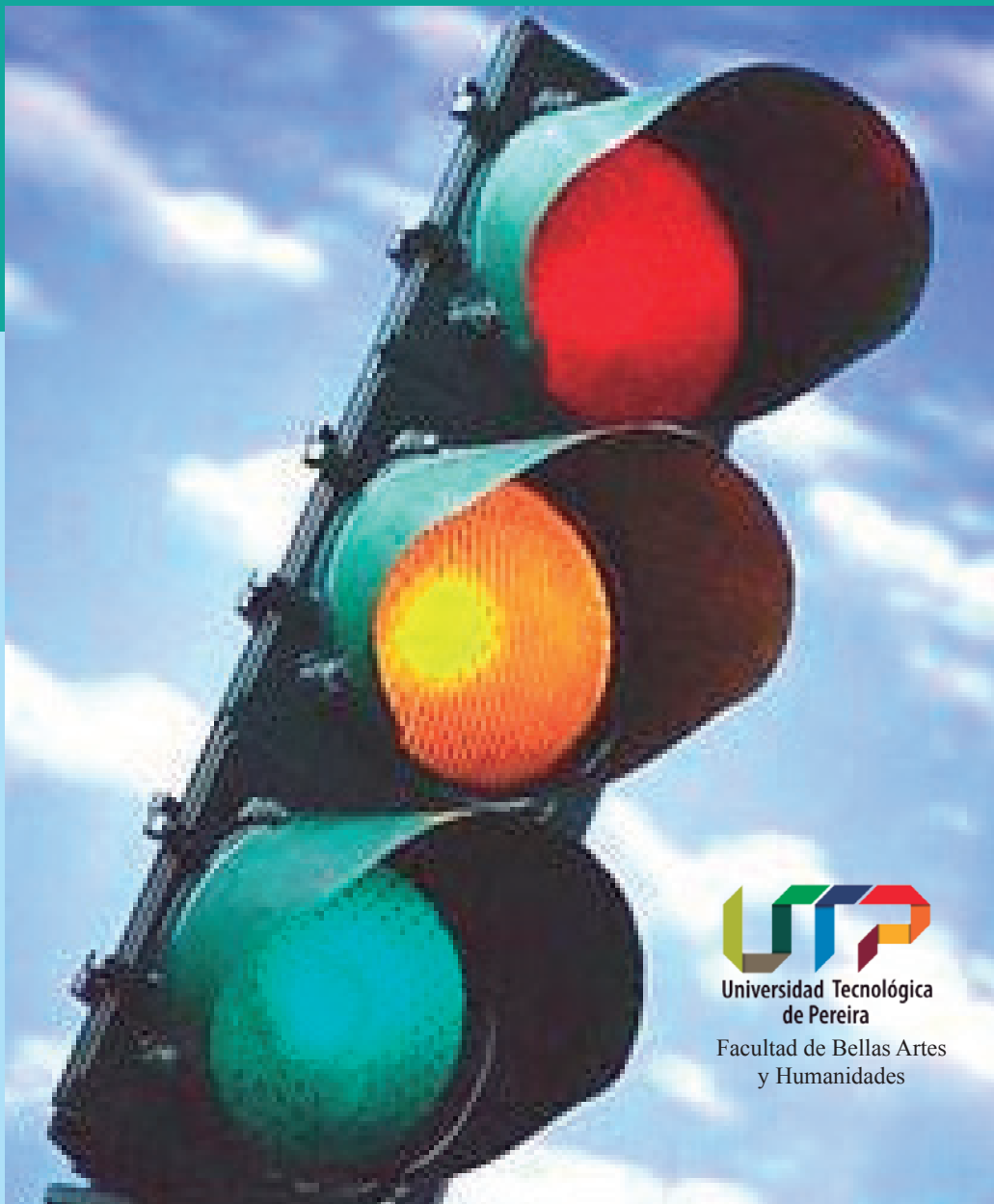


SENSIBILIDAD VISUAL CONTEMPORÁNEA

PRÁCTICAS CIRCENSES PROYECTADAS EN UN SEMÁFORO



SENSIBILIDAD VISUAL CONTEMPORÁNEA
Prácticas circenses proyectadas en un semáforo

Investigación-Creación para para optar al título de
Mágister en Estética y Creación

ALEJANDRA PAOLA MURCIA SANTAFÉ

Director: PhD. Mario Armando Valencia Cardona
Profesor Titular Universidad del Cauca

Universidad Tecnológica de Pereira
Facultad de Bellas Artes y Humanidades
Línea de investigación-creación en la producción de obra



DEDICO ESTA TESIS

Con todo mi amor y cariño a los chicos que en algún momento hicieron parte de Circodelia Circus, por acogerme entre ellos y permitirme conocerlos, por sus esfuerzos y sacrificios, por creer en este proyecto y hacer parte del proceso; muchas de sus historias forman parte de esta tesis, la obra final es producto de su creación, de sus vivencias, de lo que aprendimos juntos.

PROFUNDOS AGRADECIMIENTOS

A: Jonhatan Rodríguez, Johnny Gutiérrez, Daniela Duque, Santiago Cardona, Luis Murillo, Daniela Argoti y Fabián Cano, por llegar al final y seguir siendo parte de mi vida.

A: Santiago Galvis, Mairis Manrique, Alejandra Ballesteros, Lino Cardona, Natalia Rivera, Julio Cesar Valencia, Alicia Portillo, Tatiana Henao, Mauricio Murillo, Alejandra Ramírez y Carolina Vallejo, por haber compartido sus ideas y conocimientos, por invitarme al semáforo, por llevarme repentinamente a ese espacio, por ayudarme a vencer mis miedos frente al espectador.

CONTENIDOS

Resumen / 9

Abstract / 10

CAPÍTULO I NARRATIVAS Y PRODUCCIÓN DE SENTIDO / 13

1.1 Las mudables raíces de la infancia / 14

1.2 La colaboración como opción metodológica / 20

CAPÍTULO II INVESTIGACIÓN CREACIÓN DESDE LAS EPISTEMOLOGÍAS DEL SUR / 23

2.1 Epistemes y hallazgos estéticos en la cotidianidad / 24

2.2 El circo nuestro de cada día / 27

2.3 Un acto circense que acontece en todo el mundo / 31

2.4 Los artistas jugando en el circo / 36

CAPÍTULO III DESARROLLO Y RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN / 41

3.1 Fase individual / 42

3.2 Las espesuras estéticas de la memoria / 43

3.3 Desvaneciendo el pasado: Travesías de la infancia / 45

3.4 Núcleo experiencial de investigación: Imaginario Individual / 50

3.5 Narrativas navegando los flujos de la memoria / 57

CAPÍTULO IV RECUPERACIÓN DEL MUNDO COMO TOTALIDAD / 65

4.1 Cuerpo y espacio: Entre el juego y el ritual / 66

4.2 Texturas y materialidades: Juguetes, los instrumentos de la resistencia / 68

4.3 Los juguetes y el cuerpo / 70

4.4 Núcleo experiencial de investigación: imaginario colectivo / 77

CAPÍTULO V SISTEMAS SIMBÓLICOS, PUESTA EN OBRA DE SEMIOSIS RITUALES Y SANADORAS / 91

5.1 Travesías de semáforo / 92

5.2 Ce n'est pas un cirque / 104

5.3 La experiencia sanadora / 112

6. Bibliografía / 115

LISTADO DE IMÁGENES

Imagen 1: Esquema de un circo (35)
Imagen 2: “Nubes de Calder”. Alexander Calder (36)
Imagen 3: “Arlequín”, Pablo Picasso (37)
Imagen 4: Ejemplar de un afiche de la obra de María Fernanda Cardoso (39)
Imagen 5: Yo en 1980 (45)
Imagen 6: Circo (51)
Imagen 7: Yo y el camello (51)
Imagen 8: “Mamerto” (52)
Imagen 9: Pista de circo (52)
Imagen 10: Día Internacional del Circo (53)
Imagen 11: Jonathan Rodríguez (53)
Imagen 12: Sin zapatillaS (54)
Imagen 13: “El gallito”: Disfraz de infancia(54)
Imagen 14: “El payaso”: Disfraz de infancia(55)
Imagen 15: Mauricio Murillo (55)
Imagen 16: Algodón de azúcar (56)
Imagen 17: El globo de la muerte (56)
Imagen 18: “She-Ra”: Disfraz de infancia. (58)
Imagen 19: “Guerrera She-Ra: La Princesa del Poder” (58)
Imagen 20: “Pirata”: Disfraz de infancia (59)
Imagen 21: Imagen de un circo (60)
Imagen 22: Clavas (61)
Imagen 23: Escena de circo en Manizales (61)
Imagen 24: Ruedo colectivo de trabajo (70)
Imagen 25: Ensayo de Zuining con el colectivo de trabajo (71)
Imagen 26: Ensayo de Monociclo con el colectivo de trabajo (72)
Imagen 27: Escena con Diábolo en el Día Internacional del Circo (73)
Imagen 28: Escena con Zancos en el Día Internacional del Circo (74)
Imagen 29: Escena con Contact en el Día Internacional del Circo (76)
Imagen 30: Día Internacional del Circo (77)
Imagen 31: Ruedo colectivo de trabajo (79)
Imagen 32: Ruedo colectivo de trabajo (80)

Imagen 33: Ruedo colectivo de trabajo (80)
Imagen 34: Ruedo colectivo de trabajo (81)
Imagen 35: Ruedo colectivo de trabajo (81)
Imagen 36: Ruedo colectivo de trabajo (82)
Imagen 37: vuelta canela (83)
Imagen 38: Numerología (83)
Imagen 39: Participante (84)
Imagen 40: Show (84)
Imagen 41: Ensayo (85)
Imagen 42: Ensayo (86)
Imagen 43: Corruptus Interructus (86)
Imagen 44: Logo Circodelia Circus (86)
Imagen 45: Dominic el Payaso (87)
Imagen 46:Jonathan (87)
Imagen 47: Ensayo (88)
Imagen 48: Ruedo (88)
Imagen 49: Ensayo (89)
Imagen 50: Semáforo (89)
Imagen 51: Ruedo colectivo de trabajo (92)
Imagen 52: Ruedo colectivo de trabajo (92)
Imagen 53: Semáforo (93)
Imagen 54: Escena en el Día Internacional del Circo (94)
Imagen 55: Escena en el Día Internacional del Circo (94)
Imagen 56: Escena en el Día Internacional del Circo (95)
Imagen 57: Escena en el Día Internacional del Circo (96)
Imagen 58: Ensayo con el colectivo de trabajo (98)
Imagen 59: Ensayo con el colectivo de trabajo (102)
Imagen 60: Presentación de la acción (103)
Imagen 61: Presentación de la acción (106)
Imagen 62: Presentación de la acción (107)
Imagen 63: Arlequín: Elementos de la acción (108)
Imagen 64: Pan: Elementos de la acción (109)
Imagen 65: Ficha técnica de la acción (111)

LISTADO DE IMÁGENES

RESUMÉN

Este documento presenta como principal objetivo y resultado de una investigación-creación, la acción efímera crítica: "Ce n'est pas un cirque", que indaga memorias de la infancia (lugar de enunciación), donde emerge el circo, tanto el evocado como el contemporáneo, puesto en escena con un grupo de jóvenes que practican actos circenses. Tal propuesta demuestra una relevancia que supera el ámbito subjetivo y personal, por las diversas mediaciones semánticas que artísticas, académicas, políticas, estéticas, entre otras disciplinas. Mediante una metodología etnográfica crítica, con instrumentos epistémicos cualitativos y diálogos de saberes, textos, bocetos, entrevistas, imágenes, relatos y acciones colaborativas, se revelan contextos de resistencia a través de prácticas artísticas marginales, permitiendo unos resultados o hallazgos simbólicos, materiales, metafóricos y estéticos. Esto a su vez devela una construcción transdisciplinar que permite la comprensión de sentidos, prácticas, lugares e identidades, que derivan en la construcción final de la propuesta estética.

PALABRAS CLAVE

Memoria, estética, traducción semiótica, circo, acción efímera crítica.

ABSTRACT

This writing presents as the main aim and result of a research-creation, the ephemeral critical action: "Ce n'est pas un cirque", which explores some childhood memories (place of enunciation), where the circus, both the evoked as the contemporary, entered the scene with a group of young people, who practice in circus acts. Such a proposal, shows a relevance that goes beyond the subjective and personal scope, because of the different semantic, artistic, academic, political, aesthetic mediations; among other disciplines. Through an ethnographic-critical methodology, with epistemic and qualitative instruments and dialogues of knowledge, texts, sketches, interviews, pictures, tales and collaborative actions; contexts of resistance are revealed through marginal-artistic practices; allowing; symbolic, material, metaphorical, and aesthetic results or findings; This; at the same time; shows up a transdisciplinary construction, that allows, the understanding of senses, practices, sites and identities, resulting in the final construction of the aesthetic proposal.

KEYWORDS

Memory, aesthetics, semiotic translation, circus, ephemeral critical action.



NARRATIVAS Y PRODUCCIÓN DE SENTIDO

[...] Las categorías estéticas occidentales como 'belleza' o 'representación' han venido a dominar todas las discusiones del arte y su valor, y cómo esas categorías organizan el modo que nos pensamos a nosotros mismos y a los demás: blanco o negro, alto o bajo, fuerte o débil, bueno o malo. Y [cómo] el arte decolonial (literatura, arquitectura y demás), genera críticas, usando técnicas tales como yuxtaposición, parodia, o simplemente desobediencia a las reglas del arte y la sociedad política para exponer las contradicciones de la colonialidad. [Con lo cual,] Su meta entonces no es producir sentimientos de belleza o sublimidad sino rabia, indignación, reflexión, esperanza y determinación para cambiar las cosas en el futuro. (Mignolo, 2010: 12)

1.1

LAS MUDABLES RAÍCES DE LA INFANCIA

Con la idea de contextualizar los territorios que exploraré en la presente investigación cuyo proceso se fundamenta en una auto etnografía crítica, a través del rastreo de las raíces personales, es decir, aquellos parajes donde se han "enterrado" y transformado unas vivencias y episodios trascendentes, espacios donde han acontecido hechos, rupturas, afectos, rasgaduras, placeres, olvidos, iluminaciones, entre muchas otras experiencias, que conforman a la memoria, en este caso, como lugar de enunciación. Obviamente este contexto personal se inscribe en unos círculos más amplios y externos como son el entorno cultural, geográfico, político, religioso, etc., es decir, el lugar donde evoluciona el sujeto en su devenir histórico.

Sin embargo, es precisamente la geografía interior, el universo personal lo que tendré como territorio de búsqueda en el presente documento, a través de una rigurosa auto indagación, cuyo sistema de exploración involucra mi memoria individual y la colectiva. Como lo expresa Valencia (2013):

Estas narrativas complementarias, también dan cuenta de los matices, de la mirada personal del investigador-creador, de las dinámicas y luchas culturales dentro de las que se inscribe, de las tensiones, parecidos y diferencias de su pluriverso expresado en un acontecimiento, una imagen, un objeto o un símbolo.

Y significan, además, que la interpretación final, la obra misma como recuperación de la totalidad y traducción de memoria individual y colectiva, independientemente de la factura poética final que pueda tener, es portadora de pensamientos, ideas, ensoñaciones de una comunidad, y también responde a preguntas, e interrogantes como cualquiera otra investigación.

