium.<sup>3</sup> As a result we still reproduce the same romantic myths of the

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

3. Thanks to Alexander Vantourhout for initiating this idea during the First Encounter on Circus, January 2016, KASK/Vooruit, Ghent, Belgium.

circus in our contemporary practices, which in turn leads to performances that always take circus itself as their theme. If we want to mark out an area for specific artistic research in circus, it is worthwhile reflecting on the Romantic paradoxes and images that shape and surround circus. Even if only to be able to ask the question underlying the myth: is there such a thing as circus as a medium? Is there anything left once we have stripped away all the myths? Or is circus in fact simply that entanglement of myth, Romantic paradox and nostalgia that repeatedly obscures itself?

### Myth # 1

Let's start with what may be the first great myth of the circus: its 'free' position on the margins of society, embodied by the nomadic convoy of caravans and tent, and by the idea that physical virtuosity in the ring expresses freedom.

The modern European circus first appeared in 18th Century England, where the military rider Philip Astley combined his horseback skills with a variety of visual and acrobatic acts. Working initially in open-air arenas, he later moved to covered stone or wooden 'amphitheatres', where he merged the circle of the ring with the rectangle of the stage. This gave rise to a European model of stone circuses: round or polygonal buildings where the middle-class could be entertained on payment of a substantial admission fee. At that time, the circus was firmly anchored in towns and cities. It did not go on tour. The first nomadic circuses, which travelled around by train or in wooden wagons, appeared in America slightly less than a century later (about 1850). The tent and wagons were in their turn 'exported' to Europe and in this way the circus also became a nomadic activity in our part of the world. It gradually moved out of the amphitheatres in the centre of the towns and cities and pitched its temporary tents on the outskirts.

When we zoom in more closely on the context in which American nomadic circus arose, we see that – in spite of the myth – it was not born from the quest of a handful of outlaws searching for the ultimate romantic freedom. On the contrary. Nomadic circus is in fact an extreme outgrowth of a 19th Century belief in Progress. Caravans and tents were strategies in the push for capitalist expansion spearheaded by great American circuses such as Barnum & Bailey and Ringling Brothers (Jacob & Raynaud de Lage, 2005). They were pragmatic decisions taken from the centre of a fierce competitive struggle: travelling simply brought in more money. The aesthetics of physical risk also sprang from the desire for money and growth, as the competition between circuses played out in the ring as a struggle to present the most spectacular act (Jacob & Raynaud de Lage, 2005: 13-24). This capitalist rivalry also made use of such aesthetic categories as the new, the bizarre (the freak show), the exotic, the wild, and the unknown. Each one of these elements could be traced back to Romanticism as an art movement, but there are more similarities between Romanticism and nomadic circus:

- A focus on craft and physical work as a reaction to the alienation that rapid industrialisation had brought with it.
- A cult of the perfect body and the rejection of reason.

- A cult of the ‘marginal’ identity or a position on the fringe of society: the romantic artist / circus performer as an outlaw, the cult of ‘being different’.
- A cult of the creative subject: the romantic genius and the circus hero.

The romantic cliché has it that the circus is a nomadic (and free) marginal practice — an isolated and chaotic state of exception, where different rules apply to those that govern ordinary, well-structured lives. In this view, circus is thought to have a subversive and perhaps even political power as a form of cultural expression — a fanciful idea, however, that forgets the roots of nomadic circus in a mainstream capitalist system.

But the circus has itself always benefited from the cultivation of its ‘differentness’. Nowadays, this differentness is eagerly maintained in various forms of neo-traditional circus. The romantic-nostalgic characteristic is employed as a sales strategy (though often not deliberately). In this way we repeat the same 19th Century (paradoxical) fault lines between reason and emotion, margin and centre, and tradition and renewal — at least in the image we present of our practice. We can (should?) ask ourselves what it is exactly that makes this nostalgia ‘different’ or unique.

It seems that many young circus collectives touring with tents today also see their artistic practice as an act of freedom, subversiveness and ‘differentness’. And that is strange. By cultivating a ‘free’ position on the margins, we characterise our practice as something in opposition to a broader, ‘unfree’ society. In this way, the circus we create becomes a ‘minority’ practice in relation to the prevailing (‘majority’) culture. But in the meantime, the myth of the margin influences our artistic practice: when we always characterise it as something that is in a romantic and idealised conflict with the world surrounding the circus tent, it becomes very hard to draw this world into the tent. The result is that our work is mainly about circus itself, and only rarely about the world. In this spirit, it is almost impossible to create subversive work.

## Myth # 2

Seen in the context of its cultural history, circus is a portrayal of the capacities of modern man and his relationship with technology. As already mentioned in the previous Open Letter, it is an expression of the 19th Century belief in progress and technological evolution. Several fault lines that ran through 19th Century beliefs about nature and culture manifest themselves in the circus performer’s body. In the ring, for instance, performers embody the hope, common at that time, that man would become ‘free’ with the aid of technology. At the same time we see that technology is not employed to surpass nature so much as it is used to ‘become nature’ by mimicking flight, states of balance, etc. This effort to turn technology to nature seems like a contradiction, but it is in fact a paradox. After all, it is characteristic of the emotional structure of Romanticism that it is all about longing for an ideal. Romantics are mad about ideals such as the authentic ‘free’ subject, the exotic, the wild, the unknown, the childlike, untouched and unspoiled nature and an Arcadian past — and all this in the full awareness that it is impossible



to coincide with / to reach what they're longing for. The ideal of the natural man or *l'homme sauvage* is a project that is doomed to failure, but this does not prevent either the Romantic artist or the circus performer from continuing to try to achieve the ideal (Doorman, 2012: 38). Thus circus and Romanticism reach out together towards the radiant horizon of utopia, but both also circle in vain around the gaping hole of the tragic (and the impossible).

But what of the circus that we create today? In his book *Rousseau en Ik*, Maarten Doorman indicates that Romantic ideals still shape aspects of our contemporary thinking. Just like the Romantics, we are searching for our 'true' and 'free' selves. We long for an honest way of living that should bring us closer to who we 'really are'. According to Doorman, in this quest we are (just like the Romantics) obsessed by authenticity — a mania typified by the current predilection for craftsmanship in the arts, organic food, emotionality in the media, reality tv, day trips in the 'real' slums of Rio de Janeiro, the sudden popularity of knitting, glamping, and making your own jam. The ways we eat, shop, travel and dream show all the signs of the greatest of Romantic desires: the longing for authenticity.

Unlike theatre, circus has always emphasised that everything that is presented in the ring is real. Real tigers, real danger, people who really can fly. In 19th Century circus, this supposed authenticity could (paradoxically enough) only be achieved through the use of technology and new techniques (electric light, motors, circus devices and objects). In today's circus, many people want to get away from this type of spectacle and from the representation of man as a superhuman. Our obsession with authenticity then takes the form of a romantic longing for everything that is old, rusty and 'genuine', or as a quest for the humanity of the circus artist, for the personal story. In this way, the present day circus ring becomes no longer a place where one 'shows', but a place where one simply 'is'.

Here too we seem to forget that the desire for authenticity is an impossible longing. After all, when we present or label something as authentic or pure (whether it be hamburgers made of real beef or the pureness of the circus), we immediately make it into a staged and thus unreal phenomenon. Or, as Doorman puts it: "Anyone who wants to be real is by definition not real, because the consciousness of this desire brings unauthenticity with it too. [...] In this way, our desire for authenticity is met with play-acting" (Doorman, 2012: 38). So in fact we can only call it "*staged authenticity*".<sup>4</sup> When this vexed question of authenticity is brought into the world of the performing arts, the play-acting is doubled.

Yet in the discourse of many present day circus performers, circus is 'more real and sincere' than theatre because it involves real physical risk. And in a certain way this is true. But it is also slightly 'less real'. After all, while the ability to make an audience accept the action on stage as possible (or plausible) was for a long time one of the most crucial tests of theatre, when it comes to physical virtuosity it is precisely the opposite: circus tries to make us believe that something is impossible, thus increasing the status of the circus performer, who nevertheless succeeds in achieving it, and thereby

4. BERKELJON, S. (25/02/2012). Authenticiteit is nep. *De Volkskrant*. <<http://bit.ly/3zW2haj>>

creating an experience of magic. This experience arises in a similar way to puppet theatre: we know that the puppet is an inanimate object, and yet we (like to) believe that we are seeing a living being move. This switch between belief and disbelief generates an experience of magic.<sup>5</sup> The physical danger the circus performer exposes himself to only strengthens the appearance of authenticity, but in reality a circus performer will never carry out a trick that he or she has not completely mastered. This mastery is a product of the constant repetition of the same movements throughout a period of training. Or in other words, training increases the performer's physical potential with the aim of creating an illusion of impossibility which is then briefly undermined by the 'success' of the trick.

However, our over-identification with the romantic image of the circus as a place of realness and sincerity has made us start to believe in the myth of authenticity. A myth, moreover, that circus itself devised. But magic and wonder are not so much related to the fact of whether something *is* 'authentic', as with our own conditioned gaze, which likes to label things as 'real'. And it is precisely this awareness of 'double-ness' that contemporary circus seems to be forgetting. The consequence is that there is at present a huge and unfortunate confusion between practice and performance in contemporary circus creation. Many of us think that practicing circus is the same as creating and performing circus. Nothing could be less true. Practicing circus is high-level sport. Creating circus is something different. Creating circus takes place in the space of the performance, not in that of circus practice. Creating (and performing) circus is always about a staged 'doing', a staged 'now', a staged 'here', and a staged 'being'. What links these four together is that — from the point of view of the spectator — it is always a staging of realness, and never realness itself. The space between practice and performance is therefore the space of translation and design. The distance between the two is the space of dramaturgy.

However, many of us are afraid of this dramaturgy (and by extension of the dramaturg too). Why? Is it because the dramaturg points out that art and life are *not* the same? That this too is yet another variation on the Romantic longing for an ideal in which art becomes (part of) life and life becomes art? Or is there another reason?

### Myth # 3

Let's take a closer look at what can be seen in the ring: the circus body in relation to an object (technology). They are related to each other functionally: body and object 'work together' to achieve a common aim, which is to tame and to try to overcome natural laws such as gravity. We also see that the circus body is not a natural body, but a highly-trained and technological one. In fact it is a body that is disciplined, and the functional relationship with the object makes the body itself into an object.<sup>6</sup>

5. Flemish theatre critic Tuur Devens calls this 'The Fifth Wall'. See: DEVENS, T. (2004). *De Vijfde Wand: Reflecties over figurentheater en circustheater*. Gent: Pro-Art, pp. 6-10.

6. See previous Open Letter and Giorgio Agamben's notion of the 'apparatus'.

In other words, the circus body embodies a romantic ideal of freedom (flying, floating, super-strength), while itself being an extremely unfree, disciplined and perfect body. In this way, the circus creates the appearance of freedom (in performance) by applying an extreme discipline to the body (in practice). In this way, the circus would seem to propagate the notion that discipline and technology are essential to achieving a particular degree of (physical) freedom. But is this really the case? And, above all: is this a view of man that connects with the way we currently think about who we are or want to be?

Let's zoom in for a moment on this disciplining of the body. In his renowned book *Discipline and Punish: the Birth of the Prison* (1975), the French historian and philosopher Michel Foucault outlined a new conceptual framework which began to take shape at the end of the 18th Century. Foucault says that the great increase in the European population at that time necessitated a more profitable employment of the people; there were more people, so production (of goods and services) had to be increased. This development required a shift in the ways power was exercised. Whereas before the 18th Century power made use above all of external display and explicit forms of oppression, from then on there were simply too many people to be able to exercise power in this way. People had to be prompted to assimilate for themselves the idea that it is important to employ their bodies usefully and divide up their time and space in a useful way. For this purpose, those in power designed a number of 'disciplining' mechanisms that make sure that the citizens' bodies 'internalise' the operation of power. This approach is the most effective in places that have direct access to the body, such as the prison, the army, the school, the hospital, and the psychiatric clinic.<sup>7</sup> The major 'disciplining' mechanisms that see to the production of the 'useful man' (*l'homme machine*) are repetition, gearing body and action to one another, and the coupling of body and object (Foucault, 2010: 255). Comparison enables a standard to be set and to determine who or what deviates from the norm of productivity. Those who do not fulfil the norm (children, the ill, psychiatric patients, prisoners, etc) are those whose bodies receive the most discipline by means of exercises, observation, supervision and therapy. The aim is always to increase the usefulness of the body through the internalisation of physical obedience, and so there is always a proportional connection between the increasing efficiency of a body and the increase in political power over that body. Or, in Foucault's words: "Discipline makes the strengths of the body increase (in terms of economic usefulness) and the same strengths decrease (in terms of political obedience)" (Haegens, 2016: 36-39). Foucault emphasises that in this way the disciplining power 'manufactures' individuals or subjects (in French he writes "*les sujets*", which literally means 'those who are subjected' (Foucault, 2010: 237). So in this way, in our social system, the individual is 'not amputated, harmed or suppressed: on the contrary, it is carefully manufactured with the aid of a tactic of bodies and strengths' (Foucault, 2010: 299).

7. The production of the 'useful man' (*l'homme machine*) takes place by way of the division, comparison and classification of the actions of the body and of the time and space where the body is located.

The circus is in fact the ideal (because public) externalisation of this changing way of thinking about the subject at the end of the 18th Century. The circus too is an ‘institution’ where the body was and is disciplined by exercise, repetition and the functional linkage of body and object (training). In this way, the virtuoso trained body incarnates the ideal of the useful body. Through exercise and repetition, the circus body becomes highly individualised and distinguished from the crowd. Yet a circus performer is not an individual who deviates from the norm, but is an ideal incarnation of the norm: strength, time and space are not wasted, but perfectly optimised. And here too the rule applies that the political obedience of the body increases as the strengths of the body expand in terms of (economic) usefulness.

### Artistic research: writing new myths

Throughout history, circus has insisted upon its freedom and differentness and has made these values its image and trademark. In the 19th Century, the disciplined circus body was, paradoxically enough, the ideal embodiment of the desire for freedom — and so this romantic circus becomes a delightfully misleading hall of mirrors. As a true master of illusion, it makes clever use of the space between real physical condition (emerging from discipline) and what is staged (freedom), and this area of difference is exactly where the circus shines, shows off and flourishes. It thrives precisely in the distance between the real and unreal, between what is actually going on in the ring and what these actions do with our imagination. It is, actually, one great delightful paradox. And this is also precisely the reason why the circus itself has always been the shrewdest promoter of its self-invented myths.

But, more than a hundred years later, Foucault teaches us that the third great myth of the circus, that of physical virtuosity as an embodiment of freedom, is in fact precisely an externalisation of the power that curbs the freedom for which the circus longs.<sup>8</sup> After all, it is in discipline that the norm becomes extremely visible. Still, the images and myths with which we surround our practice and the sources from which we draw in our creative processes haven’t changed all that much. In fact, it’s the opposite: we have actually come to believe our self-devised myth that says that physical virtuosity is an expression of (artistic and political) freedom. As a result, the space between what surrounds the circus (image, myth) and what actually takes place in the ring is no longer a paradox. It has become a real contradiction. A contradiction that is in turn reinforced by the present confusion between practice and performance and the accompanying conviction that what we do in the ring is real.

For all these reasons, circus that relies on virtuosity in the traditional sense does not embody freedom. Not to our 21st-Century eyes. It is not rebellious, nor subversive. On the contrary, it is repeating an existing repertoire, working a stale, dated myth into the ground. It is a parade of perfectly

8. Doorman indicates that Foucault’s subject critique doesn’t escape the romantic paradigm either. After all, “his Nietzschean and almost malicious ardor to reveal the authentic subject as fiction implies a utopian desire for a free living individual, one who is not captured in the fine-grained structures of the discourse that disciplines it” (Doorman, 2012: 13).

trained, disciplined bodies that conform with the norm of what is considered beautiful, useful, virile or sexy. However hard this sort of circus tries to present itself as a subversive place on the margins of society, it (now) lacks all political and artistic power.

So it is crucial that we become aware of the ways the body is disciplined by most circus techniques. It is time to want more from an audience than their ‘aaahs’ and ‘ooohs’ of wonder. It is important to want to be more than obedient machines whose bodies, through the discipline of ‘training’, show us who satisfies the norm and who does not. It is necessary to experiment with other relationships to virtuosity. Other relationships with the objects that make us into objects. A critical space full of potential is to be found in the relationship between the object that trains our body and the individuals that we are – a whole realm of possibilities.

When we cease to identify with virtuosity, a space may appear in which we can say something interesting about the things, dynamics and mechanisms that discipline our present day bodies. When we stop ‘showing’ our superpowers, a space may appear in which we can be ‘seen’ as ordinary human beings. The challenge is not to merge with the discipline that trains our bodies but to carve out a ‘free’ space for the individuals that we are.

Let’s stop thinking that the nostalgic display of caravans and tent, and our knowledge of the repertoire and tradition, are acts of artistic freedom. Let us once again enter into that exciting area of difference between practice and performance that is characteristic of every art form. Let us once again yearn longingly, fully aware that the freedom we seek is an impossible goal. Let us once again dare to be ironic and tragic.

But let us above all try to forget all the Romantic myths that surround and shape our practices. Let us look for the potential of circus as a medium rather than repeating the myths that obscure it. Let us depart from shows that confirm the norm and let us invent new myths. Let us reflect on what it means to be a virtuoso body in the ring. Let us examine our relationships with our objects. Let us seek out how all this can tell us something about our contemporary world and our place in that world.

I’m very much looking forward to hearing your thoughts. Over the course of the following year, I will be organising several encounters to talk over and discuss together the different topics that these letters try to raise. Meanwhile, your letters, emails and comments are most welcome on [bauke.lievens@hogent.be](mailto:bauke.lievens@hogent.be).

Speak soon,  
Bauke Lievens

This is the second letter of a cycle of Open Letters to the Circus written in the framework of the four-year research project ‘Between being and imagining: towards a methodology for artistic research in contemporary circus’ – funded by the research fund of KASK School of Arts (Ghent, BE).

## Third Open Letter to the Circus: Who gets to build the future?

(Sebastian Kann, 2018)

This is the third letter in a cycle of *Open Letters to the Circus*. This letter is written in the context of ‘The Circus Dialogues’, a two-year research project led by Bauke Lievens, Quintijn Ketels and Sebastian Kann. ‘The Circus Dialogues’ expands on Bauke Lievens’ previous research project, ‘Between Being and Imagining: towards a methodology for artistic research in contemporary circus’. Both projects are financed by the Arts Research Fund of the University College Ghent (BE).

And I can see another world  
And I can make it with my hands  
Who cares if no one understands?  
I can see it now  
I can see it growing  
And moving by itself  
And talking in its own way  
It’s realer than the old one

Stephin Merritt<sup>9</sup>

Dear circus artists,

We need to talk. Not about your circus practice, though — not here, not this way. It’s not that I don’t want to; honestly, I do! But there’s a snag, something special about today’s arrangement that keeps us from getting to the bottom of the matter.

Here’s the shape of it: from where I’m sitting, safe behind my computer screen, *I just can’t know what you’re up to*. Who are you, actually? I don’t know what circus is for you, what need it fills, what future lingers tantalisingly on its horizon. And I refuse to guess, out of respect for your particularity, and the particularity of your practice. I won’t do it, I won’t go there.

I admit, I’m guilty in the past of having jumped on the ‘what is circus’ train, proposing a universal definition, a specificity, an essence.<sup>10</sup> I projected my own interests on you and made you the object of my knowledge without your consent or input.<sup>11</sup> I thought I saw clearly, I thought I had access to the

9. ‘71: *I think I’ll Make Another World*, from ‘50 Song Memoir’ by the Magnetic Fields (2017).

10. See ‘Taking back the technical: contemporary circus dramaturgy beyond the logic of mimesis’ (Kann, 2016, online).

11. If I claim to know what you are, do I not also cut away all the parts of you which are not visible from my limited perspective? And if I’m the one who has the power to define common knowledge — if I’m the one whose writing is being published, for instance — what happens to the elements of your being which I cannot know or sense? In *Poetics of Relation*, Édouard Glissant urges us to drop the Western fantasy of objective knowledge — of “discovering what lies at the bottom of natures” (2010 [1997], 190). Rather, Glissant suggests we turn our attention to the “texture of the weave and not the nature of its components” (190). Instead of making claims for others about *what* they are — claims which perform violent reductions — we might be better off to examine the nature of the contact we manage to establish. To ground an ethical practice of knowledge, we need to stop asking ‘who or what is this?’, wondering rather ‘what does it feel like to come into relation with this person or object?’.

truest truth about circus. I'm sorry: now I see how presumptuous it was to try to confine your practice to the box which suited my own needs.

No, today I don't feel the urge to talk about circus practice in a general way, nor the desire to perform the cut between circus and non-circus which would make such a discussion possible. It is not my decision (incision?) to make. Rather, I want to talk about circus as a community — the people of circus — and speculate about one possible future for us. This is it: In the future, circus artists will feel empowered to create work on their own terms.

What do you think? It seems uncontroversial enough. I hereby declare it as my own mission and I propose to share it with you, if you want to be part of it. I hope you do, because it's a future we need to work towards *together*. Although we live in a culture that idealises self-sufficiency and independence, the reality is that we *can't* conjure empowerment for ourselves out of sheer force of individual will, just by loving ourselves a little more or pushing a little harder. If creative agency is something that we value, we need to tend to circus as an *ecology*; that is, an enmeshed network of bodies, practices, institutions, images, moods, and concepts, which lean on, support, and transform each other in complex ways.<sup>12</sup>

Let me explain, starting with this word 'agency'. It's a word that we deserve to have in our arsenal. An agent being 'one who acts', agency is more or less 'power-to-act'. When we think about our own agency as artists, the question we're asking is: am I free to define the goals and values of my practice? Or am I forced to shape my practice in certain 'normal' ways in order to receive the material, emotional, and intellectual support necessary for making?

The opposite of agency is *overdetermination*. We say we are overdetermined when we don't have as much freedom to choose how to act as we would like. Think about it this way: when we begin creating a circus piece, be it an act or a show, how much about it is determined in advance? What kinds of elements appear non-negotiable? Do I need to put in my best tricks? Do I need to keep the work to a certain length? Do I need to appear masculine or feminine? Do I need to avoid certain kinds of movements? To the extent that *saying no is not an option* — to the extent that our consent to these conditions is never asked for — we can say we are overdetermined, and our agency is compromised.

In 21st-century humans, overdetermination tends to create anxiety.<sup>13</sup> When we feel we are not given a choice about our movements, when we feel

12. Why is it so counterintuitive today to think of agency in terms of ecologies? Judith Butler, among others, has pointed out the way neoliberalism wages "war on the idea of interdependency" (2015: 67), shifting all responsibility to the individual. In neoliberal climates, we tend to think of agency as something that belongs to the agent, rather than as something *granted* to the agent. But, as Butler argues, "Human action depends on all sort of supports — it is *always* supported action" (72; emphasis mine). We have only to think of the circus apparatus to understand what she means. Climbing is unthinkable without a rope. In the same way, touring would not look the same without networks of cultural institutions, training is shaped by the networks of sociality that grow in the training space, and artistic practices develop in ways that are inseparable from the ebb and flow of critical recognition.

13. Some of the most compelling descriptions of the lived experience of overdetermination come from decolonial literatures. Overdetermination is not a dry, practical affair, a simple arrangement of open and closed doors: it also works on and through feeling, sensation, and mood, and has serious (and deleterious) effects on the inner lives of the overdetermined. Works such as Frantz Fanon's *Black Skin, White Masks* (and especially chapter five, 'The Fact of Blackness') bring the emotional and psychological effects of overdetermination into painful focus.

held in our place by others and denied the power to decide for ourselves, we get sad, stressed, lonely, angry. Sometimes we don't even know *why* we feel this way — sometimes overdetermination is so built into our lifeworlds that the lack of choice doesn't appear explicitly. But we can sense it, and it hurts.

I see a lot of circus artists in my community suffering the squeeze of overdetermination. For every circus artist whose career rolls on without a hitch, there are a handful whose work is not supported, not cared for, not allowed to take space. These are the artists whose practices fall on the wrong side of the split enacted between 'good' and 'bad' work. When this happens, we are *overdetermined by critique*: whatever system of evaluation happens to be in fashion that year swoops in to deny these artists the power to act.

This sort of overdetermination is very obvious to the artist. Less obvious — but no less discouraging — is the overdetermination effected by *fantasy*. How much do our cherished visions of 'good circus' actually limit our power to act in a given creative process? How much do mirages of a particular future cloud our access to the full potential of the present? When bodies, objects, images, and language gather under the spell of a project, their gathering manifests an unruly, incoherent, swirling cloud of potentiality: on the way from the present to the future, anything could happen! When that cloud of potentiality appears to narrow, ushering us with all the force of violent destiny in one direction, agency is replaced by fate.<sup>14</sup>

Of course, we are never totally free to act. The only real question is: are we free *enough*, is our space of agency adequate?

