

## La otra modulación.

### Orden, disputas e imaginarios desde el Circo Contemporáneo\*.

**Palabras claves:** *Circo, Hegemonía, Mundos del arte.*

**Sergio Cabrera\*\*.**

En la presente exposición pretendo reflexionar sobre las expresiones designadas como artísticas, entendidas como resultado de una compleja red colaborativa de convenciones sociales entre variados agentes, cuestión que Becker (2008) llama *Mundos del Arte*. Además de las obras, analizaré cómo la hegemonía incide su proceso productivo, condicionando a que las cosas se sigan haciendo de una manera y no de otra.

Sobre este escenario tomaré el caso de cómo ciertas piezas con intencionalidades políticas podrían llegar a fracturar o reparar el propio orden del mundo y su hegemonía preponderante. Para esto desarrollaré una propuesta desde el circo contemporáneo orientada hacia las experiencias liminales y la emergencia de lo político, ya sea pervirtiendo estereotipos, hábitos y valores que constituyen el propio orden de la realidad.

En la gran mayoría de los casos cuando se ha querido reflexionar sobre el “arte”, el campo de la estética ha poseído cierto monopolio para ejecutar tal demanda. Los resultados más destacados se pueden materializar en torno a la belleza en las piezas, la expresividad y representación que buscan encarnar, su designación en cuanto son o no expresiones artísticas, o lisa y llanamente cuándo las hay. En un andar diferente Becker (2008) busca comprender las manifestaciones denominadas como artísticas más allá de sus resultados –u “obras”- y la figura de su “autor” -el artista-, sino que a través complejo proceso de elaboraciones, compuesto por alianzas colectivas, redes de cooperación y disputas sobre un territorio que llamaré *mundo del arte*. En este marco el foco está puesto en *cómo* son (re)producidas esas obras, sobre qué tipos de mecanismos, y qué tipos de recursos son los que se juegan al interior de este mundo ya sea para mantener, resistir o cambiarlo. De este modo el mundo del arte es un espacio constituido por una red

---

\* Ponencia presentada en el X SEMINARIO INTERNACIONAL POLÍTICAS DE LA MEMORIA, Arte, memoria y política, 28, 29 y 30 de septiembre de 2017, Buenos Aires, Argentina.

Agradezco a Ornella Boix (UNLP), quien me introdujo a las primeras lecturas de Los Mundos del Arte, además de ser co-directora de mi proyecto de tesis de Magíster.

\*\* Artista y pedagogo circense. Participante de los colectivos artísticos *La Hybris* y *La Estafa*; profesor de circo en el Liceo Técnico Clotario Blest Riffo (Pedro Aguirre Cerda, Chile).

de personas cuya actividad cooperativa, organizada a través de un conocimiento conjunto de los medios convencionales para hacer las cosas, produce un tipo de trabajo que caracteriza a este mundo (Becker, 2008).

En respuesta a ciertas críticas que recibe Becker (2008), principalmente en torno a la cuestión del poder, la política y la capacidad de cambio en el mundo del arte, el autor complementa su análisis con un segundo texto. Ahí expone la compleja posibilidad de innovación y creatividad a la que están expuestos los agentes productores de arte, a causa de lo que denomina *inercia* (Becker, 2009).

La potencialidad de la inercia está compuesta por una serie de asociaciones en las que se producen las expresiones denominadas artísticas, posibilitando hasta cierto punto la eficacia económica en su proceso productivo, y por consiguiente la conveniencia de que las cosas se sigan haciendo como venían realizándose. No obstante, al menos de manera oficial nadie impide que las cosas se hagan de otra manera, entonces ¿por qué no se hace? Principalmente por la fuerza de la inercia, pues su proceso constructivo es más económico y ya posee ciertas convenciones sociales mínimas. Tomemos un ejemplo: si se desea cambiar el género de la fotografía, significa que las fotos sean tomadas con objetos que no son las tradicionales cámaras; por consiguiente habría que reinventar estos dispositivos, aprender a manipularlos; de servir, deben desarrollar un plan de construcción más masivo, capacitar gente que sepa usarlos, sobre qué tipo de material se imprimirían, etc.

Lo que Becker comprende como *inercia* en el mundo del arte, Williams (2000) lo politiza llamándolo *hegemonía*. En este marco la hegemonía es comprendida como un proceso que involucra totalidad de la vida, incorporando no sólo las asociaciones a los modos de producir expresiones artísticas, sino también los sentidos y percepciones que comprenden y aparentan la realidad. Esto significa la imposición, no necesariamente física, de determinadas moralidades y valores por sobre otros que en cierto modo responden a los intereses de determinados grupos ya favorecidos; de ahí la complejidad que significa imaginar, pensar y organizar otras realidades sobre lo Real<sup>1</sup>. Sin embargo, esa realidad al ser percibida como proceso, representa que ha sido construida por sobre otras, y por consiguiente es potencialmente cambiante (Laclau & Mouffe, 2004).