(Valencia, 2013: 341)

Puntualizando aún más mi enfoque investigativo, en este documento me remito concretamente a unas memorias emergentes a través de algunas prácticas circenses contemporáneas, sus relaciones con el cuerpo, la memoria y las derivas sociales, en tanto prácticas estéticas subjetivas y liminales, entendidas éstas como aquellas donde el sujeto es su propia esfera de investigación y de acción estética, y donde ocurren algunos acontecimientos críticos y creativos que discurren en estas líneas.

Todo esto en una búsqueda de sentido, y cuyo modo de abordar la creación artística se distancie de la tradición posmoderna, inscrita en medios de producción anexos al capitalismo cognitivo y al “control” de la obra de arte, desde circuitos propios de la tradición postmarxista “... con el circuito de producción de sentido dominante, es decir, con la mirada pura de los salones regionales-nacionales, que como ya se ha analizado continuaron ejerciendo pleno dominio sobre la mira local (Valencia, 2013, p.66).

Esta línea de indagación, tanto teórica como personal se inscribe, como lo define Mignolo en el epígrafe de este capítulo, en una desobediencia hacia lo colonial, es decir, hacía una búsqueda de la opción decolonial que, como dice Lockward (2011): “[...] busca reconocer y abrir opciones para la liberación de los sentidos. Este es el terreno donde artistas alrededor del mundo cuestionan el legado de la modernidad y su presente encarnación en las estéticas posmodernas...” (p. 22).

Todos estos lineamientos conceptuales generales, me acercan a mi propio relato subjetivo, desde mis vivencias propias, hasta articular un trabajo colaborativo con un grupo de jóvenes practicantes de actos circenses en las calles, que se integraron con sus experiencias colectivas, en algunos semáforos de la ciudad de Manizales, donde se centrará el análisis y las acciones propias de los resultados creativos, que han dado como resultado una acción efímera crítica” que he llamado “Ce n'est pas un cirque”, por razones que se detallarán más adelante.

Entrando en contexto de aquellos elementos que han resultado más esclarecedores y puntuales a la hora de revelar los hallazgos de estas introspecciones, he descubierto que las prácticas circenses, cuyo universo viví en mi infancia, se han convertido en la manifestación de mi actual universo estético: El circo en mi niñez, los disfraces, las acciones o mimesis de personajes fantásticos, son la veta, el eje que ha arrojado la información y la claridad suficiente para la realización, no solo de este documento teórico académico, sino de su práctica artística creativa que se muestra en este trabajo.

Mirando el circo (desde mi presente) puedo comprender que es una manifestación que se ha expandido y se ha escapado de su carpa, invadiendo los espacios dispersos de la calle, en una praxis proyectada y propagada en una experiencia que muchos llaman “circo social”, y que no es otra cosa que el reflejo del circo clásico, pero asimilado como arte callejero en los semáforos, desde una vivencia popular acentuada por su cercanía con las prácticas estéticas de resistencia.

Hablamos entonces de un circo invisible, sin carpa, pero que implica idéntica disciplina y tenacidad, que conlleva mucho tiempo de entrenamiento, ejercitando los cuerpos para mostrar, en minutos, sus habilidades o actitudes corporales y estéticas, con presentaciones o acciones de mucha calidad, enfrentando, no solo el rechazo y la indiferencia del público, sino también de su propio entorno familiar, pues muchos no aceptan verlos en una esquina ganándose la vida, lo que asimilan como una manera de ser limosneros o mendicantes.

Me detendré en algunas consideraciones sobre estas personas, la mayoría jóvenes de ambos sexos; sus integrantes (colectivos o individuos) que, en su ejercicio, muchas veces están vinculados a disciplinas universitarias, como las artes escénicas y del cuerpo, la danza, las artes plásticas y visuales, la música u otras, prefieren usar ropas y atuendos extravagantes para llamar la atención, vendiendo así ilusiones e imágenes y, al final del día, con unos pesos en los bolsillos, sucios, sudados y con sus manos maltratadas, se sienten triunfantes, luego de haber enfrentado lo azaroso de la calle, logrando la conquista de sustento y de su difícil cotidianidad.

Los maravillosos cirqueros que dibujó el joven Picasso en su período Rosa (de una pureza y nitidez que parecen imposibles de alcanzar) y que inspiraron poemas melancólicos de Rilke, no sólo son todos pobres, sino que se mueven en un espacio desolado. Tienen ese aire tristón, indeciso y desamparado de las afueras de la ciudad, aire de límite vacilante, de tierra de nadie. (...) destilan no sé qué melancolía, y la miseria indefensa y callejera aumenta y precisa esta característica sutil. (Hiriart, 2002: 10-11)

Asumiendo que todo aquello que acontece de manera intencional o hace parte de una puesta en escena en un espacio público, es parte de un proceso de comunicación que se inscribe en la interculturalidad, desde el punto de vista de que quienes allí interactúan son diferentes personas y grupos humanos, se podría decir que estos son ejercicios de carácter intercultural **crítico**, pero en el sentido en que Catherine Walsh, en el siguiente párrafo, lo define y lo distancia de la interculturalidad **funcional** (la negrillas son mías):

... el enfoque y la práctica que se desprenden de la interculturalidad **crítica** no son funcionales al modelo societal vigente, sino cuestionadores serios de él. Mientras que la interculturalidad **funcional** asume la diversidad cultural como eje central, apuntalando su reconocimiento e inclusión dentro de la sociedad y el Estado nacionales (...), dejando fuera los dispositivos y patrones de poder institucional-estructural, que mantienen la desigualdad, la interculturalidad crítica parte del problema del poder, su patrón de racialización y la diferencia que ha sido construida en función de ello. El interculturalismo funcional responde a y parte de los intereses y necesidades de las instituciones sociales dominantes; la interculturalidad crítica, en cambio, es una construcción de y desde la gente que ha sufrido un histórico sometimiento y subalternización. (Viaña, Tapia & Walsh, 2010: 88)

Es interesante observar cómo estos jóvenes transitan, a veces sin saberlo o solo intuyéndolo, por los terrenos de tensión estética y de una resistencia popular que, como nos dice Benjamin (1989):

... la historia oficial es la de aquellos que vencen en el enfrentamiento de las tensiones múltiples que se dan en cualquier momento histórico (todo momento histórico es el “tiempo presente”, el de cada ahora determinado), y tras la victoria silencian la voz de los derrotados que, a pesar de esto, siguen existiendo con sus voces calladas en busca de huecos, grietas, oportunidades de expresión y resistencia. (Benjamín, 1989: 27)

También estos jóvenes optan, en muchos casos por volver estas rutinas o ejercicios, su profesión, su modelo de vida, y definen sus horarios, sus espacios y sus destinos, viajando, conociendo nuevas personas, otras ciudades y culturas, instaurando una filosofía de vida y una forma de relacionarse con el mundo, lo que implica un nomadismo, que se puede analizar de una manera amplia, como el poder encontrarse y reconocerse o no con el “otro”, es decir, ese sujeto anónimo que va veloz en su carro, apenas detenido por el color rojo del semáforo y el personaje **interpuesto** en su camino, el que cruza distraído la calle aprovechando el afortunado color verde o aquel que pasa de largo por el andén y apenas mira de reojo; nomadismo en tanto desplazamientos de un semáforo a otro, puesto que hay esquinas más transitadas, semáforos con más “tiempo” para detener el tráfico vehicular e, incluso, lugares distinguidos por que los ocupantes de los carros son más generosos; nomadismo de una ciudad a otra, incluso de manera bastante frecuente de un país a otro, pues los viajeros que realizan prácticas circenses, se instalan de manera anónima en cualquier esquina, sin necesidad de hablar otro idioma ni de mostrar ningún código de comportamiento; todo esto se inscribe en lo que líneas atrás define Benjamin como una “...busca de huecos, grietas, oportunidades de expresión y resistencia”, y cuyos comportamientos son una insubordinación a una sociedad con demasiados estatutos establecidos.

Y en estas formas de relación, estos artistas pueden tropezar con cualquier tipo de sensaciones, pues se enfrentan al transeúnte y sorprenden, entre el tráfico, con un espectáculo que requiere concentración, memoria, agilidad, audacia, flexibilidad, coordinación y mucha exactitud, sintonizando el cuerpo con cada uno de sus movimientos, pues al trabajar en equipo, se destaca el compañerismo y la confianza total en el otro para que el truco salga de la mejor manera.

Por tanto, el circo contemporáneo posee diferentes miradas, como los interesados por la práctica, que la valoran y le dan su carácter artístico, también hay quienes ignoran los detalles tras escenas. Este tipo de circo, en la mayoría de las ciudades no es reconocido como valiosa práctica por sus espectadores en el semáforo: automovilistas, motociclistas y peatones, volcándose así para muchos en el acto de mendigar.

Por lo general, al apropiarse de espacios públicos, es controversial la reacción de los transeúntes o los automovilistas que, inesperadamente reciben de manera ineludible, una pequeña función de arte circense, contraviniendo de alguna manera las reglas del consumismo; no obstante, con sus actuaciones ponen de manifiesto su compleja acción corporal dentro de un espacio, que cambia la

mirada subjetiva de la cotidianidad y transmuta al contexto del arte, en tanto el viajero se relaciona, crea lazos y comparte conocimientos, asimilando de esta manera el concepto de circo contemporáneo, en una esquina anónima de ciudad.

Finalizo citando un concepto de Aguilar (2013), acerca precisamente de la construcción simbólica de un espacio público:

... aquellos espacios u objetos que juegan un papel activo en el mundo referencial de una colectividad, a partir del significado que a través del tiempo y del uso ha ido adquiriendo para cada una de las personas individualmente y para el grupo social como conjunto; aquellos espacios que a partir de la interacción entre las personas han devenido lugares comunes, cargados de significados y que actúan como elementos vertebradores de la comunidad. Los espacios que llamamos simbólicos 'a posteriori' no requieren ninguna estructura formal potente, monumental o destacada. Pueden ser estructuralmente anodinos, y sin embargo ser tremendamente relevantes para un grupo o para un colectivo determinado de población. De hecho, nuestras ciudades están cargadas de espacios de estas características. (Aguilar, Y., 2013: 11)

1.2

LA COLABORACIÓN COMO OPCIÓN METODOLÓGICA

La metodología empleada en la presente investigación-creación, definida por un trabajo colaborativo de carácter horizontal, parte de una postura cualitativa, bajo el esquema general de una investigación estética crítica (Valencia, 2013), que plantea una serie de conceptos como definición del Lugar de enunciación, intercambio de sentidos, y narrativas surgidas de un imaginario colectivo, temas, problemas y juegos, esto a través de zonas de contacto y diálogos de saberes, comprendidos estos como la confluencia de sentidos prácticas y comprensiones cruzadas entre varios sujetos diferentes, que provienen de lugares geográficos distintos y que se asumen con identidades diversas, conformadas por búsquedas personales y académicas en disciplinas bastante heterogéneas, con tendencias políticas, religiosas e ideológicas abiertas.

En la hermenéutica propuesta emerge la descripción y posterior interpretación de experiencias personales, bajo los parámetros de generar un proceso creativo o puesta en obra material de los contenidos últimos de la investigación.

Finalmente, es importante anotar acerca del trabajo colaborativo que, como nos dice Guillamet y Roca (2018):

El arte colaborativo puede participar de este proceso a través de diferentes medios. Puede optar por reforzar la visibilidad de estos grupos, fomentar la integración social de los mismos o reforzar la autoestima de sus integrantes. En cualquiera de los casos mencionados, el objetivo consiste en establecer un soporte en dos niveles de identidad: valores y representación grupal e individual. Con relación a este objetivo, una de las consecuencias más relevantes de las intervenciones de arte colaborativo es que permiten la posibilidad de facilitar un conjunto de conocimientos y herramientas que deben permitirles identificar y posicionarse críticamente con las construcciones sociales, tanto aquellas en las que participan directamente como el de los demás agentes que participan en el entorno social donde se inscriben. (Interartive.org, 2018)



INVESTIGACIÓN CREACIÓN DESDE LAS EPISTEMOLOGÍAS DEL SUR

“La cultura dominante admite a los indígenas y a los negros como objeto de estudio, pero no los reconoce como sujetos de la historia; tienen folclore, no cultura; practican supersticiones, no religiones; hablan dialectos, no idiomas; hacen artesanías, no arte”.

Eduardo Galeano

2.1

EPISTEMES y HALLAZGOS ESTÉTICOS EN LA COTIDIANIDAD

Puesto que la construcción de este trabajo parte de unas prácticas colaborativas originadas en varias disciplinas estéticas, se hace necesario introducirnos, de manera breve pero aclaratoria, a aquello que ha sido denominado por varios autores como las “Epistemologías del sur”, en especial, bajo la mirada de Boaventura de Sousa (2010), quién reconoce: “... dos procedimientos: ecología de los saberes y traducción intercultural... (p.10).

Estas epistemologías del sur, que han surgido como una alternativa crítica del pensamiento occidental dominante, tienen a Boaventura De Sousa Santos como uno de sus más fuertes representantes, quién define este modelo de pensamiento en el siguiente párrafo donde es citado por Ángel (2013):

La epistemología del sur significa el reclamo de nuevos procesos de producción y de valoración de conocimientos válidos, científicos y no científicos y de nuevas relaciones entre diferentes tipos de conocimiento a partir de las prácticas de las clases y grupos sociales que han sufrido de manera sistemática, las injustas desigualdades y las discriminaciones causadas por el capitalismo y el colonialismo. Un sur anticolonial. (Saber.ula.ve, 2017)

Ahora, es precisamente en el terreno de la estética y la creación artística, es decir, desde la capacidad creativa de los seres humanos, donde esta manera de aprehender el mundo se fundamenta de una manera particular. Y nos define Sousa (2010) cuáles son las premisas de las que parte esta manera de abordar este universo epistemológico:

Para desarrollar las epistemologías del sur se parte de tres premisas, que en general son: a) la comprensión del mundo es mucho más amplia que la comprensión occidental del mundo. b) la diversidad del mundo es infinita: diferentes maneras de pensar, de sentir, de actuar, diferentes formas de relación. c) la gran diversidad del mundo no puede ser monopolizada por una teoría general. Por eso, se deben buscar formas plurales de conocimiento. (De Sousa Santos, 2010)

El presente informe de investigación-creación, propuesto desde un enfoque auto etnográfico crítico de carácter cualitativo, parte de una hermenéutica de algunos autores que asumen como próximos conceptos que bordean la interculturalidad, como Catherine Walsh, Aníbal Quijano, Nelly Richard, Enrique Dussel, Enrique Leff, Beatriz Sarlo, Néstor García-Canclini, Boaventura de Sousa y el tutor del presente documento, Mario Valencia, entre otros. También revisa varios aspectos que se fundamentan en la introspección personal, desde saberes y prácticas estéticas asumidas de manera colaborativa con un grupo de jóvenes que realizan acciones que tienen su origen en la tradición circense, pero que, en mi caso de investigación, son puestos en escena en algunos espacios urbanos de la ciudad de Manizales, específicamente, en algunos semáforos ubicados en una zona o campus universitario.