Well, is it?

\* \* \*

In today's circus world, critique and fantasy are entangled with each other in an elaborate and messy fashion. Critique punctures fantasy: it derails careers, deflates practices, disables creativity, and detaches the spectator from the situation of the performance.<sup>15</sup> At the same time, critique *constructs* fantasy: the critical environment we're immersed in feeds us values and tells us what good and bad performances look like. Critical culture encourages us to

14. For radical performance theorist Bojana Kunst, the fantasy of the 'good performance' poses a major threat to artistic practice. The strict control we need to exercise in the creation space in order to move towards a certain desirable outcome means there is actually no space to produce anything new: 'frozen in the future', we keep on circling around what is already imaginable, continually reproducing new versions of the same (2015, 153). For Kunst, this means that the potential of art as a space of freedom — as a space in which bodies can move in defiance of the rules which bind society at large — is barred: when we hold on too tight to fantasies of critical excellence, "the possibility of the future is actually in balance with the current power relations" (168). Avoiding overdetermination by fantasy perhaps means operating with a looser grip...

Since Freud's writings on the subconscious, it has become very hard to argue that there's any real freedom in fantasy. I fantasise about futures *despite myself*. And as Hannah Arendt points out, "The power to command, to dictate action, is not a matter of freedom but a question of strength and weakness" (1960: 445). Agency — at least in the way I'm interested in understanding it here — is not about being able to actualise what we already imagine is good. Rather, it appears when we are able to transcend 'motives and aims', calling something into being "which did not exist before, which was not given, not even as an object of cognition or imagination, and which therefore, strictly speaking, could not be known" (444). In terms of artistic creation, this means treating the image of 'good performance' as a material which is present in the space of creation like any other material, appearing as a possible interlocutor rather than a totalising ideal.

15. In the sense that critique requires analytical *distance*. When we sit in the audience with our critic's notebook on our lap, the experience of spectatorship acquires quite a different flavor.



fantasise about ourselves as critics — when criticising others, we help build a hierarchy of taste, with ourselves sitting at the top, as if we and we alone had access to the truest truth.<sup>16</sup> The circus world, diffracted through the binocular prisms of critique and fantasy, appears as an arena of struggle — taste against vulgarity, artistry against clumsy flailing, authenticity against artifice — rather than as a delicate ecology requiring common tending.

This state of affairs is held in place by a secret. If the secret were to be spoken, the whole drama would be revealed as hollow. And I'm going to speak it here, so get ready! Here it is: There is no objective 'good' or 'bad' in performance, only personal taste and local criteria.

I'll repeat: in performance, the only basis we have for making judgments of value are personal taste and local criteria. Anything we might want from a performance — entertainment, social commentary, political import, impeccable design, clever decision-making, originality, style, whatever — none of these things are universal values for performance, nor do they look the same in different places around the world (or even for different people in the same place).

It becomes pretty clear if we examine the different places circus is presented. The criteria which hold at a nightclub in London look pretty different from the criteria which hold at a street theatre festival in Spain. 'Good' and 'bad' mean different things at Festival CIRC*a* than they do at Adelaide Fringe. This is obviously not because different geographies grant us fuzzier or clearer access to the Truest Truth: in each location, we are bound by a local resolution, whose reality is performatively maintained.<sup>17</sup> We have to keep judging — and judging *our way* — in order for 'good' and 'bad' to appear at all.

These local critical criteria *sometimes* become a problem for artistic agency. In the commercial world, artists make work for the pleasure of a particular audience, and manage to find space for creative freedom within the confines of those criteria. Commercial artists *agree* to abide by the demand for entertainment — they consent to work within the constraints drawn by the critical culture local to the commercial world. When submission occurs with consent, the results can, of course, be rewarding for everyone.<sup>18</sup>

Things are different for circus practices which understand themselves as art. That's because in contemporary art, the audience doesn't *need* to be entertained — not necessarily. In fact, the artist gets to define her own ends:

16. The critical gesture is one of *revelation*: it is "predicated on the discovery of a true world of realities lying behind the veil of appearances" (Latour, 2010: 474-475). By making this gesture, the critic claims "a privileged access to the world of reality" (475). Critique only functions if the critic stages herself as more-objective, and her critical criteria as unassailable. This is what commentators like Armen Avanesian mean when they frame critique as an instrument of power: it has a stabilising and legitimising effect for the critical subject (Avanesian, 2017: 35-36).

17. I borrow this formulation — and the metaphysical worldview grounding this letter — from philosopher Karen Barad. In 'Posthuman Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter', she unfolds a performative approach to the production of realities, which imagines all being as local, contingent, and relational: "A specific intra-action [...] enacts an *agential cut* [...] effecting a separation between 'subject' and 'object'. That is, the agential cut enacts a *local resolution within* the phenomenon of the inherent ontological indeterminacy. In other words, *relata* do not pre-exist relations; rather, *relata-within-phenomena* emerge through specific intra-actions" (2003: 815).

18. I think problems of agency mostly arise in the commercial world when artists are asked either to overtly sexualise themselves or to take more significant physical risks than they are comfortable with. These are problems of no small import, and deserve to be treated in a study of a different kind.

she becomes her own local resolution of reality.<sup>19</sup> The circus practices which we call ‘contemporary’ can be informative, emotional, exciting, meditative, confrontational, confusing — *or not*. This is the space of agency promised by the contract of the contemporary. And increasingly, I’m concerned that that promise is not being kept.

Despite loudly claiming that rules are meant to be broken and that all conventions are arbitrary, we continue to critique artists as if our local criteria and personal taste were as real to them as they are to us. We continue to enact the division between ‘good’ and ‘bad’ work which keeps some practices visible and some in the shadows. And when we voice our criticisms in certain ways — ways which erase the particularity of our criteria of judgment — artists get trapped in certain ways of thinking, overdetermined by fantasies they feel they cannot ignore or negotiate.

In Bauke Lievens’ first open letter — ‘The need to redefine’ — critique and fantasy intersect in yet another arrangement. In my reading, the whole letter is grounded by a *fantasy of critical circus*. Lievens imagines the circus artist as a kind of skilled cultural operator, whose practice is based on the virtuosic navigation of conventions — both artistic and social — and their critical deconstruction through performance.<sup>20</sup>

What does this mean? Well on the one hand, Lievens wants the artist to take a hard look at circus as a medium, to pull back the curtain of misunderstanding and reveal its reality. In her letter she states:

The circus body constantly pushes the limits of the possible, and incessantly displaces the goals of its physical actions, such that it never attains these goals and limits: they are always moving to be just out of reach. What is expressed through the forms of circus is not the old vision of mastery, then, but an understanding of human action that is fundamentally tragic [...] What appears in the ring is a battle with an invisible adversary (the different forces of nature), in which the goal is not to win but to resist and not to lose.

So Lievens’ critical circus reveals something essential about the medium which had been hidden. On the other hand, critical circus offers up a critique of contemporary culture (“our post-modern, meta-modern or even post-human experiences of the world surrounding us”). The artist’s task, then, is to propose, through performance, an ‘innovative, surprising, weird and disturbing’ relation between medium and world.

There’s no denying that the figures of thought Lievens develops have a palpable force of presence: her concept of the tragic circus hero, for example, radiates a compelling productive energy. This energy has already been

19. Which is not to say that her local resolution goes unchallenged. In ‘Why Is Art Met With Disbelief? It’s Too Much Like Magic’, art critic Jan Verwoert describes the tension wrought on the artist by the constant demand to explain herself: “It’s a classic among the top twenty conversations from hell: getting cross-examined over Sunday dinner by prospective in-laws who, with increasing persistence, try to elicit a confession from you that [...] art is a big fraud [...] In such a situation, *defending art as a realm in which value can be freely negotiated seems hardly worth trying*” (2013: 92; emphasis mine). Should we as artists echo this assault on artistic freedom through holding each other to inflexible critical standards? Or should we devote ourselves to ensuring that art *remains* a space in which value can be freely negotiated?

20. I owe this formulation to Jan Verwoert (2016).

and will continue to be mobilising for circus artists. But I think we need to be clear that her writing is so rich precisely because it is particular to her embodied experience: she's expressing *her* truth, which has emerged through her own particular circus practice.<sup>21</sup> There's a particular vision of circus behind her writing, one which deals with risk, danger, and difficult physical skills. There's a particular world — one which is, strangely enough, *both* meta-modern / post-human *and* characterised by a dialectical struggle between Man and Nature.<sup>22</sup> Lievens also imagines a very particular task for art: to stir up the social and aesthetic fields, to take the flaming sword of critique to each, to make hidden truths public and to motivate public engagement with them through persuasive staging.<sup>23</sup>

This is totally one valid way of thinking about arts practice. Is it the only one? No. When I think about Lievens' approach in relation to my own practice, what I notice is that one very important element of my work — the intuitive body — is missing from her account. Because Lievens' circus seems to be all about making clever jabs at social and aesthetic conventions, the body of rational planning seems to be very much in charge.<sup>24</sup> Sometimes, though, I'm more curious about feeling than reasoning; sometimes I'm more interested in a state than a statement. Sometimes, material emerges during creation which *is* romantic, which *is* autobiographical, which *is* unreadable. Sometimes I make decisions without knowing why — not always, but sometimes.

In her letters, Lievens gives us a peek of the kind of things that she desires. But what I notice is that, rather than offering those fantasies to us — saying 'hey, I've got this crazy idea, maybe we can share it, maybe you vibe with part of it, go wild guys' — she presents them as non-negotiable. She sows a seed of division in the circus world — are you Team Bauke? — and,

21. Lievens is not trained in a particular circus discipline, but she is a circus artist in the sense that she composes with circus, interacts with circus, deals with circus, feels with circus. In other words, she is a circus artist because she has a circus practice; she's both immersed in it and speaking back to the world through it. If we are to claim, as I would like to, that making circus technique is a kind of thinking, equal in worth to thinking-through-speaking or thinking-through-writing, then we can't be snooty about including dramaturgs, directors, and choreographers-of-circus in circus proper. We are all circus artists.

22. Strange because post-human thought is characterised by the deconstruction of the division between the natural and the cultural, and is animated by the imperative to think in terms of ecologies rather than dialectical oppositions. Post-humanism tries to undo what Alfred North Whitehead called the 'bifurcation of nature', which names the attempt to separate meaning from matter as spearheaded by European Enlightenment thought. Rather, post-humanism tries to "speak in one breath of nonhumans and other than humans such as things, objects, other animals, living beings, organisms, physical forces, spiritual entities, and humans. Encompassing this ontological scope is vital as it has become indisputable, if it ever wasn't, that in times binding technosciences with naturecultures, the livelihoods and fates of so many kinds and entities on this planet are unavoidably entangled" (Puig de la Bellacasa, 2017: 1). With this in mind, a post-human tragic hero at war with nature is difficult to imagine.

23. The fact that this prescription hides within her text as an *implication* make it all the more dangerous for artistic agency. It's the belief we have to adopt, at least temporarily, in order to make sense of Lievens' critique. In the act of reading, we don't only encounter *information*; we also immerse ourselves in a whole *context* which allows the information to resonate as truth. This is what Deleuze and Guattari call a *mot d'ordre*: it's what goes without saying in what is said. Such rhetorical strategies are problematic because they stage particular beliefs as if they were objective knowledge. Unless we're explicit about the fantasies which ground our critiques, we end up indoctrinating readers rather than liberating them to think for themselves (Massumi, 1992: 29-34).

24. The culture of critique finds its roots in the European Enlightenment: thinkers of this period challenged the old orders of Church and State by the use of reason and persuasive argumentation. In the process, they denigrated and marginalised 'affect, the subjective, the particular, the familial', and so forth. In the quest for objective knowledge, Enlightenment thought attempted "to divorce reason and cognition from experience, intuition, and affect" (Dhawan, 2014: 23-29). What resulted was a hierarchisation of thought, with Western models of objective criticality at the top. Taking embodied practices seriously as valid ways of doing thinking means putting this hierarchy into question.

as added incentive to get on board with her vision, insists that other ways of thinking about circus are old-fashioned, backwards, or stuck in the past.<sup>25</sup> She constructs a normative timeline for the development of circus without asking other artists if they want to join her in her charge. But is there only one circus future worth pursuing? Is there only one contemporary?<sup>26</sup>

\* \* \*

I want to speculate about the practical conditions of a future in which circus artists feel empowered to create work on their own terms. I think this begins with a culture of respect: when you read a dossier, feedback a work-in-progress, or see a show, assume the artist knows what she's doing. This should be a sort of baseline principle. When something doesn't seem right and you want to point it out, first ask the artist questions: is coherence important for you? Is it essential to your practice that the audience remain engaged the whole time? Are you interested in clarity? Do you think circus needs to be difficult? If the answer is 'no', maybe your critique is more about your fantasies than theirs.<sup>27</sup>

I think the biggest threat to circus artists today is critique that refuses to relativise its grounding fantasies. In a contemporary circus context, nothing should be absolutely required of a circus show. But all too often, artists end up juggling demands which appear both non-negotiable and incompatible with their practice. For me it all started in circus school: in today's schools, all work is graded according to the same criteria, and critical culture tends to run rampant. At school, we internalise overdetermining fantasies about 'good circus' which then take years to un-learn. What if teachers were asked to work with their students to write evaluation criteria tailored to their actual interests? What if circus schools made a habit of articulating and problematising their own aesthetic values?

Although the grading stops after school, evaluation — mostly oral, although sometimes also written — does not. Occasionally these critiques make it back to the criticised artist, but more often they just infect the defenseless listener with an imposed set of values. If we don't criticise carefully, we end up forcing our fantasies on others in ways we might not even be aware of: if I hear 'too bad they didn't fully explore the scenography' enough times, it's hard not to start thinking of scenography as something which *must* be 'fully explored'. So if we're serious about circus as a place where artists can choose to shape their practices in multiple ways, we might need to take a look at our

25. If we continue to talk about ourselves like this, we put ourselves in a very difficult position! It's only possible to imagine that we are somehow behind, late, or caught in the past if we believe in history as a single, inevitable process of progress; a universal movement towards one kind of future. But who gets to decide what this future is? And what becomes of diversity when the nature of progress is dictated from only one standpoint?

26. Rather than simply *adding* practices coded as 'old-fashioned' or 'primitive' into a revised version of the present — forming a 'new totality' — Homi K. Bhabha suggests the space of difference opened up by 'time-lag' (that is, the perception of certain practices as old-fashioned) as heralding an opportunity for the inauguration of a horizontal plurality of presents (2000).

27. Jan Verwoert on critique: "We all have the required amount of kitchen psychology at our command to figure out the reasons why [a] person must have uttered the hurtful judgment. It's the golden rule of criticism: Critics reveal as much, if not more about themselves (their fixations, complexes, and grudges) as they do about the object of their judgment" (2013: 32).

habits of speech. We might need to think about how our criticism is quietly building norms which hem artists into particular kinds of fantasies — fantasies which they might struggle to accord with their creative practices.

Being careful about the way we think about and communicate critique doesn't mean an end of analysis and debate. Far from it! It just means deploying analysis as one possible tool for performance-making, rather than understanding performance as an excuse to do analysis. It means 'destabilising' our standpoints, so that when we use language to come into relation to someone else's practice, it's not only *they* who are vulnerable, but also *us*.<sup>28</sup> We have to grant the work the space to speak back, and that involves signposting the particularity of our own speaking positions, instead of presenting ourselves as all-knowing keepers of universal truths.<sup>29</sup> Until we're ready to do this, it's maybe better to remain quiet, rather than assume we know better than the artist what her practice requires.<sup>30</sup>

\* \* \*

The circus field is populated by a diverse crowd, with a plurality of artistic practices. Some of us begin creation thinking in terms of story, some in terms of images, some in terms of physical tasks. Some of us are addicted to language and some feel trapped by it; some of us are inspired by the 'real world', and some need to shut that studio door tight in order to feel comfortable exploring. Sure, some circus artists romanticise a kind of off-the-grid, chapiteau-and-caravan existence, but many of us are also expert digital citizens, even using the internet as a kind of alternative performance space. Rather than trying to correct 'undesirable' tendencies by pointing to what circus *should* be according to one particular understanding of the here-and-now, we need to nurture and cultivate precisely this diversity. Otherwise, we privilege one approach — and one local set of evaluative criteria — over another, adding more arbitrary stratification to a planet already bursting at the seams with it.

It is especially important in contemporary circus that we stop undermining each other with insensitive critique. Taking each other seriously as artists means first asking the question: what would it mean to understand my experience watching this piece as a *valuable* experience? What if the artist

28. In *OVERWRITE*, literary theorist Armen Avanessian puts forth a theory of the ethics of critique. For him, critique is merely activity of self-legitimation unless the act of criticising also transforms the critic: "The search for a path that leads beyond or emancipates from the status quo always also implies a poetic labor on oneself. In the absence of such labor, changes are just cosmetic changes" (2017: 40-41). In other words, unless the critic is willing to be changed by the process of criticism — unless she's willing to revise her grounding fantasies — criticism actually produces no real effect in terms of the dominant culture.

29. Thinking along with Mieke Bal, I'm proposing circus performance as a *theoretical object*. In Bal's conception, a theoretical object is not an object to theorise, but an object that theorises itself: "the term refers to works of art that deploy their own artistic [...] medium to offer and articulate thought about art" (1999: 104). Her formulation reminds us to think of the critical instance not as the bestowal of words upon a mute object, but rather the awkward and tentative meeting of two 'speaking' subjects, who *together* negotiate the production of knowledge.

30. Verwoert describes the 'articulate silences' of the critic who decides not to speak as 'forms of mourning'. Mourning for what? Perhaps these moments of silence commemorate the failure of her attempt to make contact with the artwork: the tragedy of non-relation that undergirds our irreducible difference (2013: 43).

is not incompetent, but actually doing something strange totally perfectly?<sup>31</sup> Unless there's an ethical problem with someone's practice — if it's promoting sexist stereotypes, for example, or if the work is physically or emotionally damaging for the artists involved — everything and anything *must* be received in a spirit of unconditional hospitality.<sup>32</sup> Otherwise, contemporary circus loses its political potential as a space of freedom, simply becoming another normatively-defined aesthetic or style.<sup>33</sup>

If there's an issue with circus, it's not that the work is lacking some magic ingredient. Perhaps there's a certain conservatism that frustrates artists trying to think differently about their practices. But proposing a 'better normal' is not the answer to the problem. We can't think progress only in terms of our own aesthetics and value systems; we need to consider the field as a holistic ecology, shaped by artistic practices but also by social, administrative and epistemological ones. The goal should not be better shows but greater artistic freedom. And in these spaces of creative agency, artists — not critics — will find themselves empowered to define a plurality of circus futures.

Let's do it together! Your reactions are welcome and eagerly awaited at [sebastian.kann@hogent.be](mailto:sebastian.kann@hogent.be).

With love,  
Sebastian Kann



31. I think a key concept here would be *temporary belief*. If we want to engage in a generous practice of dialogue, we need to make the effort to imagine that the other's point of view is valid — we need to experiment with adopting their critical criteria, if only temporarily. This goes for the artist receiving feedback just as much as the critic who gives it. Without making this effort of empathy — without adopting temporary beliefs — our critical positions would never transform or change. I owe the concept of 'temporary belief' to Eleanor Bauer, who introduced it in a workshop as a way to think about the dancer's relationship to a choreographic score. Bauer herself credits Daniel Linehan for the formulation.

32. For French philosopher Jacques Derrida, the host is always torn between two forces. On the one hand, we have the ethical or moral principle of hospitality, which obliges us to provide space for anyone who needs, without judgement or expectation of repayment. On the other hand, we have the conditions and laws governing hosting as a practice — think of immigration law, for example — which translates the unbearable burden of caring for everyone who needs it into practical terms. Because we don't have large enough houses to take in everyone, nor the social or emotional resources to be a good host for just anyone, we make selections, perform exclusions, and subject prospective guests to a series of measurements and evaluations, either consciously or subconsciously.

By making this distinction — between the principle of unconditional hospitality and the practice of conditional hospitality — Derrida wants to point at a space of injustice. What to say to those who fall into the gap between doing the right thing and doing what you can? No-one deserves to be excluded, yet total inclusion — in the arts as much as anywhere else — remains a logistical impossibility. Derrida concluded that the vain quest for total inclusion needs to remain a mobilising force, even if the work of inclusion is never complete (2000).

33. André Lepecki's distinction between the choreopoliced and the choreopolitical is helpful here. If contemporary circus becomes a set style rather than an open-ended invitation to redefine itself, we fall into a situation of *choreopolicing*: that is, contemporary circus would appear as field in which "to be is to fit a prechoreographed pattern of circulation, corporeality, and belonging" (2013: 20). If this happens, artistic freedom in circus risks vanishing. On the other hand, a *choreopolitical* field is one which welcomes "movement whose only sense (meaning and direction) is the experimental exercise of freedom" (20); movement of which, in other words, no particular performativity is required, and which doesn't need to wait for critical legitimization.

## Bibliographic References

- AGAMBEN, Giorgio. *What is an apparatus?* (Stanford: Stanford University Press, 2009).
- ARENDRT, Hannah. 'What is Freedom?' In *The Portable Hannah Arendt*, ed. P. Baehr, 2000. New York: Penguin, 1960, pp. 438-461.
- AVANESSIAN, Armen. *OVERWRITE: Ethics of Knowledge – Poetics of Existence*. Trans. N. F. Schott. Berlin: Sternberg Press, 2017.
- BAL, Mieke. 'Narrative Inside Out: Louise Bourgeois' Spider as Theoretical Object'. In *Oxford Art Journal*, vol. 22, no. 2, 1999, pp. 103-126.
- BARAD, Karen. 'Posthuman Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter'. In *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol. 28, no. 3, 2003, pp. 801- 831.
- BHABHA, Homi K. "'Race" Time and the Revision of Modernity'. In: *Theories of Race and Racism: A Reader*. Ed. L. Back and J. Solomos. London and New York: Routledge, 2020, pp. 354-368.
- BUTLER, Judith. *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*. London and Cambridge, MA: Harvard University Press, 2015.
- DERRIDA, Jacques. *Of Hospitality*. Trans. R. Bowlby. Stanford: Stanford University Press, 2000.
- DHAWAN, Nikita. 'Affirmative Sabotage of the Master's Tools: The Paradox of Postcolonial Enlightenment'. In: *Decolonizing Enlightenment: Transnational Justice, Human Rights and Democracy in a Postcolonial World*. Ed. N. Dhawan. Leverkusen, Germany: Barbara Budrich Publishers, 2014, pp. 19-79.
- DOORMAN, M. *De Romantische orde*. Amsterdam, Prometheus/Bert Bakker, 2012.
- DOORMAN, M. *Rousseau en Ik: over de erfzonde van de authenticiteit*. Amsterdam: Prometheus/Bert Bakker, 2012, p. 38.
- FANON, Frantz. *Black Skin, White Masks*. Trans. C. L. Markmann. London: Pluto Press, 2008 [1967].
- FOUCAULT, Michel. *Discipline, toezicht en straf: De geboorte van de gevangenis*. Groningen: Historische Uitgeverij, 2010, p. 255.
- GLISSANT, Édouard. *Poetics of Relation*. Trans. B. Wing. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2010 [1997].
- HAEGENS, Koen. *Niemands slaaf: verlangen naar de innerlijke grens*. De Groene Amsterdammer, Jrg. 12(140), 2016, pp. 36-39.
- JACOB, Pascal & RAYNAUD DE LAGE, Christophe. *Extravaganza! Histoires du cirque américain*. Montreu-il-sous-Bois: Editions Théâtrales, 2005, pp. 59-76.
- KUNST, Bojana. *Artist at Work: Proximity of Art and Capitalism*. Winchester, UK and Washington, USA: Zero Books, 2015.
- LATOUR, Bruno. 'An Attempt at a "Compositionist Manifesto"'. In: *New Literary History*, 2010, 41, pp. 471-490.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999.
- LEPECKI, André. '9 Variations on Things and Performance'. In: *Thingly Variations in Space*. Edited by Elke van Kampenhout. Brussels, MOKUM, 2011.
- LIEVENS, Bauke. 'First Open Letter to the Circus: The need to redefine'. On: *e-tcetera*, 2015. <<https://e-tcetera.be/first-open-letter-to-the-circus-the-need-to-redefine/>>

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



**mis-  
cella-  
neous**

# *Pel teu amor: The Legacy of Catalan Lyric Theatre*

Antoni FONT MIR

Universitat Autònoma de Barcelona and Institut del Teatre  
[anthonyfontmir@gmail.com](mailto:anthonyfontmir@gmail.com)

BIOGRAPHICAL NOTE: PhD candidate at the UAB, University Masters Degree in Theatre Studies at the UAB, Bachelor's Degree in Dramatic Art from the Institut del Teatre in Barcelona. He is the founding editor of *Teatremusical.cat*. His research and career focus on Catalan musical theatre, where he has worked professionally in most of the fields of the performing arts as an actor, director, lyrics adaptor and lighting designer.