Si lo *Real* opera como un cúmulo de condiciones inacabadas de posibilidades, imposibles de ser apropiada en su totalidad por la acción hegemónica (Retamozo, 2009), la realidad sería su estado de contención momentánea a partir de la imposición de un orden y sus convenciones sociales. Si bien es cierto que todo orden es contingente, ese estado no garantiza su fracaso o caída,

---

<sup>1</sup> Para Retamozo lo Real es comprendido “como aquello que resiste a la simbolización, para proveer ese exceso de sentido y causar esa perpetua falla en el intento por construir la objetividad social (2009: 78)”.

sino sólo su posibilidad. Esto se debe a que la garantía y éxito de todo orden (político) descansa en su naturalización a causa de la fuerza de su inercia y la derogación de sus conflictos, sea satisfaciendo las diferentes demandas de los agentes que lo componen, o controlando cada una de las eventualidades que desestabilizarían su estructura.

Dentro de los principales aparatos de seguridad, control y reproducción en el espacio del orden se encuentra la *policía*. Para Ranciere (1996) la policía encarna el conjunto de dispositivos mediante los cuales se controla y organizan los espacios, roles y posicionamientos de los agentes, así como sus subjetividades, cuerpos, deseos y valores en vida. Entonces ese orden en cuanto proceso posee al menos dos características antagónicas: su ontología de inconclusividad (su carácter de contingente); y las consecuencias que desata la policía en su interior: la tendencia a generar su propio olvido ontológico. Esto quiere decir que existe un orden posible de ser reconfigurado, pero es ese mismo el que se encarga de excluir esas posibilidades materializándose como natural a causa de la fuerza de la inercia.

Para Mouffe el orden sería “la articulación temporaria y precaria de prácticas contingentes (2014: 22)”, lo que significa que este posee un momento que está siendo y por tanto se encuentra en constante proceso de desarrollo, donde existe la posibilidad de poder darse de manera diferente, pero a su vez resistente a ser modificado. Si se desea asociar la relación entre hegemonía y orden, la primera vendría a producir una serie de discursos, prácticas y sentidos que como consecuencia instalarían al segundo dentro de un contexto de contingencia parcialmente domada (Mouffe, 2007; Retamozo 2011).

El orden, constituido por sus múltiples espacios, deriva a partir de un complejo proceso de institución hegemónica conocido como *lo político*. Arditi (2005) remite a lo político como aquellas prácticas y manifestaciones donde existen juegos y disputas de poder que exceden a sus formatos institucionales, que a su vez buscan e integran, significan, amplían y/o cambian el campo de acción de la política. Un espacio de conflicto y antagonismos (Mouffe, 2007) que como consecuencia escudriña la inclusión y apertura de nuevos escenarios y agentes de participación (y presión) paralelos a los del monopolio estatal-liberal y los partidos políticos.

Para comprender lo político existen ciertas variables mínimas en torno a su emergencia y desarrollo; una de ellas es la presencia del *conflicto*. Si en una sociedad, sometida a un determinado orden, no existe la figura de una problemática que ponga en cuestión su legitimidad, es poco probable la presencia y desarrollo de un conflicto, pues ese ordenamiento satisface o neutraliza cada una de esas acciones u oposiciones<sup>2</sup>. Y en caso de que sí exista una problemática, esta no garantiza el desarrollo de un conflicto.

---

<sup>2</sup> Recordemos el acento que pone Dussell (2007) en la necesidad y Laclau (2000) en la falta, ambos como importantes factores de cuestionamiento hacia el orden y de reivindicación política.

Que todo conflicto surja de una problemática no garantiza que toda problemática termine en un conflicto. Para que esa problemática se conflictivise lo primero que debe comprenderse es que su solución tiene que ver con reformas y cambios a nivel hegemónico institucional, tanto en lo interno como externo, que no sería otra cosa que politizar el problema, y por tanto buscar cambios dablemente estructurales<sup>3</sup>. De este modo el conflicto es interpretado más que una problemática banal, sino una instancia de posibilidad hacia nuevos imaginarios (Retamozo, 2009).

Una segunda cuestión esencial para la emergencia de lo político tiene que ver con la distinción entre amigo/enemigo (A/E). Esta distinción, más que una materia de carácter personal tiene que ver con la constitución e identificación de bandos y/o grupos antagónicamente opuestos, los que no necesariamente deben estar enfrentados y acomodados en *un* espacio determinado. Arditi (1995: 337) apunta a la potencialidad y alcance de esta distinción como “anexacta y de textura abierta”, lo que significa cierto nomadismo y multiespacialidad para desarrollar sus campos de disputa. Recordemos que el destape de lo político tiende a poner en cuestión cierta legitimidad de un orden y la instancia hacia un nuevo ordenamiento. Por lo tanto lo político (y su identificación A/E) no sería una categoría cerrada, sino una pluriversalidad de oposiciones y distinciones sobre la sociedad dispuesta a adecuarse a cada una de las modalidades de su socialización, producciones discursivas y de sentido. En palabras de Schmitt: “Lo político puede extraer su fuerza de los más diversos sectores (en Arditi, 1995: 339).

En base a esta concepción, pueden emerger diferentes antagonismos en la sociedad, mismos que podrían impedir su totalización y completitud (Capasso, 2015), así como la determinación identitaria de los agentes (Retamozzo & Stoessel, 2014). Por ello los antagonismos protagonizarían la fijación de límites dentro de un orden, resistiendo su constitución total y detectando su naturaleza dislocante (Laclau & Mouffee, 2004).