Las zonas de investigación parten de una cartografía o mapa de la memoria, de manera concreta, de vivencias provenientes de mi infancia, que definen el lugar de enunciación (la memoria) y a partir de allí, se despliegan conceptos teóricos resultado de la indagación epistémica que arrojó los elementos y contenidos de la puesta en escena o traducción semiótica de la obra de creación y su posterior circulación alterativa.

Para esto partí de unos antecedentes generales en la historia del circo, problema o hallazgo del “trauma o shock”; posteriormente abordó las prácticas de resistencia juvenil, encarnadas en los números o actos que estos jóvenes realizan en este semáforo y finalmente, desarrollo las fases de investigación individual y colectiva, la construcción de inteligibilidades y de traducciones hermenéuticas para llegar a la traducción semiótica y la obra final propuesta o acción efímera crítica: “Ce n'est pas un cirque”.

Aquí es necesario aclarar el enfoque estético crítico del presente documento, que da cuenta de una mirada que cuestiona el trasfondo de modernidad y colonialidad y sus modos habituales cómo resuelve una pregunta o un problema de investigación; de manera que este informe adquiere el estatus de una introspección que arroja los materiales necesarios y pertinentes que resolverán al fin la ya mencionada traducción semiótica y aportará las claves de creación y puesta en circulación de aquel “estado” o aquella “obra” que, finalmente, será la “sanación” de la herida colonial, es decir, la traducción de este proceso en la obra material.

Por supuesto, en estas indagaciones he logrado un desplazamiento de las lógicas que son tradición en un sistema de colonialidad cognitiva o “euro-usa-centrismo”, buscando que esa “sanación” mediante la traducción semiótica y la proyección de sus resultados generen “una propuesta de investigación-creación-sanación- formación, como vida proyectada...”, así definido por Valencia (2013, p296).

En fin, cierro este aparte con una definición que enmarca el presente trabajo de investigación: “Las Estéticas Decoloniales aluden a las prácticas artísticas actuales que responden y se desenganchan de ese lado oscuro de la modernidad y de la globalización imperial: la colonialidad” (Revistasexcelencias.com, 2017).

2.2

EL CIRCO NUESTRO DE CADA DÍA

“Cada acto además guarda un secreto vinculado al deseo humano. El alambrista te enseña a pisar por el lugar adecuado. La contorsionista te enseña que las formas pueden cambiar según tu antojo. El mago convierte lo real en increíble. El malabarista te cuenta que cada objeto tiene sus propias dificultades, pero si les das tiempo y espacio, saldrás triunfante. En el circo, un cuerpo nunca se ve de la misma manera. Hay un cierto grado de engaño (o ilusión) en cada acto. Cuyo objetivo no es otro que mostrarnos que hay algo escondido más allá y que es posible alcanzarlo. Pero no solo es el inalcanzable vuelo lo que nos mantiene a todos atentos, los trapevistas y acróbatas ponen en jaque por unos segundos las leyes de la física y nos permiten compartir ‘ese’ sueño. Sin embargo, el circo no tiene lugar para la mentira. Nadie puede ‘actuar’ un triple salto mortal. El circo es un espacio de libertad y verdad absoluta”. (Cuerdafloja.com, 2017)

El circo tiene una larga tradición en las prácticas del ser humano, pero sus orígenes están ocultos en el inicio de la civilización y están vinculadas a diferentes simbologías que mezclan los ritos paganos, las religiones, los deportes y las costumbres sociales, entre otras. Se reconoce una fase ritual que llegó hasta el siglo XVII, era en que los seres humanos pasaban por aquellas etapas donde las necesidades básicas eran su lucha por sobrevivir, conseguir alimentos y defenderse de los animales. En esa básica e instintiva relación del hombre con la naturaleza externa y con su cuerpo, dice la historiadora china Fu Quifeng, que “... la acrobacia fue la primera expresión artística corporal, previa a la danza y al teatro”, que se manifestó entre los cazadores, unos cinco mil años antes de nuestra era (Circonteudo.com.br. (2017). }

En esta época, es decir en el siglo XVII, encontramos las Compañías de Maromas, donde era común encontrar estos espectáculos al aire libre, en espacios populares cuyas atracciones eran precisamente las acrobacias, la cuerda floja y los payasos, conocidos en aquellos días como “graciosos”. Saltamos al siglo XVIII y nos encontramos con el circo tal como lo conocemos hasta nuestros días, el llamado Circo Clásico, cuyas atracciones han sido el cúmulo de todos aquellos

hallazgos articulados en su histórico derivar. Este momento de madurez de circo se debe en especial al inglés Philip Astley, llamado el padre del circo moderno y quién, al vincular las compañías ya existentes de artistas, acróbatas, volatineros y animales, entre otros, a sus prácticas ecuestres con la pista en forma de círculo, le dio una nueva vida al circo (Circonteudo.com.br. (2017).

El circo llega a una etapa de desgaste, repetición por la falta de asombro en un público atormentado por las guerras. Pero antes de entrar en esa decadencia deja un legado que aún se conserva hasta hoy, aparte de las lánguidas compañías que aún sobreviven atormentadas por nuevas legislaciones, que promueven los derechos de los animales, entre otras dificultades. Este legado han sido las escuelas de circo, cuyo mejor ejemplo en nuestros días es el “Cirque du Soleil”, en Francia y el Circo Chino de Pekín.

Inicio con una mirada contextual al universo circense, para intentar comprender esta rica y compleja práctica, que se ha tornado interdisciplinaria a través de su historia, entre otros motivos porque el circo es un espectáculo trashumante, nómada, y cuya circulación se fundamenta y justifica en proponer un heterogéneo espectáculo escénico que altera la mayoría de los sentidos, asombra y extiende la imaginación, generando una poderosa expectativa por las invenciones que exceden sus propios límites, en cada uno de sus “números”, vinculados, por lo general, a lo visual, a lo corporal y a lo sensible, a partir de una abigarrada riqueza en sus elementos escénicos: acrobacias, malabares y contorsiones; sensualidad, belleza y erotismo; risa, burla y exageración dramática de situaciones extraídas o inspiradas en episodios por lo general, cotidianos o fabulescos.

El circo, tal como lo conocemos ahora, encarnaba y contextualizaba acontecimientos sociales y populares, desde festividades y rituales, pasando por la diversión pública hasta rituales de iniciación y preparación de guerreros. Elementos distintivos de estas incorporaciones por comunidades antiguas, sobreviven aún, aunque de modos distorsionados y encaminados exclusivamente a la diversión popular y a la agencia económica de grupos familiares.

En los distintos entornos geográficos, en las prácticas circenses se utilizan una amplia gama de recursos, instrumentos y objetos, por parte de los “artistas” que lo componen. Encontramos allí payasos, malabaristas, trapevistas, motociclistas, bailarines, magos, cantantes y hasta hace poco tiempo, animales que, en muchos casos, eran los protagonistas de las acciones más arriesgadas o graciosas de una representación circense. Los animales, ya hacen parte de la historia del circo, pues diferentes instrumentos legales, promovidos por grupos de animalistas y ambientalistas, han logrado que sean protegidos.

Casi todos los componentes de un acto circense hacen uso de objetos y aditamentos corporales conocidos ahora como “juguetes” (de cuyas características se hablará más adelante), como diábolos, pelotas, platos y palos chinos, clavos, aros, porcelanas, machetes, swining, bolas de cristal y otros más. De manera que, aquellos elementos que distinguen visualmente al circo, a su entorno y a sus protagonistas (sea dentro de su tradicional e icónica carpa o fuera de ella), no son una invención de nuestra época, sino que hacen parte de una extensa tradición.

Estos juegos o rituales de resistencia popular desde comportamientos juveniles que hibridan entre lo artístico, lo subversivo, lo lúdico y lo ritual, es precisado por Hall y Jefferson (2014) en el siguiente apartado:

Se agrupan en lugares particulares. Desarrollan ritmos específicos de intercambio, relaciones estructuradas entre sus miembros, ya sean jóvenes o viejos, experimentados o novatos, estilosos o convencionales. Exploran los ‘intereses focales’ centrales en la vida interna del grupo: las cosas que se ‘hacen siempre’ y las que no se hacen, un kit de rituales sociales que sostienen subterráneamente la identidad colectiva y los define como un grupo y no como una mera colección de individuos. Adoptan y adaptan objetos materiales (bienes y pertenencias) y los reorganizan dentro de distintos estilos que expresan la colectividad de su ser-en-tanto-grupo. (Hall & Jefferson, 2014: 108)

En el presente documento me enfocaré en unas prácticas urbanas que han asimilado algunos “números” o acciones circenses, que han hecho su migración hacia espacios urbanos como son los semáforos, donde se distinguen muy activa y visualmente los juguetes antes mencionados, y que harán parte de un estudio más detallado en los capítulos siguientes. Anoto que he vinculado algunos hallazgos realizados en mi trabajo, con aquello que Cohen define (citado por Hall & Jefferson, 2014, p.118) “identifica cuatro vías de generación de un estilo subcultural: vestimenta, música, ritual y argot”.

Me propongo vincular las acciones de este universo circense, del que se han detallado algunos aspectos históricos, pero haciendo énfasis en su asentamiento o dispersión en los semáforos, en mi caso me enfoco en un semáforo situado en una esquina concurrida y con mucho flujo vehicular, situado en el campus universitario y junto al estadio Palogrande de Manizales, dejando en claro que todo esto ha sido fruto de mi inmersión autobiográfica, es decir, de aquellas vivencias que provienen de mi infancia, pero que han transversalizado en todos mis comportamientos, personales, creativos,

académicos, involucrando incluso el presente. Porque aquí, en estas prácticas se manifiesta aquello que es definido por Ranciere:

(...) desplaza a un cuerpo del lugar que le estaba asignado o cambia el destino de un lugar; hace ver lo que no tenía razón para ser visto, hace escuchar como discurso lo que no era escuchado más que como ruido. (Rancière, 1996: 45)

Finalizo este aparte con una apreciación sobre el concepto de las llamadas tribus urbanas, puesto que las acciones descritas en este documento provienen de un trabajo colaborativo con un grupo de jóvenes provenientes de varias disciplinas como son el teatro y las artes plásticas, entre otras, y que son activos practicantes de estos modos de resistencia social:

las tribus urbanas, agrupadas por razones estéticas o por sentimientos más profundos, son parte del paisaje del mundo actual. Además, aunque en cada país reciban un nombre diferente –los que en España son pijos se llaman chetos en Argentina, fresas en México y sifrinos en Venezuela; los heavies españoles son metaleros en México...– y a pesar de que la palabra tribu tenga connotaciones localistas, estas agrupaciones no han escapado a la globalización y sus componentes mantienen cierta homogeneidad, independientemente del país del mundo en el que habiten... (Mecd.gob.es, 2017)

2.3

UN ACTO CIRCENSE QUE ACONTECE EN TODO EL MUNDO

El término circo proviene del latín “circus”, que designa un espacio circular, rodeado de graderías o sillas y donde (en la actualidad) se lleva a cabo una función que implica por lo general payasos, malabares, magos, gimnastas, etc. Este tipo de escenario tiene unas raíces con más de 3.500 años de antigüedad, en la civilización oriental, en culturas o regiones como China, Mongolia e India; y en la civilización occidental, en culturas o imperios como el griego, el romano y el egipcio. De esta manera nos encontramos que:

... en occidente, los egipcios representan en las paredes de roca de las grutas de Beni-Hassan a malabaristas con tres pelotas, unos 3.500 años antes de Cristo. Y dejan numerosas constancias del avanzado arte de los equilibristas y acróbatas a caballo, representados en Tebas y en Menfis. La vigorosa tradición circense hace que se denomine hasta hoy “Pirámide egipcia” a la columna humana en las pruebas acrobáticas. (Seibel, B. 2005: 9)

Pero es en Roma donde se da el nombre de circo a las actividades de entretenimiento o a cualquier espectáculo público, según la Real Academia Española de la Lengua (1992), siendo su prioridad la carrera de cuadrigas (carros y caballos), presentadas en un espacio oval, alargado y con sillas alrededor para los espectadores, además el circo para esta época también presentaba desafíos, entre hombres y animales, entre los mismos gladiadores a partir de duelos que siempre terminaban en la muerte de alguno de los involucrados.

Por otra parte una atribución histórica al entorno del circo, con sus grandes espectáculos se convierte, junto a la distribución gratuita de alimentos como pan o trigo, como herramientas de distracción y control social y político, lo que se ha denominado tradicionalmente, como “Pan y circo para el pueblo” (del latín: “Panem et circenes”), pues de esta manera, en la Roma Republicana, el sistema político controlaba a la plebe, ocultando hechos controvertidos, de los que existen sátiras como esta

(...) desde hace tiempo—exactamente desde que no tenemos a quien venderle el voto—, este pueblo ha perdido su interés por la política y si antes concedía mandos, haces, legiones, en fin, todo, ahora deja hacer y sólo desea dos cosas: pan y juegos de circo. (Persio, 1991: 334)

A partir de la caída del imperio Romano, el circo comienza a desaparecer: “Durante varios siglos el pensamiento dominante rechaza los espectáculos que exaltan la belleza o la fuerza del cuerpo humano” (Seibel, 2005, p.10). Es en el renacimiento donde el arte corporal emprende de nuevo un mercado, que vuelve a las calles e involucra a la ciudadanía, reanudando su contexto social en la cultura; aparecen entonces los troupes o familias de saltimbanquis, quienes involucraban música, narraban cuentos y bailaban con los títeres, realizando sus presentaciones al aire libre a cambio de alguna contribución; es la comedia del arte, tal vez una de las maneras en las que se introduce la práctica del canje o del cobro para este tipo de presentaciones; aunque es Philip Astley, quien en 1768 comienza a cobrarle al público por su asistencia, en una presentación de acróbatas a caballos, como se entiende a continuación:

El inglés Philip Astley, un suboficial retirado de caballería, que se gana la vida desde 1768 con su compañía de pruebas ecuestres, tiene una idea original. Diseña una pista circular (similar al picadero donde se adiestran los caballos) rodeada de tribunas de madera, la instala al aire libre en un terreno baldío y allí suma a los jinetes de otra compañía de equilibristas y acróbatas, mientras su esposa toca el tambor a la entrada para atraer al público. Así nace en Londres en 1770 el primer circo moderno. (Seibel, 2005: 12)

Aunque en la actualidad encontremos circos fijos y estables, su particularidad siempre fue la itinerancia, por ejemplo, un circo cruzó por primera vez el océano y llegó a Estados Unidos en el siglo XIX. El circo, tal como lo conocemos tiene procedencia de la Gran Bretaña en los años 70s y un siglo después se extiende a un gran número de países. Su principal personaje ha sido el payaso, aquel personaje cómico, risueño y trágico, procedente de la pantomima que, al darse otro nivel de estatus, se ha hecho llamar clown, cuya significación específica podría ser la siguiente:

(...) el término Clown, que hoy se utiliza muchas veces para nombrar a todos los cómicos de la pista, los payasos, parece provenir de la deformación de la palabra inglesa ‘clod’, que significa campesino, rústico. En el circo moderno es el personaje creado en la pista de Astley y por un écuyer cómico: el paisano que trata de hacer equilibrio sobre el caballo sin lograrlo. (Seibel, 2005: 38)

Dentro del mundo del espectáculo, el circo se ha referenciado como uno de los más privilegiados y querido por grandes y chicos, circulando sin distinciones de clases sociales y atrayendo, con una gran variedad de actos, en cada uno de los cuales el público se cautiva. Encontramos en la historia del circo animales, payasos, equilibristas, trapevistas, bailarinas, malabaristas, y otras disciplinas que se han ido incorporando de acuerdo a los avances y necesidades de cada época y de la cultura.