English translation, Neil CHARLTON.

## **Abstract**

The late 19th and early 20th centuries saw the creation of a Catalan lyric theatre that coexisted with the predominance of lyric theatre in Spanish. From the outset, the different attempts to create a Catalan lyric theatre have been led by different illustrious figures from Catalonia's musical scene, with the creation of shows and the organisation of different lyric seasons that in the end often have not the most successful. In the 1922-1923 season there was a new attempt to revive this genre at the Teatre Tívoli in Barcelona.

The show that closed that season was *Pel teu amor*, written by Josep Ribas and Miquel Poal-Aregall. It included the song "Rosó", which has transcended eras and borders and has become a very popular piece in Catalonia. This study focuses on the detailed analysis of *Pel teu amor* and examines all its songs, its plot, staging and writers as well as the repercussions until today. Moreover, it explores the history of Catalan lyric theatre, providing a new vision that breaks through the boundaries between genres.

**Keywords:** Catalan lyric theatre, musical theatre, cuplé, El Paral·lel, *Pel teu amor*, "Rosó", Josep Ribas, Miquel Poal-Aregall

Antoni FONT MIR

## *Pel teu amor: The Legacy of Catalan Lyric Theatre*

### Introduction

We know that on 2 August 1708 at the Llotja de Mar in Barcelona, there was a chamber performance of the opera *Il più bel nome*, with a libretto attributed to Pietro Pariati and music by Antonio Caldara, and that, in 1750, a regular opera season began there. In 1850, the first zarzuela season was programmed in Barcelona. It was aimed at the working classes and came from Madrid. After a time in Barcelona, it toured through much of Catalonia. This led to different composers writing bilingual shows.

Catalan musical theatre, or lyric theatre, has been seen on Catalan stages for over one hundred and fifty years. Some of the first examples influenced by that first zarzuela season include *L'esquella de la Torratxa*, with libretto by Frederic Soler i Hubert (Serafi Pitarra) and music by Joan Sariols Porta, premiered on 11 April 1864 at the Teatre Odeon in Barcelona; *Setze jutges*, with libretto by Manuel Angelón and music by Josep Pujadas, premiered in 1858 at the Gran Teatre del Liceu in Barcelona; and *L'Aplec del Remei*. The latter, by Josep Anselm Clavé, premiered at the Gran Teatre del Liceu in Barcelona on 30 December 1858 and is the oldest score we have of a stage work in Catalan. Hereafter we can find dates for more premieres of musical shows in Catalan with variable degrees of success and in all kinds of theatres, for example at the Teatre Novetats and at the Jardí Espanyol in Passeig de Gràcia, where, according to Francesc Curet, in around 1895 a very diverse audience enthusiastically applauded the work of Conrad Colomer. We also find dated initiatives such as the Associació Wagneriana de Barcelona, founded in 1901, dedicated to the study, analysis, dissemination and translation into Catalan of Richard Wagner's operas; and the project of the Teatre Líric Català company led by the composer Enric Morera, who, as Xosé Aviñoa says, invested his own and others' funds to put on the lyric season that began on 12 February 1901 at the Teatre Tívoli.

Within the history of Catalan musical theatre, however, we find a division mostly marked by what is cultured and what is popular. This theatrical

division that we inherited from medieval times in Catalonia has changed its meaning over the years; at that time, in the early 20th century, this line that marked the division between cultured and popular was drawn by the working social class who was beginning to have sufficient money to go to the theatre and, therefore, new performance venues were created with a significant social impact, as Jorge Uría González explains in *Lugares para el ocio. Espacio público y espacios recreativos en la Restauración española*.

We can find an example of this division in El Paral·lel, where the renowned composer Joaquim Zamacois wrote the cuplés under the name Casamoz (transposition of the letters of his surname) and also the lyricist Joan Casas i Vila, who used the penname Juan Misterio for mainstream shows and his family name for more cultured pieces that were midway between the zarzuela and opera.

Despite these divisions and the century-old records, much of this repertoire that was part of the mass popular theatre of the late 19th and early 20th centuries has fallen into oblivion; the librettos have not been re-issued and many of the scores have been lost.

Some of the attempts to create a musical theatre with a very marked ideology to differentiate itself from the Spanish zarzuela, such as *Blanquiflor*, with libretto by Adrià Gual and music by Enric Granados, premiered in 1899 at the Teatre Líric in Barcelona, “apparently” did not work; such as Enric Morera’s repeated moves to create the so-called Teatre Líric Català (1895-1908) at the Teatre Romea, the Teatre Principal and the Teatre Tívoli in Barcelona.

Despite this “apparent” failure, from those times we find titles that have taken root in Catalan stage music, such as *La Santa Espina*, a play in three acts and six scenes with libretto by Àngel Guimerà and music by Enric Morera, premiered on 19 January 1907 at the Teatre Principal in Barcelona; and *Don Joan de Serrallonga*, with libretto by Francesc Pujols i Morgades and music by Enric Morera, premiered on 7 October 1922 at the Teatre Tívoli in Barcelona. From the chronicles of the time, we can say that both shows were a success. *La Santa Espina* features a sardana familiar to all Catalans and that was banned by the two Spanish dictatorships. However, we had to wait until 2014 to have a complete sound recording by the Orquestra Simfònica del Vallès, distributed by Discmedi. We can also note that *Don Joan de Serrallonga*, despite the success achieved in 1922, has only been revived by an amateur group during the lyric season of the Foment Mataroní on 25 October 2020.

The musical theatre performed in Catalonia has not been approached or researched as a whole: the shows that are part of this genre have either been included within the history of music or within the history of theatre, and have been regarded as a sporadic phenomenon filtered between text-based theatre. Neither the history of music nor the history of theatre has regarded musical theatre as the multidisciplinary art that it is.

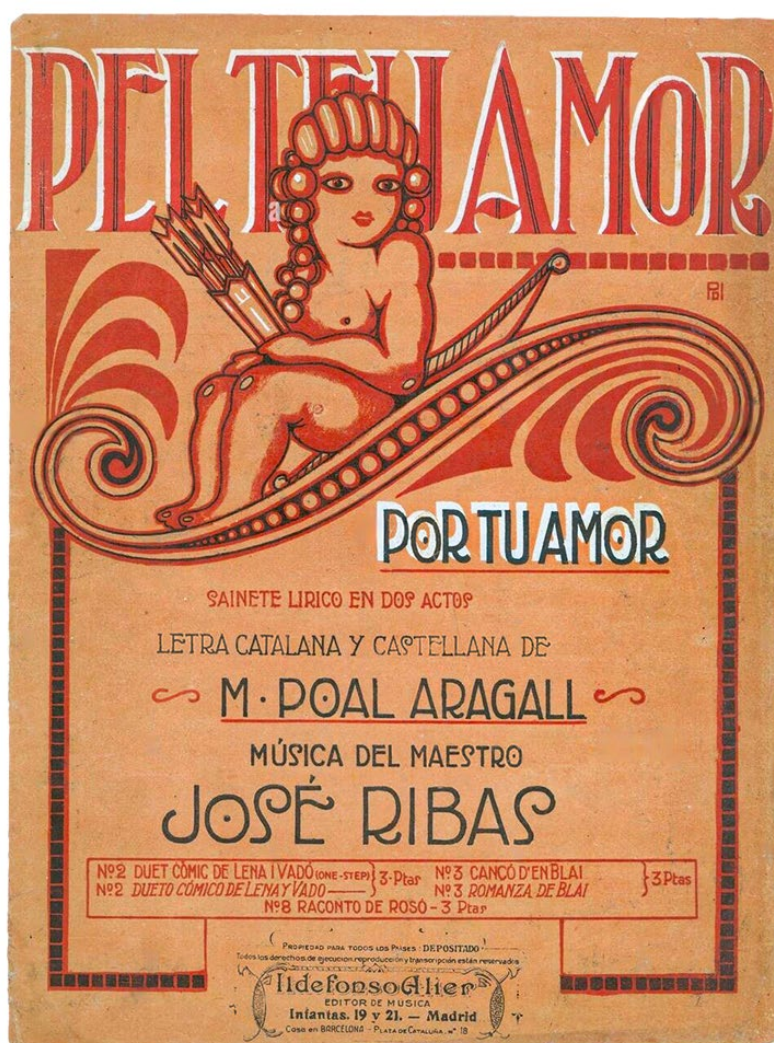
A unique case is *Pel teu amor*, premiered on 21 December 1922 at the Teatre Tívoli in Barcelona and which, according to Manuel Garcia Gargallo, PhD in Contemporary History, had a “modest reception”, with little impact.

*Pel teu amor*, with libretto by Miquel Poal-Aregall and music by Josep Ribas, is a unique and exceptional case in the history of Catalan musical theatre. This musical piece, which celebrated its centenary on 21 December 2022 and has not been staged again since its premiere, contains the “Cançó de Blai”, popularly known by the name “Rosó”.

This song has become very popular. A hundred years after its premiere, few people know that it comes from a musical theatre show and we have no idea what the other musical numbers in the show sounded like since the complete score was never published. “Cançó de Blai” has been passed down orally from generation to generation, readapted to the tastes, styles and fashions of each moment until becoming an immortal Catalan anthem.

Therefore, it is relevant to carry out a study to rediscover these pieces, find out what they contributed to the history of Catalan musical theatre and why, in certain environments, this theatre has been underestimated. For this reason, this research concerned with the two-act lyric show *Pel teu amor* by Miquel Poal-Aregall and Josep Ribas, which features one of the most performed songs in Catalan music, the famous “Rosó”. Despite its immense popularity and success, the other musical pieces and the plot remain lost in oblivion like so many other lyric works staged in those times.

Illustration 1. Cover of the score of *Pel teu amor* (“Rosó”) sold by Ildefonso Alier. © Biblioteca AFM



## *Pel teu amor*

*Pel teu amor* is the name of the lyric show in two acts and three scenes by Miquel Poal-Aregall and Josep Ribas. On 17 December 1922, three scenes from *Pel teu amor* were presented in the evening performance, but the complete show premiered at the Teatre Tívoli in Barcelona on 21 December 1922 and ran until 7 January 1923. It was directed by Josep Bergés.

7 January was also the day of the swansong of Josep Bergés' Catalan-Spanish lyric company and a special programme took place with *El santo de la Isidra*, *La alsaciana*, *La canción del olvido*, *La banda de trompetas*, *La mascota* and the first act of *Pel teu amor*, as published in *La Veu de Catalunya* announcing the company's seasonal farewell.

The table below details the materials that survive from *Pel teu amor*. Using them, we were able to carry out a complete analysis of the show.

Document type	Conservation	Year	Publisher	Language	Others
Libretto	MAE 81781 /SGAE BAR/B-197.1 Barcelona	1922	Ràfols	Catalan	The libretto of the show, both the sung and spoken scenes.
Libretto	Orfeó Català Documentation Centre (Emili Vendrell collection) 3.17_0061	1923	Typewritten manuscript	Spanish	Libretto with only the spoken parts translated into Spanish.
Prompt's score	SGAE Barcelona BAR/B-197.1 (orchestra materials)	1922	Handwritten score	Catalan	Voice and piano score. Work material.
Director's score	SGAE Barcelona BAR/B-197.1 (orchestra materials)	1922	Handwritten score	Catalan	Voice and piano score.
Orchestral parts	SGAE Barcelona BAR/B-197.1 (orchestra materials)	1922	Handwritten score	—	Orchestral parts for each instrument.
Complete score	SGAE Madrid MPO/1281	1922	Handwritten score	Catalan	The complete score book with voices and all orchestration.
<i>Pel teu amor</i> (song)	AFM Library Vic	1923-1925	Ildefonso Alier	Catalan and Spanish	Published score of the song "Rosó".
<i>Pel teu amor</i> (song)	AFM Library Vic	1957	Ildefonso Alier	Catalan and Spanish	Published score of the song "Rosó".
<i>Pel teu amor</i> (song)	Institut del Teatre in Barcelona Library D 223-03	2008	Editorial de Música Boileau	Catalan and Spanish	Score of the song "Rosó" published and currently sold.

## Plot

**Act one: OPENING. GENERAL CHORUS:** The action takes place in a fishing village. It is the day of the main festival, the day to honour the patroness. The whole village wears its best clothes to attend mass, the procession and the dances. Amid the furore, the villagers tease Vadó because they tell him that he is in love with Lena, who has two suitors: Geroni the barber, who is

held in low regard by the village, and Vadó, who is very brave. Grandfather Marc tells us that ten years ago today, the Pigat group went fishing in the sea, the lightning tore the sails and the water had taken the boat when Vadó cried out to the virgin that, if she saved them from the storm, he would believe in her from now on. The virgin stopped the storm and they were able to return, so today the whole village is celebrating and Geroni, who wants to show Lena who he is, will sing a song. *COMIC DUET*: Vadó sings to Lena about everything he will be able to do if he is the chosen one. *COMIC DUET REPRISÉ*: The villagers go to see the authorities leaving the mass, except Rosó, who is busy with her son, and Blai enters. *PEL TEU AMOR*: We discover that Rosó is sad because Mateu, the child's father, fled the village after leaving Rosó pregnant. Blai is in love with her and for him it is no problem that she has a baby. Blai tells her that today, after a long time, Mateu will return to the village, but not for her, he's coming back for another woman. *BLAI AND ROSÓ DUET*: Blai and Rosó say goodbye and leave. Mateu and Cisca enter, conspiring to make Rosó say that the baby is not Mateu's son; Cisca calls Rosó and offers her a large sum of money in exchange for her forgetting about Mateu and thus buy her silence. Rosó refuses. Mateu is left alone with Rosó. *ROSÓ AND MATEU*: Rosó sees that Mateu came to deceive her and does not accept anything from him. *ROSÓ AND MATEU REPRISÉ*: Grandfather Marc enters, they argue and Mateu leaves. Blai enters and they tell him what happened and go inside the house. The square is filled with people who have left the mass and it's time for Geroni to sing his solo. *END ACT ONE*: Geroni sings very badly, the people whistle and boo and Vadó and the other villagers attack him.

**Act two: *PRELUDE. MALE CHORUS AND LENA***: In an oak grove, about ten minutes from the village in front of Lena's house. She, from the window, sees the boys frolicking. Vadó is firm and determined with Lena after Geroni's ridicule. Agustinet and Angeleta tell him that if he doesn't go to mass, Lena won't want him. Lena asks about Geroni, because she is sorry that everyone makes fun of him. Lena and Vadó are left alone and he tries to tell her that he is not a religious man, but Lena is adamant. Geroni enters with a handkerchief around his jaw because of the taunts and fight during the song; even so, he doesn't give up and wants to sing again. Everyone laughs and Lena asks Vadó to apologise to Geroni, otherwise they will never speak again, and he does so out of obligation. Geroni says he can't bear it anymore and confesses that he was pretending to court Lena because she herself had asked him to see if Vadó would take the plunge and ask her to marry him. After a moment of tension all three end up friends and leave for the procession. *ROSÓ'S STORY*: Rosó enters and sees that the others are happy and she is not. Rosó talks to grandfather Marc who tells her to forget Mateu, not to worry, that the baby will have a father. *ROSÓ AND BLAI*: Blai enters and tells them that he has arranged to meet Mateu to restore Rosó's honour. Grandfather Marc and Rosó leave. Blai and Mateu are face to face. They argue and meet outside the village to put an end to this story. *MUSICAL INTERLUDE*. In the church square of the village, the procession passes with Vadó carrying the flag of the

fishermen's guild, fulfilling the promises he had made to Lena, and the villagers laugh at it. Lena enters to go to church, as does Geroni. Cisca arrives, drunk, and tells them that Mateu is fighting with another man; the people don't want her, they kick her out and enter the sacristy. It's night and grandfather Marc and Rosó are waiting. *BLAI*: Blai enters and tells them that he has stabbed Mateu. Blai must flee alone immediately. Rosó wants to go with him, but it's too risky. *INCIDENTAL*. They agree that grandfather Marc will take Rosó and her little boy with Blai, who will act as his father. Blai leaves. *FINAL CHORUS*: The fishermen's procession leaves and grandfather Marc gives thanks to the virgin.

### Miquel Poal-Aregall

Miquel Poal-Aregall, journalist, novelist and playwright. He was born in 1892 in Sallent and died in 1935 in Barcelona. He worked for different publications such as *La Veu de Catalunya*, where he published theatre reviews under the penname Jordi Clar; he also worked for *Catalunya Teatral*, and contributed to the publications *Garba* and *El Diari de Sabadell*, which he edited. He wrote for the magazine *Feminal* and in 1918 published in *Un enemic del Poble* a "Manifest a la feminitat".<sup>1</sup> He also edited the popular collections *La Novel·la Nova* and *La Novel·la d'Ara*, focusing heavily on female characters. From 1919 to 1935 he wrote more than twenty plays that were put on in theatres in Barcelona, such as the Teatre Romea, the Teatre Espanyol, the Teatre Tívoli, the Teatre Apolo and the Teatre Coliseum Pompeia, and by different theatres in Catalonia, among them the Teatre Euterpe in Sabadell. He also premiered radio plays and published sixteen novels between 1914 and 1930 (Carreras, 1978, p. 705).

In 1922, he worked with the composer Josep Ribas on the lyrics and libretto of *Pel teu amor*. It is often said that this is Poal-Aregall's only relationship with music, but after our research (and as you can see) we can say that this is not the case. He was in contact with the poetic art of verse on numerous occasions, either through the plays he wrote, where he combined writing in verse and prose, or also through his close contact with the Catalan cuplé, as we have already explained. In addition, six of his plays include songs and he co-wrote a zarzuela with music by Josep Ribas himself.

In the titles of Poal-Aregall's plays we can see a desire to explore problems or customs to be changed. He put himself at the forefront of defence of women and their intellect, so that they could have the freedom that had been taken from them.

He also wished to change some attitudes through his theatre, even indirectly, to try to make people think about couple relationships. He wanted these forms to become popular among the bourgeois and working-class audience:<sup>2</sup> *Els paranyes de l'amor*, 1923; *Els jocs de Cupidó*, 1933; *Les verges*

1. <<https://bit.ly/48eQ39N>>.

2. It is not until 1970, with the premiere of *Company*, that Stephen Sondheim and George Furth address the problems of upper middle-class couples for the first time in the history of American musical theatre.



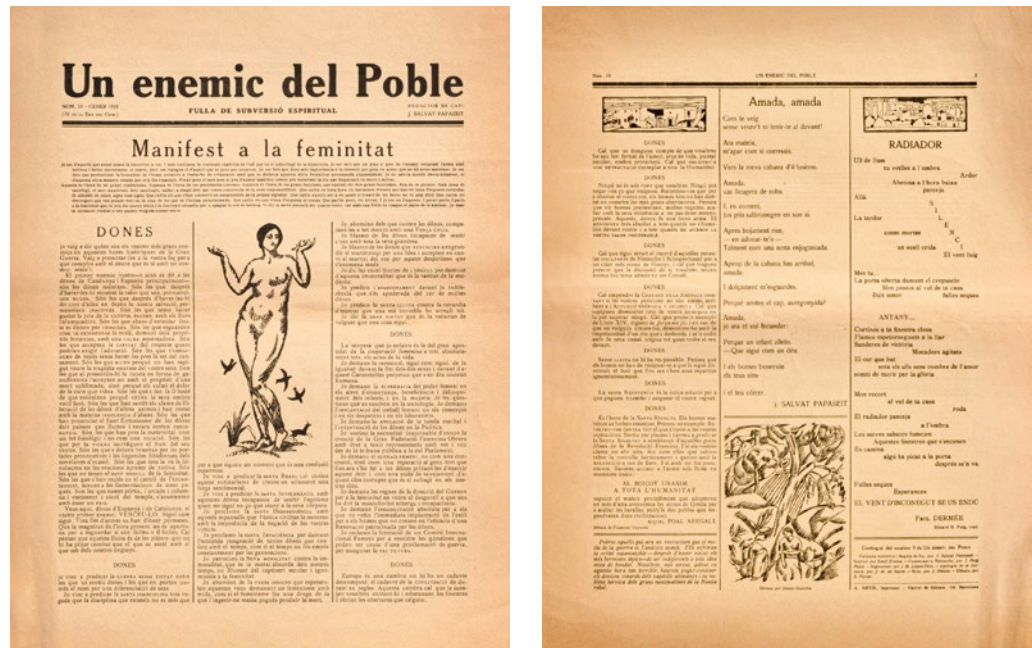


Illustration 2. *Manifest a la feminitat*, published in January 1918 in the magazine *Un enemic del Poble*. Full de subversió espiritual, with Joan Salvat-Papasseit as editor-in-chief. The name is inspired by the homonymous play by Henrik Ibsen.

*caigudes*, 1934 or *Pel teu amor*, 1922, which raises the issue of a girl who has become pregnant out of wedlock and her father wants nothing to do with her, something that for decades has completely ruined women’s lives.

“It’s a weft of sufferings / my life / and the most sinister thoughts / possess me. / My destiny has been merely / pains and sorrows / and it has bound my youth / with its chains” (Ribas and Poal- Aregall, 1922, p. 30).

The following table details Miquel Poal-Aregall’s dramatic work.

Miquel Poal-Aregall, dramatic work					
Title	Year	Premiered at	Publisher	With sung parts	MAE reg. number
<i>L'amor vigila</i>	1918	Teatre Romea	Ràfols	–	35810
<i>El xicot tímid</i>	1919	Teatre Romea	Ràfols	–	99991
<i>La dolça veu</i>	1919	Teatre Romea	Llibreria Millà	–	52638
<i>Ànimes nues</i>	1920	Sabadell	Llibreria Millà	–	36468
<i>Pati d'hospici</i>	1921	–	–	2 songs	81401
<i>Una dona en comandita</i>	1921	Spanish	Typewritten	–	53333
<i>José Santpere</i>	1922	Spanish	Alfa	–	126778
<i>Pel teu amor</i>	1922	Teatre Tívoli	Ràfols	With music by Josep Ribas	81781
<i>Paranys de l'amor</i>	1923	Teatre Comèdia	Llibreria Millà	–	16099
<i>La cotxereta</i>	1926	–	Typewritten	There are songs on pages 10 and 18	47766

Title	Year	Premiered at	Publisher	With sung parts	MAE reg. number
<i>Estudiantina</i>	1927	–	Typewritten	Zarzuela with music by Josep Ribas	57745
<i>Casa't, mamà!</i>	1933	Ràdio Associació de Catalunya	Llibreria Millà	–	3694
<i>Lluna de mel</i>	1933	Representada per Catalunya	Llibreria Millà	–	16098
<i>Els jocs de Cupidó</i>	1934	Ràdio Associació de Catalunya	Typewritten	–	66765
<i>La Gloriosa</i>	1934	Teatre Apolo	Llibreria Millà	–	132344
<i>La taverna dels valents, o El secret de la Miquela</i>	1934	Teatre Apolo	Typewritten	With music by Pasqual Godes	93600
<i>Les verges caigudes</i>	1935	Teatre Apolo	Llibreria Millà	It is not mentioned in the li-bretto, but Act 4 is set in a cabaret	3698
<i>La desgràcia de la sort</i>	1935	Coliseu Pompeia	Llibreria Millà	–	3693
<i>El perill del divorci</i>	1936	Premiered by the Quadre escènic Mossèn Cinto	Llibreria Millà	–	3697
<i>La famosa condició</i>	–	–	Typewritten	–	58344
<i>Un marit que no té preu</i>	–	–	Typewritten	–	72219
<i>Si tens la dona guapa</i>	–	–	Typewritten	–	91399

### Josep Ribas i Gabriel

Josep Ribas i Gabriel, Catalan theatre composer. He was born in 1882 in the town of Gràcia and died in 1934 in Barcelona. His production is largely unknown and we must assume that he made his living by writing songs and dance music. He is the musician who created “Rosó”, one of the best remembered Catalan songs of the last hundred years, but does not have an entry in the *Gran Enciclopèdia Catalana* or the *Gran Enciclopèdia de la Música Catalana*. His dramatic work includes *Fígaro*, *El gall de Ripoll*, 1921; *Primavera*, *Pel teu amor*, 1922; *La tuna de Alcalá*, 1926 and *L'Estudiantina*, 1927.

The following table details Josep Ribas' dramatic work.

Josep Ribas, dramatic work			
Title	Year	Lyricist	SGAE register
<i>Fígaro</i>	–	–	*
<i>El gall de Ripoll</i>	1921	Enric Lluelles	BAR/B - 196
<i>Primavera</i>	–	–	*

\* *Fígaro* and *Primavera* do not appear in the SGAE archive, but different newspaper articles or archives such as Portal Sardanista or the Biblioteca Virtual of the Diputació de Barcelona do cite these two works, lost today, as being created by Josep Ribas.