Tal como lo político no tiene un espacio determinado por operar, los antagonismos como componentes de su acontecer se suman a ese nomadismo, dislocando la figura de un agente o sitio particular o protagónico. En esta idea Arditi (2005) postula que la actual condición de la política se encuentra en un estado de diseminación, el cual posibilita una pluralidad de espacios para actuar, denominados *escenarios polifónicos*. Esto significa que la política puede llegar a ser pronunciada desde diferentes escenarios, más allá del institucional representativo propio de la dirección liberal. A través de la metáfora del archipiélago el autor explica el funcionamiento de la política como “un conjunto de islas unidas por aquello que las separa (Arditi, 2005: 238)”, un escenario descentrado con múltiples espacios para poblar y desarrollar la pronunciación política<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Por ejemplo para Mouffe (2007: 25) “Todo orden es político y está basado en alguna forma de exclusión” de otras posibilidades.

<sup>4</sup> Es importante destacar que Arditi no menciona directamente la potencialidad de las expresiones artísticas sobre las disputas políticas, no obstante sí menciona la demanda sobre el espacio simbólico, cuestión sobre la que Mouffe

Volviendo con el desarrollo de la distinción A/E, el enemigo debe constituirse como público y no individual. Más aún, esa relación y distinción estaría atravesada potencialmente por una relación política de *fuerza y poder*. De fuerza en el sentido de las capacidades que se juegan para imponer cierta voluntad e intereses a terceros; y de poder a partir de los medios para estructurar el campo de acción y movimientos entre “ellos y nosotros” (Arditi, 1995). Es decir, lo político, la distinción A/E y el encendido-apague del conflicto no serían más que las 3 caras de una misma moneda.

Sintetizando algunas de las ideas expuestas, existe un orden político que excede los marcos de la institución tradicional, que regula los diferentes espacios de lo real: discursos, prácticas, sentidos, maneras de ser y hacer las cosas; sin embargo es a partir de la propia ontología del orden que resulta imposible su constitución y fijación total. De ahí la urgencia de comprender al orden como una construcción y disputa constante, articulada por diversos agentes, así como espacios de lucha y conquista.

Después de desarrollar este marco teórico que permite comprender brevemente el estado actual del espacio político, sus diferentes conformaciones, disputas y procesos trataré de trasladarlo hacia el mundo del arte y el tipo de acciones que pretendan denominarse como políticas.

### **Eso del arte y lo político.**

Cuando se intenta pensar el arte y su relación con(tra) la hegemonía y la política, lo primero que aparece son las expresiones reconocidas como “arte político”. Estas manifestaciones se pueden caracterizar por el compromiso que materializan sus ejecutantes a partir de los tópicos que trabajan y enfrentan en sus piezas, que en pocas palabras son temas “políticos”. Jacques Rancière (en Capasso, 2015; Bugnone & Capasso, 2016) identifica estas expresiones como *miméticas*, como un tipo de arte que imita y reproduce la realidad y sus problemáticas, pero a su vez registra y testimonia el propio “deber” político de la persona productora. En este tipo de expresiones la lectura de la pieza ya viene y pretende ser determinada, condicionando su interpretación y mensaje. Bajo otra categorización, pero identificando similares características Nelly Richard (en Capasso, 2015; Bugnone & Capasso, 2016) designa este tipo de expresiones como *arte militante*, un tipo de expresiones funcionales a la propia política militante de la autora, así como su trabajo con esta. En este tipo de expresiones se materializan como ejes disparadores la noción de “pueblo”, “revolución” o “toma de conciencia”. Desde este tipo de manifestaciones el grado de proyección es bastante limitado, primero porque vuestro mensaje es claramente asociado a un tipo de público;

---

(2014) focaliza el rol de las expresiones artísticas sobre su construcción. Retomando el caso de los archipiélagos, el autor identifica tres tipos escenarios y por consiguiente tres tipos de ciudadanías: asociado a la política y sistema liberal-democrático; movimientos y grupos de interés; y supranacional (Arditi, 2005: 239).

segundo, al ser una pieza interpretativamente cerrada impide el desarrollo de nuevos avatares, reproduciendo una determinada realidad y resistiendo en sus espectadores la construcción de nuevos imaginarios.

En este marco, mi propuesta apunta a que *las obras y piezas serían políticas, no por sus temáticas, compromisos o perspectivas militantes de sus agentes productores, sino por las propias acciones y consecuencias que desarrollan sus obras, cuestión que nace desde la reinención de su propia política de arte*. Lo que significa que tal como cambian las políticas de lucha, también lo deben hacer las políticas del arte.

Pensemos en un siútico país tercer mundista: Chile. Sin dudas, a diferencia del resto de los países del cono sur, el país del buen vino y la poca vergüenza, alcanzó altos índices en el crecimiento económico, lo que le ha permitido aumentar su capacidad de consumo, derribar ciertas fronteras arancelarias, jactarse de su modelo económico y sentirse por consecuencia una nación “moderna”. No obstante la “modernización” de los países está lejos de ser concebida a partir del consumo y uso de objetos... modernos (Ahumada & Mayol, 2014). Lo que se conoce como modernización es un complejo proceso que han desarrollado sólo algunos países del planeta, distinguidos entre muchas otras cosas por un alto desarrollo industrial, que antes que nada les permita poseer cierta autonomía económica y no depender sólo de la extracción de piedras y tala de bosques<sup>5</sup>. Continuando con la estrategia del primer ejemplo, trasladémoslo hacia el mundo del arte, primero el contemporáneo y finalmente el político... y su política.