A su vez este espectáculo visual se ha transformado, pues el ir de ciudad en ciudad, de país en país, diversifica constantemente sus presentaciones, nuevas técnicas y nuevas tecnologías como nos lo presenta el Cirque du soleil; de hecho, su forma de transmisión en tanto sus propios saberes, se ha transformado, pues en principio se transmitía de generación en generación como herencia familiar; ahora existen escuelas especializadas, y encuentros circenses que dan continuidad al mismo, como en Colombia, la Escuela Nacional “Circo para todos” de Cali, proyecto creado en la década del 90 por Héctor Fabio Cobo y Felicity Simpson (Cali, 2017), apoyados por el Ministerio de Cultura, tienen una sede en Bogotá y hacen parte del proyecto “Estación Arte Viva La Sabana”.

Circo palabra mágica y transgresora de la realidad que nos acerca a la sonrisa, a la fantasía, al ensueño, al milagro, al vuelo... Espacio y tiempo donde lo imposible se hace visible alejándonos de la monotonía, el tiempo reglado, la lógica, la fuerza de la gravedad, la cotidianeidad... (Invernó J., 2003: 15)

Las formas del circo o la manera de presentarse ante el público se han transformado, implicando una relación directa con el cuerpo y el espacio que el mismo artista adapta para su espectáculo, logrando de esta manera, más que una comunicación directa con el espectador, una destreza corporal.

Aún así, el circo sigue siendo uno de los mayores entretenimientos de nuestra época, aún podemos ver las carpas llenas y cientos de espectadores haciendo fila para las funciones; estos artistas siguen tirándose al ruedo, y reinventando el circo a partir de antiguas tradiciones, pues hubo una época en la que la mayor atracción de circo fueron los animales, no había nada más divertido que asistir a un circo con animales que no vemos todos los días y verlos actuar por las órdenes del domador.

En la actualidad, gracias a políticas por la defensa de los animales, y debido a los continuos maltratos que sufren, se han prohibido en los circos, lo que ha permitido que el artista circense introduzca nuevos elementos a su creatividad artística. El trapecio, los malabares, la barra fija son el material clásico al ritmo del cual el cuerpo ha generado su expresión y práctica corporal cuya motricidad y objetivo es la expresividad, gesto protagonista de la acción comunicativa entre el malabarista y el espectador. Y es esta motricidad corporal de la que se ha valido el circo contemporáneo para llegar a nuevos públicos, la pasión con la que estos artistas circenses se toman los escenarios públicos, como esquinas y semáforos, haciendo de ellos su carpa-circo al compás de los tiempos y de los colores rojo, naranja y verde.

Es por esta razón que el clásico circo de payasos, trapevistas y malabaristas, entre otros, se encuentra distanciado del llamado circo contemporáneo, pues este se realiza en escenarios improvisados, espacios no convencionales, calles, centros culturales, parques, entre otros.

Puntualizando un poco sobre este espectáculo de esquina, en un semáforo, muchas personas creen, incluyendo los mismos artistas, que el pararse frente al semáforo, a realizar arte circense, es un acto de rebeldía, pero realmente es la pasión que cada uno de estos actores tiene por robarle la sonrisa a cada uno de los espectadores, de igual manera cada uno de ellos vive del circo, este es su trabajo y es su sustento diario, pero no es el rebusque- no, es su trabajo, es la presentación de horas de entrenamiento y de rutinas que al compás del tic-tac se vuelven la base de su profesión. Por supuesto el circo ha sufrido profundas transformaciones, perdiendo y adoptando diversas maneras de llegar a sus espectadores. En su trasegar se ha atomizado y algunos de sus actos han migrado a otro tipo de representación; en la actualidad algunos de sus actores, con el fin de llegar a nuevos espectadores, los buscan en sus propios lugares de tránsito.

Por ejemplo, se han articulado espacios públicos como plazas, esquinas, llegando a escenarios urbanos contemporáneos con su propia tecnología, como son los semáforos, invitando a quienes los observen, a unos instantes de risa, de ocio, de entretenimiento, con el fin de hacer una ruptura de su cotidianidad, aparte de que, al recoger las voluntarias monedas o propinas, se ofertan algunos ingresos para mejorar su calidad de vida.

Claro está que el circo como tal, a pesar o tal vez por las mismas profundas transformaciones, sobrevive. Un ejemplo claro es el Cirque du soleil, el más grande y especializado circo itinerante del mundo; están evidente el amor que cada artista siente por su profesión, que muchos no vislumbran el alcance que puede llegar a tener.

Igual sucedió a Guy Laliberté, su fundador, quien jamás sospechó el valor que ahora tiene su espectáculo, pues él simplemente creyó en su oficio y desde las calles, luchó por aquello que amaba y disfrutaba, aquello que no era lucrativo, pero que fue, por un tiempo, su estilo de vida.

Aquí, el espectador, como consumidor visual, es el flaneur de Walter Benjamín, y el artista se convierte en actor de su propio cuerpo en el contexto social, transformándolo en obra artística mientras irrumpe en el espacio.

El siguiente esquema general de un circo y sus números nos dará una idea amplia, que trabajaremos más adelante:



Imagen 1: Esquema de un circo. Fuente: Circosinkarpa.blogspot.com.co, 2017.

2.4

LOS ARTISTAS JUGANDO EN EL CIRCO

A lo largo de la historia, tanto en contextos artísticos como académicos, han surgido preocupaciones que se han ocupado de la esfera estética del universo circense. Este rico panorama ha sido explorado desde múltiples disciplinas tradicionales como la pintura, el dibujo, la escultura, la fotografía, las artes o prácticas populares y más recientemente, desde las artes del cuerpo, la performance y los medios digitales. Destacamos algunas obras de autores que han vinculado el circo con la infancia.

Iniciamos con el norteamericano Alexander Calder (Filadelfia, 1908-Nueva York, 1976), precursor de la moderna escultura a través de la innovación con sus "móviles", de conceptos como luz, movimiento, color y abstracción, aunque fue Duchamp quién le dio el nombre de "móvil", porque las obras frágiles y estilizadas bailaban en el viento.



Imagen 2: "Nubes de Calder". Alexander Calder. Fuente: Historia and erfil, 2017.

En la creación de Calder nos interesan, para el presente documento, algunas de sus obras realizadas en alambre, donde observamos diferentes personajes en funciones de trapevistas y malabaristas, entre otros:

... construidas con todo tipo de materiales reciclados, hilo de hierro, madera, metal, tejidos varios, fibras, papeles, cuero, cartones, hilos, tubos de plástico, tapones, botones o clavos, tampoco entrarán, pues, en movimiento. Apenas tienen una quincena de centímetros cada una, estas pequeñas grandes obras en su día animadas por mecanismos inventados por el artista. Con ellas dio verdaderas representaciones circenses, en las que un pintor amigo, Foujita, tocaba el tambor y cambiaba los discos del fonógrafo. (Nation and Cultura, 2017)

Continuamos con algunas pinturas de Pablo Picasso (España, 1881 - Francia, 1973), quien, en su estancia en París se interesó fuertemente por el circo, llegando a frecuentar una carpa circense instalada en el barrio Montmartre, donde residió.

Desde finales del siglo XIX, el interés por el mundo del circo llevó a numerosos artistas a plasmar en sus lienzos imágenes de payasos, acróbatas, saltimbanquis, malabaristas. Estas figuras eran un símbolo de la contestación social del artista de vanguardia, y a la vez un emblema de su soledad, del sufrimiento humano, de la incomunicación y de su exclusión. (Couceiro, 2017)



Imagen 3: "Arlequín", Pablo Picasso (1901). Fuente: Pablocicasso.org, 2017.

Esta etapa del pintor en Francia, donde pinta sus escenas circenses se conoce como el "Periodo Rosa", aunque sería mucho más tarde que finalizaría su obra "El Arlequín":

El gusto de Picasso por el mundo del circo surgió en su paso por Barcelona a finales del siglo XIX. Pero es en su estancia en París, donde visita frecuentemente los circos ambulantes, en especial del Circo Medrano instalado en las calles del barrio de Montmartre, donde el circo se convierte en su pasión. Ahora una exposición muestra casi 300 obras suyas de temática circense. (Intercom, 2017)

Ya en Colombia, podemos abordar, de manera muy breve, la obra de dos artistas contemporáneos como son Fernando Botero (Medellín, 1932) y María Fernanda Cardoso. El primero, ha realizado recientemente en Medellín una exposición de 20 dibujos y 32 óleos llamada precisamente "El Circo", donde expresa una serie de preocupaciones

Me interesa por su movimiento, el color, la filosofía del circo, que son nómadas. Hay una gran poesía en esa visión de la vida. Además, también están las actitudes del cuerpo que son únicas del circo. Es un tema que han pintado muchos artistas. Cada uno hace su circo distinto, de acuerdo con las convicciones estéticas del pintor (...)

En México vi un circo en un pueblito. Era como los que iban a Medellín cuando yo estaba chiquito: pobre y con animales famélicos. Tenía la ropa colgando en las carrozas que usan. Me encontré una gran poesía en él, hablé con ellos y vi un montón de posibilidades en pintura. (Bogota.vive.in, 2017)

Para finalizar este contexto de artistas que involucran la estética circense en sus obras, y dejando a un lado las técnicas tradicionales, mencionamos brevemente un performance de la maestra María Fernanda Cardoso, quien con su obra "Circo de Pulgas Cardoso" (Vimeo, 2017), nos arroja mucha claridad desde el punto conector antes mencionado como es el vínculo con la infancia, entre otras cosas elemento medular en nuestra investigación, pues esta ha partido de vivencias arraigadas en su mayor parte en experiencias de niñez y juventud.

Esta artista bogotana (1963), realiza un video performance de 8 minutos que escenifica una sesión de pulgas "amaestradas", tema bastante mitificado en el universo popular infantil. Cardoso recrea un circo en miniatura, es decir que reduce a proporciones diminutas aquel escenario que en nuestra infancia era portentosamente grande e intimidador. Curiosa correlación de planos, que se invierten en este performance para, como dice la autora:

No me acuerdo muy bien por qué tuve esa idea, pero básicamente porque me interesa mucho la relación de los animales con los humanos. Las pulgas representaban para mí algo simbólico muy fuerte cuando yo era niña. Con las pulgas había crecido, porque tenía gatos y los gatos tenían pulgas y yo las mataba, las miraba, hay muchas anécdotas de mi infancia con pulgas. Me acuerdo que hice una tarea del colegio sobre las pulgas, dibujé una pulga, tenía todo un universo con las pulgas. Me acuerdo cuando tenía seis o siete años, escuché a un tío mío decir que había un circo de pulgas en Nueva York. (Lugaradudas.org, 2017)



Imagen 4: Ejemplar de un afiche de la obra de María Fernanda Cardoso (1996). Fuente: Circus, 2017.

DESARROLLO Y RESULTADO DE LA INVESTIGACIÓN

“La institución arte, referida puntualmente y, en particular, a las artes visuales, en el seno del modelo civilizatorio occidental dominante, constituye en el mundo contemporáneo, una institución de conocimiento. Esta institución como sistema está fundamentada estructuralmente, por lo menos, sobre tres ejes articuladores centrales que la configuran: 1) Modos, formas y procesos de producción, circulación, exhibición y consumo; 2) Naturaleza de las prácticas; y, 3) Concepción de la investigación. Nuestra apuesta consiste en mostrar que sobre estas tres poderosas columnas se ensambla todo el sistema que dinamiza, promueve, legitima y celebra los modos de saber/hacer asociados a la sensibilidad en el terreno general de la visualidad. A la luz del pensamiento crítico latinoamericano y de los Estudios Culturales Latinoamericanos, estos tres soportes gnoseológicos, no constituyen 15 elaboraciones aisladas de procesos históricos, políticos, sociales, raciales, culturales, perceptuales, emocionales, de clase y género. Por el contrario, esta institución de conocimiento y de producción económica ha consolidado sus estatutos de validación y legitimación en una profunda imbricación de intereses de poder y conocimiento institucionalizados académica, política y socialmente”. (Valencia, 2013: 14-15)

3.1

FASE INDIVIDUAL

La investigación “Sensibilidad visual contemporánea: Prácticas circenses proyectadas en un semáforo”, trata diversos aspectos surgidos de una subjetividad personal y una búsqueda de identidad desde el universo estético, a partir de un abordaje auto etnográfico de manera crítica, con referencias extendidas a ejercicios urbanos y lúdicos, a la apropiación, es decir, a la responsabilidad de realizar una exploración, no solo epistemológica, sino personal, acerca de mis propias de experiencias y prácticas artísticas, partiendo de la exploración de la memoria como lugar de enunciación.

Esta investigación, cuya pertinencia se sustenta en la elaboración de un documento que acompañe, justifique y permee un trabajo creativo colaborativo, desde una metodología cualitativa y realizado desde el interés de dar luz a diversos enunciados vitales y estéticos presentes en mis búsquedas, a nivel personal, académico y artístico y que anuncian un recorrido amplio y profundo por mis memorias.

En este sentido, he desarrollado el proceso que Valencia (2013) denomina como “la biografía de la vivencia, es decir, la historia y desarrollo del elemento y material fundamental del proceso de investigación estética crítica” (p.323).

De tal manera que, a través de saberes adquiridos en la academia y en el escrutinio de mis vivencias vitales, mis hallazgos derivaron en la construcción de una acción efímera-crítica, presentando algunos escenarios del universo estético vinculado al circo, mostrando cómo se relacionan ambos universos a través de las prácticas artísticas populares del o de los cuerpos, porque, tal como lo dice Valencia (2013):

... la idea de investigación-creación es asumida como dinámica de auto-reconocimiento y como ruta de re-articulación cultural sanadora con el mundo de mi otro igual, que redefine críticamente mis relaciones socioculturales, políticas, estéticas y con el mundo, e impulsa a re-establecer contactos con lugares (de todo tipo), antes invisibles y/o minusvalorados. (Valencia, 2013: 349)

3.2

LAS ESPESURAS ESTÉTICAS DE LA MEMORIA

Establecer la memoria como lugar de enunciación de la presente propuesta investigativa y creativa, parte de concebir el flujo de mi vida y sus acontecimientos como fuentes de mi indagación en busca de conocimiento. Esta memoria se nutre tanto de sucesos personales, subjetivos e íntimos, como de acontecimientos colectivos, donde me he conectado con procesos colaborativos para el proceso creativo.

La memoria, específicamente aquella tatuada en las vivencias de mi cuerpo infantil, en aquellas experiencias sin antecedentes que ocurren por primera vez y me marcan, me asombran y me sellan en los recuerdos unas imágenes, unos sonidos, unos olores, unos sabores, unas tensiones que jamás se pierden, es la fuente esencial de mis búsqueda vital.

Es entonces, la memoria mi lugar de enunciación y el punto vivencial de donde exhumo los contenidos pertinentes para enlazar esta metodología de indagación en mi interior a través del desglose de ciertas vivencias específicas (imaginarios semánticos) que se mencionan en otro apartado de esta investigación.