Title	Year	Lyricist	SGAE register
<i>Pel teu amor</i>	1922	Miquel Poal-Aregall	BAR/B-197.1 (orchestra materials) MPO/1281 (score)
<i>La tuna de Alcalá</i>	1926	Luis Tejedor and Francisco de la Cruz	BAR/T-134
<i>L'Estudiantina</i>	1927	Miquel Poal-Aregall	MMO/5042

His greatest success was, without a doubt, *Pel teu amor*. The tenor Emili Vendrell premiered the show and popularised it to this day. In the world of sardanas, *El gall de Ripoll* is remembered, which, like *La Santa Espina de Morera*, crossed the borders of musical theatre and became popular. Even in the parts surviving from *El gall de Ripoll* we can find arrangements for the instruments for *cobla*, the musical ensemble that performs sardanas.

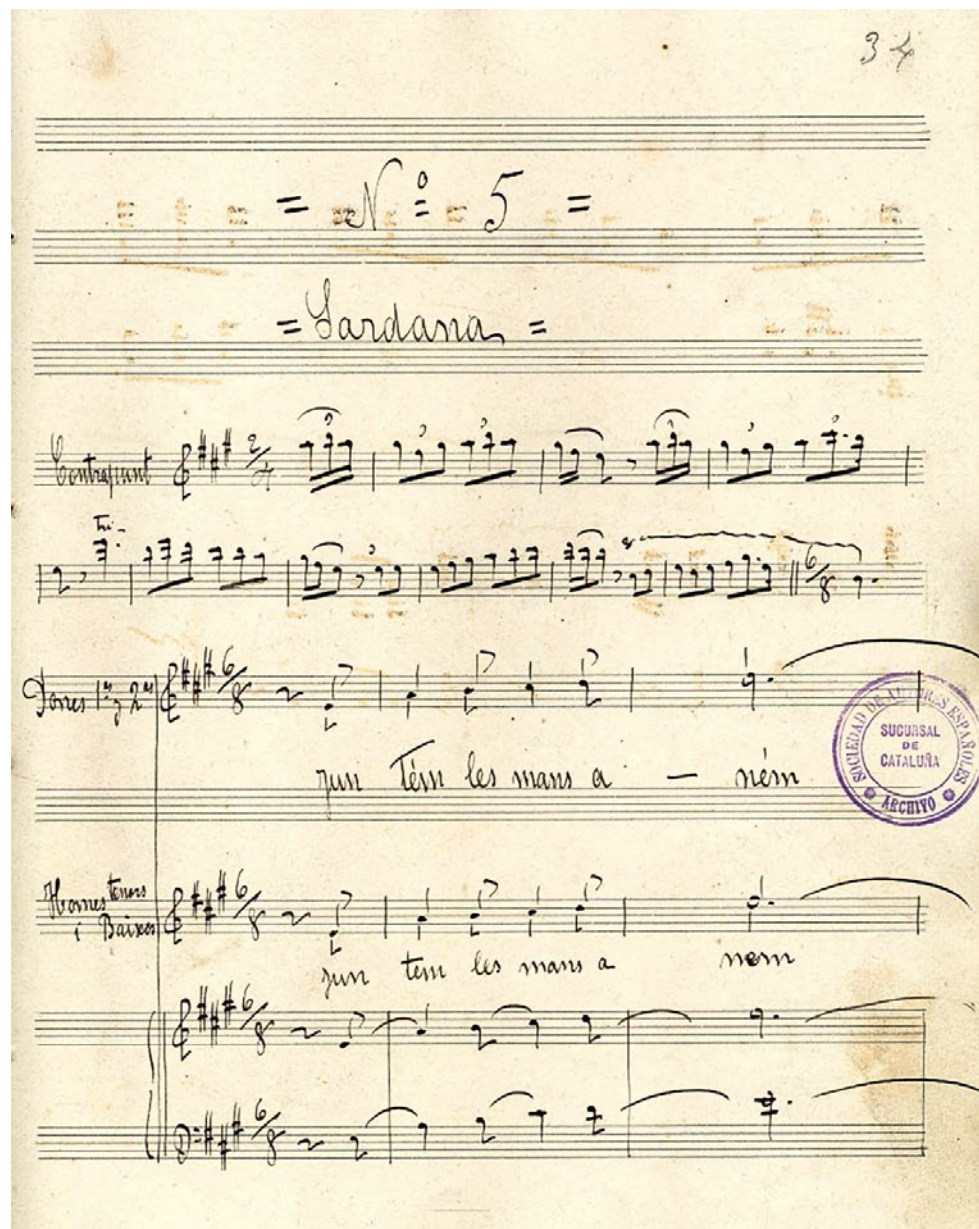


Illustration 3. Number 5 of *El gall de Ripoll*, by Josep Ribas, which was performed outside the theatre.  
© SGAE Documentation Centre and Archive: BAR/B-196

## Josep Bergés

Director and actor of *Pel teu amor* and impresario of the Catalan and Spanish Companyia Lírica.

Josep Bergés i Olivé, known as Pepe Bergés, began as a comic tenor at the Teatre Espanyol in Barcelona in 1895. His artistic career was linked, as the lead actor and director, to the first period of the Teatre Còmic, dedicated almost exclusively to operetta and zarzuela (Molner and Albertí, 2012, p. 49).

In September 1921 Pepe Bergés and Josep Santpere set up a theatre company with which they performed, at the Teatre Novetats, *L'home de les set vegades*, and at the Teatre Espanyol, *L'hotel dels gemecs*. In March 1922 they enjoyed great success with *Baixant de la Font del Gat*, *La severa*, *A l'ombra de Montjuïc* and *El Barander* (Pigrau, 2002, p. 45).

Pepe Bergés, known as “El rei del Paral·lel”, also participated in directing many of the shows by Josep Santpere (Villescà, 1931: 59).

Everything indicated that, in the autumn of 1922, the revival of Catalan lyric theatre with Josep Bergés's company with the Spanish and Catalan Companyia Lírica at the Teatre Tívoli was really happening, as reflected by the artistic direction, entrusted to Josep Pujols and Enric Morera and an outstanding cast of artists that included Josep Bergés, who did the stage directing, and Emili Sagi Barba, Josefina Buatto, Empar Ferrándiz, Miquel Pedrola, Lluís Zanón, Miquel Sirvent and Lluís Alcalà, with the debut of Emili Vendrell (Curet, 1967, p. 418).

The next table details the shows, with the musicians and lyricists who were part of the new lyric season at the Teatre Tívoli in Barcelona from October 1922 to January 1923. Under the direction of Josep Bergés. This has been compiled from *El Diluvio*, *El Gráfico*, *La Veu de Catalunya*, *La Publicidad*, *La Vanguardia*, *L'Esquella de la Torratxa*, *Marinada* and *Papitu*.

1922 lyric season at the Teatre Tívoli in Barcelona under the direction of Josep Bergés			
	Title	Composer	Librettist
1	<i>Don Joan de Serrallonga</i>	Enric Morera	Francesc Pujols (basat en l'obra de Víctor Balaguer)
2	<i>La capa tot ho tapa</i>	–	–
3	<i>Nit de reis</i>	Enric Morera	Apel·les Mestres
4	<i>La Baldiron</i>	Enric Morera	Àngel Guimerà
5	<i>La Santa Espina</i>	Enric Morera	Àngel Guimerà
6	<i>El castell dels tres dragons</i>	Enric Morera	Serafí Soler (Pitarra)
7	<i>L'ou com balla</i>	Josep M. Torrents	Eugeni Duch i Salvat
8	<i>L'esquella de la Torratxa</i>	Joan Sariols	Frederic Soler (Pitarra)
9	<i>Pasqua Florida o Les caramelles</i>	Càndida Pérez	Rosend Llurba
10	<i>El somni de la innocència</i>	Urbà Fando	Conrad Colomer

	Title	Composer	Librettist
11	<i>Bohemios</i>	Amadeu Vives	Guillermo Perrín i Miguel de Palacios
12	<i>Molinos de viento</i>	Luna Luis	Pascual Frutos
13	<i>Los cadetes de la reina</i>	Pablo Luna	Julián Moyrón
14	<i>El pájaro azul</i>	Rafael Millán	Antonio López Monís
15	<i>La Dogaresa</i>	Rafael Millán	Antonio López Monís
16	<i>La banda de trompetes</i>	Tomàs López Torregrosa	Carlos Arniches
17	<i>Maruxa</i>	Amadeu Vives	Luis Pascual Frutos
18	<i>Retorn</i>	Josep Sancho Marroco	Miquel Roger
19	<i>Pel teu amor</i>	Josep Ribas	Miquel Poal-Aregall
20	<i>El santo de la Isidra</i>	Tomàs López Torregrosa	Carlos Arniches
21	<i>La alsaciana</i>	Jacinto Guerrero	José Ramos Martín
22	<i>El Guitarrico</i>	Manuel Fernández de la Puente	Luis Pascual Frutos
23	<i>La canción del olvido</i>	Guillermo Fernández-Shaw Iturralde	Federico Romero Sarachaga
24	<i>La tempestad</i>	Ruperto Chapí	Miguel Ramos Carrión
25	<i>Somni de Manon</i>	–	–
26	<i>Que és gran Barcelona</i>	Juan Antonio Martínez	Manolo Fernández

## Cast

The cast of *Pel teu amor* included ten top performers of the time who used to work with Josep Bergés' lyric company. The following table details the names of the characters in the show, their age according to the writer — which did not always coincide with the age of the performer —, the names and surnames of the actors and actresses, and the tessitura of each one. This information has been compiled from the show's libretto and different theatre programmes from Josep Bergés' company.

Character	Character's Age	Actor	Tessitura
Rosó	25 years	Josefina Bugatto	Soprano
Lena	20 years	Pepita Fontdevila	Soprano (tiple)
La Cisca	60 years	Assumpció Paricio	Mezzo/contralt
Angeleta	19 years	Senyora Mas*	Contralt

\* Ha estat impossible trobar el nom de la senyora Mas per completar el repartiment. En els llibrets i molts programes de mà de l'època tan sols figura el cognom i ni al material de l'obra que es conserva a l'SGAE o al MAE, no hi consta cap nom dels intèrprets, i en les nombroses obres estrenades per la Companyia Lírica catalana i castellana, no hi consta aquesta actriu, cosa que no passa amb la resta d'intèrprets.

Character	Character's Age	Actor	Tessitura
Blai	23 years	Emili Vendrell	Tenor
Mateu	28 years	Domènec Masanés	Baríton
L'avi Marc	80 years	Josep Bergés	Tenor i actor còmic
Vadó	30 years	Lluís Teixidor	Baríton
Geroni	27 years	Miquel Pedrola	Baríton
Agustinet	17 years	Artur Balot	Baríton/tenor

In addition to the main characters, the cast is complemented by men, women, and boys and girls who appear in the chorus sections (Poal-Aregall, 1922, p. 2; Morera, Pujols and Balaguer, 1922, pp. 1-4).

### The music

*Pel teu amor* contains stage music that completely matches what the scene demands; hence there is a variety of musical genres. It includes cuplé, serenade, choral singing, incidental music, Catalan popular music, and arias.

The instrumental part of *Pel teu amor* was performed by the orchestra of the Sindicat Musical de Catalunya, which participated in the shows of Josep Bergés' company. From the research carried out in the archive of the Societat General d'Autors i Editors (SGAE) we can say that it was performed live by a minimum of 25 musicians. We say minimum because it was also common for two musicians to play the same score (Morera, Pujols and Balaguer, 1922, pp. 1-4).

As we have explained in the table on page 429, the scores of the show are kept in the SGAE headquarters in Barcelona and Madrid. In Barcelona, the director's libretto survives, which is a shorter version of the piece for piano and voice; it is the oldest sheet music book surviving from the show, as it contains musical numbers that only appear in this one and that are no longer in the prompt's copy, which is also kept at the SGAE headquarters in Barcelona. As a working document, the prompt's copy is written quickly and less clearly than the director's book. The instrumental parts of the show are also clear with a bound book for each instrument. With the particularity that the musical number 11B is written on a separate sheet, which leads us to think that it is a last-minute change in the show. The headquarters of the SGAE in Madrid held the general score, a book with clean, clear writing and without modifications, probably the last score book scores written of those that survive.

The next table details the orchestral ensemble of *Pel teu amor*, based on the parts that are preserved in the SGAE in Barcelona and Madrid. Thanks to this score we have discovered that the arrangement included trumpets and bassoon, since the parts for these instruments are not in the Barcelona register.

String	Wood	Brass	Percussion
Violin I	Piccolo	Trumpet I	Small drums
Violin I	Flute	Trumpet I	Chinese box
Violin II	Oboe	Trumpet II	Triangle
Violin I	Clarinet in Bb I	Trumpet in Bb I	Bass drum
Viola	Clarinet in Bb II	Trumpet in Bb II	Cymbals
Cello	Fagot	Trombone I	-
Double bass	-	Trombone II	-
Harp	-	Trombone III	-

Therefore, the company consisted of 35 live performers plus the chorus, along with the creative, directing and technical team. It was, without doubt, what we today call a theatrical blockbuster.<sup>3</sup>

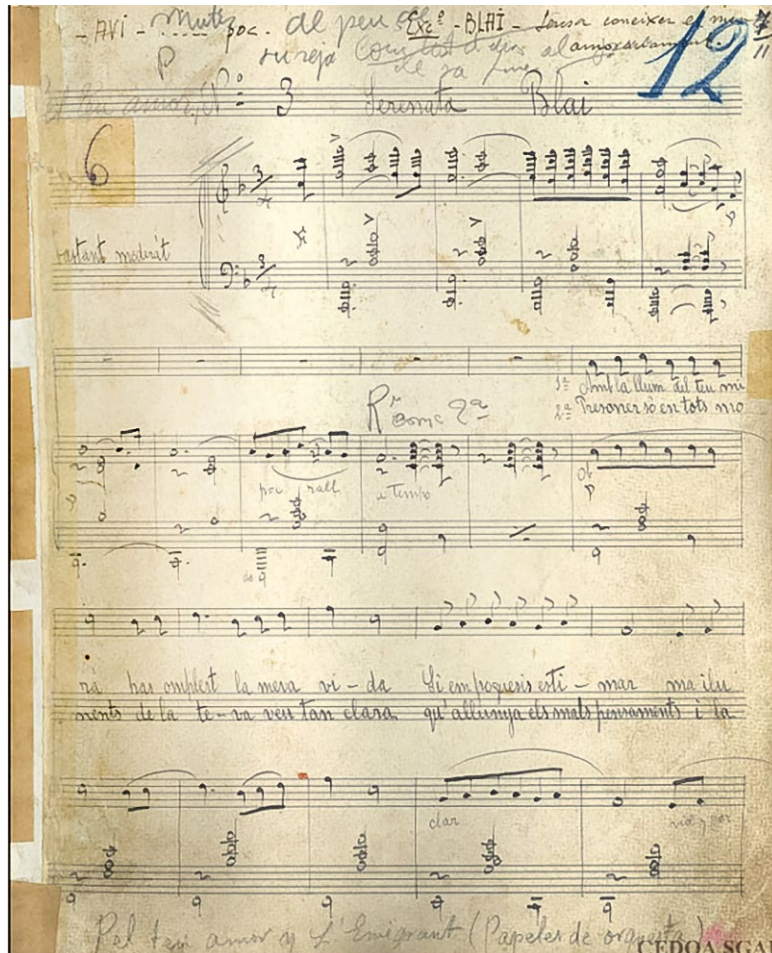


Illustration 4. An example of the scores for voice and piano of *Pel teu amor*, by Josep Ribas (prompt's part). © SGAE Documentation Centre and Archive: MPO/1281

3. Figures for the most recent big theatre productions seen in Catalonia: *Sweeney Todd* (1995): 18 actors and 13 musicians; *Mar i cel* (2014): 20 actors and 12 musicians; *Scaramouche* (2016): 18 actors and 10 musicians; *La jaula de las locas* (2018): 12 actors and 8 musicians; *Company* (2022): 14 actors and 15 musicians.

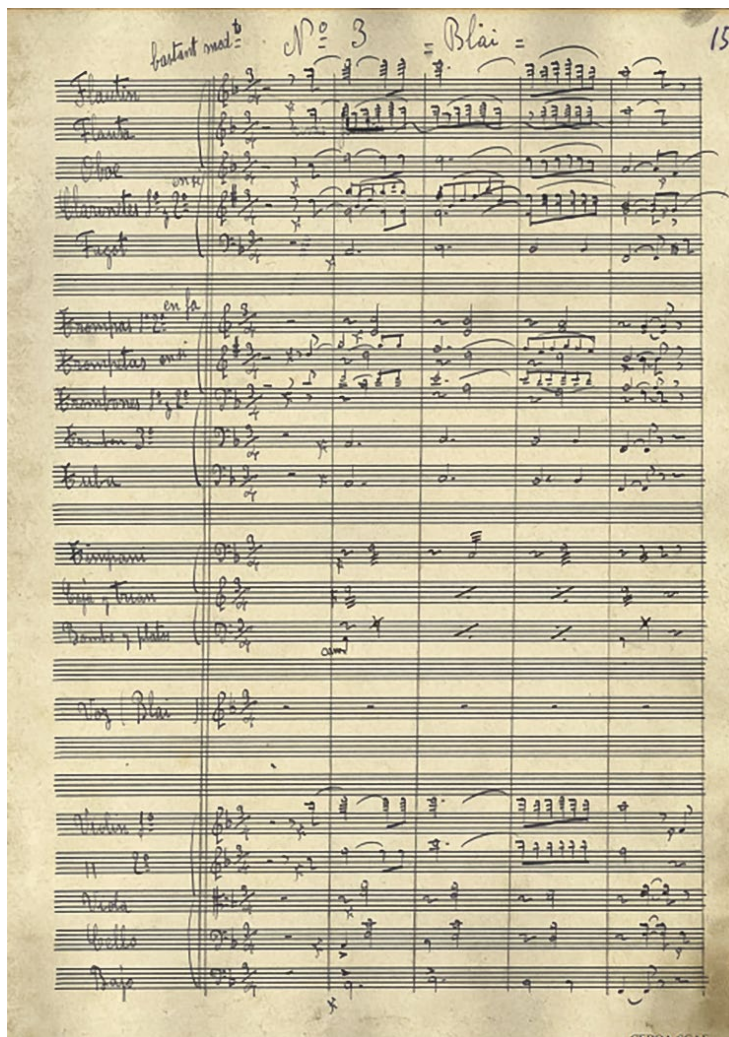


Illustration 5. A sample of the orchestral score of *Pel teu amor*, by Josep Ribas.  
© SGAE Documentation Centre and Archive: BAR/B-197.1

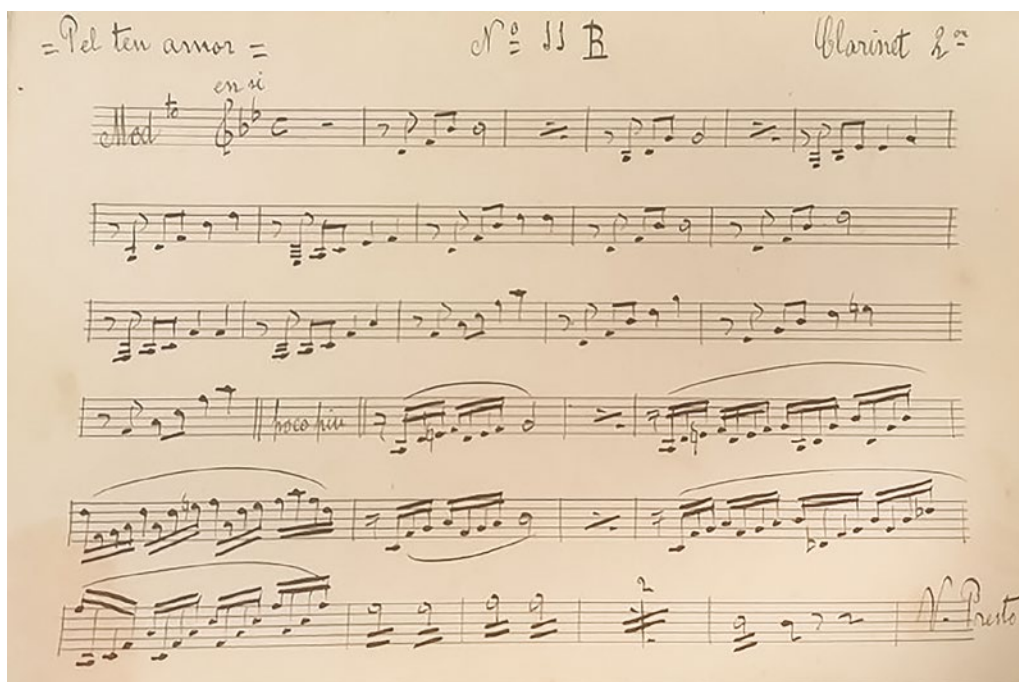


Illustration 6. Number 11B is an instrumental piece that does not appear in any score book and we find it directly in some separate sheets. © SGAE Documentation Centre and Archive: MPO/1281.



Comparing the different librettos and scores that survive, we have compiled the following table, where we set out the musical numbers that were part of the show with all the instrumental parts and reprises, the characters who performed it, the musical cue, changes, cuts, and numbers removed. This table gives us a complete and objective view of how the show was structured in 1922.

Title	Characters	Musical cue	Others
Introduction and no. 1 General chorus	Mixed chorus of men women and youths	Start of performance. No.1 followed by the introduction.	In the general score there is a mark to raise the curtain and it tells us that the two songs follow each other.
No. 2 Lena and Vadó	Lena and Vadó	<b>VADÓ:</b> Per tu fins fora capaç de... <b>LENA:</b> De què?... <b>VADÓ:</b> Doncs de...	This is one of the three musical numbers published by Ildefonso Alier between 1923 and 1925 and is entitled "Lena and Vadó comic duet".
No. 2 (reprise)	Lena and Vadó	<b>VADÓ:</b> Vatua; teniu raó, padrí.	The final part was repeated until the characters left the stage.
No. 3 Blai	Blai	<b>BLAI:</b> Com tot els dies al peu de la seva finestra l'ella no veu el meu enamorament!	This is one of the three musical numbers published by Ildefonso Alier between 1923 and 1925 under the name "Cançó de Blai" ("Rosó") and which became the best-known song of the show. The score has been reissued three times.
No. 4 "L'emigrant"	-	-	Number removed. This musical number is "L'emigrant" by Amadeu Vives and Jacint Verdaguer. There is no reference to characters or musical cue and it only appears in the director's score, which seems to be the first. It is no longer included in the prompt's score and the orchestrated score.
No. 4 Rosó and Blai	Blai and Rosó	<b>ROSÓ:</b> Pobre Blai! <b>BLAI:</b> Escolta, Rosó:	Duet of the two lead characters in which they declare their love but come up against their personal situations.
No. 5 Rosó and Mateu	Mateu and Rosó	<b>CISCA:</b> I sa teua promesa? Es diners... <b>MATEU:</b> Ja us diré: aneu-se'n ara.	The director's, prompt's and orchestral score specify that the duet is between Rosó and Andreu and not Mateu. In the Catalan version there is no character called Andreu. But in the Spanish version Mateu is called Andreu.  This suggests that in Catalan they changed his name and in Spanish they called him Andreu.  In the version of the libretto in Spanish this name does not appear.
No. 5b (reprise)	Instrumental	Immediately after no. 5.	For Mateu to leave the stage.
No. 6 First finale	Men's chorus and Geroni	<b>UN NOI:</b> Mare, jo no ho veig.	A number that closes the act with Geroni's long-awaited song.
No. 6b prelude to act II	Instrumental	Immediately after no. 6.	It is not written in any of the librettos. There is a note that says: 'Per prelude de l'acte 2n es toca el núm. 2 com a segona'.
No. 7 Men's chorus	Men's chorus and Lena	After the prelude of act II.	This number is not in the libretto of the Spanish version.

Title	Characters	Musical cue	Others
No. 8 Rosó's story	Rosó	ROSÓ: Les hores de tristesa hi són amuntegades i en canvi les d'alegria...	This is one of the numbers published by Ildefonso Alier between 1923 and 1925, and critics highlighted Josefina Bugatto's performance.
No. 9 Rosó and Blai	Blai and Rosó	AVI: Mentrestant reposaré ses cames...	A duet between the two lead characters in which in the prompt's score there are many notes about how to work the phrasing.
No. 10	–	–	It does not exist in any of the scores but in the published libretto, on page 27, there is a musical interlude before the second scene. So number 10 was probably an instrumental reprise.
No. 11 Blai	Blai	BLAI: Ja t'he ven-jat, Rosó.	In the Spanish version of the libretto, this number is not included.  In the notes on the other scores, we see that one of the three stanzas was cut.
No. 11B	Instrumental	–	This number does not appear in any of the score books. It is written on a separate sheet for each of the instruments and is loose.
No. 12 Ladies chorus	Female chorus	AVI: Jo mateix, jo mateix la portaré as teus braços.	It is the most vocal number, <i>a cappella</i> , and marks the end of the show.
No. 13	–	–	Probably there was a reprise of some of the iconic songs that was repeated during the curtain call.