Que cualquier manifestación que como finalidad pretenda ser artísticamente contemporánea, no depende puntualmente de que sus temáticas o materiales sean “contemporáneos” a los de su época. Tomemos el caso del circo: Pese a ser bastante radical a la hora de buscar la innovación en sus espectáculos, sus resultados son bastante tradicionales: el asombro y espectacularidad de sus piezas artísticas, acciones que buscan probar determinadas capacidades, principalmente físicas, ante una serie de obstáculos y desafíos, como saltar a través de un mini-trampolín un avanzado número de personas, manipular varios objetos a su vez, o introducirse al interior de una esfera de metal y dar vueltas en ella desde una “contemporánea” motocicleta. Frente al caso comentado ¿podría ser comprendido como una expresión artística contemporánea? Pues no. Lo que hace a una manifestación artísticamente contemporánea no son sus materias, sino su capacidad de articular lenguajes, recursos y poéticas es decir al hablar de lo “contemporáneo” aludiré a un determinado estilo artístico, más que una categoría temporal<sup>6</sup>.

Retomando la línea argumentativa de los últimos párrafos, más aquellas categorías que fueron desarrolladas en el primer marco, las manifestaciones que pretendan ser artísticamente

---

<sup>5</sup> Sobre la modernización y desarrollo del modelo chileno ver Mayol (2012), Salazar (2010) y Ahumada & Mayol (2014).

<sup>6</sup> Más adelante profundizaré sobre lo contemporáneo como estilo artístico.

políticas, no dependen puntualmente de la temática que aborden, lo que creen decir e incluso comunicar; ni de la intencionalidad y buena voluntad de sus autores o interpretes. De modo contrario, dependen de la propia repercusión y desestabilización dentro del multiespacial orden. Esto quiere decir que no serían políticas las prácticas designadas como artísticas por sus argumentos o contenidos, sino porque sus diagnósticos y poéticas saben fracturar el propio orden, que como vimos, se constituye más allá del aparato administrativo institucional, sino sobre los propios horizontes perceptivos que permiten dar significado y sentido a la realidad de manera alternativa a la oficial.

Continuando con la proyección de un arte emocionalmente político lo primero que debe buscarse es la reflexión sobre su propio orden, sobre la propia *política del arte*. Pensar en una nueva política del arte resulta complejo porque significa ni más ni menos que comenzar a ejecutar las cosas de otra manera. Con Becker (2009) ya vimos como opera mínimamente la hegemonía en el mundo del arte y lo costoso que significa resistir o contrariar su propia inercia; cuestión que no es nada de fácil pues en su proceso productivo significa aprender y enseñar a hacer las cosas de otra manera y en paralelo desarrollar nuevos mecanismos de gestión de recursos (temporales, económicos, humanos, etc)<sup>7</sup>.

Entonces, para que una expresión señalada como artística sea política no estará sujeta a su temática sino de las acciones que ejecute. Esto quiere decir que los productores de arte asuman el desafío de detectar los diferentes antagonismos, espacios de producción y elementos dislocantes del orden, pero en paralelo sean capaces de componer estéticamente desde lenguajes y poéticas de representación no pronunciadas, así como jergas no moduladas (Richard en Capasso, 2015). Por consiguiente serán expresiones que busquen acorrallar los significados que dan sentidos a la realidad y controlan sus posibilidades de contingencia e imaginarios hacia lo real; acciones que tal vez digan lo ya dicho, pero presentado de otra manera, desde expresiones que interrumpen el orden simbólico de la realidad. Siguiendo algunas reflexiones de Ramón Griffero<sup>8</sup>, el agente productor de expresiones de intencionalidad artística tiene por misión inventar un lenguaje que exprese lo universal, “para no hablar como ellos hablan [...] ni ver como ellos ven” (en Stéphan, 2011: 21).

Como consecuencia de una nueva política en el mundo del arte, no sólo cambiaran sus resultados finales, sino también sus proyecciones y marcos de acción, superando los territorios de la experiencia estética propia del mundo artístico, y migrando hacia espacios como el hegemónico

---

<sup>7</sup> Al hablar de recursos es ineludible hacer mención de la cuestión del poder. Para Giddens (1997, 1998) el poder opera como la capacidad de mover cierto tipo de recursos para la constitución de medios que permitan y posibiliten el alcance de determinados objetivos. De ser así, el manejar mejores recursos permite manejar mejor el alcance de los resultados esperados y desarrollar un mayor control de la contingencia (Luhmann, 1995).