Y es precisamente la memoria de aquellos instantes en que me encontré cara a cara con un espectáculo circense en mi infancia, en que me asusté con los payasos y en que me identifiqué con los personajes del circo, la “magia” visual que se instaló en mi interior y que, ahora, bajo esta indagación auto etnográfica, han salido a flote.

Es a través del trabajo colaborativo con los jóvenes que representan en un semáforo ese “mismo” espectáculo circense en una “carpa invisible”, que mi lugar de enunciación se ha convertido en un diálogo con ellos, en un mismo lenguaje, con distintos enfoques o intereses.

Cito de nuevo a Valencia (2015), respecto a la claridad en torno a la memoria como lugar de enunciación:

Ahora, sabemos bien que el filón fundamental constitutivo del lugar de enunciación lo constituye la memoria: la memoria corta y la memoria larga, en sus dos formas fundamentales: La memoria individual (o episódica) y la memoria colectiva (o semántica). Ambas múltiplemente constituidas por los planos corporal, físico, geográfico, emocional, y por los imaginarios semánticos, sociales, políticos, lingüísticos. (Valencia, 2015: 27)

Y este enfrentarse a las memorias personales conforma esa fuente de información y de re-conocimiento de este proceso creativo, específicamente en lo que tiene que ver con mi proceso autobiográfico crítico. Y esta inmersión en mi interior, según dice Valencia (2015):

(...) significa asumir la memoria, deliberadamente y en su valor positivo, como colcha de retazos, en el sentido de retomar los girones aparentemente inconexos de distintas épocas y distintos lugares para coserlos con otros, buscando un ritmo y una textura que hable de nuestra existencia estética violentamente fragmentada, involuntariamente desarticulada y deliberadamente puesta en escena como dispersión. (Valencia, 2015: 99)

Y es la memoria aquel dispositivo que se ha convertido en el depositario, no solo de aquellos contenidos ya mencionados, sino en el material que me ha permitido curar o sanar aquel escenario personal y subjetivo de donde “emergen tejidos de memoria, se visibilizan fracturas y traumas y se activan fenómenos de resistencia y movilización social” (Valencia, 2015. p.210).

3.3

DESVANECIENDO EL PASADO: TRAVESIAS DE INFANCIA¹



Imagen 5: Yo en 1980. Fuente: Álbum familiar

El siguiente apartado contiene un relato que vincula algunos fragmentos de mi historia personal en lo que me relaciona con mi origen, mis padres, mi infancia y algunas experiencias primordiales que marcarían mi relación con la sociedad y con las prácticas artísticas y académicas.

Comienzo por narrar el momento cuando mis padres decidieron casarse, a lo que sus familiares y los de mi madre se opusieron a tamaña locura, pero el que más se opuso fue mi abuelo, tanto que no acompañó a mi madre al altar, pues ese que todo el mundo creía que era él, era realmente su hermano gemelo que lo reemplazaba con cautela. Pasaron unos meses y ya me esperaba mi madre en su vientre, aunque querían un hombrecito, el 12 de septiembre de 1979 nació una mujer, la primera de tres hijas, en Manizales. El nombre lo puso mi abuelo: Alejandra Paola.

Soy una mujer extrovertida, con una personalidad abierta y pensamiento divergente, dominante, muy estable emocionalmente, con un carácter demasiado fuerte, aventurera, práctica e imaginativa, segura de mí misma, a veces relajada, me gusta ser líder, autosuficiente y me encanta estar sola porque detesto que alguien, en especial un hombre, quiera manejarme la vida. Según la teoría de Hipócrates sobre los cuatro humores que definen a los seres humanos, soy del tipo flemático: fría, cerebral e indiferente, tomo mis propias decisiones y muchas veces voy contra la corriente.

Volviendo a mi historia, luego de tener a mi primera hermana, a quien le llevo tres años de diferencia, mis padres se divorciaron. Quise mucho a mi padre, pero viví poco con él, era alcohólico y llegaba a casa a pegarle a mi mamá, sin embargo años después mi madre intentó de nuevo vivir con él y allí nació mi segunda hermana, las cosas tampoco funcionaron y fue cuando la separación se hizo definitiva.

Mi madre, enfermera de profesión, luchadora que sacó adelante a sus tres hijas con un mínimo sueldo, consiguió otra pareja y a mis 15 años lo llevo a vivir con nosotras, nunca me he llevado bien con él, siempre he sido persona de carácter fuerte, me gusta ser libre, que nadie me gobierne, por lo que fueron muchas las discusiones cuando este nuevo personaje apareció, pues es machista y considera que es el hombre de la casa, por lo tanto se le debe obedecer, nunca seguí sus órdenes, y por el contrario, cada que me ordenaba algo, como llegar temprano al salir a una fiesta, me gustaba desaparecer y quedarme durmiendo donde alguna amiga.

Mi padre vivió en soledad los años que le quedaron, a los 18 años me fui a vivir con él pero quedé en embarazo y regresé a vivir con mi madre; mi padre murió muy joven y su muerte fue difícil para mí, el licor y las drogas no le permitían vivir bien o cómodamente, yo intentaba ayudarlo en lo que podía pero habían épocas en las que desaparecía, por lo que en cualquier momento yo podía ir en una buseta, verlo y bajarme corriendo para alcanzarlo y poder hablar con él, cada año el 24 o 31 de diciembre, aparecía donde mi abuela, pero como no le permitían entrar solo tocaba y esperaba en la esquina a que saliéramos a vernos con él, mis hermanas muchas veces no salían, le tenían miedo por lo que en varias ocasiones tuve que decirle que ya estaban dormidas, en diciembre de 2007 no apareció, en enero del año siguiente comencé a buscarlo con mi tío y nos dimos cuenta que había fallecido hacia tres meses.

1. Ejercicio de introspección individual, historia personal de Alejandra Murcia- Año 2013. Traumas y vacíos personales.

Según el reporte que me dieron en la morgue del hospital, a él lo llevaron por que lo encontraron en la calle convulsionando y lo tuvieron allí hospitalizado, pero falleció. Insistieron en que habían intentado buscar los familiares pero nunca aparecieron, ingresó con cédula por lo que no era un N. N., pero el día que fui a reclamarlo lo tuve que reconocer dentro de un montón de cuerpos, pues no lo habían marcado, y luego de tres meses un cadáver consumido, con la piel adherida a los huesos, desnudo, pálido y frío, además la noche anterior se había ido la luz y los congeladores de la morgue no estaban funcionando, el olor a mortecina era nauseabundo, quedó impregnado en mí como una semana, tuve que botar la ropa con la que fui y por más que me lavara el cabello la gente me decía que olía a mortecina, es un dolor que aún me invade y no sé qué me duele más, sino haber estado con él en su enfermedad o tener que verlo en ese estado.

Mi abuelo fue otra persona muy importante en mi vida, fue como mi padre, en casa dicen que fui su nieta preferida, murió el mismo mes y año en que mi padre estuvo por muchos días en la clínica. Recuerdo la noche antes de su muerte, amanecí con él en el hospital, dormí a su lado, pasaba por su boca seca un algodón humedecido, se quejaba del dolor así que lo levanté un poco y me senté en el lugar de la almohada y lo recosté en mi pecho, durmió así gran parte de la noche, no hablaba pero en un momento me dijo con voz muy suave: “ya me voy”, lo abracé y comencé a llorar mientras me decía “me estoy yendo”, amaneció, llegó mi abuela a quedarse con él, me fui a trabajar, cuando llegué a casa en la noche inmediatamente me acosté, estaba cansada pero fue allí cuando sonó el teléfono y era la triste noticia, salí corriendo a la clínica quería abrazarlo por última vez antes de verlo metido en un cajón.

Mi abuela aún vive, es una hermosa madre de 10 hijos, una berraca de esa época en la que no había televisión, le encanta el fútbol, ir a misa, ir al gimnasio, llenar sopas de letras, jugar parques y dominó, y desde que mi abuelo murió vive muy sola, aunque somos muchos e intentamos ir constantemente, ella insinúa muchas veces su soledad, la amo igual que a mi madre.

No ha sido fácil soportarme, fui la primera de 23 nietos con nueve tíos por parte de mi madre, mi tío menor me lleva 10 años y todo el tiempo peleaba con él por sus juguetes, mi madre trabajaba y debía recurrir a mis tías para cuidarme, me cuenta que a veces llegaba a casa de mi abuela cogida de la tarde y ellas se escondían para no tener que quedarse conmigo, sin embargo la mayoría de las veces cuidaban de mí.

En la medida que fui creciendo me fui volviendo más insoportable, mas rebelde, hice la primaria en un colegio privado que se llamaba Antonia Santos, recuerdo que nos decían las panteras rosas por que la sudadera de educación física era rosada, en el bachillerato pasé por varios colegios y mi mayor recuerdo de ellos era el uniforme. Primero ingresé al Liceo Isabel La Católica, quería estar allí por el uniforme, que era una jardinera gris claro con una blusa blanca de manga larga, el cuello un poco alto con un pequeño moño con cinta roja, pero preciso para el año en que ingresé cambiaron el uniforme. Luego, de castigo, me entraron a un colegio llamado Libertadores y el uniforme era inmundo, el de diario era una pantaloneta vino tinto lisa por completo a la altura de las rodillas y un buzo vino tinto con una raya verde, finalmente terminé en el Colegio Integrado La Sultana, cuyo uniforme era una falda a cuadros con un buzo color crema claro.

Felizmente, madre soltera de un hijo maravilloso de 18 años que motiva mi vida, que no me ha dado la guerra que le di a mi pobre madre, inteligente, juicioso, serio, extrovertido y un poco desordenado al que amo con toda mi alma. Quiere ser veterinario y, al igual que otros miembros de mi familia incluyéndome, hace parte del movimiento Scout desde los siete años, lo que considero que le ha ayudado a ser disciplinado, fuerte y guerrero.

Soy de una familia manizaleña de clase media. Estudié mi pregrado en Artes Plásticas de la Universidad de Caldas, actualmente soy docente y directora de este programa, he liderado procesos de acreditación, proyectos de proyección como el Festival Internacional de Arte Contemporáneo, el Salón de Egresados Gonzalo Quintero, entre otros.

Para finalizar esta breve presentación, vuelvo al inicio, porque todo en la vida es un ciclo, mencionando un acontecimiento importante que, aunque no marcó mi vida, por poco me deja sin contar esta historia y es el terremoto sobre el Eje Cafetero, evento sísmico que dejó 44 muertos y 600 heridos en el país y ocurrió a las 6:43 de la tarde del viernes 23 de noviembre de 1979, con una intensidad de 6,3 grados en la Escala de Richter, pero alcanzó, incluso, 8,5 grados en la zona de Milán, una de las más afectadas con el desastre², cuenta mi madre que apenas con dos meses de nacida el susto que le causó este evento fue horrible, tanto que salió corriendo y se olvidó que yo existía, se fue la luz, estaba oscuro y fue un tío quien al llegar a la calle vio a mi madre y preguntó por mí, inmediatamente corrió y me rescató.

Hasta aquí este esbozo muy general sobre aspectos biográficos de mi contexto personal y familiar, que se articula a la generación de las vivencias e imaginarios que fundamentan la presente investigación, aunque quiero insertar para rematar, un comentario de Quijano (1990), acerca de ese carácter utópico y soñador que acompaña estas prácticas que han surgido de una vida como la de cualquier adolescente y luego adulta, entre costumbres sencillas pero que siempre sembraron el germen de una resistencia, al principio familiar, luego desde la estética:

Utopía y estética nuevas no hacen su ingreso en el mundo en todo tiempo, ni son producidas solamente en las visiones de intelectuales y de artistas. Emergen en el tramonto de un período histórico, cuando, como es históricamente demostrable, el mundo que llega se abre de nuevo a opciones de sentido, de racionalidades alternativas (Biblioteca.clacso.edu.ar, 2017)

3.4 NÚCLEO EXPERENCIAL DE INVESTIGACIÓN:³ IMAGINARIO INDIVIDUAL⁴

El imaginario⁴ individual es la exploración de mi memoria (grupo de unidades de fuerza), a través de un proceso de revisión introspectiva para explorar mi pasado, mis vivencias y mis recuerdos más personales, de esta manera mi memoria y mi pasado son el ejercicio que me permitió encontrar los contenidos profundos de mi investigación estética crítica, olores, colores, sabores, objetos, lugares entre otros. Luego de enfrentarme a la estimulación/confrontación de mis recuerdos, comienzo un riguroso proceso de selección precisando y sintetizando las vivencias que constituyeron el imaginario final con el que se trabajó para la acción efímera, encontrando como problema de investigación las experiencias de circo y con el cual se construyó una síntesis visual a la que Valencia (2015) se refiere como “el sentido de expresar (primero verbalmente), a través de una imagen, la vivencia, esto porque nos movemos en el terreno de las prácticas estéticas plástico-visuales... La síntesis se hace entonces en el lenguaje estético o en los códigos específicos de la práctica de la sensibilidad que se explore” (p.251).


Son estas vivencias a partir de las cuales se seleccionan una serie de texturas y materialidades⁵ objetos, imágenes, lugares, elementos físicos o apariencia de las cosas que accionan la memoria, que activan el recuerdo, generando un amplio espacio de reflexión, trascendiendo la mera descripción del objeto y configurando el tema de investigación, por lo que presento acá solo las que hacen parte de este grupo.

3. El núcleo experiencial de investigación es un ámbito de investigación multidimensionalmente constituido. Como tal no constituye un telos o una meta final, ni un indicador de rendimiento regulado por una razón instrumental, sino un espacio dinámico de creación y un orientador que el (la) investigador-creador identifica, asedia y explora durante todo el proceso y que funciona como vórtice en el que convergen los componentes lingüísticos, semióticos, corpo-estéticos, corpo-políticos y ambientales que se han revelado como resultado de la exploración del lugar de enunciación y del análisis del imaginario. En su condición de núcleo recoge, agrupa y sintetiza los componentes más sensibles y centrales del lugar de enunciación que determinaran hasta el final todo el proceso.” (Valencia, Mario, documento de trabajo, Seminario de grado, Maestría en Artes integradas con el Ambiente, Popayán, Colombia, 2017)

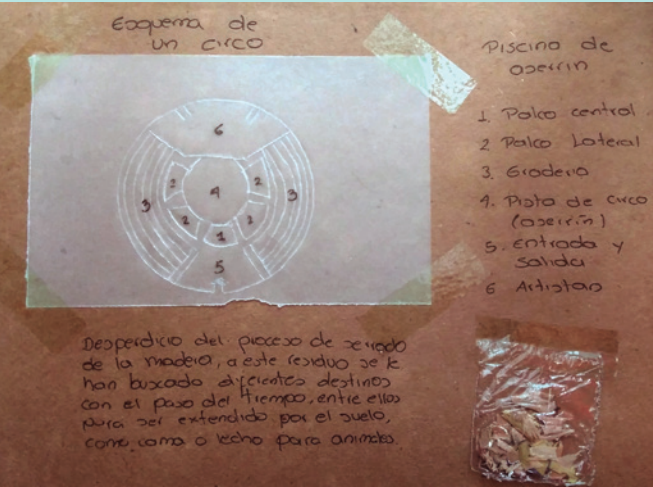
4. Ejercicio deliberado de introspección individual y/o colectiva (cuando un sujeto/grupo explora a fondo su memoria y su pasado), que tiene como objetivo provocar la emergencia de los lenguajes, los símbolos, las sensaciones, las ideas, los acontecimientos, los lugares que, desde el exterior, han diagramado de forma significativa nuestra vida y han sido consciente o inconscientemente incorporados. (Valencia, 2015, p.238).