## The libretto

The published libretto cost 50 cents. On the cover we find the name of the theatre where it was performed, Teatre Tívoli, and then, preceding the title *Pel teu amor*, the phrase: “Every day the greatest success of Catalan lyric theatre”. It then tells us that it has two acts and three scenes, and mentions that it is an original work by Miquel Poal-Aregall with music by Josep Ribas. It also includes the names of the two leads: Emili Vendrell and Josefina Bugatto. On the first pages we find a photograph of Poal-Aregall and Ribas and the reference to the date of the premiere: “This show was premiered with great success at the Teatre Tívoli in Barcelona on the night of 21 December 1922.”

The libretto contains the spoken parts and the sung parts. Every time there is a sung part it is introduced by the word “MUSIC” in capital letters. The spoken parts are clear and understandable to both the reader and performer, but the writing of the sung text is not. By studying in detail the score where the lyrics also appears, we discover that the writing of the sung parts in the libretto is not very accurate and not faithful to the 1922 staging. There are verses that do not appear and, when there are parts where two characters sing simultaneously, this is not indicated. It feels as if these parts were written one after the other, giving a false perception of what the scene was like; in other cases, verses are missing and the repetitions typical of a musical lyric are also omitted. When checking other librettos of the time we see that this lack of care with the sung lyrics was the general tone in Spain, something that did not happen, for example, with American librettos, or those of the Associació Wagneriana de Barcelona, which were more precise.

The following table provides an example of how the text is included within the published libretto and how it should appear so that the reader, the performer, the technicians and the director could read and work on it accurately:

Published libretto	Sung	
<p><b>Rosó:</b>                      Adéu, pensa eternament amb el meu agraïment.                      Canta dins meu la tristesa no podent ser atesa la gran passió que sent per mi.                      Fosa és en mi l'alegria ma vida daria per dir-te que sí.                      Canta dins meu la tristesa no podent ser atesa la passió que sent el meu cor pel meu pobre amor.</p> <p><b>BLAI:</b>                      Canta dins meu la tristesa al veure incompresa la gran passió que tinc per tu.                      Fosa és en mi l'alegria ton cor, Rosó mia ma joia s'enduu  <i>[missing: Canta dins meu la tristesa]</i>                      veient que incompresa serà la passió del meu cor per tu mon amor.</p>	<p><b>Rosó:</b>                      Adéu, pensa eternament amb el meu agraïment.                      Canta dins meu la tristesa no podent ser atesa la gran passió que sent per mi.                      Fosa és en mi l'alegria ma vida daria per dir-te que sí.                      Canta dins meu la tristesa no podent ser atesa la passió que sent el meu cor pel meu pobre amor.</p>	<p><b>BLAI:</b>                      Canta dins meu la tristesa al veure incompresa la gran il·lusió que tinc jo per tu.                      Fosa és en mi l'alegria ton cor, Rosó mia ma joia s'enduu.                      Canta dins meu la tristesa veient que incompresa la passió del meu cor per tu mon amor.</p>

On the other hand, the stage directions of the libretto are very precise, both with regard to the staging and the movements and reactions of the actors and actresses. Let's look at two examples, one for the description of the scene and the other referring to the performance.

**Example 1:**

“The scene in an oak grove about ten minutes from the village. On one side, there is a house that is supposed to be LENA’s. It is mid-afternoon on the same day of the previous act. When the curtain goes up, different groups are seen having fun and going out on the village. LENA is at the window; the chorus sings the following:” (Ribas and Poal-Aregall, 1922, p. 19).

**Example 2:**

“ROSÓ (Distressed) And Blai has not returned... And it’s almost night, Oh, grandfather! (She throws herself around his neck crying) [...]

ROSÓ: (Looking to one side) Grandfather... It’s him, he’s coming, Blai... Blai...

GRANDFATHER: It was meant to be this way! Meant to be.

(Blai enters through one of the porticoes: his clothes are dishevelled; he holds a handkerchief in one hand that covers a wound. When he enters, he naturally throws himself upon ROSÓ and all he can say is):” (Ribas and Poal-Aregall, 1922, p. 30).

## Staging

We know little about the staging. Due to the extensive programming of lyric works that existed at the Teatre Tívoli and that we have shown in the table “1922 lyric season at the Teatre Tívoli in Barcelona under the direction of Josep Bergés” (p. 435-436), the show *Pel teu amor* reused the set of *Retorn*<sup>4</sup> premiered on the night of 18 December 1922, three days before the premiere of *Pel teu amor*. The Catalan newspaper *La Veu de Catalunya* described this event as follows:

“The company did not build a new set and used the same stage elements from *Retorn*, giving us the feeling that we were attending the second part of Roger’s play” (Sunday 24 December, p. 12).

If we compare the initial stage directions of the two shows we can see the similarities described by the two writers:

### From the manuscript of *Retorn*:

“The scene represents a small square. In the background is the sea, forming a beautiful bay and fringed, in the distance, by fine mountains. To the left, in the foreground, an old house. To the right [...] oars, medium-sized chairs” (Roger, 1922: 7).

### From the libretto of *Pel teu amor*:

“A square in a fishing village. To the left the village house. [...] On the right a kind of tavern, chairs outside; tables” (Ribas and Poal-Aregall, 1922, p. 3).

These two stage directions allow us to affirm that the scenography of the show was made up of painted curtains and small props such as tables and chairs.

The costumes were traditional and of the time, since the action took place in the present day of 1922. As the writer tells us at the beginning of the libretto, you could see the costumes of a fishing village, the clothes that were worn at major festivals, and the garlands to decorate the village with damasks on the balconies, banners and pennons of the processions.

“Dressed in the typical festival attire that fishermen usually wear; the women are also well dressed” (Ribas and Poal-Aregall, 1922, p. 3).

The electric lighting reflected the two settings of the show: a clear day-time light for the first act and the first scene of the second act. A sunset for the second scene of the second act:

“It is dusk on the same day as the two scenes; when the action begins it is not dark, but at the end of the scene, the stars twinkle like eyes” (Ribas and Poal-Aregall, 1922, p. 27).

4. The libretto of *Retorn* is by Miquel Roger i Crosa and the music is by Josep Sancho Narraco.

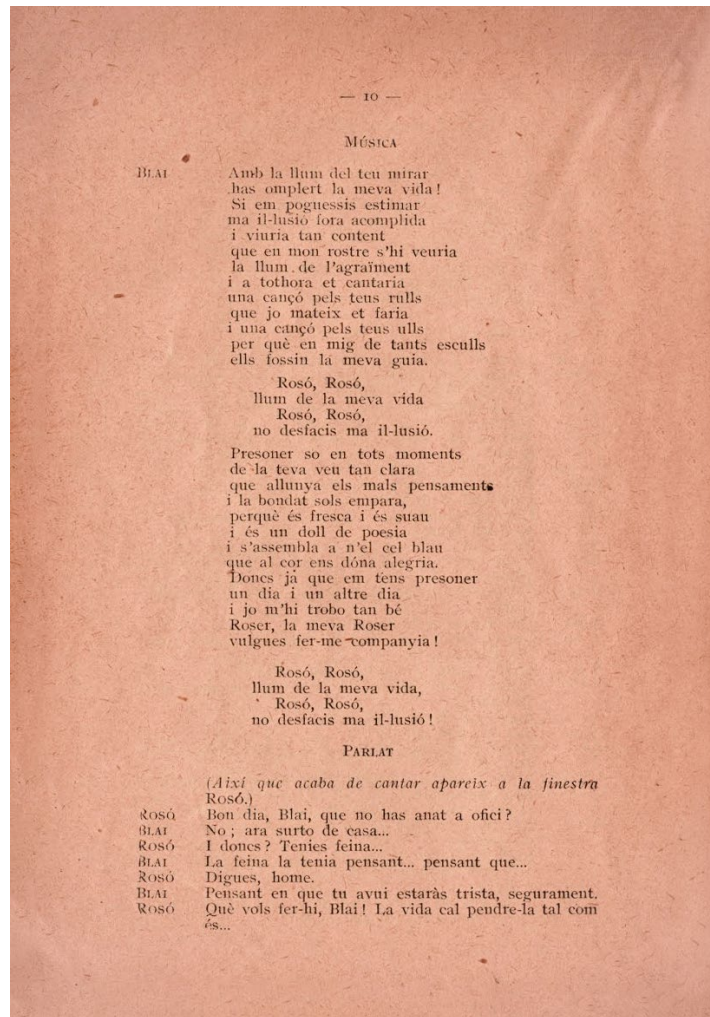


Illustration 7. Fragment of the libretto of *Pel teu amor* published by Publicacions Ràfols in October-November 1922. © Biblioteca AFM

## Reception

We have repeatedly found that the show had a “modest reception”. It is worth qualifying this not entirely true information. The reviews and chronicles agree on the warm and emotional reception it received from the audience, with special mention of the leads and the writers.

“It was performed by an inspired comic duet, in the first act and a sentimental romance sung masterfully, with art and exquisite diction, by Mr. Vendrell, who received a great and well-deserved ovation. Other numbers were also warmly applauded and especially ‘an aria’ which Mrs. Bugatto imbued with emotion, adding nuances to undeniable success. For both artists and the writers there was applause in abundance, being forced to stand in the proscenium many times at the end of each of the acts. The performance, as a whole, was well done, especially Ms. Capdevila and Mr. Pedrila” (*El Día Gráfico*, 23 December 1922).

“The performance by Josefina Bugatto – how beautiful she was with her hair dishevelled! – and by Emili Vendrell contributed to the enthusiasm” (*La Veu de Catalunya*, 24 December 1922, p. 12).

“Poal-Aregall’s prose and verses have such style and quality that other writers of the ‘zarzuela’ would be envious” (*La Veu de Catalunya*, 24 December 1922, p. 12).

We believe that the main problem faced by *Pel teu amor*, as pointed out by some newspapers at the time, was that it was premiered on the night of 22 December, just before Christmas, and if we add the Christmas events and concerts to the theatre’s already full double programming, there was a saturation that meant that the productions could not stand out.

“It is a great pity that this show has been premiered at the end of the unfortunate season, which due to the lack of foresight by the directors, has been a failure that for a long time will hinder the development of our lyric theatre” (*El Día Gráfico*, 23 December 1922).

### Legacy

“Rosó” (“Cançó de Blai”) is a unique case in the history of Catalan music and theatre.

Without any doubt the biggest impact that *Pel teu amor* has left is number 3. A serenade originally called “Cançó de Blai”, which has gone down in history under the name “Rosó” and which for a hundred years each generation has made their own, adapting it to the fashion and musical styles of every moment and with dozens of recordings.

Albert Puig says that the song was born in the Mestres family’s restaurant El Canari de la Garriga in Carrer Roger de Llúria in Barcelona, during a dinner between the painter Ramon Casas, the tenor Emili Vendrell and the writers of the show. This would suggest that perhaps the song might have been written before, a common practice of the time, or that the whole show was created there. The truth is that, at least for the time being, beyond the rumours, we have not found any document to substantiate this claim. It is true that in 1919 the restaurant El Canari de la Garriga, located at number 23 of Carrer Roger de Llúria in Barcelona, was a meeting place for personalities of the time. We only find this rumour in publications that do not credit or document the sources, such as *El cançoner de tothom, les 150 cançons catalanes de la nostra vida* by Albert Puig and Roger Padilla, where “Rosó” falls within the label of traditional songs (Puig and Padilla, 2013, pp. 210-213).

### Recordings

The next table is the result of the first academic research undertaken into number 3 of the musical *Pel teu amor*, popularly known as “Rosó”. These 51 official recordings brought together for the first time prove that this piece of music is, to this day, the most recorded Catalan musical theatre song in history. The main artists and the best-known voices of each generation have made a version of it and adapted it to the fashions of the moment, proof of its resistance and adaptability.

	Year	Performer	Album title	Record company	Style
1	1923	Emili Vendrell	<i>Pel teu amor - Cançó de taverna</i>	Odeon SO 2930 - 153.012	The first recording made by the performer who premiered the song.
2	1927-1933	Conxita Supervía	<i>Les nostres veus retrobades (vol. 10)</i>	Aria Recording S.L. Ref. 1017. B-37.270-97	First version with a female voice
3	1958	Gaietà Renom	<i>Cayetano Renom</i>	Alhambra EMGE 70381	With the Renom orchestra.
4	1958	Emili Vendrell	<i>L'emigrant</i>	Regal SEDL 19035	Classic version with the voice of Emili Vendrell.
5	1960	Carlo Del Monte	<i>Rosó (Pel teu amor)</i>	La Voz de su Amo 7EPL 13537.	Classic version with a new orchestration performed by Carlo del Monte.
6	1963	Emili Vendrell (fill)	<i>A Emili Vendrell</i>	Belter 5067	Classic version performed by Emili Vendrell (junior).
7	1964	Gaietà Renom	<i>Cayetano Renom</i>	Discophon 27376	Classic version performed by Gaietà Renom.
8	1965	Rudy Ventura	<i>Pel teu amor</i>	Vergara 383 SUC	Instrumental version with trumpet playing the vocal melody.
9	1965	Duo Radiant's	<i>Duo Radiant's</i>	Zafiro Z-E 671	Pop version.
10	1966	Manué i els seus dinàmics	<i>Tenora 66</i>	Edigsa EP 45 RPM	Version with the <i>tenora</i> . Electric guitar and synthesiser play the vocal melody.
11	1966	Emili Vendrell	<i>El inolvidable Emili Vendrell</i>	Regal del grup EMI B. 35 093	Classic version performed by Emili Vendrell.
12	1967	Orquestra Maravella	<i>rapsòdia catalana / rapsòdia mallorquina / balls d'andorra</i>	Gravaciones Canigó: CA-4	Instrumental orchestral version.
13	1968	Orquestra Maravella	<i>Catalunya canta</i>	Canigó CANI 4-S	Instrumental version.
14	1969	Ramon Calduch	<i>Pel teu amor Rosó</i>	Ekipo S.A.	Classic version sung by Ramon Calduch.
15	1969	Gaietà Renom	<i>Cayetano Renom Pel teu amor y otros</i>	Columbia C 7016	Classic version with the male voice of Gaietà Renom.
16	1970	Emili Vendrell (Fill)	<i>Cançons Catalanes</i>	Orlador 10185	Classic version with the voice of Emili Vendrell (junior).
17	1975	Luis Aguilé	<i>A Catalunya</i>	Ariola Eurodisc89582-I	Classic version with male voice.
18	1976	Luis Aguilé	<i>Passa amb nosaltres aquest Nadal Pel teu amor (Rosó)</i>	Ariola 17347 A	Sung version with male voice included in a Christmas rec-ord.
19	1977	Rudy Ventura	<i>Rudy Ventura Catalunya, avui</i>	Olympto L-598	Instrumental version with the trumpet playing the solo vocal melody.
20	1977	Dyango	<i>Slalom</i>	Ariola 28.435 - I	Sung version with male voice with synthesiser, drums and guitar.
21	1977	Orquestra Maravella	<i>Catalunya canta - Poema catalanesc</i>	Zafiro S.A ZL-223	Instrumental version.
22	1978	Diversos (Emili Vendrell)	<i>Som catalans</i>	Impacto EL-458	Record with Salomé, Emili Vendrell, Nova Gent, Cobla Barcelona and Cobla Municipal Ciutat de Barcelona.

	Year	Performer	Album title	Record company	Style
23	1981	Eduard Giménez	<i>Eduard Giménez Cançons catalanes</i>	Columbia SCLL 14119	Classic version with male voice.
24	1982	Dyango	<i>Dyango en català</i>	EMI Music Spain S.A.	Male vocal version with synthesiser, guitar, piano and percussion.
25	1988	Ramon Calduch	<i>Pel teu amor (Rosó) Ramon Calduch</i>	Divucsa	Classic version with the voice of Ramon Calduch.
26	1991	Josep Carreras	<i>Souvenirs</i>	Sony Classical SK48 155	Version with orchestra and male classical voice.
27	1991	Josep Carreras	<i>José Carreras sings Catalan Songs</i>	Sony Music SK 47177	Version with the Gran Teatre del Liceu orchestra conducted by Joan Casas.
28	1993	Moncho	<i>Moncho Paraules d'amor</i>	Edicions musicals Horus 42.019	4/4 time signature version with instruments and synthesiser.
29	1995	Terra Endins	<i>Terra Endins 10</i>	Música Global 20395/3 GI-1281-95	Version with male voice adapting it to the style of <i>havaneres</i> .
30	1999	Mont Plans	<i>Chaise Longue</i>	Zanfonia, SL B-18866-99	Piano version and female voice.
31	1999	Lucky Guri	<i>En directe, Mari Pau, Les nostres cançons</i>	TVC Disc B-16038-99	Piano version and male voice with piano variations by Lucky Guri.
32	2002	Port Bo	<i>Pessigolleig al cor</i>	Picap (PIC910236 02) 8425845902364	Version for male voice and guitar with backing vocalists in the refrain.
33	2002	Marina Rossell	<i>Marina Rossell Cap al cel</i>	World Village/ Harmonia Mundi WV 498003	Version with female voice accompanied by piano, percussion, guitar and bass.
34	2002/ 2007	Jaume Aragall	<i>Jaume Aragall Pel teu amor</i>	Discmedi DM-725-02 8424295027252	With the Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya conducted by Salvador Brotons.
35	2003	Marina Rossell i Santiago Auserón	<i>Marina Rossell Marítim</i>	World Village WV 498004	Duet version with female and male voice accompanied by piano, percussion, guitar and bass.
36	2004	Orquestra Maravella	<i>Orquestra Maravella som i serem</i>	Picap (PIC910382 02) 8425845903835	4/4 time signature version in male and female vocal duet.
37	2005	Orquestra Montgrins	<i>Festa Major amb els Montgrins</i>	Discmedi (DM 4091 02) 8424295040916	4/4 time signature version with male voice.
38	2005	La Principal de la Bisbal	<i>La Principal de la Bisbal en concert</i>	Audiovisuals Sarrià 2005-01-12	Classic version with 4 male and female voices.
39	2006	Port Bo	<i>Port Bo 40 anys - Licor de Bolenera - Rom d'aranya</i>	Picap DM 91047303 B-2792929-2006.	Male vocal version with backing vocalists, and a cello, piano, guitar and percussion arrangement.
40	2007	Marina Rossell	<i>Clàssics catalans, Marina Rossell</i>	World Village Harmonia Mundi WV 498023	Duet version with female and male voice accompanied by piano, percussion, guitar and bass.
41	2008	Veus de Mallorca	<i>Veus de Mallorca. Cançons tradicionals d'avui</i>	Tumbet Music	Version with electronic keyboard, male voices and 4/4 time signature.
42	2008	Orquestra Maravella	<i>Orquestra Maravella en concert</i>	Picap B-35916-2008 910672-02	Version with 4 voices, two male and two female, with backing vocalists.



	Year	Performer	Album title	Record company	Style
43	2008	Emili Vendrell	<i>Los años mundanos - Melodías populares en la España del 900 (1910-1936)</i>	Discos Lollipop S.L. 2008 Marfer	Three compilation records with 60 songs, including Emili Vendrell's version.
44	2008	Josep Carreras	<i>Mediterranean Passion</i>	Sony BGM Music Entertainment 88697 38155 2	Version with orchestra and classical male voice.
45	2009	Cobla Orquestra Montgrins	<i>125 anys... montgrinejant</i>	Picap B-30655-2009 910855	4/4 time signature version with piano and male voice with a backing vocalist in the refrain.
46	2011	Cobla Catalana d'Havaneres	<i>Les nostres Havaneres</i>	Open Records 2011-11-20	Version with voice and ac-cordion accompaniment.
47	2013	Roger Reyes	<i>Roger Reyes Grandes éxitos</i>	Pròpia	Classic symphonic male voice version.
48	2014	Obeses	<i>La Marató diu molt de tu. Malalties del cor</i>	TVC Disc B-24162-2014	Version with rock band and voice featuring an electric guitar solo and in A major.
49	2020	Carles & Sofia	<i>Carles &amp; Sofia piano duo Encores</i>	Kns Classical 2020-04-14	Instrumental piano duet.
50	2021	Obeses	<i>El ressorgiment de l'Atlàntida</i>	Música Global Discogràfica S.L.	Live recording with rock band, <i>cobla</i> and mixed chorus.
51	2022	Roger Berruezo & Marc Sambola	<i>Rosó, Pel teu amor [La versió del centenari]</i>	Teatremusical.cat	Voice and guitar version performed by Roger Berruezo and Marc Sambola. The music video was recorded at the Teatre Tívoli in Barcelona, one hundred years after the premiere of <i>Pel teu amor</i> , and the lyrics of the song is the original without modifications.

All recordings cited are legally registered. If we add the recordings without the SGAE's consent, we reach around one hundred.

### The song "Rosó"

The score of "Rosó" tells us that it is a serenade<sup>5</sup> written in ternary time signature, in F major.

Knowing the definition of a serenade, we can identify Josep Ribas as a stage composer, in other words, a musical dramatist. Thus, the choice of musical style is no accident, but fits perfectly with the scene, as you can see from the notes that precede the famous song. We must not forget that this is the first appearance of the male protagonist on stage and that, by singing a serenade to her, he informs the audience, aware of this definition, about what has happened and Blai's romantic intentions towards Rosó.

"(Soon after BLAI enters, all goodness and full of nobility, goes to the house on the right, and says:)

BLAI: Every day, under her window, and she doesn't notice I am in love!" (Ribas and Poal-Aregall, 1922, pp. 9-10).

5. "Vocal composition accompanied by one or more instruments or exclusively instrumental, intended to be performed outdoors and at night in order to honour a person or for romantic purposes" (Robert, Torras and Vidal, 2002, p. 1410).

### The structure of the “Cançó de Blai”

The song obeys the following structure: two stanzas of four heptasyllabic verses + one stanza of five heptasyllabic verses + one refrain that twice combines a verse of four syllables + one hexasyllable. This same structure is repeated by adding one more refrain.

The next table shows the original lyrics in Catalan and its adaptation to Spanish used in some concerts.

Original lyrics in catalan*	Adaptation to spanish
Amb la llum del teu mirar Has omplert la meva vida! Si em poguessis estimar Ma il·lusió fora complida	Al mirarte y comprender Que tu amor vida me diera En las redes del querer Sentí el alma prisionera.
I viuria tan content Que a mon rostre s'hi veuria La llum del agraïment I a tothora et cantaria	Y tan solo una ilusión Tuve al ser tu prisionero Convencer tu corazón De lo mucho que te quiero
Una cançó pels teus rulls Que jo mateix et faria I una cançó pel teus ulls Perquè enmig de tants esculls Els fossin la meva guia	Si me dejas y te vas La ilusión queda vencida No te puedo ofrecer más Pues la vida que me das Te la pago con mi vida
Rosó, Rosó, Llum de la meva vida Rosó, Rosó, No desfasis ma il·lusió	Canción de amor De ensueño y esperanza / En sueño y esperanza Canción de amor No te troques en dolor / No rompas mi ilusión
Presoner so en tots moments De la teva veu tan clara Que allunya els mals pensaments I la bondat sols ampara	Si no acierta mi canción A decirte cosas bellas Es porque mi corazón E stá tan celoso de elles
Perquè és fresca i és suau I és un doll de poesia I s'assembla a n'el cel blau Que al cor ens dona alegria.	Que no quiere consentir Lo que él presume agravios Y en un callado sufrir Le van rezando mis labios
Doncs ja que em tens presoner Un dia i un altre dia I jo m'hi trobo tan bé Roser, la meva Roser Vulgues fer-me companyia!	Te rezan una oración Que es blanca como el armiño Y en momentos de pasión Mi boca y mi corazón Se disputan tu cariño.
Rosó, Rosó Llum de la meva vida Rosó, Rosó No desfasis ma il·lusió!	Canción de amor De ensueño y esperanza / En sueño y esperanza Canción de amor No te troques en dolor / No rompas mi ilusión
Rosó, Rosó, Llum de la meva vida	Canción de amor / En sueño y esperanza De ensueño y esperanza
Rosó, Rosó No desfasis ma il·lusió!	Canción de amor No te troques en dolor / No rompas mi ilusión

\* In this table, the spelling of the original text has been maintained.

## Popularisation

The song quickly became a hugely popular anthem. This popularity is reflected in the *Yellow Manifesto* from 1928, just six years after its premiere. Starting with Àngel Guimerà, whose plays they denounced as they saw them as examples of the stagnation of Catalan bourgeois theatre through naturalism. The *Manifesto* also sarcastically mentions the little boys who sing *Rosó, Rosó...*, which had been popularised by Emili Vendrell, and in which they characterised a cultural traditionalism anchored in popular tastes (Minguet, 2004, pp. 42-43).