<sup>8</sup> Dramaturgo, director teatral y sociólogo. Padre del *teatro posmoderno* chileno. Caracterizado por sus propias disidencias dentro del campo ya disidente (o mundo artístico de “izquierda”) ha trabajado todo tipo de *tabúes* silenciados en el espacio crítico como los cuerpos y sexualidades de sus tradicionales personajes militantes, así como innovadoras escenografías y lenguajes.

oficial. Mouffe (2014) apunta hacia el rol que poseen las expresiones artísticas más allá de sus propiedades como piezas y expresiones, sino también como productoras/destructoras del sentido común, así como de mantención o resistencia hacia un singular orden y la emergencia de nuevas subjetividades<sup>9</sup>. Recordemos que lo político desde su propiedad instituyente no sólo impone un orden administrativo legal, sino también uno simbólico y estético, por lo tanto a partir de lenguajes alternativos las expresiones artísticas podrían llegar a desarrollar dislocaciones que fracturen las imágenes y estereotipos del sentido común, llevándolos a nuevas problemáticas y por consecuencia potenciales entradas de lo político.

La nueva política artística ya no comprometería contar o narrar algo a alguien, sino también hacerlo con esa alguien; producir mutuamente la dislocación de la subjetividad, desmontarla representacionalmente y posicionarla en una nueva posibilidad de persona. Ahí el carácter sagrado de la experiencia estética como ritualidad umbral, como experiencia de volver a (re)nacer (Barría, 2014).

En esta propuesta política del arte, sus agentes protagónicos no sólo enfrentan lo complejo de ser creativos temática y poéticamente, también al enfrentamiento de concretizar que la gente se entere al menos de que sus trabajos existen. Ahí la urgencia de que esta nueva manera de hacer y producir expresiones artísticas maneje medios y recursos que le permitan posicionarse alternativamente ante la industria cultural oficial, ese “otro”, publicistas, dueños de medios y representantes de la cultura de mercado (Griffero, en Stéphan, 2011). Una nueva política de arte que se proponga no sólo confrontar la sociedad del espectáculo como alternativa sensorial, sino que examine las representaciones reducidas a imágenes, encuadres televisivos estáticos e inertes; que imponga lo vivo por la representación.

Si el orden se conforma en base a articulaciones entre sus diferentes componentes, discursos, espacios, símbolos, cuerpos y agentes, a las expresiones artísticas con anhelos políticos correspondería dislocarlo y conflictivizar su estabilidad. En este horizonte las piezas artísticas más que pronunciar lenguajes asociados a la memorización antagónica del orden, tienen un doble desafío: por un lado superar el “monopolio-político” asociado al arte *mimético* o *militante*, y por otro, ser capaces de producir discursos estéticos alternativos, que inviten imaginar una reinvención del representar en lo sensible y activar los vectores de la emancipación (Richard en Bugnone & Capasso, 2016).

## **El circo contemporáneo.**

---

<sup>9</sup> De concretarse la capacidad dislocatoria de las expresiones y prácticas artísticas podríamos ubicarlas en el espacio de lo político más que en el de la política, ya que a partir de sus propiedades ontológicas remite al plano instituyente del orden, sus representaciones y relaciones.



El circo, como gran parte de las técnicas, movimiento y expresiones asociadas al arte, a partir de los años 60 comienza a experimentar un punto de agotamiento discursivo conocido como *la muerte del arte*. Este argumento desarrollado por Danto (2012) a partir de las ideas de Hegel no apunta a que el arte y sus variadas expresiones hayan llegado a su fin en el sentido de producción<sup>10</sup>, sino lo que ha muerto son sus sistemas estéticos y relatos.

Según Danto (2012) durante la historia de lo que ha sido designado como arte han existido diferentes periodos y maneras de ser comprendidas. Un primer periodo, designado como *premoderno* caracterizado por cierto mimetismo en sus piezas, enfocándose puntualmente en la reproducción de la realidad percibida. En el siguiente periodo llamado *arte moderno*, las expresiones artísticas ya no buscan la reproducción de la realidad, sino que concretamente comienzan a producirla, o *hegelianamente* hablando: exteriorizar el espíritu. En este periodo los artistas adoptan y buscan imponer cierta verdad en torno a lo que debía ser y representar el arte, de ahí que este periodo se compone por grandes relatos, movimientos y manifiestos.

A la par, o directamente como parte de un proyecto universal mucho más ambicioso conocido como modernidad, las expresiones artísticas de este periodo no pudieron hacer quite a las influencias de su temporalidad. Tal como el campo del saber sufre la emergencia de las disciplinas, junto a sus determinados campos cognoscitivos y métodos (Pérez, 2008), los géneros artísticos se institucionalizan a través de la formación de diferentes escuelas y técnicas, enclaustrándose hacia su campo de conocimiento, al mismo tiempo de que se cosecha la esencia del arte moderno: las vanguardias.

Si se desea identificar más allá de sus estéticas al arte moderno, este periodo se caracterizaría esencialmente por la “noción de estilo, estrategia y acción (Danto, 2012: 30)” y la búsqueda constante de la verdad en torno a lo que debía ser y hacer el arte. De ahí que este periodo se componga por la emergencia constante de diversos movimientos vanguardistas constituidos por manifiestos y relatos que buscaban desechar a su antecesor<sup>11</sup>.