5. “A través del contacto renovado con objetos, situaciones y todo tipo de elementos directamente asociados al tema de investigación, se recupera o reconstruye parte de la materialidad de la memoria, propiciando la activación sensorial-mental-espiritual del acontecimiento al que remite el tema central de la investigación.” (Valencia, Mario, documento de trabajo, Seminario de grado, maestría en artes integradas con el Ambiente, Popayan, Colombia, 2017)

IMAGINARIO	SELECCIÓN DE TEXTURAS Y MATERIALES
<p>De niña mi fascinación era el circo, recuerdo que mi padre me llevaba a ver este maravilloso espectáculo: una carpa anclada tricolor, llena de animales, payasos, contorsionistas; en ese entonces el circo era más un show de animales; se instalaba al frente del almacén La 14, donde luego por algunos años quedaría el Mercado Persa; se podía pasar y ver los animales en las jaulas, montar en caballos, camellos, llamas, entre otros.</p>	 <p>Imagen 6. Circo 2015. Pintura digital. Fuente: Colección personal.</p>

IMAGINARIO	SELECCIÓN DE TEXTURAS Y MATERIALES
<p>Una de las veces en las que me llevaron al circo vi un camello, era primera vez que veía un animal de esos, y para mi estatura en esa época era gigantesco, al acercarnos, mis padres se dieron cuenta que me podía montar en él para tomar una foto de recuerdo, obviamente pagando, no lo recuerdo pero los comentarios de mi familia y una foto me delata, cuando me montaron solo gritaba y lloraba de miedo.</p>	 <p>Imagen 7. Yo y el camello (2015). Fuente: Libreta de apuntes.</p>

IMAGINARIO	SELECCIÓN DE TEXTURAS Y MATERIALES
<p>Si algo amaba del circo eran los payasos, sobre todo cuando su vestuario se acercaba al del arlequín, sus malabares, sus chistes, sus pelucas, verlo en las alturas...</p> <p>En casa siempre ha existido un payaso, se lo dieron a una prima y le daba miedo, decía que en las noches la miraba y es curioso porque hay payasos con cara terrorífica, pero este no es de esos, el caso es que lo llevó a casa de los abuelos para que todos jugáramos con él y desde ese entonces hace parte de la familia, se llama Mamerto ese fue el nombre que le dio mi abuelo, la mayoría de mis primos le tenían miedo, aun así sigue siendo parte de los objetos que puedo encontrar en la sala de mi abuela.</p>	 <p>Imagen 8. Mamerto. Foto: Alejandra Murcia.</p>

IMAGINARIO	SELECCIÓN DE TEXTURAS Y MATERIALES
<p>Ingresar a esa carpa era entrar en una caja mágica, algo así como Alicia en el País de las Maravillas; temía a las gradas, sentía inestabilidad y la sensación de irme por un roto de esa estructura anclada en la tierra, apenas sujeta con un poco de tornillería; veía la pista del circo como una piscina de aserrín y hacia pataletas porque no me</p>	 <p>Esquema de un circo</p> <p>Piscina de aserrín</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Palo central 2. Palo lateral 3. Gradera 4. Pista de circo (aserrín) 5. Entrada y salida 6. Artistas <p>Desperdicio del proceso de armado de la madera, a este residuo se le han buscado diferentes destinos con el paso del tiempo, entre ellos para ser extendido por el suelo, como cama o lecho para animales.</p> <p>Imagen 9. Pista de circo (2015). Fuente: Libreta de apuntes.</p>

IMAGINARIO

SELECCIÓN DE TEXTURAS Y MATERIALES

El diábolo, un objeto que muchas veces vi en el circo callejero, nunca pensé en tener uno. Los juguetes, como ellos mismos los llaman, los sentía inalcanzables. Llegó el bum del diábolo y se vendían en cada esquina, fue uno de los juguetes preferidos de mi hijo



Imagen 10. Día Internacional del Circo.
Foto: Alejandra Murcia.

IMAGINARIO

SELECCIÓN DE TEXTURAS Y MATERIALES

Esperaba cada año la llegada del circo, hasta que un día que recorría las calles de Manizales me encontré con un circo callejero, un sombrero en el suelo y un círculo de personas llamo mi atención, era un payaso que con unos grandes zapatos y una nariz roja, buscaba la sonrisa de la gente, desde ese entonces iba en busca de ellos y me sentaba a verlos cada que los encontraba.



Imagen 11. Jonathan Rodríguez.
Foto: Alejandra Murcia.

IMAGINARIO

SELECCIÓN DE TEXTURAS Y MATERIALES

Hice mi primaria en el colegio Antonia Santos (ya no existe), nos llamaban Las panteras rosas, porque el uniforme de educación física era rosado. Siempre he sido muy rebelde y no me gusta mucho seguir normas, por lo que una de las grandes peleas en el colegio era que no sabía portar mi uniforme, iba con el uniforme de diario, tenis y el chaleco por dentro.



Imagen 12. Sin zapatillas. Foto: Colección personal.

IMAGINARIO

SELECCIÓN DE TEXTURAS Y MATERIALES

Recuerdo mucho los 31 de octubre y los disfraces que me ponían, como soy la mayor de mis primos, muchos de mis disfraces fueron heredados por ellos. Una de las historias más recordadas en mi casa fue la de dos primos; estaban en el mismo jardín y un día de brujas fueron disfrazados, ella heredo mi disfraz de gallo y él mi disfraz de pirata, como había que taparle un ojo mi tía le abrió un roto en el parche para que viera por los dos ojos, al llegar a casa mi tía le preguntó “cómo le fue”, a lo que él le contesta “muy mal porque un pollito me persiguió todo el día”, días después, por una foto que les tomaron en el jardín se dieron cuenta que el pollito que lo perseguía era mi prima con el disfraz de gallo.



Imagen 13 “El gallito”: Disfraz de infancia.
Foto: Colección personal.

IMAGINARIO

SELECCIÓN DE TEXTURAS Y MATERIALES

El primer 31 de octubre de mi hijo Santiago no lo disfracé, para el segundo tenía un año y tres meses, yo no tenía dinero con que comprar disfraz, así que le hice una peluca con una lana y la parte de un bolso en croché que estaba terminando y le puse un vestido de payaso de juguete que tenía. Solo quedó una foto y cada que la veo me parece muy triste. Para los siguientes 31 ya tenía trabajo así que me reivindique, La última vez que lo disfrace, le puse un vestuario de arlequín que siempre me había gustado, le hice un estudio fotográfico, tiempo después a mi computador le dio un virus y se borraron muchas fotos, muchos recuerdos de su historia de vida, entre ellas las de su primera comunión.



Imagen 14 . “El payaso”: Disfraz de infancia.
Foto: Colección personal.

IMAGINARIO

SELECCIÓN DE TEXTURAS Y MATERIALES

Recuerdo una palabra de los actos de magia: “Abracadabra”, es una palabra rara, tan rara como lo que su sucede cuando sacan la paloma o el conejo del sombrero, es la palabra mágica para lograr cualquier cosa.



Imagen 15. Mauricio Murillo.
Foto: Alejandra Murcia

IMAGINARIO

SELECCIÓN DE TEXTURAS Y MATERIALES

El sentido del olfato nos puede transportar a ciertos lugares, los olores traen consigo emociones y recuerdos. A veces paso por el lado de algo o alguien y su olor me genera una sensación de evocar, igual que cuando una persona se te hace conocida pero no sabes quién es, así mismo me pasa con esos olores, sé que los he vivido, pero no recuerdo en dónde, con quien o porqué. El olor del circo es muy particular, es un mezcla de muchas cosas, pero he evocado ese olor muchas veces, huele a aserrín, a manzanas dulces, algodón de azúcar, crispetas, a tigre. Pero son cosas que no puedo explicar con palabras, si me preguntan a qué huele el tigre, quizás ese olor es la nostalgia de no poder ver más animales haciendo peripecias.



Imagen 16 . Algodón de azúcar.
Fuente: Infocirco.com, 2017

IMAGINARIO

SELECCIÓN DE TEXTURAS Y MATERIALES

Alguna vez pensé que mi profesión sería en un circo, viajar llevando sonrisas; a mis 18 años me encontraba en una discoteca en el barrio La Sultana, llegó un grupo haciendo algarabía, luego de un rato uno de ellos me invitó a bailar y me di cuenta que eran de un circo que se encontraba en la ciudad, me regalo entrada para que fuera al circo; luego de la presentación saldríamos a bailar. En ese momento no vivía con mi madre, estaba sola, no tenía a mi hijo y pensé que era la oportunidad perfecta para conocerlos e irme con ellos, al otro día fui, su show era “El globo de la muerte”, disfrute verlo, fui la última en salir del circo, esperaba mi amigo, sus compañeros me dijeron que salió con otra chica.



Imagen 17. Globo de la muerte.
Fuente: Infocirco.com, 2017.

3.5

NARRATIVAS, NAVEGANDO LOS FLUJOS DE LA MEMORIA

Asumo mi cuerpo como un elemento frágil, con cánones, normas, rutinas y modelos, plasmando huellas de una vida que transcurre abierta a las influencias del mundo, y que encuentra su reflejo en las acciones, actitudes y comportamientos de los otros, criterios de quienes suponen cuál es la mejor manera de vivir y manifestando así los cánones de la colonialidad.

A continuación, relato algunas narrativas propias de la búsqueda en las memorias de la infancia y donde están enclavadas imágenes, acciones, anécdotas y experiencias que formarían la persona que soy ahora y que está en construcción constante, porque según Velásquez (2011): “es una construcción histórico social de la cual los individuos son productos y productores (p.3).

Me he detenido en algunos aspectos que tiene que ver con la práctica popular de disfrazarse el día de brujitos o día de los niños. En esta fecha la costumbre es disfrazarse niños y también adultos, asumiendo diversas personalidades imaginarias o tomadas de la realidad cinematográfica, del comic, incluso de la historia literaria. Los disfraces más usados por los niños son los personajes fantásticos y por los adultos son aquellos que implican una parodia política o religiosa. Todo esto se hace a través de la transformación de la percepción del cuerpo con uso de vestimentas, maquillajes y actitudes propias del personaje imitado o encarnado. Y volviendo a Velásquez (2011):

... productos que van dirigidos hacia niños y niñas son pensados, diseñados y creados por adultos. Y que por lo tanto relejarían los imaginarios sociales que tienen los adultos de los niños, sin participar estos últimos de ninguna forma en la construcción de objetos dirigidos hacia ellos. En los catálogos de ropa infantil, que se han tomado como representativos y colaboradores activos en la construcción de Significaciones Imaginarias Sociales de la infancia contemporánea, aparecen imágenes de niños con características adultas, o por lo menos modelos cuyos rasgos infantiles tratan de disimularse en las imágenes que se muestran. (Velásquez, 2011:11)

Nos dice Hall (1982), en una reflexión que encuentro interesante acerca de la vestimenta del ser humano, teniendo en cuenta que no contamos con los rasgos o características naturales que tienen los animales para realizar sus ritos de caza, cortejo o reproducción:

A través de la vestimenta se realizan los primeros juicios sobre una persona. Por la gran superficie que cubre es lo primero que se puede apreciar a gran distancia y lo que indicará el sexo, el origen social, y las posibles formas de interacción a establecer con una persona que se acerca. Solo cuando se encuentre dentro de la distancia social. (Hall, 1982: 121)



Imagen 18 . “She-Ra”: Disfraz de infancia. Fuente: Colección particular.



Imagen 19 . “Guerrera She-Ra: La Princesa del Poder”. Fuente: Tucomiquita.com,

Huellas de tiempo marcan mi memoria y mi cuerpo, transformación que encarnó momentos ideales de fuerza, de orgullo, incluso ingenuidad, a través de la personificación de diversos seres fantásticos, en la celebración de la “Noche de brujas”, en la encarnación de un “pirata”, de la “Guerrera She-Ra: La Princesa del Poder”, de un “gallo”, entre otras experiencias, que ahora comparo con aquellas presencias que encontramos por las calles, como son las “Estatuas vivientes”, quienes por el sonido de unas monedas y sometidos a las inclemencias del tiempo, deteniendo el tráfico, están dispuestos a sacar una sonrisa, sonsacando a transeúntes desprevenidos para divertirlos, rememorando el pasado, adelantándose al futuro, asombrándolos con peripecias, malabares y peligros, en tan sólo unos segundos, en improvisados escenarios callejeros. Una representación, una experiencia de vida que es ahora evocación, recuerdo que en mí ha dejado la experiencia de la niñez con la personificación, hecha en “tiempos de brujos”, como solían llamar los abuelos, los 31 de octubre.



Imagen 20. "Pirata": Disfraz de infancia. Fuente: Colección particular.

Durante mi infancia, en la escuela debía seguir unas normas de comportamiento y convivencia, incluso llevar uniforme, forma de alienación simbólica que las instituciones de educación siempre han legitimado, modelo que me inscribía en un rol de estudiante; pero a la par con mi crecimiento, contextualizaba mi rebeldía, llevándome a pensar cómo ser diferente, encontrando nuevas expresiones y experiencias que involucraran formas de vestir, de lucir y de coexistir.

La estética del cuerpo logró hacer la diferencia ante esa reproducción sin sentido de formas para la construcción de carácter y de disciplina que, por mucho tiempo, no logré entender. Por ello basé mis actos en la imitación, la repetición de lo físico, del gesto, de la burla que querían imponer los otros, sintiéndome diferente, liberada ante el modelo que categorizaba a los seres en la institución. Al terminar la jornada transitaba de vuelta a casa por la vía principal y, siempre me preguntaba curiosa, sin llevarlo a la exclamación, por qué algunos personajes de la calle vestían prendas oscuras, con taches plateados, crestas frondosas y tatuajes exagerados, deambulando por las calles con un swing típico en su caminar, algo que los diferenciaba, pero a la vez, los situaba en el imaginario colectivo como seres "anormales" que, aunque con la misma piel de todos y en igual condición de ciudadanía, eran discriminados y tratados mal por muchos. Todo ello me llevó a indagar por su ser, por sus pensamientos, del por qué y el cómo lograban existir en un medio social tan agravante.

El recuerdo me sitúa en una charla improvisada, generada a partir del ofrecimiento de una simple manilla a cambio de una moneda, algo que en principio me asustó, pero que, al escuchar palabras dulces, alejadas de esa imagen fuerte que se acercaba a mí, me llevó, quizá por el frío que invadía mi cuerpo, a sentirme desprotegida ante aquel personaje, a escucharlo, a recibir aquel ornamento que situó en mi mano adornando, como lo señaló él mismo, mi cuerpo, mi aura y mi ser. Después de ese día, y aún sin dejar el temor, veo con otra mirada el contexto de estas personas que, por diversas razones, han encontrado en el trasegar por el mundo y en el devenir simple de su existencia, una razón más fuerte para disfrutar la vida, las desavenencias y alegrías de cada día.