## Transmission

The libretto of *Pel teu amor* was only published once in 1922 by Publicacions Ràfols, located at 119 Passeig de Gràcia, Barcelona. The score for song number 3 was published between 1925 and 1935 by Ildefonso Alier editor, 17 Plaça de Catalunya / 31 Ronda Universitat. There is a 1957 reissue published by Ildefonso Alier's widow and children in Calle del Carmen in Madrid and by Editorial Boileau in 2008, with a reprint in 2015. Therefore, the song was passed down from generation to generation in written form until these publications were out of print, and then continued to spread by oral transmission, either through recordings or as a popular song. It is exactly the same case that has happened to the Catalan cuplés that were sung in El Paral·lel for which, despite being published at the time, it is currently very difficult to find the scores or editions of the texts.

Therefore, throughout these hundred years we have found significant changes in the lyrics of “Rosó” due to its oral transmission. See some examples in the table:

Original lyrics	Modified lyrics	Performer
Si em poguessis estimar Ma il·lusió fora complida,	Si em volguessis estimar Ma il·lusió fora complida,	Josep Carreras
Una cançó pel teus rulls Que jo mateix et faria I una cançó pels teus ulls,	Una cançó pels teus ulls Que jo mateix et faria Una cançó pels teus ulls,	Marina Rossell, Jaume Aragall, Carlo del Monte, Josep Carreras, Els Mongrins say “ulls” instead of “rulls”.  Marina Rossell has eliminated the “i”.
Els fossin la meva guia,	Fossin ells la meva guia,	Josep Carreras. The text has been turned around to avoid the cross-accent.
Presoner so en tot moment,	Presoner en tots moments,	Marina Rossell, Jaume Aragall, Josep Carreras and Orquestra Maravella have modified the “so” and some sing “en tot moment” in plural.
I s'assembla a n'el cel blau.	I/que s'assemblen al cel blau.	Jaume Aragall, Carlo del Monte and Josep Carreras have modified the verse by changing the “i” to “que”.

Another curious fact, which is typical of oral transmission, is the imitation by many performers of Emili Vendrell in the word *poesia*. Vendrell pronounces the letter /e/ as an /e/ ‘tancada’ [poeziə] and all the versions recorded shortly thereafter have this same pronunciation.

### Inspiration

In researching the song, we came across a score of *Mar plana; melodia per a cello i piano, 1901*. This piece is by Juli Garreta (1875-1925), one of the most outstanding sardana composers. Garreta composed a movement of 120 beats in E flat major for piano and cello dedicated to his friend Bonaventura Dini, a renowned cellist and tenor who was first cello of the Gran Teatre del Liceu and in Pau Casals’ orchestra, and actively participated in the Associació Musical de Barcelona and the festivals of the Associació Wagneriana (Garreta, 2016, p. 1).

The fact is that the melody played by the cello in *Mar plana* coincides in melody and metric with the refrain of number 3 “Cançó de Blai”, to be precise the verses: “...só, ...só / Llum de la meva vi...”, eight very iconic notes in the song, as they are the refrain.

What we do not know is if it is a quote, plagiarism, a tribute to such a great Catalan musician or coincidence.

### Adaptability of the musical form

Ribas’ original composition is written in 3/4 time signature, which, in the field of cultured music, is not at all surprising; it is full of different time signatures, from 3/4 to 4/4, 6/8, 12/8 or others that are much more complex; that is to say, unique to this music.

When popular music standardised its musical forms in the mid-20th century, among all these time signatures that had been cultivated, there is one that ends up taking centre stage: the 4/4 time signature.

When defining the mass popular song genre of ‘pop’, the 4/4 time signature is standardised as the most common, the most recurring and the most used by composers of this style of music. We could say that it is established as a kind of canon and, unconsciously, pushed by the pressure of this canonisation, we feel the signature of 4/4 as more “normal”, as more familiar, even as more comforting ahead of others.

Hence, surprisingly, the melody of the song “Rosó”, which was initially in a 3/4 time signature, ends up mutating, in some versions, with small variations, and adapts to a 4/4 time signature, the most usual in the field of pop music. This is why many non-lyric singers, more from the field of song, end up adjusting it to this more conventional format within this type of repertoire.

## Conclusions

*Pel teu amor* picks up the impact of the so-called Catalan lyric theatre that had preceded it and brings it closer to a new mass audience following the concept of total art of bringing together different artistic expressions on stage, both those directly linked to staging as well as artistic disciplines related to theatrical and musical writing. The former is about visually rich stage scenes with painstaking staging: meticulous costumes, spectacular lighting effects and a live orchestra. Theatrical and musical writing means the libretto and the score. The sum of all of them becomes the multidisciplinary fusion that is sung theatre, otherwise known as musical theatre.

That last season (1922-1923) which ended with *Pel teu amor* showed a change of direction in Catalan lyric theatre. Without the need to lower artistic quality, Catalan lyric theatre realised the need to interest, attract and reach a large audience that, for a few years, could see the range of stage shows located in Avinguda del Paral·lel in Barcelona which was in full bloom and where different stage genres coexisted: revue, zarzuela, vaudeville, text-based, gesture, comedy and dramas, among others. For this reason, the programming of that season incorporated legends, short stories, Catalan classics, Spanish classics, premieres, revivals and farces. It is not at all surprising that that programme at the Teatre Tívoli looked for references in El Paral·lel since, for the first time in Catalan lyric theatre, there was the gaze of a stage artistic director, Josep Bergés, actor, singer and director who dominated the different disciplines. Catalan lyric theatre finally had a figure interested both in theatre and music, since Bergés was in permanent contact with stars of Catalan theatre such as Josep Santpere, and with zarzuela and operetta companies.

Thus, creating a show of quality, but attractive to the audience, was without any doubt paramount to design a successful season of Catalan and Spanish lyric theatre at the Teatre Tívoli.

While it is true that the show *Pel teu amor* has not been programmed over the years, like the vast majority of Catalan theatrical works, both lyric and of other genres, the song “Rosó” in December 2022 celebrated the hundredth anniversary of its success. The *Yellow Manifesto* already cited it in 1928: “We DENOUNCE the psychology of little girls who sing: ‘Rosó, Rosó’..., We DENOUNCE the psychology of little boys who sing: ‘Rosó, Rosó...’”, which confirms that in 1928 it was already a mass audience song, and the thread continues until 2022 (with a difference of one hundred years). Obeses, a contemporary rock quartet, has made it their own, and with a make-over they perform it in front of a heterogeneous audience that unites in a single chant shouting: *Rosó, Rosó, llum de la meva vida*.

We have not found any other song in Catalan stage music that, for a hundred years, has survived from generation to generation and has readjusted to the styles of each era by being recorded dozens of times. Not even the legendary sardana *La Santa Espina*, whose versions for the Holy Week processions in Seville or some rock versions are known, cannot equal “Rosó”, a song that has been able to adapt to the aesthetics of each historical moment.

Even if we go outside the field of Catalan stage music, it will be difficult to find a piece in Catalonia that meets these requirements, with the exception of popular or traditional songs.

In a conversation with the editor and musical manager of Casa Beethoven in Barcelona, Jaume Doncos, he himself told us that the score of “Rosó” is, without doubt, the bestselling Catalan song without a political or patriotic tone.

Once the show is placed within the chronology of Catalan musical theatre, we can say that, despite the popularity of the song “Rosó”, *Pel teu amor* has not left a mark on the collective memory because it was in limbo between cultured and popular theatre. We deduce that this separation in the case of Catalan lyric theatre was not a good choice and that is why the entire show has not had the opportunity to be reinterpreted over the years. We can determine this by the great ignorance that still exists today about our lyric repertoire. The fact of wanting to make it so elitist meant that it did not interest the new audience (the social working class that was beginning to have some purchasing power) and, on the other hand, the bourgeois audience looked down on it to preserve its status. It is no surprise that the Catalan people do not know the Catalan lyric theatre repertoire or do not feel that it is theirs. Perhaps for this reason it has been so complicated to discover how it was staged, that what we know about it has been from references in the chronicles of the time and thanks to them we have been able to document that it was staged with a pre-used set. Everything tells us that, like most pieces of Catalan lyric theatre, which were shows with many performers and used to be unprofitable financially speaking, cuts had to be made where possible.

We must highlight the mastery of the stage genre by the writers and the perfect communion of lyrics and music to create a musical dramaturgy suited to the characters where the most important thing is the show, which brings together the artistic disciplines. Each discipline at the service of the stage in search of the total work of art.

As Jacint Verdaguer says: “Lyrics are the hanger of music, and no more” (Arboix, 2015).



## Bibliographical references

### Specific bibliography

GARRETA, Juli. *Mar Plana*. Barcelona: Editorial de Música Boileau, 2016.

LLURBA, Rossend. *El llibre del cuplet català*. Barcelona: La novel·la teatral catalana, 1929.

MARAGALL, Joan. *Visions @ Cants*. Edited by Enric Bou. Barcelona: Edicions 62, 2003 (Clàssics Catalans).

MINGUET BATLLORI, Joan M. *El Manifest Groc. Dalí, Gasch, Montanyà i l'antiart*. Barcelona: Galàxia Gutenberg, 2004.

- MOLNER, Eduard; Albertí, Xavier. *Carrer i escena. El Paral·lel, 1892-1939*. Barcelona: Viena Edicions, 2012.
- PIGRAU, Yoya. *Els Santpere cent anys davant del públic*. Barcelona: Editorial Planeta, 2002.
- POAL-AREGALL, Miquel. *El llibre del cuplet català*. Barcelona: Llibreria Bonavia, 1919.
- POAL-AREGALL, Miquel. "Manifest a la feminitat". *Un enemic del poble. Fulla de subversió espiritual* [online] (Barcelona: Galeries Laietanes), no. 10 (January 1918, IV of the Era del Crim), p. 1 and 2. <<https://bit.ly/3AcURj>> [Last accessed: June 2024].
- POAL-AREGALL, Miquel; Ribas, Josep. *Pel teu amor, Sainete lirico en dos actos*. Barcelona: Ildefonso Alíer Editor de música, 1923.
- PUIG, Albert; PADILLA, Roger. *El cançoner de tothom. Les 150 cançons catalanes de la nostra vida*. Barcelona: Llibres d'Ombrosa (Bonalletra Alcompàs), 2013.
- RIBAS Josep; POAL-AREGALL, Miquel. *Pel teu amor*. Barcelona: Publicacions Ràfols, 1922.
- RIBAS, Josep. *Pel teu amor. Sainete lirico en dos actos. N<sup>o</sup>3 Cançó de Blai*. Barcelona: Editorial de Música Boileau, 2008.
- ROBERT I ANDREU, Mercè; TORRAS I RODEGAS, Josep; VIDAL I JIMÉNEZ, Olga. *Diccionari de la llengua catalana*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2002.
- ROGER, Miquel; SANCHO, Josep. *Retorn* (typewritten manuscript), 1922.
- TIERZ, Carme; MUNIESA, Xavier. *Barcelona ciutat de teatres*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona; Viena Edicions, 2013.
- VILLESÇA, Antoni. *Figures del teatre. Santpere. L'home i l'artista*. Barcelona: Francesc Alum., 1931.

### News

- "Tívoli". *La Veu de Catalunya* (Barcelona), 17 December 1922, p. 17.
- "Tívoli, *Pel teu amor*". *D. M. El Gráfico* (Barcelona), 23 December 1922 (CDOC 3.17\_0034).
- "Tívoli, spectacles". *La Veu de Catalunya* (Barcelona), 24 December 1922, p. 12.
- "Tívoli". *La Veu de Catalunya* (Barcelona), 6 January 1923, p. 15.

### Programmes

- MORERA, Enric; PUJOLS, Francesc; BALAGUER Víctor. "*Don Joan de Serrallonga*. Teatre Líric Català. Teatre Tívoli de Barcelona". Barcelona, 1922. Call name B 715-22. Register 424530.

### Webgraphy

- ARBOIX, 2015. <<https://emporion.org/emigrant/>> [Last accessed: November 2024].
- ARGEMÍ, Susagna, Gencat, 2011. <<http://www.xtec.cat/~sargemi/moviment/compmode.htm>> [Last accessed: January 2022].
- ARXIU MUNICIPAL DE SANT FELIU DE GUÍXOLS, 2016. *Juli Garreta Arboix*. <<https://arxiunicipal.guixols.cat/juli-garreta-arboix.html>> [Last accessed: 29 May 2022].
- BIBLIOTECA VIRTUAL. <<https://bibliotecavirtual.diba.cat/arts-esceniques/pel-teu-amor>> [Last accessed: 22 December 2022].
- DISCMEDI. *La Santa Espina*. <[https://discmedi.com/es/disco\\_new/7025/la-santa-espina](https://discmedi.com/es/disco_new/7025/la-santa-espina)> [Last accessed: 20 December 2021].

DISCOGS *Emili Vendrell*.

<<https://www.discogs.com/es/artist/3080067-Emili-Vendrell-I-Coutier>>  
[Last accessed: 8 March 2022].

EINES DE LA LLENGUA. *Fitxes i textos*.

<<https://www.einesdellengua.com/Fitxes/Textos/C/castella.htm>> [Last accessed: 15 December 2021].

EMPORION REVISTA DIGITAL. <<https://emporion.org/emigrant/>> [Last accessed: 21 July 2022].

FUNDACIÓN JUAN MARCH (2013): *La zarzuela en un acto: música representada*.

<<https://www2.march.es/musica/jovenes/zarzuela/nombre.asp>>  
[Last accessed: 16 February 2022].

GARCIA GARGALLO, Manuel. <<https://bit.ly/3NiksUd>> [Last accessed: 22 July 2022].

PORTAL SARDANISTA. <<https://somsardana.cat/enxifresautor>> [Last accessed: 03 June 2024].

TEATREMUSICAL.CAT (2016): *Arxiu històric*.

<<http://teatremusical.cat/espectacles-graella>> [Last accessed: 16 December 2021].

### Other sources

AISA, Ferran. *Les avantguardes: Surrealisme i revolució (1914-1939)*. Barcelona: Editorial Base, 2008 (Base històrica; 32).

ALIER, Roger. *La zarzuela: La historia, los compositores, los intérpretes y los hitos del género lírico español*. Barcelona: Ediciones Robinbook, 2011 (Ma Non Troppo).

BACARDIT, Ramon [et al.]. *Romea, 125 anys*. Barcelona: Institut Català de la Bibliografia, 1989.

BASSEGODA I NOVELL, Joan; INFESTA, J. M.; MARCO, Joaquim. *Modernisme a Catalunya*, Barcelona: Edicions de Nou Art Thor, 1981.

BATLLE, Carles; BRAVO, Isidre; COCA, Jordi. *Adrià Gual: mitja vida de Modernisme*. Barcelona: Institut del Teatre, 1992.

BATLLE, Carles; GALLÉN, Enric. *Adrià Gual: Teoria escènica*. Barcelona: Institut del Teatre, 2006.

BRAVO, Isidre. *L'escenografia catalana*. Barcelona: Institut del Teatre, 1986.

CABAÑAS GUEVARA, Luís. *Biografía del Paralelo 1894-1934*. Barcelona: Ediciones Memphis, 1945.

FÀBREGAS, Xavier. *Aproximació a la història del teatre català modern*. Barcelona: Curial, 1972.

GASCH, Sebastià. *Barcelona de nit, el món de l'espectacle*. Barcelona: Parsifal Edicions, 1997.

URÍA GONZÁLEZ, Jorge. "Lugares para el ocio. Espacio público y espacios recreativos en la Restauración Española". *Historia Social*, no. 41, 2001.



# Flamenco dance improvisation: an expanded perspective

Juan Carlos LÉRIDA

Institut del Teatre. Higher School of Dance. Barcelona. Spain

ORCID: 0009-0002-6371-5081

[leridabj@institutdelteatre.cat](mailto:leridabj@institutdelteatre.cat)

BIOGRAPHICAL NOTE: Bachelor's degree in Choreography and Performance Techniques, Institut del Teatre (Barcelona). Extraordinary award 2007 from the Institut del Teatre. Doctoral candidate in Advanced Studies in Flamenco: An Interdisciplinary Analysis, Universidad de Sevilla. Director of the Flamenco Research Laboratory. Department of Research and Innovation, Institut del Teatre. Theoretical-practical research on Live Art.

English translation, Neil CHARLTON

## Abstract

This study explores improvisation within flamenco, taking dance as the central line and approaching it from an expanded perspective.

The objectives focus on examining the different uses of improvisation in flamenco dance, observing the different configurations that have been developed in recent decades.

The methodology used has been based on an empirical approach and participant observation to establish a content analysis based on the collection of bibliographic data and interviews.

Three main types of improvisation related to flamenco dance have been identified: improvisation in, with and from flamenco.

Improvisation in flamenco is built through established structures and rules, with functional objectives and specific results.

Moreover, improvisation with flamenco involves recognising established codes and, also, reshaping them by shifting the limits.

However, improvisation from flamenco expands and blurs the limits with the use of a language that crosses over to other artistic disciplines.

In conclusion, improvisation in flamenco uses predefined limits and structures, while improvising with flamenco allows us to explore within those structures and redefine the margins. Finally, improvising from flamenco applies and expands an additional language that transcends space and aesthetics. In summary, improvisation in flamenco adjusts to the rules, improvisation with flamenco plays with them, and improvisation from flamenco uses them as another influence in a broader context.

**Keywords:** improvisation, dance, flamenco, limits, margins, structures, LEGO®

Juan Carlos LÉRIDA

## Flamenco dance improvisation: an expanded perspective

### Introduction

This research arises from the need to reflect on improvisation practices in the field of flamenco that have been carried out over the last two decades in order to more precisely analyse the concepts, practices and spaces that specifically connect flamenco dance and improvisation.

Currently, flamenco is defined and practised in various ways (contemporary, traditional, experimental and fusion flamenco, among others) and, similarly, there are different approaches to defining and practising improvisation (such as contact improvisation, instant composition and body expression). Therefore, it is pertinent to explore the different modes of improvisation present in flamenco dance, which can provide a focus for future broader studies from different areas, including pedagogical and creative spheres.

My interest in researching this topic in detail arose during an improvisation seminar held by the dancer Ladina Bucher in Zurich (Switzerland) between 4 and 8 July 2018. I was invited to this event as a speaker and dancer, and I participated in a series of lectures and improvisations. This context of reflection and practice was fundamental to begin to identify and define the different approaches to improvisation in flamenco dance and to grasp its usefulness, as well as its applications in various fields, such as composition, body expression, pedagogy, practical research and artistic creation.

Consequently, the initial objectives focused on examining the different types of improvisation present in flamenco dance by observing the different configurations that have been evolving, as well as the motives and consequences that have impacted both the performing spaces and the choreographic body language and aesthetics of flamenco.

### Methodology

The methodology employed in this study is based on an empirical approach, in which I use my experience as a subject and object of study in my roles as

a dance, pedagogy, choreography and research professional. It was expanded through participant observation and content analysis based on collecting and analysing bibliographic, videographic and interview data.

Importantly, my research was conducted from practical research perspectives, so over the years I have held improvisation sessions in collaboration with other artists to gain a more complete view of the different approaches that have been developed.

Both participant observation and content analysis were influenced by the frameworks I have developed as a dance professional over the past 15 years. These frameworks include:

- The “Tócame las palmas” activity, where I coordinated improvisations between flamenco artists as part of the artistic programme that I organised in the Flamenco Empírico season, led by the Mercat de les Flors and the Barcelona Taller de Músics between 2009 and 2015. Some of the reflections and debates surrounding it are set out in Carolane Sanchez’s doctoral thesis and in her documentary *Mémoire(s) : les corps flamenco empiriques*.
- “Postablao”, a name that I have used since 2019 in Barcelona for improvisation meetings in altered flamenco *tablao* structures. This aesthetic alteration of the traditional structure was intended to expand the possibilities of combinations, involving analogies with other artistic specialties such as, for example, a film projectionist who played the role of a singer by screening filmed documents or an electronic synthesiser in the role of a guitar. Also allowing the audience to participate in the improvisation as part of the traditional structure.
- “Im Flame”, stage improvisations between flamenco and urban dance artists present in the programme that I curated at the Tanzhaus flamenco festival in Dusseldorf from 2021 to 2023. This space seeks intergenerational and interdisciplinary exchange, thereby expanding the context and mediation between a younger audience and flamenco.
- Improvisation practices as a practical and artistic research tool within the flamenco research laboratory, which I have coordinated since 2017 in the Research and Innovation Department of the Institut del Teatre. The reflections can be found on the blog where the laboratory chronicles its research processes.

It is important to mention the considerable scarcity of bibliographic material related to improvisation in flamenco dance that provides relevant data for this study. However, reference is made to one of the first publications in which the concept of improvisation linked to flamenco dance appears: the chapter “Reading Improvisation in Flamenco and Postmodern Dance” by Dr Michelle Heffner, included in a compilation on dance improvisation: *Taken by Surprise: A Dance Improvisation Reader* (2003). In this book, Heffner analyses certain aspects such as authenticity, the *duende* and the stereotypes impregnated in both postmodern dance and flamenco. She also delves, as a dancer and researcher, into the similarities and differences in the approach to improvisation in both dance styles.

## Improvisation in, with and from flamenco

During the research process, I identified three main ways of improvising related to flamenco that I called *improvisation in flamenco*, *improvisation with flamenco* and *improvisation from flamenco*. Considering the rhythmic, spatial and temporal structures of flamenco, I found it relevant to use two terms to clarify my discourse: limit and margin. The first represents a real or imaginary line that divides two territories, while the second alludes to the edge of a thing. Limit, therefore, could speak to us of division and centrality, while margin refers to the periphery, an extra-limit space that always expands at the edges or beyond them.

In *improvisation in flamenco* I observe that the margins are more restricted because the limits are generally more rigid at a formal and content level, as well as in the uses of time and space. As Heffner notes (2003: 111): “Even in the most spontaneous gathering of dancers who play *palmas* for one another as they trade solos, the codes for improvisation are strictly prescribed.”

The structures proposed by the act of improvising itself, for example, in a *tablao*, have certain objectives. These objectives can be agreed upon verbally between the participants: for example, agreeing on a tone that defines a flamenco *palo*, the clothing for that *palo*, *rematar una letra* or not, ending with or without *zapateado*, the number of sung *letras*, and so on.

Moreover, sometimes, these objectives are recognised or identified through prior trial-error learning. Trial-error is generally understood through external confirmation or denial. For example, when the guitarist does not accompany you at a certain moment in your dance discourse. There is something in your dance that that person has not captured (due to a lack of body code or choreographic gesture that differs from the one recognised in that context), so you accept that it is perhaps not the ideal gesture to share. You try to decide which one is right, perhaps by confirmation from external bodily symbols of approval. An *olé* is usually a confirmation identified as approval.

Other more subtle objectives also appear in improvisation in flamenco: creating a bond of affection and acceptance with whoever accompanies you (singing, guitar) or checking how the audience responds to a gesture that is usually rewarded with applause, *jaleo* or laughter.

All this leads us to observe that improvisation in flamenco can tend to be built and supported by production perspectives: seeking functionality and results.

On the other hand, *improvisation with flamenco* allows us to recognise the limits exerted by the structures and codes of the flamenco language, but also how we intend to relocate the margins and move through them. For example, when improvising with flamenco, the aesthetics of flamenco continue to be used and perceived, to a greater or lesser extent, even if the form or sound (if it is singing and the guitar) is distanced “a few millimetres” from how flamenco is represented according to the collective imaginary (exotic, romantic and related to the local traditions). For example, in an improvisation with flamenco one could use more or less the structure of a *farruca* dance (introduction, call, lyrics, *zapateado*, lyrics, ending) but the movements and

aesthetics of the dancer would be inspired by the portrayal of an animal. The difference then with respect to improvisation in flamenco (which we mentioned earlier), where structure, concept and form go in unison in the same meaning, would be that in *improvisation with flamenco* the structures and concepts would be used, but there would be a slight variation of forms, not movement. We could rely on the comparison that Heffner (2003: 114-115) makes between postmodern improvisation and flamenco improvisation when she says: “Improvisation in flamenco enervates established codes, but rarely changes those codes. While structured improvisations in postmodern dance may be strictly organized, movement invention is often recognized as an important component of improvisation.”

The last category would be *improvisation from flamenco*, which tends to be built by blurring the limits and expanding the margins. It seeks, on the one hand, to maintain languages that cross to other artistic disciplines and, on the other, to vary both forms and structures. However, some traces of flamenco remain because the dance continues to include referential body motifs (*zapatear*, moving the hands, etc.), but these resources are approached in a varied way and with a varied technique. For example: *zapatear* with or without shoes horizontally against the wall while someone rattles a glass and accompanies a live voice that is equalised with an Auto-Tune effect, sometimes emulating the melismata of flamenco singing.

To help summarise, I take the example shared by guitarist Ulrich Gottwald *El Rizo* after his improvisation during the seminar in Zurich mentioned at the beginning. According to Ulrich, one option to understand the concept of improvisation would be to compare it with the pieces of the LEGO® construction game. Although the order of the bricks can be changed, they are still defined as LEGO® bricks. Given this, we could say that the first category, *improvisation in flamenco*, would be built through established structures and norms, with functional objectives and specific results. In the relationship between dance and singing, the guitar maintains internal codes that allow it to move within hierarchical, aesthetic, rhythmic and spatial limits. If we take LEGO® as an example, the pieces would be progressively assembled to build an object with a recognised structure: for example, a castle, a house, or a car.