Como secuela de este proceso desde mediados de los años 60 se llega a un punto límite de todo lo que significó el arte moderno y cada uno de sus componentes y discursos -que anteriormente habíamos designado como muerte del arte-. A partir de tal instante es que las formas de hacer, designar, pensar y apreciar la experiencia artística muta hacia lo que será un nuevo periodo: la etapa posmoderna<sup>12</sup>. A diferencia de su periodo precursor, en este estado del arte las

---

<sup>10</sup> De hecho los museos siguen recibiendo nuevas piezas, así como las facultades y espacios académicos siguen formando “productores de arte”.

<sup>11</sup> Véase por ejemplo como ha sido el desarrollo la historia del arte moderno y sus diferentes movimientos: del impresionismo al primitivismo, del primitivismo al cubismo, etc (Gompertz, 2014).

<sup>12</sup> Debido a la alta complejidad y extensión que significa desarrollar el debate en cuanto a los estilos y temporalidades del arte, o puntualmente pretender definir lo contemporáneo, posmoderno y cada uno de sus matices estéticos y

expresiones artísticas figurarían en un punto de “conciliación” discursivo, materializándose en una de sus tendencias y estilos más fuertes: el contemporáneo. Esto quiere decir que mientras el arte moderno y sus diferentes movimientos se basaban en el rechazo a su antecedente, en el estilo contemporáneo conviven y son (re)instrumentalizados; ya no busca liberarse del pasado, sino disponer de él para su (re)uso y significación (Danto, 2012)<sup>13</sup>.

Tal como lo experimentan los grandes manifiestos, movimientos y relatos del periodo moderno, los géneros y técnicas escénicas lo comienzan a vivenciar. En este marco los variados recursos y saberes asociados a las artes del cuerpo o escénicas entablan un proceso de mixturización entre pares, tensionando los campos de conocimiento y los propios géneros en cuestión. Con este acontecer es que determinadas categorías comienzan a quedar obsoletas, no porque ya no exista el arte, sino precisamente porque al derribarse por un lado los grandes relatos y manifiestos, y por otro las fronteras disciplinares, se complejiza el clasificar y conceptualizar tales expresiones.

Sobre este estado del arte es que el circo comienza a sumarse a este proceso. Sus comienzos pueden detectarse en la Europa de los 70, fruto de la fuga de determinados saberes enclaustrados por la enseñanza de tradición familiar, la apertura de espacios e instituciones para enseñanza de sus técnicas y la inquietud estética de determinados agentes asociados al mundo del arte para mezclar los saberes y espectáculos circenses con otras disciplinas como la danza, el teatro o el audio-visual. Como consecuencia emerge una nueva versión del saber y espectáculo circense, denominada *circo contemporáneo*. Una versión que conserva ciertos elementos básicos y esenciales propios del circo como las situaciones de alto riesgo, los movimientos que subvierten las leyes de la gravedad y las pericias que llaman a interrogar los límites de la posibilidad física, pero articuladas desde un nuevo discurso estético, que no sólo busca probar determinadas potencialidades del cuerpo sino también la narración poética desde estas expresiones, junto a la mezcla de todo el aparataje artístico que se acumula hasta la actualidad.

### **Horizontes políticos y la potencialidad del un circo contemporáneo<sup>14</sup>.**

Después de comprender mínimamente como se organiza y constituye el orden social y qué rol pueden desarrollar las expresiones artísticas que pretendan ser políticas dentro de ese estado organizacional instituido, resulta pertinente posicionar los recursos que posibilita el circo contemporáneo en este acontecer.

---

filosóficos, en este ensayo los usaré como sinónimos, sin que necesariamente lo sean, sino que sólo como dos categorías que suceden al periodo moderno.

<sup>13</sup> Parte de sus efectos incurren sobre las propias expresiones artísticas, mutando su proceso de comprensión, ya no sólo como objetos de contemplativos, sino también como instrumentos para la elaboración de nuevas piezas.

<sup>14</sup> La mayor parte de las ideas y reflexiones que son expuestas en este apartado son extraídas de Barría (2012, 2014).

Tal como las “intervenciones” espacio-corpóreas-temporales conocidas como *performance*, el circo contemporáneo, al mismo tiempo de sus jactaciones en cuanto promotor de fascinaciones y destrezas supra-humanas sometidas al régimen del riesgo, debería proponerse desatar dispositivos de *liminalidad*, o situaciones umbrales. Esto quiere decir no sólo asombrar –en cuanto circo es- y mezclarse con diferentes géneros y técnicas artísticas –en cuanto estilo contemporáneo- sino también:

- *instar en acontecimientos que posibiliten la suspensión de las representaciones sociales que constituyen la identidad cultural de los agentes (sus espectadores).*

- *pervertir a despojarse de cada uno de los hábitos y valores que les configura en cuanto agentes colectivizados.*

- *y, fracturar cada uno de los estereotipos, prejuicios y categorías con las que perciben e interpretan su diario vivir.*

Sobre este escenario la propuesta de circo contemporáneo puede posicionarse no sólo como espectáculo, sino además como parte de una experiencia socializativa, de aparataje y dispositivos de producción de nuevas subjetividades e imaginarios hacia un nuevo orden.