Un día cualquiera, al pasar por un sitio céntrico, mi vista quedo maravillada con algo que se salía de la rutinaria estética de la ciudad y pregunté: "¿Qué es?", "Un circo...", me respondieron, de inmediato quise saber lo que pasaba al interior de aquella carpa vieja de colores azul y blanco, que generaba expectativas y curiosidad en mi mente y en mi ser: el circo, carnaval de risas y aplausos, show del pueblo, espectáculo funambulesco y lúdico que suelo evocar, superación del hombre desde sus destrezas motrices e imaginativas, retrato de relaciones que tenemos con la naturaleza salvaje y que hoy recuerdo con asombro y revivo, al asistir cada vez que regresa a la ciudad. El circo, con personificaciones itinerantes, arlequines, malabaristas, contorsionistas, magos, trapecistas, anónimos héroes que registran hazañas, expresiones humanas, creencias y culturas, siempre colmando de incertidumbre mis pensamientos.



Imagen 21. Imagen de un circo. Foto: Alejandra Murcia.

Prácticas artísticas corporales pletóricas de gestualidad, seres extraños y mágicos con una vida interrumpida por los extravíos del mundo, una carpa llena de color y esplendor, espectáculo incesante que evoca la alegría y la pasión por prácticas estéticas reflejadas a través de pinturas, pelucas, narices rojas, zapatones, pelotas, clavos y un sin número objetos sorprendentes.

Esperaba siempre el gran espectáculo, el milagro que existía tras la cortina roja, temblaba de miedo de reconocer lo que allí había o habitaba, mientras escuchaba al presentador decir: “¡Y ahora, damas y caballeros, les presento una de las grandes manifestaciones del contorsionismo...!” y entender cómo esa mujer salía de una pequeña caja donde apenas cabía una muñeca, o “¡Es un placer presentarles el rey de las alturas...!” y comprender cómo ese hombre caminaba de un lado a otro por un hilo, o cómo esa mujer en medio de luces y colores bajaba por una tela y giraba por toda la carpa; ver el hombre más fuerte del mundo, el más grande, el enano; un mundo de maravillas reunidas y todos lo disfrutábamos por más extraño, aterrador o incomprensible que fuese. Y qué decir de los animales, aunque me fascinaban no comprendía cómo podían hacer todo lo que les pidieran, ver una foca aplaudir al realizar el malabar con la pelota, ver los tigres saltar sobre el fuego, los osos jugar básquetbol, y a diestros jinetes saltar entre sus nobles corceles.



Imagen 22. Clavas. Fuente: Alejandra Murcia.

Imagen 23. Escena de circo en Manizales. Fuente: Alejandra Murcia.

No obstante, la realidad social y económica de hoy presenta espectáculos sencillos, simples y callejeros que sorprenden la mirada del transeúnte. Un mundo diferente, fuera de la realidad contradictoria del circo, un espectáculo que rebosa de dudas e incertidumbre nuestra sensibilidad y pensamientos, e incluso transitan con el deseo de lograr una explicación sobre la comprensión de algún tipo de mendicidad.

Sin embargo, aquella realidad está muy lejos de ser comprendida pues aquellos actos simbólicos e improvisados, de artistas callejeros, cada vez más dejan de ser un acto esporádico para convertirse en una forma de vida.

Las calles, convertidas en escenarios improvisados, dejan de ser sitios de referencia para convertirse en lugares que evocan aquellas prácticas estéticas realizadas en la cotidianidad, también las esquinas, las casas, los parques y las plazas de la ciudad, enmarcan estos escenarios y allí se dan transformaciones en medio de las que transcurre nuestra existencia, brindando otras posibilidades de inventarse.

Los espacios físicos que he habitado y donde me he relacionado con los demás, cobran sentido y significado en mi memoria; han sido cambiantes, itinerantes e inestables y se presentan en lapsos irregulares, como lugares de paso que debían ajustar determinadas transformaciones, de las que tengo ciertos recuerdos que se han convertido en referencias de mi transcurrir, lugares que recuerdo por mis prácticas estéticas.

Enumero algunos, por ejemplo, un área gigante frente a una de las casas que habitaba, donde montaba en mi triciclo, un pastel de difícil circulación para sus llantas, pero donde gozaba con el vaivén del mismo; un patio amplio con un barranco donde jugaba todas las tardes sacando mojojays de los orificios, con pequeñas ramas de espartillo de los que se aferraban para comer y luego, al sentir que la rama tiraba, halaba para sacar el animal, el que finalmente terminaba partido en pequeños pedacitos; un baño terrorífico, un lugar frío y oscuro al que nunca me pude habituar, la luz no pasaba con intensidad a la ducha y, como no estaba revocado, sus paredes se mantenían húmedas, donde una vez encontré una araña gigante, y siempre creía ver en su esquina más oscura una telaraña con muchas arañas más; un closet donde huía de mis miedos, generados por un disparo en la calle y luego ver a una persona muerta; una calle larga y pendiente donde disfrutaba montando en patines, convirtiéndolos en carritos de balineras, nos sentábamos en ellos y nos precipitarnos por una pendiente, las raspadas fueron tremendas; un lugar frente a la casa que habitaba, donde construyeron una bodega de herramientas para una obra que nunca se realizó, lugar de encuentro con los amigos cada fin de semana para hacer comitivas.

Esas continuas mudanzas, que marcaron mi itinerancia por la ciudad, finalmente lograron convertirse en algo estable, logrando un asentamiento en el transcurrir de mi existencia, y hoy las comparo con el devenir de los jóvenes por la ciudad, espacios que generan recuerdos en ellos y transmiten sensaciones en otros debido a la cantidad de cambios que acarrea la sociedad.



RECUPERACIÓN DEL MUNDO COMO TOTALIDAD

“... elementos de sentido con los que el investigador podrá alimentar la búsqueda, apuntalar los diálogos y establecer las relaciones necesarias que instauran las zonas de contacto con otros sujetos y grupos, proponer contenidos para las traducciones y elaborar las obras. Del campo inmaterial de la memoria empieza a emerger la textura material del mundo, sus constituyentes mínimos, en una especie de emergencia (y en algunos casos extirpación) física, molecular de los elementos concretos que se han construido interior y exteriormente. Eso es lo que llamamos recuperación de la totalidad. (Valencia, 2015: 321)

4.1

CUERPO Y ESPACIO:

ENTRE EL JUEGO Y EL RITUAL

El cuerpo es soporte de escritura y de pintura, es memoria, es arquitectura, y encarna lo máspreciado del testimonio vital, de la aventura, del recorrido, del transitar humano; el cuerpo siempre se encuentra en busca de nuevas estrategias para configurar y para experimentar en aquellos entornos urbanos que separen (en el caso del artista de semáforo) al transeúnte del mundo real y lo instale en el mundo virtual.

De esta manera, en estas errancias urbanas, se articula el cuerpo-memoria como un mediador entre lo privado y lo público, concepto que nos interesa retomar desde algunos postulados de Valera (1999, p.2), quién dice que (el subrayado es mío) “Las personas y grupos interpretan y reinterpretan constantemente esa unidad (**lo público**), significándola para cada ocasión, para cada momento concreto creando así configuraciones contextualizadas ‘persona-entorno’, escenarios para el comportamiento, para la relación...”, porque (siguiendo a Valera, p.2):

“Ni el ser humano determina unívocamente el entorno en el que se desarrolla ni el espacio hace lo propio en relación con el comportamiento de las personas”.

De manera que el espacio, tomado aquí desde la manera en que algunos jóvenes que se “toman un semáforo por asalto”, haciéndolo suyo, viviendo allí, conviviendo con el entorno, instrumentalizando ese punto donde se generan varias circunstancias perfectas para lo que buscan-necesitan: Un semáforo que les da el tiempo suficiente para realizar un breve, efímero y vistoso acto circense, las personas que los observan, y aquellos que le entregan unas monedas, a partir de una conducta que evade el control de lo urbano y de lo social.

Las líneas límite se desbordan al definir su influencia, su origen, en vivencias de orden subjetivo, auto-etnográfico crítico, personal, tanto en lo íntimo que es rescatado de la opacidad de las memorias corporales o del olvido del pasado, como en lo colectivo o social. Este punto, nos permite definirlo Sarlo (1995):

La cuestión del pasado puede ser pensada de muchas maneras y la simple contraposición de memoria completa y olvido no es la única posible. Me parece necesario avanzar críticamente más allá de ella, desoyendo la amenaza de que, si se examinan los procesos de memoria, se estaría fortaleciendo la posibilidad de un olvido indeseable. Esto no es cierto. (Sarlo, 1995: 25)

Espacios itinerantes que se inundan de la magia corporal y permite ser vista por cualquier clase de público sin tener en cuenta ni edad, ni clases sociales. Es un público completamente inesperado, un espacio cultural y un espectáculo sin precedente, un cuerpo dado a la praxis, a un trabajo de memoria y concentración. Espacio intervenido por el cuerpo, la calle, el cruce, la cebra; elementos que aprovecha el actor "circense"; donde la cortina roja del circo cambia y muta en un círculo rojo que abre de igual manera el escenario para el público, entendiendo que lo privado o lo público se comprenden de múltiples formas en arreglo al enfoque interpretativo elegido.

El tiempo que cada uno de ellos ha dedicado, la exploración con su cuerpo, las horas de entrenamiento, por tanto el cuerpo se convierte aquí en el lugar de la experiencia, con el podemos manifestar infinidad de sensaciones, pero por lo general lo que pretenden estos chicos es llevar felicidad, hasta el más mínimo movimiento corporal, pues es a través del cuerpo que comenzamos a crear, a generar actitudes en nosotros mismos, y es con el que nos acercamos a la sociedad, es precisamente quien se muestra a la colectividad, es una realidad que nos permite enfrentarnos con el mundo y cada quien se proyecta y se expresa de tal manera que genera conexiones con los demás, con la sociedad.

Se pone a prueba el cuerpo y sus experiencias, en donde el cuerpo- acción, se convierte en el objeto artístico de transformación social, donde el cuerpo se expone y se exhibe a sí mismo, es aquí que se da la experiencia de un cuerpo que se mueve en un espacio donde se mide el tiempo transcurrido a través del control urbano tanto del transeúnte como del tráfico vehicular generando de esta manera una distracción visual. Es aquí donde el artista termina siendo una obra de arte.

El cuerpo representa al artista, pero es el artista quien se presenta ante el público transformando los no-lugares en lugares sacando al espectador de la rutina diaria, pero acá no es posible que transeúnte se encuentre con el mismo actor todos los días, debemos recordar su itinerancia, pero brinda un cambio de realidad en el espectador provocando en el diferentes sensaciones que varían desde lo básico, hasta lo más complejo, es así como el espectador comienza a admirar, a maravillarse y sonreír.

4.2

TEXTURAS Y MATERIALIDADES: LOS JUGUETES, INSTRUMENTOS DE LA RESISTENCIA

Como se mencionó en el capítulo anterior, no es una práctica nueva interactuar con los objetos para convertirlos en instrumento del circo contemporáneo, pero si se ha hecho necesario renovar el interés y conocimiento de ellos para la apropiada manipulación y creación, pues debido a su aspecto (forma y peso) se posibilitan diferentes trucos y maniobras que el artista articulará en su espectáculo.

Si bien es cierto que el artista circense realiza sus malabares con cualquier objeto: sillas, palos, jarrones, machetes, entre otros, el juguete es su instrumento fundamental, por esto es importante saber qué es, para qué sirve, cómo funciona, dándole el valor que tiene, además, el diseño es esencial en la función de estos objetos, para que giros y caídas en el espacio sean correctos. También usan materiales reciclados para su elaboración, como botellas de plástico para las clavas, bombas con alpiste o lentejas para las pelotas, solo es cuestión de elegir el juguete, un buen material y mucha creatividad, pues éste posee un contenido simbólico que permite desarrollar la imaginación, o como un niño, lo inventa, y convierte un palo de escoba en un caballo, una tapa de olla en un timón, una sombrilla en una carpa de circo o un pimpón en la nariz de un payaso.

La función básica del objeto es llevar alegría y placer, elemento que se complementa a la idea del circo, pues añaden magia y emoción, además de fomentar la creatividad.

El juego es ejercicio fundamental con el que, desde la niñez, se adquiere destreza y preparación para acontecimientos reales.

Aunque no se sabe cuál fue el primer juguete de la historia, se han descubierto estatuillas de ceremonias funerarias, que eran entregadas a los niños para iniciarlos en sus rituales, uno de los juguetes más relevantes en la historia del circo fue el Humpty Dumpty Circus, que fascinó a Francia en 1903, compuesto de pequeñas figurillas articuladas, tanto de personas como animales, o los

circos de papel recortados para armar teatrinos, también encontramos pelotas fabricadas de madera en Egipto, o de cuero, en China, que adquirió un valor universal y se convirtió en uno de los principales juguetes del artista circense.

Este grupo de jóvenes realizan sus prácticas estéticas de resistencia social, en los semáforos, desde lo sensible, como diría Dussel “la poiética del circo”.

La pelota ha generado gran atractivo desde el antiguo Egipto, y el arte circense la adoptó como un juego o secuencia numérica llamada rutina, numerología o notación transposicional, que define los ritmos y tiempos de ejecución de un malabar, estas prácticas son complejas y requiere años de trabajo y dedicación, veamos un poco:

0: La mano está vacía y no lanza nada.

1: Pase horizontal, cambio de mano.

2: Solo suelta la bola.

3: Pase a la otra mano, medio.

4: Tiro medio a la misma mano.

5: Pase a la otra mano, un poco más alto.

6: Tiro a la misma mano un poco más alto.

Para realizar una rutina 6-4-1, la mano derecha lanza un seis, la izquierda un cuatro, la derecha un uno y continua así sucesivamente y esas rutinas se convierten en “cascadas” y “fuentes”, entre otras definiciones, que complejizan mucho más el acto del malabar, siendo de esta manera un acto ininteligible de motricidad.

Las pelotas, hechas de una amplia variedad de tamaños y materiales silicona, goma, esponja, acrílico, vidrio entre otras, si se aprende a malabarear con ellas, se puede hacer con cualquier otro objeto, por eso se convierte en el eje fundamental del malabar.

En los griegos podemos ver los aros, como una práctica popularizada en una cultura donde el desarrollo físico era fundamental; estos aros se lanzan a grandes alturas igual que las pelotas, si se tiene en cuenta la dirección del viento, para lo que deben tener un diámetro y grosor específico, llegando un malabarista a tener entre 10 y 12 aros en el aire, incluyendo lanzamientos que permiten gran diversidad, como jugar con uno solo entre los dedos o lanzarlo al aire de modo que caiga al suelo y regrese a manos del artista.

4.3 LOS JUGUETES Y EL CUERPO:

Describimos algunos de los instrumentos o, como los llaman los jóvenes, los juguetes, más importantes para el artista circense que trabaja en los semáforos:



Imagen 24. : Ruedo colectivo de trabajo. Foto: Colección particular.

- Clavas: A diferencia de las pelotas, se comienza a jugar con tres, y requiere un peso y diseño especial, el abombamiento de su parte superior sirve de báscula y es de los más complejos porque se debe manejar la gravedad. Es un garrote mediano, de empuñadura angosta que aumenta su diámetro, se ejecuta por trucos en el espacio, regresando a manos del artista.