On the other hand, *improvisation with flamenco* would imply recognising the established codes, but also reshaping them through slight displacements of the limits. This would invite us to explore small deviations from aesthetic, sound and gestural symbols. That is, we would take the LEGO® pieces to build a castle, replacing the battlements of its towers with cars.

In the last category, *improvisation from flamenco*, we would not only use the pieces that LEGO® provides us, but we would also create new pieces during the construction process. This would produce another type of object, comparable in dance to generating new aesthetics, rhythms, sounds and body languages.

Currently, we could point out that *improvisation in flamenco* continues to be practised in spaces such as *tablaos*, theatres or official training schools, where the expectations of both the sender and receiver are met. *Improvisation with flamenco* is practised in other stage and pedagogical contexts

(site-specific, unconventional spaces or private training) where it is about establishing a first bridge with other disciplines. And *improvisation from flamenco* is carried out as an act of inclusion of other knowledge, innovation in formats and hybridisation of forms within Live Art, reshaping new spectators and even reclassifying new spaces or including new definitions of the artistic, just as the Valencian pedagogue Inma Garín Martínez invites us to think in her article “Artes Vivas: definición, polémicas y ejemplos” (Garín, 2018: 2).

Before presenting the conclusions, I must stress that, even having worked in these three modes of improvisation within flamenco, my personal interest as an artist, pedagogue and researcher focuses on *improvising from flamenco*. It allows me to amplify my resources and at the same time share them with other people who have different abilities and thereby manage to identify, question, share and expand our knowledge, with which other meanings of the language and practice of flamenco unfold before me. As guitarist Ulrich explained, I am interested in building new pieces while using existing ones simultaneously, building structures during an improvisation.

On a pedagogical level, for a long time I have dissected flamenco dance until I deciphered it into essential elements. For example, I have come to define that the essence of dancing flamenco would be summarised in stomping with your feet on the ground and moving your hands from the little finger. I have explored the possibilities of the body beyond the references and forms that the flamenco language has given me. For example, I observed that flamenco dance in its traditional format and due to a certain configuration of the space with the musicians, tends to use frontality with respect to the audience, which is why I decided to experiment with how my flamenco body can move and communicate in other directions in the space. I have also practised with the idea of internal rhythm to expand my body relationship with the time signature, and I have observed the constant beat existing in sound spaces. This has allowed me to inhabit the silence and thereby expand the not normally uninhabited spaces of flamenco.

All these reflections resulting from my research over these years are set out in pedagogical material that has been collected in the book *El Método Flamenco Empírico*, edited by the journalist Sara Esteller and included in the “Materials pedagògics” collection of the Institut del Teatre. In the method there are eight lines that transversally articulate my practice: aesthetic experience, corporality, the fantastic five, beat-rhythm-time signature, states, *zapateado*, improvisation, and composition.

I define the “improvisation” section in this way: “I propose improvisation from three approaches: the one that pedagogically addresses a resignification of the flamenco gesture through spontaneity and abstraction; one that proposes new relationships of bodies with physical spaces, sound spaces and silence; and one that has an artistic impact through the hybridisation between artistic disciplines.” Therefore, when I improvise from flamenco I seek to use the language of flamenco as another language, as another reference within my artistic practices and interests.

This definition also speaks to how my margins are currently moving and expanding in broad directions, at which point I am fully aware of my

perceptions, allowing me to expand my abilities. For example, within an improvisation I can use the flamenco *palo* of the *soleá* as a body state within my danced discourse. At the same time, I allow myself to use a type of corporality, a use of space or the relationship with the sound that I identify within me as *soleá*. I do not need to rely only on its musical structure (lyrics, time signature, etc.) or on a bodily structure (*marcajes*, *escobillas*, etc.).

When one state or another appears during an improvisation, I accept what happens, I prepare to continue listening and responding to what is being proposed from the other bodies present (dance, music or other arts). Without the demand that the flamenco vocabulary itself can exert on me. This practice has helped me, for example, to make my relationship with the *zapateado* increasingly smoother. I do not perform *escobillas de zapateado*, I generate sounds.

I must clarify that currently, when I improvise from flamenco, I replace the word *structure* with the word *composition* in my vocabulary. On this subject, Steve Paxton says: “If you admit there’s such a thing as compositional improvisation or improvisational composition then you’ve opened the door to making choices; making individual choices within a situation” (Paxton, 2018).

Continuous study and practice have allowed me to have an optimal relationship with the ingredients that make up flamenco, as well as with those that apparently are not part of it or are not very representative. For example, improvising with other types of music, dancing extremely slowly or using laughter as a rhythmic element. This attitude has progressively opened me up to an understanding of artistic acts that are far from being evaluated through binary concepts, those that divide things into only two options: being one thing or another. In short, I have moved further and further away from the debate about whether something is flamenco or not. I understand flamenco beyond the formal, gestural, sound and conceptual limits. It is in the movement of its margins where I find the spaces for improvisation.

In conclusion, we could say that *improvisation in flamenco* uses stricter limits and structures, while *improvisation with flamenco* allows us to explore within those structures and redefine the margins. Finally, *improvisation from flamenco* applies and expands an additional language that transcends space and aesthetics. In summary, improvisation in flamenco adjusts to the rules, improvisation with flamenco plays with them, and improvisation from flamenco uses them as another influence in a broader context.



## Bibliographical references

- GARÍN MARTÍNEZ, Inma. “Artes Vivas: definición, polémicas y ejemplos”. *Estudis escènics: quaderns de l’Institut del Teatre* [online] (Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona), no. 43 (December 2018), pp. 1-25.  
<[https://estudisescenics.institutdelteatre.cat/index.php/ees/article/view/80/pdf\\_1](https://estudisescenics.institutdelteatre.cat/index.php/ees/article/view/80/pdf_1)> [Last accessed: November 2023].
- HEFFNER HAYES, Michelle. “Reading Improvisation in Flamenco and Postmodern Dance”. In: Albright A. C. and Gere D. (eds.). *Taken by Surprise: A Dance Improvisation Reader*. Middletown: Wesleyan University Press, 2003, pp. 105-118).
- LABORATORIO DE INVESTIGACIÓN DESDE EL FLAMENCO [online]  
<[www.laboratorioflamencoit.wordpress.com](http://www.laboratorioflamencoit.wordpress.com)> [Last accessed: November 2023].
- LÉRIDA, Juan Carlos. “Improvisación”. *El Método Flamenco Empírico*. Barcelona: Institut del Teatre, 2022, pp. 165-173. (Materials Pedagògics; 18).
- PAXTON, Steve. “The Politics of Mutuality”. *Contact Quarterly dance & improvisation journal*, vol. 43, no. 1, Winter/Spring 2018.
- SANCHEZ, Carolane (dir.). “Mémoire(s) : les corps flamenco empiriques” [online], 2015. [film] <<https://www.youtube.com/watch?v=Pufwe71kxnl>> [last accessed: 10 July 2023].
- SANCHEZ, Carolane. “Ce qui fait flamenco : palimpseste d’une recherche-création avec Juan Carlos L rida”. Doctoral thesis. France: Universit  Bourgogne-Franche-Comté, 2019.



---

# Is decolonial theatre creation possible in Catalonia?

Adriana SEGURADO MÉNDEZ

[adriana.segurado@gmail.com](mailto:adriana.segurado@gmail.com)

BIOGRAPHICAL NOTE: Graduated in Dramatic Art from the ESAD in Asturias, and in Political Science and Anthropology from the UAB. She holds postgraduate degrees in Gender and Equal Opportunities from the University of Seville and in Participatory-Action Research from the UPV. Masters in Theatre Studies from the UAB / UPF / Institut del Teatre. She works in the performing arts as an actress, creator and project advisor.

English translation, Neil CHARLTON

---

## Abstract

This article explores the relationship between decolonial theory and the performing arts, asking whether decolonial creation is possible in Catalonia. To do so, it first analyses both the political–discursive and practical characteristics of decolonial creations in Latin American countries, and then examines the Catalan theatre scene of the last twenty years to study whether some of the creations made in this period could be considered decolonial, both in terms of their practice and discourse. The objective is to reflect, through the study of contemporary Catalan theatre reality and interviews with its creative agents, on how colonial power relations are manifested today in our theatre creation, to what extent they are questioned, and who does so or how.

---

**Keywords:** Postcolonialism, decoloniality, performing arts, theatre, contemporary Catalan drama, diaspora, coloniality of power, modernity, coloniality, Catalonia

Adriana SEGURADO MÉNDEZ

## Is decolonial theatre creation possible in Catalonia?

### Context: postcoloniality and decoloniality

Before answering the question that opens this text, it is important to spend a few lines clarifying the meaning and implications of the terms *decoloniality* and *postcoloniality*. Especially considering that both are often used interchangeably, when, despite sharing common points, their origin and theoretical corpuses are distinct.

It is beyond the objective and scope of this article to delve deeper into this issue, so we will confine ourselves to describing, in broad strokes, the emergence and approaches of the two currents, inviting the lay reader of the subject to widen their reading for a greater understanding of the subsequent development of this text.

Postcolonialism is a theoretical current that emerged in the academic field influenced by and linked to the political movements that, in the second half of the 20th century, appeared in territories colonised mainly by the British Empire. It is a term that came to academia from anticolonial activism. From there, a set of critical theories were developed that focused mainly on the cultures and peoples affected by colonisation with a clear desire to deconstruct and rethink national identities.

In the early 1980s, an interdisciplinary group of South Asian intellectuals created the Subaltern Studies Group in India, where postcolonial studies developed and took root. Later, in the 1990s, they began to expand to other territories, and reached universities in Africa, Oceania and Latin America. It was there that postcolonial theories were revised, rethought and reformulated, and gave rise to what we know today as decolonial theory.

Decolonial theory, therefore, emerged at the beginning of the 20th century in a different context of colonisation. In Latin America, power relations between colonisers and colonised were established in the early 16th century and were interwoven and diluted in a social fabric that was increasingly less dichotomous and more interrelated. Thus, decoloniality was forged in territories whose colonisation was more extensive over time and involved

a process of both biological and cultural mixing that was much greater than what could have occurred in the territories of India or Africa. Decolonial theorists date the beginnings of modernity to the 16th century – with the conquest and sacking of America – and regard this moment as the turning point when an entire system of power and domination relations developed which transformed itself and endures to the present. They consider that modernity and coloniality are two interdependent phenomena, born out of the same matrix of knowledge/power and were geopolitically articulated with the birth of what Immanuel Wallerstein called the world-system (Mignolo, 2018: 113-119).

Decolonial thought began to take shape throughout the 1990s, when postcolonial theories arrived at Latin American universities, and, in the early 21st century, various Latin American intellectuals created the study group Modernidad/Colonialidad, where decolonial theory was definitively developed. This did not focus on recovering the identity that was stolen from colonised peoples but on studying the new identities that have emerged from their intersection. The place that interests decolonial theory is not the dichotomy but the border (Mignolo, 2018).

### Postcolonialism, decolonialism and art

Both the decolonial and postcolonial perspectives are clearly political positions, which brings us to the question: what is the relationship between art and politics? If we consult the *Diccionario de la lengua española* of the RAE, we find the following definition of *politics*.

F. 1. Art, doctrine or opinion referring to the government of states. || 2. Activity of those who govern or aspire to govern public affairs. || 3. Activity of the citizen when he participates in public affairs with his opinion, with his vote or in any other way. || 4. Courtesy and good conduct. || 5. Set of guidelines that govern the actions of a person or entity in a specific matter or field (<https://www.rae.es>, accessed 26/03/2022).

Reading the third meaning, we will conclude that *any activity of a citizen who participates in public affairs*, including *opinion*, is political. And, if every construction of a discourse that conveys certain values is political, then art, as a generator of discourse, is political.

In *Art and Power*, Roy Strong analysed how artistic creation in the European Renaissance was a form of expression of the power of those who held and promoted it. Just as Foucault also explored the relationship between discourse and power, arguing that the former is an instrument and effect of the latter, and pointed out how, in this way, the discourse generates and constructs realities. Starting from this idea, Edward Said developed the notion of Orientalism as a system through which the West constructed a discourse about the East thanks to which it could dominate it politically, sociologically, militarily and ideologically (Said, 2021; trans. 1990).

If we understand art as discourse and accept its power as a generator of debate, we will conclude that artistic practice can support power and/or the prevailing logics of power, or try to confront, question, deconstruct and transform them. Decoloniality in art falls into this second option. Authors who work on this basis include Zulma Palermo, according to whom the production of discourse — whether cultural or academic — is imbued with evaluative criteria that were established during the era in which modernity (with its other side, coloniality) emerged and that still today are the matrix of colonial power relations that, from decolonial theory, have been called *coloniality of power* (Palermo, 2014: 9-16).

Intellectuals and/or creators are not always aware of this network of complex relations deeply rooted in time. For this reason, it is possible that many academic discourses and/or works of art convey certain values that have not been consciously sought by their authors, very particularly if they have never stopped to observe their place in the structure of power relations. That is why it is important and necessary to bring the colonial wound to the fore, to make it visible. And this is precisely what the decolonial perspective aims to do in the field of art.

### **Performing arts and postcoloniality/decoloniality**

It is clear that there is a long tradition that explores the relationship between theatre and politics, and is concerned with researching how theatre can be transformative. Piscator, Brecht or Sartre would perhaps be the clearest examples of this tradition in Europe. But we must leave Europe and approach Latin America to find the first voices that, in this understanding of theatre as a tool of social and political transformation, are not only concerned with the values that the piece conveys and the way in which it expresses them, but also the process by which it is constructed, something that is much closer to what is proposed by decolonial theory today. Augusto Boal was probably the first who, in the second half of the 20th century, after analysing in depth the history of Western theatre and its relationship with politics (his analysis of how what he calls *Aristotle's coercive system of tragedy* works is very interesting) to suggest that the transformative power of a piece lies not only in the story it tells and how it does so, but also, and above all, in how power relations are established during the creation process itself (Boal, 2005).

But, does this mean that what Boal put forward, practised and taught is decolonial? Does decolonial creation exist as such? Is it a conscious and sought-after practice, or a way of analysing theatre from the outside? Are there differences between what we could call postcolonial theatre creation and decolonial theatre creation?

In *Postcolonial Drama. Theory, Practice, Politics*, Helen Gilbert and Joanne Thompkins identify four characteristics that enable them to define a theatre piece as postcolonial, not without first recognising and warning that, beyond identifying categories, “decolonization is process, not arrival”.

We define post-colonial performance as including the following features:

- Acts that respond to the experience of imperialism, whether directly or indirectly.
- Acts performed for the continuation and/or regeneration of the colonised (and sometimes pre-contact) communities.
- Acts performed with the awareness of, and sometimes the incorporation of, post-contact forms.
- Acts that interrogate the hegemony that underlies imperial representation .

(Gilbert & Thompkins, 1996: 11).

These characteristics focus on recovering, recognising and asserting the artistic/performing practices of colonised territories. Decolonial theory, however, as we have already analysed, seeks to go further and is concerned with showcasing colonial power relations. However, this can also be reflected in theatre practice. If we look at what specialists in decolonial theory and theatre creation Lila Bisiaux and Elisa Belém argue, we can draw up a short list of characteristics that would allow us to identify the decolonial character of a theatre creation (Belém, 2016 and 2017; Bisiaux, 2018). It would be as follows:

- **Having been created in a cultural sphere that is not at the centre of modernity/coloniality.** This does not only include the countries that were colonised but also the peripheries of the colonial centres, or the groups, peoples or communities who migrated and are in diaspora.
- **Having a narrative that is not Aristotelian and does not move within the parameters of Western logic.** This may indicate either a fragmentation, a creation based on collage or scenes, or a cyclical structure. In any case, it is not what Lehmann defines as postdramatic theatre but rather a formal structure that obeys non-linear Western thinking logics.
- **Showing a will, a discourse and the praxis of valuing local cultures, practices and knowledge.** In other words, rethinking, reconstructing and revaluing one's own history to the detriment of the history constructed by colonial power.
- **Breaking with the monolingualism imposed by the former colonies.** Working with various languages, often mixing pre-colonial, unofficial or non-dominant languages with those imposed by the colonial power, placing them on the same level. Preventing, therefore, the colonial language from prevailing over the rest.
- **Featuring the cultural and religious syncretism of the region** by reasserting the non-colonial local spiritual and religious practices.
- **Placing knowledge and body discourse on the same level as Western knowledge and logical discourse.** Abandoning logocentrism. Removing from the text its value as a guide for creation, and turning it into another language that dialogues with the other theatre languages.

- **Questioning classical forms of dramatic production, especially hierarchies in the creative process.** Reasserting collective creation, collage, and horizontal group work as a work methodology. Allowing the text and authorship to lose strength to the group, the community. Reasserting orality over written language.
- **Rethinking relations between those who create and those who receive the creation.** Blurring, reducing, diluting or redefining the boundaries between performers and audience, between creators and spectators.
- **Mixing colonial styles, forms, approaches and texts with autochthonous or local ones.** It is therefore not about completely rejecting colonial knowledge to revive and recreate precolonial knowledge, but rather about showing how these two sources of knowledge exist under logics of unequal power, and about inverting, modifying or transforming the way in which they relate. It is a question of eliminating the superiority of colonial knowledge and practice in relation to local/autochthonous knowledge.

Some of these characteristics refer to the content of the piece; others to the form, and others to the power relations that are established during the creation and performance process. It is important to look at these categories to be able to identify how the creation process works and not just the discourse or the way the piece is staged, since this is where the greatest number of unequal power relations of which we are not usually aware resides. It is also, therefore, in the creation and performance process where we will find the greatest potential of the performing arts to transform.

**Figure 1.** Table of the characteristics that define the decoloniality of a piece. Compiled by the author.

Stage form of the piece	Content of the piece (values it enchances or champions)	Power relations in the creation / performance process
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Having a narrative that is not Aristotelian and does not move within the parameters of Western logic.</li> <li>• Breaking with the monolinguisim imposed by the former colonies.</li> <li>• Placing knowledge and body discourse on the same level as Western knowledge and logical discourse.</li> <li>• Mixing colonial styles, forms, approaches and texts with autochthonous or local ones.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Showing a will, a discourse and the praxis of valuing local cultures, practices and knowledge.</li> <li>• Featuring the cultural and religious syncretism of the region.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Having been created in a cultural sphere that is not at the centre of modernity/ coloniality.</li> <li>• Having a praxis that reasserts the local cultures, practices and knowledge.</li> <li>• Mixing trainings of a colonial matrix with autochthonous and local trainings.</li> <li>• Questioning classical forms of dramatic production, especially hierarchies in the creative process.</li> <li>• Rethinking relations between those who create and those who receive the creation.</li> </ul>

A good example of a production that we could define as decolonial, without the conscious desire to be inserted under this label, would be *Prot{AGÓ}Nistas*. A piece whose original idea came from the black Brazilian actor, circus artist and director Ricardo Rodrigues, whose performers are from diverse and related disciplines such as circus, music, dance or theatre, and which arose from the desire to make black artists visible in the São Paulo theatre scene. Its director wanted to show the audience the power and quality of the black artistic community in the field of São Paulo performing arts, and question, at the same time, how it still did not have equal access to the major creation and exhibition centres of the city.

It is fundamental to understand that the vehicles for any cultural event, the points of access, here in Brazil, are white. The press is white, television is white, the newspaper is white, the owners of theatres, circuses, venues, the owners of money are white. So, when we manage to get access to those outlets, we manage to withdraw money that comes out of a white chest and is brought to this other community. When that money arrives, the projects are better distributed, and reach other white venues.<sup>1</sup>

After receiving a subsidy from the Government of São Paulo, Ricardo Rodrigues began to organise a work team made up of artists from various disciplines with circus, dance and music acts, and carried out composition work with them based on listening and mutual trust. In 2019, *Prot{AGÓ}Nistas* premiered at the Teatro Municipal de São Paulo, a building that is a symbol of colonial and white power, built for the entertainment of the oligarchy of European origin. One of the objectives of the project had been achieved: to occupy one of the venues that his ancestors, in a relationship of absolute exploitation, built but never enjoyed, and to do so while being owners of the content and the form of the production, but also of the process.

### Does the decolonial perspective in the performing arts exist in Catalonia?

The first step to try to answer this question is to trace whether, so far and throughout the history of Catalan drama, there are, at least, some theatre productions that may fit with what until now we have described as decolonial discourse and practice.

For obvious reasons, studying the power relations during the creation and performance processes of past shows is not very rigorous. Therefore, for these cases we will focus on an exclusively thematic and discursive analysis. However, when we analyse current creations, we will take into account all the aspects previously mentioned.

If we consult the bibliography on the history of Catalan drama,<sup>2</sup> we do not find plays addressing the inequality generated by European colonisation

1. Interview with Ricardo Rodrigues on 29 May 2022 by videoconference between Rio de Janeiro and Barcelona. To view the teaser of the show, you can visit: <https://www.youtube.com/channel/UC2wlz6l79xxo9pTQKU2Jy8w>.

2. For this, I have consulted works of reference such as *Història del teatre a Catalunya*, by Josep Maria Sala Valldaura, *Història del teatre català*, by Francesc Curet, *Història del teatre català*, by Francesc Massip Bonet, or *Teatre, guerra i revolució*, by Francesc Foguet i Boreu.

(or Catalan, particularly) with a critical gaze or perspective, before the year 2000. Although it is true that there are pieces in which the existence of slaves is mentioned, before that date we have found no text dealing with this issue with a perspective similar, for example, to that of *El valiente negro en Flandes*, by Andrés de Claramonte.<sup>3</sup> The only piece in Catalan literature (although not yet in dramatic literature) that problematises racial discrimination and, in this case, moreover, slavery, is *Llibertat*, a short story by Santiago Rusiñol published in 1898 which in 2013 was adapted to be performed at the Sala Petita of the TNC by Josep Maria Mestres, who also directed the production.

It is still surprising that a society like Catalonia, which often defines itself as politically progressive and artistically vanguardist, and whose commercial development benefitted so much from the slave workforce in the Americas, has not looked at or questioned, until just a few years ago, this past of slavery in any moment of its theatre history.

With the arrival of the new century, we do find some plays and productions that problematise the colonial power relations in many of their forms. There are pieces that question the role of Europe in the migration crisis, which speak of identity as a discriminatory issue that generates inequality, which showcase racism and problematise the colonial past and the neocolonial present of Spain or address the issue of refugees and the desire of the European population to cleanse its consciousness from a dangerously paternalistic stance.

However, how do the productions deal with this theme? From what perspective? Who devises, directs, programmes and puts on these pieces? What has been the process of creation and performance of these shows? To answer these questions, we have studied a total of 34 productions<sup>4</sup> that we could divide into three main groups.

The first group would encompass the pieces created by Catalan playwrights or directors. In general, they are productions with a European and Caucasian dramaturgy and direction, and with performers who are also white and European (although there may be a racialised person or belonging to the African and Latin American diaspora who, in general, never plays a lead role). These shows are usually produced by the main theatres in Catalonia (such as the TNC, the Teatre Lliure or even the Sala Beckett or La Villarroel). We generally find here productions whose gaze on the other is usually paternalistic, with a discourse that tends to place the European as the saviour or protagonist of the story and where the other is not given a voice or,

3. This play, which is framed within the Spanish Golden Age — very little known and performed, moreover —, was published for the first time in 1638 and tells the story of a black man, Juan de Mérida, who wishes to disappear and represent the Spanish Empire in the war against Flanders but, because of the colour of his skin, experiences the rejection and marginalisation in the Spain of King Felipe II.

4. *Tractat de blanques*, 2002 / *La pata negra*, 2003 / *Forasters*, 2004 / *Après moi, le déluge*, 2010 / The interdisciplinary work of Azkona Toloza, 2010-2022 / *Llibertat*, 2013 / *Kalimat*, 2016 / *Migrante*, 2018 / *Mexicatas*, 2018 / *Temps salvatge*, 2018 / *Maremar*, 2018 / *No es país para negras*, 2016-2019 / *Negrata de merda*, 2019 / *Palabra de negra*, 2019 / *Dolç*, 2019 / *Blackface*, 2019 / *El combat del segle*, 2020 / *Alhayat o la suma dels dies*, 2020 / *Els Brugarol*, 2021 / *#nosomunhasthag*, 2021 / *Carrer Robadors*, 2021 / *Moi dispositiv Vénus*, 2021 / *Sarau Lispector*, 2021 / *Nosaltres (A nosotros nos daba igual)*, 2022 / *Síndrome de gel*, 2022 / *India*, 2022 / *Bonobo*, 2022 / *Títuba. Bruixa, negra i ramera*, 2022 / *Amèrica*, 2022 / *Te casarás en Barcelona*, 2023 / *Meta*, 2023 / *Black man solo*, 2023.



if so, plays a supporting character or reproduces stereotypes of marginality and crime. The text is usually the creation of a single playwright (or an adaptation of a novel; therefore, also a single discourse) and is the main pillar of the creation process, a process in which there is a marked hierarchical and traditional direction.