Cuando hablo de *situaciones umbrales*, hablo de prácticas que personifican aquellos estados intersticiales que experimentan los partícipes de una comunidad en determinados rituales, al ser excomulgados y reintegrados, transitando de un estado en el que algo muere, pero también algo nace; un acontecer donde se degenera a la emergencia de nuevos agentes y el desvalijamiento de toda la experiencia regularizativa. A partir de tales propiedades es que se imaginarán las experiencias artísticas cirqueras: como un momento sagrado, como una ceremonia urbana que sedimenta la limitación no sólo del orden, sino también de la propia corporalidad. Es que tal como la interprete musical utiliza los instrumentos musicales y el pintor las temperas y acuarelas como soportes comunicativos, los artistas escénicos y circenses usan puntualmente el cuerpo y sus movimientos, por lo que la emergencia de una nueva política del arte en el mundo circense resulta o repercute también a ser una nueva política del cuerpo, territorio donde se materializan cada una de las experiencias de la vida y del proceso de normalización.

En este caso, el cuerpo como instrumento no sólo opera como soporte, sino también como elemento constitutivo de su propia política y campo de disputa. Es por eso que las artes circenses no sólo son artes del cuerpo desde una idea instrumental, sino expresiones de una determinada política sobre éste. Por consiguiente una política corporal que emerge desde este circo, debería proponerse fracturar esa la relación imagen-realidad respecto a lo que ambas encarnan en cuanto a contenedores de lo vivo-real. Es que a diferencia de otras artes escénicas, en el circo el peligro no es representado, es expuesto, presentado en vivo y directo; simbolizando no sólo el riesgo, sino también la posibilidad de transgredirlo territorialmente. O morir en el intento.

Es que el circo, expresión artística y técnica corporal, trasciende a ser una deformación e incluso revuelta no sólo sobre las propias políticas del cuerpo, la visualidad y el régimen perceptivo, sino que contra la propia dictadura biológica, pues cada una de las personajes que ejecutan las artes circenses exponen y subvierten la veracidad limítrofe de su corporalidad, interrogando lo humano y lo no, o si se quiere cosechando lo político en la territorialidad de su cuerpo. Tras la exposición extrema de lo físico-corporal, lo que se experimentaría en esta experiencia circense no son ya las exhibiciones de un cuerpo ágil como soporte, sino la de su política conflictivizada.

Este circo como experiencia viva y directa del acontecer, como gesto “acro-político”, enfrentaría antagónicamente todas esas experiencias de bellezas e íconos muertos de la industria así como sus estereotipos apaciguadores de lo real. Entonces, al tiempo que la imagen como resultado del encuadre<sup>15</sup> adiestra la mirada estética y epistemológicamente, el discurso circense le *sediciosa* y reinventa, emancipándola desde de una nueva experiencia con lo real y la (re)inflamación de lo político. En tanto territorio de disputa y conflicto, el cuerpo circense exhorta los umbrales y lo político a partir de experiencias perceptivas orgánicas-vivas conmocionando los efectos anestésico de la imagen y la revuelta de un nuevo orden.

Como vimos anteriormente el éxito de un orden se materializa no sólo a partir de las organización espacial y la distribución de roles y recursos a favor de determinados agentes e intereses, sino desde las propias políticas de olvido y sujeción de la contingencia que ejecutan para el beneficio de su propio síntoma y el retrato de su *autoctonicidad*. Por tanto, si el orden dominante es el que pretende aparecer como natural, las nuevas políticas del arte deberían ser capaces de desnaturalizarlo, recordando su propiedad de contingente y la nominación de significados alternativos, propensos a una nueva hegemonía.

### **A modo de cierre.**

En la presente ponencia pudimos conocer cómo se constituye el orden político, a partir de qué herramientas se produce y qué tipo de factores son los que conforman su consolidación o alteración. Vimos su diseminación espacial y el rol que juegan los antagonismos y conflictos entorno a la emergencia de lo político como instancia instituyente de todo orden.

Revisamos que las producciones artísticas pertenecen a un espacio mucho más amplio y complejo conocido como mundo del arte. Allí mostramos que la construcción de las piezas artísticas se da en base a una red colaborativa y convenciones sociales mínimas entre distintos agentes y maneras de realizar las cosas. Advertimos cómo la hegemonía abarca la totalidad de la

---

<sup>15</sup> El encuadre operaría en lo real de la misma manera que la realidad como recorte sobre el segundo, una parte de la hegemonía pero desde los dispositivos escénicos y audio-visuales.

vida y del proceso social, operando en el mundo del arte para que las cosas funcionen de una manera y no de otra, conteniendo el carácter contingente de todo orden.

Desarrollé una manera de entender la potencialidad de las expresiones artísticas con anhelos políticos más allá de sus temáticas y discursos, sino desde ciertos contenidos, estructuras estéticas y modos de producción, posicionando al circo contemporáneo y sus posibilidades dislocantes en torno al cuerpo, lo simbólico y disputa de la realidad.

No es menor recalcar que cada una de las reflexiones desarrolladas han sido presentadas como hipótesis y/o propuestas que estimulen la producción artística de otra manera, por consiguiente no deben ser asumidas como mandamientos y dogmas a seguir. También se podrá extrañar la mención casos artísticos que han influido en la construcción de las ideas de este texto, sin embargo esta decisión está condicionada por un objetivo mayor: ampliar el horizonte imaginativo y no condicionarlo a la referencia de obras ya hechas.

Lo que acontezca en este andar podría -o no- llegar a ser acompañado de las herramientas facilitadas durante este ensayo, pensados para la construcción de un nuevo orden, del que sabemos su destino político no juega a la suerte; de ahí que la modulación de otros lenguajes, la construcción de dislocantes estereotipos y el uso de nuevas poéticas permitirían incidir en alternativas abstracciones de lo real y por consiguiente en la imaginación de otra hegemonía. Por lo tanto el reto de las expresiones artísticas que aspiren a ser políticas es reinventarse sobre su propia política de producción más que en las temáticas de primer orden que busquen representar, es decir cómo las desarrollarán, sobre qué tipos de soportes y con qué material. De ahí que su potencialidad no recaerá sólo en lo que hagan o digan, sino en la seducción de sus estímulos y la amplitud perceptiva que cultive en sus espectadores.

## **Bibliografía.**

- Ahumada, José Miguel. & Mayol, Alberto. (2014). *Economía política del fracaso. La falsa modernización del modelo neoliberal*. (Santiago: Desconcierto).
- Arditi, Benjamín. (1995). "Rastreado lo político". *Revista de Estudios Políticos*, número 87.
- Arditi, Benjamín. (2005). "El devenir-otro de la política: un archipiélago post-liberal" en Arditi, Benjamín (editor) *¿Democracia post-liberal? El espacio político de las asociaciones*. (Barcelona: Anthropos).
- Barría, Mauricio. (2012). Entrevista. *Observatorio Cultural, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Gobierno de Chile*. [Extraído 10 de Julio en: <http://www.observatoriocultural.gob.cl/wp-content/uploads/2014/05/entrevista-mauricio-barria.pdf>].

- Barría, Mauricio. (2014). *Intermitencias. Ensayos sobre performance, teatro y visualidad*. (Santiago: Editorial Universitaria).
- Becker, Howard. (2008). *Los mundos del arte*. (Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes Editorial).
- Becker, Howard. (2009). "El poder de la inercia". *Apuntes de investigación del CECYP*, volumen 15.
- Capasso, Verónica & Muñoz, María. (2016). Arte después de la inundación: Dos casos de procesamiento de la dislocación después de la catástrofe. *Política y Cultura*, número 45.
- Capasso, Verónica. (2015). Arte, política y espacio: Una revisión crítica desde el posestructuralismo. *Tesis para obtener el grado de Magíster en Ciencias Sociales. Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación*.
- Capasso, Verónica & Bugnone, Ana. (2016). "Arte y política: Un estudio comparativo de Jacques Rancière y Nelly Richard para el arte latinoamericano". *Hallazgos*, volumen 13, número 26.
- Danto, Arthur. (2012). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. (Buenos Aires: Paidós).
- Gompertz, Will. (2014). *¿Qué estás mirando? 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos*. (Santiago: Taurus).
- Guiddens, Anthony. (1997). *Las nuevas reglas del método sociológico*. (Buenos Aires: Amorrortu editores).
- Guiddens, Anthony. (1998). *La construcción de la sociedad*. (Buenos Aires: Amorrortu editores).
- Laclau, Ernesto & Mouffe, Chantal. (2004). *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*. (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica).
- Laclau, Ernesto. (2000). *Nuevas reflexiones de la revolución de nuestro tiempo*. (Nueva Visión: Buenos Aires).
- Luhmann, Niklas. (1995). *Poder*. (Barcelona: Anthropos).
- Mayol, Alberto. (2012). *El derrumbe del Modelo*. (Santiago: Lom Ediciones).
- Mouffe, Chantal. (2007). *En torno a lo político*. (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica).
- Mouffe, Chantal. (2014). *Agonística. Pensar el mundo políticamente*. (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica).
- Mouffe, Chantal. (2014). *Agonística. Pensar el mundo políticamente*. (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica).
- Pérez, Carlos. (2008). *Sobre un concepto histórico de la ciencia*. (Santiago: Lom Ediciones).
- Rancière, Jacques. (1996). *El desacuerdo. Filosofía y Política*. (Buenos Aires: Nueva Visión).

- Retamozo, Martín. (2009). “Lo político y la política: los sujetos políticos, conformación y disputa por el orden social”. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, volumen 51, número 206.
- Retamozo, Martín. (2011). “Tras las huellas de Hegemón : Usos de hegemonía en la teoría política de Ernesto Laclau”. *Utopía y Praxis Latinoamericana*, volumen 16, número 55.
- Retamozo, Martín & Stoessel, Soledad. (2014). El concepto de antagonismo en la teoría política contemporánea. *Estudios Políticos*, número 44.
- Salazar, Gabriel. (2010). Bicentenario en Chile: Balance histórico, tareas pendientes y autoeducación ciudadana. *Revista docencia*, volumen 1, número 44.
- Stéphan, Jérôme. (2011). *3 teatro de vanguardia: Meyerhold – Fassbinder – Griffiero*. (Santiago: Editorial Arcis).
- Williams, Raymond. (2000). *Marxismo y literatura*. (Barcelona: Península).