A good example of the pieces that would fit in this group is *Temps salvatge*, a production of the TNC premiered in 2018 at the Sala Gran of this theatre, written by Josep Maria Miró and directed by the then artistic director of the institution, Xavier Albertí. The piece is based on real events: the arrests of migrants in Germany after repeated sexual aggressions and thefts during New Year's Eve 2016. Although the text chooses a real event, it also focuses on the criminal behaviour of a group who is again presented as marginal, without questioning the power structures and relations that create this marginality. In the text, there are references to the migrants, the others, the foreigners, but in no moment are they given a voice: the only migrant who appears in the piece does not even have a name, or a line.

This group would also include productions such as *Maremar*, the musical that Dagoll Dagom premiered at the Teatre Poliorama in 2018 under the direction of Joan Lluís Bozzo and which took the tragedy of a girl in a refugee camp and turned it into an adventure story worthy of a Disney movie. Trivialisation, although probably involuntary and unconscious, of a very serious issue of which, moreover, Europe is one of the major responsible parties, a responsibility that was never mentioned or questioned. Because, as Helena Tornero argues, in the end, *Maremar* commercially and irresponsibly appropriated the refugee crises: "It is true that *Maremar* made many people aware but (...) in the end it is also true that this sells."<sup>5</sup>

Taking into account the appropriation of foreign stories or practices, there are some who point out that through the history of Western drama many of the theatre forms from the East had been taken without questioning if by doing so they were falling into cultural appropriation:

A characteristic feature of the development of Western art forms during the twentieth century has been the frequent and highly fruitful expropriation by artistic practitioners of all kinds of materials drawn from non-Western cultures. This is a true of the theatre as it is of music, painting and sculpture. For example, a profound influence on Artaud's formulation of the Theatre of Cruelty was, famously, his discovery of Balinese dance-drama at the Paris Colonial Exhibition of 1931. More recently, two of the most influential figures in contemporary theatre, Jerzy Grotowski and Peter Brook, have drawn much of their encounters with the theatre of non-Western cultures — Grotowski mainly from Indian classical dance-drama, Brook from a variety of Oriental and African sources. Creatively stimulating though these non-Western influences on European and American theatre have evidently been, one can ask legitimate questions about the extent to which Western practitioners have considered, understood or even much cared about the nature or significance of their borrowings in relation to their original contexts. In this respect, as Rustom Bharucha and others have

5. Interview with Helena Tornero on 3 June 2022 at the Institut del Teatre in Barcelona.

shown, the stylistic exploitation of, say, Indian forms of theatre has been largely opportunistic and culturally unequal, determined by the perceived needs of Western practitioners and audiences rather than by a genuine effort to confront Indian realities as they are refracted through its rich theatrical culture (Crow & Banfield, 1996: 11).

In the same vein of reproducing stereotypes with questioning power structures, we could mention *Dolç*, written and directed by Roger Peña and premiered at La Gleba in 2019 — a play that apparently condemns how in Europe we receive migrants but always with a paternalistic tone and reproducing the usual stereotypes —, and *Carrer Robadors*, an adaptation of the novel by Mathias Enard made by Marc Artigau, Sergi Pompermayer and Julio Manrique (who also directed the production), which was premiered within the framework of the Festival Grec 2021 at the Teatre Romea. With reference to the latter, Adeline Flaun, an actress and activist of the Col·lectiu Tinta Negra,<sup>6</sup> states:

The play caused controversy because the Arab lead character was (again) given to a Caucasian actor while all the other Maghreb characters were performed by Maghreb actors, and any Caucasian character was performed by non-Caucasian actors. We think it is important to point out that the synopsis published for the festival already announced the vision with which this fiction would be narrated, reviewing the emancipatory journey of the protagonist as an escape from the barbaric environment from which he came: consequently, again, Muslim actors would play terrorists, while Caucasian actors would play characters with genuine ambitions. We consider that both the script and the cast have reproduced the postcolonial dynamics reported by the aforementioned analysts of subalternity. (...) It is important to ask oneself what justifies that a creator, his collaborators (including those from Maghreb), the direction of a festival devoted to Africa, and the journalist who publicises agree to advocate such an ideological incongruency (Flaun, 2021: 17).

It is pertinent to stress, as Flaun indicates, that not only those who create, but also those who programme, as well as the press and theatre critics, play a major role in this issue.

And, yet, there are some exceptions within this first group. Three examples would be *Après moi, le déluge*, a play by Lluïsa Cunillé<sup>7</sup> premiered in 2010 as a coproduction between the Teatre Lliure and the CDN, under the direction of Carlota Subirós, and later as an opera at the Sala Tallers of the Teatre Nacional de Catalunya under the direction of Miquel Ortega; *Els Bruçgarol*, by Ramon Madaula, directed by Mònica Bofill and premiered at the

6. To find more about the emergence, activities and impact of this collective in Catalan theatre creation, you can visit its profile on Facebook or Instagram (@tintanegrabcn) or consult the master's degree final project of Adeline Flaun mentioned above.

7. In relation with the play by Lluïsa Cunillé, for instance, Denise Duncan — a Costa Rican playwright and director who has lived in Barcelona for more than 18 years, an anti-racist activist and member of the Col·lectiu Tinta Negra — in the framework of the course "Escriure des del privilegi" (Writing from Privilege), which she taught in March 2022 at the Sala Beckett and which I attended as a student, argued that, although the piece is dramatically well constructed and the author does not write from paternalism but from the desire to revise the past of colonial Europe, it is also true that it speaks of the reality of an African country from the voice of two European characters. The fact that the African old man is an invisible character only contributes to the invisibility of the performers of African origin in Catalan theatre.

Teatre Poliorama in 2021; and *Amèrica*, written by Sergi Pompermayer and directed by Julio Manrique, premiered at La Villaroel in December 2022. These plays, almost entirely written, directed and performed by European and Caucasian directors, do not address the issue of the colonial wound from condescendence and paternalism but from self-criticism and the will to revise. Although it is true that in none of the three cases can we speak of decolonial practices — because, beyond the theme, there is nothing that links these productions to the decolonial way of working and creating — and which still have issues to be improved, it is also true that the fact of approaching the colonial wound from the revision of one's own responsibility rather from the appropriation of the history of the other is already a step forward. As is the fact that this issue is dealt with in productions in big venues and commercial theatres and not only in fringe and alternative circuits.

In the second group we would find the creations by people who either belong to the diaspora — usually African or Latin American — or are Catalan with African or Latin American origins, mainly. In these cases, the place from which the issue of inequality is addressed is not paternalistic but rather critical and problematising. Their creations can be generally seen in fringe theatres that are also managed by people belonging to the diaspora or linked to activism, such as the Sala Fènix, La Badabadoc or the recently created Periferia Cimarronas. Many of the shows in this second group are created by artists who are also activists, such as Adeline Flaun, Silvia Albert Sopale, The Sey Sisters, Vicenta Ndongo, Denise Duncan or Malcolm McCarthy, all of them members of the Col·lectiu Tinta Negra (“a collective of actresses, actors and creators of the black diaspora in Catalonia”). Here there are pieces that directly deal with the issue of racism, such as *No es país para negras*, written by Silvia Albert Sopale and co-directed by her along with Carolina Torres Topaga; *Negrata de merda*, written and directed by Denise Duncan; *Palabra de negra*, with dramaturgy and direction by Maisa Sally Anna Perk; or *Blackface*, also by Silvia Albert Sopale, with dramaturgical coaching by Denise Duncan. All of them were performed during 2019 in much more alternative venues such as the Sala Fènix, the Tantarantana or Cincomonos. This group would also include pieces where, along with racism, other types of power relations linked to it are questioned. This would be the case of *El combat del segle*, also by Denise Duncan; *Moi dispositif Vénus*, a Catalan-Martinican coproduction with dramaturgy, direction and performance by Adeline Flaun, co-produced by Catalonia and Martinique, which was premiered at the Antic Teatre in 2022; *Títuba. Bruixa, negra i ramera*, also by Denise Duncan, premiered at Periferia Cimarronas in 2023; or *Black man solo*, by Malcolm McCarthy, premiered in 2023 also at Periferia Cimarronas.

Almost all these productions have emerged in Barcelona fringe theatres — with the exception of *El combat del segle*, premiered at the Sala Beckett (an achievement for its author and director, who before reaching this centre of creation had approached many fringe venues in the city) and in all of them the way power relations generated by the colonial wound are addressed is from a critical perspective lacking paternalism or, at least, this is what is consciously sought. As for the significance of the group in the creation, it is

important to highlight that, although on many occasions the authorship, direction and performance are by a single person due to economic constraints, there is, however, a network of collective work and mutual support during the creation process. In fact, all the aforementioned creators belong to the Col·lectiu Tinta Negra, which is in itself a space of support and debate, a generator of discourse in the field of the performing arts.

Within this second group we would also find shows such as *Sarau Lispector*, a group creation piece by the members of Brasil Auê<sup>8</sup> in which the texts by Clarice Lispector are used to deal with issues such as migration or gender from an artistic multidisciplinary approach that merges music, dance, theatre and poetry, or *#nosomunhasthag*, a show collectively created by several members of the Col·lectiu Tinta Negra, which could be seen at the CCCB in 2021.

However, the piece with greater discourse, practice and decolonial purpose within this second category is *Índia*, by Mara Ortiz. Premiered at the Sala Fènix in 2022, and coproduced by this theatre along with the Fondo Nacional de las Artes in Argentina, *Índia* questions the coloniality that still exists today and, through the life story of a woman who recognises herself as brown,<sup>9</sup> looks at the relations between gender, racism and job precariousness. A piece framed within a theatre language but whose idea and creation are by a female dancer, advised by a female activist, with a team of contributors who have worked to make the audiovisual material, which is also on the stage. A piece which, according to its creator, urgently needed to be made here, in Europe:

I felt that *Índia* had to be done here first. (...) I felt that it had to be done here because I think that since I arrived came to blows with the understanding that here there was no revision of what had happened during colonialism, something that has been done in Argentina for years. (...) And when I arrived here and, suddenly, I began to ask how they saw colonisation, how they saw Latin America... I felt like I was in primary school and I heard again that Columbus had come to bring civilisation to our lands. That was one of the serious impacts on me when I arrived here. (...) Not to mention the scandal that the military parade created in my head every 12 October ... (...) I feel that this issue is very overdue here.<sup>10</sup>

And, finally, we would have the third group. It would embrace the companies, productions or work proposals in which the artistic team is formed by Caucasian Catalan people and by people belonging to the diaspora of colonised territories — living or not in Catalonia — or Catalan with African, Latin American origins or from territories that have suffered the coloniality of power in one way or another. Here there would be creations such as *La pata Negra*, written by the Catalan actress of Equatorial Guinean origin Vicenta

8. Brasil Auê is an association of Brazilian artists living in Barcelona. For further information, you can consult its Instagram profile @brasilaue.

9. To know more about the movement Identidad Marrón you can consult the Instagram profile of this collective (@identidadmarron) or visit the website <http://marron.ar/>.

10. Interview with Mara Ortiz on 30 May 2022 at the Parc Joan Miró in Barcelona.

Ndongo and directed by Roger Gual, which was premiered with a multidisciplinary format made up of musicians, graphic artists, filmmakers and DJs at the Teatre Zorrilla in Badalona in 2003. *Tractat de blanques* could also fit in this group, because, although almost the whole artistic team was Catalan, the author of the text, Enric Nolla, is a Venezuelan playwright who has lived in Catalonia since 1991. It could perfectly include pieces such as *Migrante*, by Juan Pablo Mazorra — a creation by a Mexican with a Brazilian and a Venezuelan in the direction team and two Catalans in the dramaturgy —, or *Mexicatas*, a piece with the company of Mexican women Cor de Maguey with dramaturgy by Sergi Belbel and direction by Antonio Calvo. *Alhayat o la suma dels dies*, *Síndrome de gel* or *Meta* would also fit here, given that the three develop their plots around the issue of refugee or migrant people and have in their artistic teams Catalan creators and people from Arab and African origin. Although the creative practices of these pieces are diverse, as are the places where they are produced and performed, all of them share a much more critical approach to the discourse than those in the first group, are less accommodating with the stance of Europe in relation to the colonality of power and, in general, place non-European or non-Caucasian people as lead characters of the story, giving them a voice of their own and a critical discourse that is aware of the power relations that affect them.

Within this third group, we will highlight, on the one hand, the work developed in Catalonia for years by the Basque-Chilean company Azkona Toloza and, on the other, the work driven, along with multi-identity and multidisciplinary work teams, by the Catalan playwright Helena Tornero in productions such as *Kalimat* or *Nosaltres*.

Azkona Toloza is a Basque-Chilean company that does multidisciplinary theatre work that which, according to Txalo and Laida, its founders, falls in the field of live art. Their first creations were premiered at the Antic Teatre, a fringe theatre in Barcelona, and have gradually reached the big centres of creation (in 2022 they were programmed at the Teatre Lliure). Despite their interest in not placing themselves under any label but simply speaking of something they believe it is necessary to tell, both their discourse and stage practice would be categorised as decolonial. With a conscious will to question the colonial power relations based on their own experience and history, Azkona Toloza seeks horizontality during the whole creative process, endeavouring to avoid any hierarchy of an authoritarian nature.

TXALO: We have always done one thing: when we start a project with Laida, we both decide that we are going to do a project about... Puelmapu, we automatically notify the lighting designer, the musician, the set designer and the assistant director from the beginning.

LAIDA: Yes, we have a team and everyone has free reign.

TXALO: So that they have the same amount of time that we all have. (...) We know that the text is important and...

LAIDA: But we produce a highly hybrid language.<sup>11</sup>

11. | Interview with Laida Zakona and Txalo Toloza on 25 May 2022 at the Institut del Teatre in Barcelona.

On the other hand, we have Helena Tornero, a Catalan playwright who has always been interested in the relation with “the other”. This interest has led to two creation processes that are remarkable for being close to the decolonial practice in theatre creation. The first of them, *Kalimat*, emerged out of the will to provide a space of creation and performance in Catalonia for several refugees from the camp of Nea Kavala. Helena Tornero, almost without intervening in the text, acted as a link so that their words could be performed by professional actresses and actors at the TNC, in 2016.

We went there from another place [to Nea Kavala], we went from... we were going to do workshops for the people on what they need... (...) And we were going to see what was needed, because we went because we wanted to help, but also with the awareness that sometimes it may not be the place to do theatre, sometimes there is another priority. But we saw, with an independent NGO on the field... and they told us: “No, we need this, because there is a very bad situation in the camp”... and then we started working on things, and what we wanted was to offer the volunteers who were there and the refugee community itself a training course, so that they could then continue doing their activities in their own way. (...) And the people who were part of this course told us: “We want to explain”, “we want to create a piece.” And we said: “Okay, let’s do it, but you are the ones who choose and do it, we will support you, but you do it because you see that, when we leave, you can continue making plays yourself.” And we spent four days putting together a story that we showed to the whole community and from there they decided to set up a company. (...) And it was as a result of this that we, when we returned there we said: “We have to try to do something to see how we can continue to help”, and then I contacted the TNC and told them that instead of commissioning a text from me, they should commission it from a group of people who are in a refugee camp and could pay them for this, it would be money that they would have there, at least for a few families, and the rest, to reinvest in the community. (...) And in the end they called us: “Listen, we found a budget and we’re giving you this money,” and then we came back, but to tell them: “Guys, there is this project to do a text to be made in the TNC so that people can hear what we want to say.” And that is *Kalimat*.<sup>12</sup>

*Kalimat* is a fine example of a production in which not only the discourse but also the practice in the creation process has questioned colonial power relations. A piece that not only reasserts local knowledge and practices and places their protagonists in the centre of the process but does so without appropriating their stories. We also find here the ability to revise the situation of privilege of the European creator.

And this is something that we also find in another piece promoted by Helena Tornero: *Nosaltres (A nosotras nos daba igual)*. This coproduction between the Teatro Español and the TNC, which premiered at the Sala Petita of the TNC under the direction of Ricard Soler Mallol in 2022, no longer speaks of the “other” but of “us”. Of how we relate to the other, of our

12. Interview with Helena Tornero on 3 June 2022 at the Institut del Teatre in Barcelona.

responsibility in the place we give him, of how we find it hard to change our perception about what “we” are, as well as assuming and confronting our racist behaviours or our privileges.

Carme Portacelli called me and said: “I’m thinking of a text, to be directed by Ricard Soler Mallol and we want to work with racialised actors” and I was contacted because I had done *Kalimat*. And it was taken for granted that it would be about migration. And I was very aware at the time that the characters that the racialised actors had played were always that... the migrant... But, what if we talk about the people who are from here, who have seen the same cartoons that we have seen, who have grown up here, but we don’t see them that way? (...) And the Teatro Español wanted me to write the text and I said: “No, no, I want to have the actors first and then I will have the text, because I want to work from them.” I was crystal clear that I didn’t want to work based on them talking about their private lives, because that seemed to me to be appropriation, but it was about creating a fiction that was as rigorous as possible. (...) And I wanted to be able to talk to them as well to get rid of some a priori ideas that I might have. And the idea was to do a workshop with them, but not to take out material, because I’ve also experienced this: doing a workshop to get material to do a show, but then those people... No, I wanted the workshop to take place as part of the process, with the people who would later make the show.<sup>13</sup>

In short, we could state that the real capacity of questioning the coloniality of power in the productions of the first group is very low, while it is key and real in the productions of the second group, and the third group has a greater diversity of practices and is, perhaps, the one with the potential for greater dialogue between the classical ways of working in Catalonia and other ways of working that are more horizontal (among them, some that we could consider decolonial), which enable greater questioning of the privilege and power of the European creator.

I think that we also come from a country where there has been a dictatorship and the director-dictator also comes from here to some extent. I think that the history we have had in this country contaminates all the institutions. (...) And it is true that you have a certain power [as a director] because in the end if you direct, you have to choose, you have to make some final decisions. But this does not mean that the power relationship is toxic or authoritarian. (...) But I think that all this is also changing. Then it also depends on where everyone has placed their ego... (...) Because sometimes it is difficult to accept a mistake and then people disguise it as authority.<sup>14</sup>

Perhaps this is one of the keys. Our difficulty in accepting the mistakes made. Our incapacity to accept that our privilege exists and conditions us, our difficulty of looking at ourselves to revise ourselves. This is why it is so necessary to dialogue with the other, and know how to give him the place that for centuries we have denied him. Yes, also in creation.

13. Interview with Helena Tornero on 3 June 2022, at the Institut del Teatre in Barcelona.

14. Interview with Helena Tornero on 3 June 2022 at the Institut del Teatre in Barcelona.

## Conclusions

Back to the initial question, “Is decolonial creation possible in Catalonia?”, it would seem so. In the same way as decoloniality was the mode in which in Latin America postcolonialism was reapproached, Europe can find its way of showcasing the colonial wound. But this is a painfully slow process, at least here, in Catalonia. Because, to do so, it is necessary to have the will to undertake a process of revision, which is apparently still a long way off.

Ya Boal (Boal, 2005) argued that in order to revise the practice of power relations it is important not to speak of the other but to speak of oneself, of one’s own history. Also in this vein, authors such as Crow and Banfield (1996: 11) criticise cultural appropriation and point out that in the encounter with the knowledge and creations of others it is important to integrate not the forms or content of what the other does but their way of relating in the creative process. Because speaking of coloniality of power from the privileged position of focusing on the history of the other without revising from what place, with what purpose and how it is told degenerates into cultural appropriation, which leads us directly to the issue of legitimacy, which Azkona Toloza are very clear about:

LAIDA: In *La caja de Guinea* we were faced with a very big issue and, in the end, we decide that it is not us who has to tell it. They told us: “Well, you have the privilege, you can tell it”... yes, but, we have been able to tell it up to here. (...)

TXALO: There is a very delicate subject and they told us that too... When we went to the Mapuche territory, one of the things we were very interested in – Laida came from dance – was to understand Mapuche dance a little. What did the dance consist of, what did the music consist of, its rhythms, its logic. And they told us several times: “You don’t have to be interested in this.”

LAIDA: In fact, I never dared ask, but you felt it, didn’t you?

TXALO: The idea was very clear: “Here you always came to be interested in our dances and our music, and the only thing you do is to reduce a people to folklore, and we are political agents.”<sup>15</sup>

It seems clear that a decolonial practice made from Europe cannot exist if there is not a revision of one’s own privilege, and this implies assuming, observing and revising our place in the unequal power structure and our responsibility faced with the colonial wound. And, although it is true that in recent years this point of view seems to be forging ahead in Catalan contemporary creation, it is also true, very likely, that this would not have happened without the fight and the claims of the creators who belong to the diaspora. In fact, it is clear – as the numbers show – that since the organisation and emergence of the Col·lectiu Tinta Negra, as well as the creation and operation of Periferia Cimarronas (whose objective, let us not forget, is to promote the creation, debate and political organisation of the Afro-descendant community in Barcelona), the number of non-Caucasian people in Catalan

15. Interview with a Laida Azkona and Txalo Toloza on 25 May 2022 at the Institut del Teatre in Barcelona.



theatre shows has considerably increased. For a deeper debate in this respect, I recommend consulting the master's degree final project of Adeline Flaun (2021), in which she analyses in detail how the activism of the Col·lectiu Tinta Negra has been a clear driver of very important and necessary changes in the field of the performing arts in Catalonia. In fact, in the last two years, not only in the shows created based on hybrid models but also in those that emerge from the centres of power such as the Sala Beckett or the TNC, we have seen an increase in the number of actresses and actors of Afro origin in the texts written and directed by Catalans, without this being a necessary distinctive trait of the character, and the text dealt with an issue related to themes such as racism or decoloniality. Good examples of these would be *Nessun dorma*, by Eu Manzanares or *La plaça del Diamant*, by Mercè Rodoreda, directed by Carlota Subirós. This is, undoubtedly, a cause for celebration. Although it seems difficult to believe that this would have equally happened without the constant demands, presence and militancy of the group of Afro-descendant performers and creators.

Therefore, I dare to conclude that, at least for the time being, the decolonial creation made in Europe is only really possible based on hybrid work models, where the dialogue with the “other” is present from this will to listen, learn and revise, and where European creators have the maturity, integrity and enough honesty to assume their situation of privilege and be able to deconstruct, reconsider and modify it. To place themselves, in short, in a situation of discomfort. Because as Helena Tornero says:

Discomfort is welcome if it helps to advance as a society. [...] But... this is the issue we have in Europe, isn't it? Because it seems that Europe is very cool and, well, maybe we should consider that the foundations on which Europe is based are not all so magnificent. And that means expressing this self-criticism.<sup>16</sup>

And it is only through self-criticism that we can really talk about something close to decoloniality in Europe. The rest will be what we have been doing for centuries: merely discourse, marketing and self-deception.



### Bibliographic References

- BELÉM, Elisa. “Notas sobre o Teatro Brasileiro: uma perspectiva decolonial”. *Revista Sala Preta*. 1:1, 2016, pp. 121-130.
- BELÉM, Elisa. “Afinal, cómo a crítica decolonial pode servir às artes da cena?”. *ILINX – Revista do Lume*, no. 10. UNICAMP, 2017, pp. 99-106.
- BISIAUX, Lílã. “Deslocamento Epistêmico e Estético do Teatro Decolonial”. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*. Porto Alegre, 8:4, 2018, pp. 644-664.

16. Interview with Helena Tornero on 3 June 2022 at the Institut del Teatre in Barcelona.

- BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- CROW, Brian; BANFIELD, Chris. *An Introduction to Post-Colonial Theatre*. Cambridge (RU): Cambridge University Press, 1996.
- FLAUN, Adeline. "Activismo decolonial en las artes escénicas. Surgimiento, desarrollo y perennidad. El caso Tinta Negra". Master's degree final project in Theatre Studies at the Institut del Teatre, until the supervision of Roberto Fratini, 2021. (Pending publication.)
- GILBERT, Helen; TOMPKINS, Joanne. *Post-Colonial Drama. Theory, Practice, Politics*. London: Routledge, 1996.
- MIGNOLO, Walter. *Historias locales / diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Akal, 2018.
- PALERMO, Zulma (ed.). *Arte y estética en la encrucijada descolonial*. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2014.
- SAID, Edward. *Orientalismo*. Madrid: Debolsillo Editorial, 2021.



## OPACITAT:

Estat físic que han d'aconseguir els actors.  
Només els cossos opacs reflecteixen la llum. ””

Jaume Melendres  
*La direcció dels actors. Diccionari mínim.*  
Institut del Teatre de la  
Diputació de Barcelona, 2000,  
p. 96. (Escrips Teòrics; 9)