Imagen 25. Ensayo de Zuing con el colectivo de trabajo. Foto: Alejandra Murcia.

- Zuing o malabar carioca: Implica una sucesión de movimientos rítmicos y geométricos y su particularidad es que permite realizar otros ejercicios para hacer más atractiva su presentación, como jugar y bailar al mismo tiempo, con fuego, luces de colores o coreografías. Está compuesto de una cuerda que se sujeta con la mano, con pesos atados para un balanceo geométrico y rítmico que permite a su vez danzar, cantar u otro movimiento o coreografía, por lo general es practicado por mujeres y muchas veces tiene fuego.

- Monociclo: Objeto de una rueda y pedal que requiere de equilibrio y dominio de gravedad.



Imagen 26. Ensayo de Monociclo con el colectivo de trabajo. Foto: Alejandra Murcia



Imagen 27. Escena con el Diábolo en el Día Internacional del Circo. Foto: Alejandra Murcia

- Diábolo: Proveniente de Asia, une dos semiesferas por su lado convexo, mediante un eje metálico y manipulado por una cuerda sujeta a dos palos, su juego consiste en impulsar el objeto al aire por medio de la cuerda haciéndolo bailar.

- Zancos: Son largos, generalmente de madera y permite que el malabarista se encuentre en las alturas, requiere de equilibrio y destreza para poderse desplazar de un lado a otro.

Imagen 28. : Escena con Zancos en el Día Internacional del Circo. Foto: Alejandra Murcia



Nos encontramos en un mundo rodeado de objetos, un elemento matérico, un cuerpo que se modifica de acuerdo a las necesidades de quien lo posee, en la mayoría de los casos un objeto práctico que cumple con una funcionalidad específica en nuestra cotidianidad.

Para el caso que nos atañe, el artista circense, encuentra entre sus pesquisas objetos que le permiten realizar ciertas acciones, como lanzarlos al aire y volverlos a tomar, sin que estos toquen el suelo, dándoles de esta manera una funcionalidad; utiliza machetes, jarrones, zapatos, frutas (limones o naranjas), entre otros, de modo que allí asumen otra función, adquiriendo un estatus estético. Por tanto un cuchillo es un cuchillo, un jarrón es un jarrón, pero acá mutan su funcionalidad, se interrelacionan entre ellos, generando su ritmo en el espacio, adquiriendo su propia libertad y, aunque aún podemos observar en los semáforos, actores cuya acciones precisan de este tipo de objetos, que, con el paso del tiempo se han reelaborado con pesos y condiciones adecuadas para su correcta manipulación en los números de semáforo, por tanto ya no se da ese cambio de funcionalidad, pues cada uno de ellos se encuentra diseñado para estos malabares, y de esta manera satisface las necesidades que posee el malabar y cumple cada uno con su función. Estos actores adquieren una relación íntima con el objeto y este adquiere un significado diferente al usual, en nuestro caso, el instrumento con el que realizará su número; relación que se da porque cuerpo y objeto deben unificarse al momento de realizar las acciones, lo que implica un arduo trabajo de entrenamiento.

Todo el entorno en el que se desenvuelve el artista circense, está compuesto de objetos: semáforos, esos lugares icónicos para estos actuantes de la calle, que observan en él un mástil que les permitirá, no solo hacerse a unos necesarios ingresos, sino iniciar esa navegación agónica en las destrezas que unifican cuerpo y mente, estética y resistencia, y cuya función específica es controlar el tráfico, tanto de vehículos como de peatones, y que a su vez es una analogía del tiempo moderno, ya no escuchado a través de un tic-tac, sino de un sistema de colores rojo, verde y naranja, parte de un control social; las avenidas que transitan los automóviles, y el vehículo mismo que, según Barthes (citado por Baudrillard, 1968), se vuelven fantasmagóricos, debido a que, como objeto, no se juega con él, sino con su conducción; su vestuario que, en la mayoría de los casos, es ligero y cómodo para brindar mayor movilidad a su cuerpo, pero en otras ocasiones refiere a un elemento contundente como lo es el payaso, el arlequín, un sombrero o simplemente una máscara, como elementos que dan valor y significado a su práctica estética; y finalmente, sus juguetes, que se convierten en la utilería de su cotidianidad.



Imagen 29: Escena con el Contact en el Día Internacional del Circo. Foto: Alejandra Murcia

4.4 NÚCLEO EXPERENCIAL DE INVESTIGACIÓN: IMAGINARIO COLECTIVO

Uno de los primeros debates para el escenario en el que se desenvuelven los jóvenes ha sido la calle, anotando que la mayoría de ellos concuerda en llamar o definir estas experiencias como “Utopía”, asumiendo ésta desde el punto de vista manera de Quijano (1990), que propone una vinculación fundamental entre estética y utopía y quién se pregunta y posteriormente se responde:

... si utopía y estética están hechas de la misma materia, ¿no será también que la estética tiene naturaleza utópica? Segundo, ¿en qué consiste esa común materia y de dónde procede? Las dos cuestiones llevan, o parece que llevan, a una misma

solución. La utopía, toda utopía, es engendrada como búsqueda de liberación de una sociedad respecto de un orden presente y de su específica perspectiva de racionalidad. La utopía proyecta una alternativa de liberación en ambas dimensiones. Implica, de ese modo, una subversión del mundo, en su materialidad tanto como en su subjetividad. De su lado, toda rebelión estética implica igualmente una subversión del imaginario del mundo, una liberación de ese imaginario respecto de los patrones que lo estructuran y al mismo tiempo lo aprisionan. Toda estética nueva tiene, en consecuencia, carácter utópico.
(Quijano, 1990: 734)

La calle es un lienzo volátil donde transcurren cantidad de personajes, extraños unos a otros, ya que cualquiera es o puede ser el otro. Allí siempre hay lugar para lo imprevisible, lo inestable, lo no estructurado, en ella vemos, desde ventas ambulantes, rituales de paso, fenómenos de posesión, hasta actos improvisados.

Nos dice Valencia (2015), acerca de esta noción de lo imprevisible e inestable que significa o se padece por quienes “habitan” la calle:

Significa abandonar el lugar de la casa de origen, pero habitar una contigua a ella en la misma cuadra, manzana o sector. Es un moverse disonante, pero no un irse, o ser expulsado de..., puesto que ese irse implica una ruptura, desarticulación, desprendimiento que tiene como resultado la deriva y la errancia que no conserva ni reclama amarres históricos con esa tradición o lugar de pensamiento. (Valencia, 2015: 250)

Por supuesto estas errancias urbanas contienen una búsqueda subjetiva, de unos contenidos estéticos vitales que configuran una resistencia popular, que encuentra su territorio en la calle, en los espacios públicos, en los lugares simbólicos que otorgan a estos sujetos un sentido de pertenencia y de identidad, de inserción en un esquema social, que, aparentemente desdeñan, pero que lo vivencian desde sus bordes, desde sus fronteras y desde sus rebeldías.

Y es precisamente este autor quien nos proporciona una línea de contacto entre estos supuestos extremos como son lo tenso y lo grave, lo serio y la risa, mencionando nuestro fundamental problema de investigación como es el circo (el subrayo es mío):



Imagen 30. Día internacional del circo. Foto: Alejandra Murcia.

Estas propuestas están caracterizadas por la tensión entre la risa y la gravedad, producida al restarle importancia a la genealogía estricta de la historia occidental del arte, y por la oscilación que va de la contemplación al circo. Del objeto útil al poema personal, del recorrido planeado, a la deriva total. De la muerte del arte a su concepción como tótem y tabú. (Valencia, 2015: 253)

Por esta razón la calle se ha convertido en el mejor lugar sobre el cual nos podemos expresar y presentar a los demás cómo somos, sin temor a críticas, ya que el transeúnte pasa, nos ve y sigue su recorrido por la ciudad, tal vez se llevará un recuerdo que lo marque, otro que lo hace reír y algunos que hasta lo harán llorar, y todo esto surge de los escenarios del transcurrir.



Imagen 31. Ruedo colectivo de trabajo. Foto: Alejandra Murcia.

Queremos revertir sobre la ciudad un escenario cultural, esto es, un escenario de relaciones, de valores que determinen la forma cómo los habitantes se encuentran o desencuentran con el espacio; queremos proponer cultura en la gente para que vean el circo, para que vean lo que hacemos, lo que nos gusta y lo disfruten, no obstante, es difícil debido a que la ciudad es una enorme lente construida con millares de maneras de pensar, de moral, de gustos e ideologías, la ciudad es, por excelencia, escenario de diferencias, de normas, pero a la vez es una casa común para todos los que la habitamos, cuyos espacios más utilizados son salas y pasillos, dispositivos de producción cultural y espacios vivenciales con aceleramiento y procesos de percepción inestables, por esta razón, como jóvenes, nos enfrentamos a procesos efímeros.

En las calles construimos imaginarios, analogías de la moda, nos convertimos en consumidores activos y carentes de lugares, produciendo mitología urbana, generando imágenes efímeras que nos erigen mundos simbólicos, una emergencia de referentes culturales, pero así mismo, encontramos identidades maleables, ensambles identitarios que obedecen colonialismos que otros convertimos en trasgresión de toda normatividad social, como acto que intensifica las actuaciones juveniles.



Imagen 32 Y 33. Ruedo colectivo de trabajo. Fotos: Alejandra Murcia.

Por estas razones en esta búsqueda estética aparece el circo recreado y resemantizado en el semáforo, como una invocación a lo que acontece en el devenir de la cotidianidad, de las calles, de los parques y pasillos de la ciudad, por los que el transeúnte desprevenido realiza una parada para observar las mágicas piruetas que, fuera de la carpa, pretenden transmitir una mirada dialéctica, una reunión familiar de la urbe.

Lo bueno de este tipo de práctica cultural es salir de las tablas, del circo institucionalizado, aquel por el que la gente paga un valor alto y determinado, donde se maltratan animales. En el semáforo es impactante mirar la gente a los ojos, acercarnos a ellos, robarles una sonrisa en momentos de cansancio, de regreso al trabajo o a casa y salir de las cuatro paredes del teatro.



Imagen 34 Y 35. : Ruedo colectivo de trabajo. Fotos: Alejandra Murcia.


En la ronda, en el semáforo la identidad es maleable y obedece a una invención etnográfica del colonialismo, desestabilizando las semánticas culturales, pues se circula por diferentes escenarios, cambiando procesos de existencia física y material, mudando de ciudad y de país, asumiendo características que cambian radicalmente, puesto que se busca visibilizar el cuerpo como primer escenario y vía para el reconocimiento y encuentro con el otro.





Imagen 36. Ruedo colectivo de trabajo. Foto: Alejandra Murcia.

En palabras de uno de los actores, éstas prácticas urbanas de resistencias, que a su vez proponen la hibridación e instrumentalización de varias disciplinas, se pueden definir de la siguiente manera:

Así es como salimos de la rutina y de la cotidianidad de la casa, hábitat de referencia privada, y nos trasladamos al hábitat de referencia público, soportando críticas familiares marcadas por nuestra profesión, nuestra crítica a un mundo consumista y capitalista, en el que están sumergidos nuestros semejantes, y parece mal visto a nuestras familias estar en la calle, realizando espectáculos, lo que la mayoría de nuestros padres llaman mendigar.

IMAGINARIO	SELECCIÓN DE TEXTURAS Y MATERIALES
<p>En uno de los ensayos intentamos hacer el rollito o vuelta canela, era muy duro, sobre todo porque el piso era baldosa y concreto, luego de muchos intentos y no ser capaces alguien mencionó: ¿Es que no tuvieron infancia..? Fue en ese momento que recordamos como de niños practicábamos malabares en la cama, saltábamos, hacíamos piruetas y cuanto cosa se nos ocurriera</p>	 <p data-bbox="1028 737 1361 836">Imagen 37. Vuelta canela. Foto: Alejandra Murcia</p>

IMAGINARIO	SELECCIÓN DE TEXTURAS Y MATERIALES
<p>¿Quién no ha estado alguna vez de espectador y le ha tocado ser parte del show? giran la pelota, la ponen en tu dedo y como por arte de magia ella sigue girando, intentas hacerlo tú solo y es casi imposible</p>	 <p data-bbox="2396 631 2946 751">Imagen 39. Participante. Día Internacional del Circo. Foto: Alejandra Murcia.</p>

IMAGINARIO	SELECCIÓN DE TEXTURAS Y MATERIALES
<p>5+3+1: 9 y 9/3: 3 pelotas. La numerología es por ejemplo que en un número impar usted va a tirar la pelota a una altura hacia la otra mano y un número par significa que la va a tirar a la misma mano. Se llama notación transposicional, la numerología suena a religión y es cómo interpreta usted lo que está haciendo con las manos por medio de los números. Jhonny Gutierrez</p>	 <p data-bbox="966 1604 1379 1703">Imagen 38. numerología (2015). fuente: libreta de apuntes.</p>

IMAGINARIO	SELECCIÓN DE TEXTURAS Y MATERIALES
<p>“Hacer reír a la gente es muy difícil en este tiempo. Pero cuando la gente viene al circo se olvida de todos los problemas y las quejas. Todo es un placer, ver reír a un adulto como si fuera un niño es mágico. El circo es magia”, describió Argoti.</p>	 <p data-bbox="2635 1564 2946 1689">Imagen 40. Show (2015). Día Internacional del Circo. Foto: Alejandra Murcia.</p>

IMAGINARIO

SELECCIÓN DE TEXTURAS Y MATERIALES

"Pies, para que los quiero si tengo alas para volar" Frida Kahlo
 El circo es aquello que nos permite ser felices disfrutando de cada una de las maravillas de la vida, volver a la infancia, recordar el columpio y divertirnos como si fuera ayer, intentar movernos en la misma dirección, al mismo tiempo, más alto, más bajo y luego volar.



Imagen 41. Ensayo.
 Foto: Alejandra Murcia.

IMAGINARIO

SELECCIÓN DE TEXTURAS Y MATERIALES

La vida es más que un circo ...buena por la parranda, por la familia y la amistad. Eso no es fantasía, es una realidad por eso le doy gracias a la vida.
 Un fin de semana de trabajo arduo pero disfrutamos lo que hacemos... Describió Jonathan Rodriguez



Imagen 42. Ensayo.
 Foto: Alejandra Murcia.

IMAGINARIO

SELECCIÓN DE TEXTURAS Y MATERIALES

Corruptus Interructus... Como no lograr conciencia a través del arte,? pensar, sentir, respirar, crear un juego de experiencias y relaciones comunes.

El artista crea herramientas y elige aquello en que desea creer y aquello que desea crear.



Imagen 43. corruptus interructus.
 Foto: Alejandra Murcia

IMAGINARIO

SELECCIÓN DE TEXTURAS Y MATERIALES

Tu mejor compañía de circo para todo el eje cafetero. Nace en las montañas de la cordillera central, exactamente en la ciudad de Manizales departamento de Caldas, fundada en el año 2010, por Jonathan Rodriguez González.

Comienza como una idea de creación de arte por medio del cuerpo en movimiento, vinculando el teatro con el circo atreves de la experimentación, la manipulación de objetos y los juegos propios del teatro, dando como resultado grandes personajes clown, que interactúan dinámicamente y cuentan historias a partir de la cotidianidad, cargadas de mucho color, alegría, impacto visual y humor para la diversión del público. Proyecto Jonthan Rodriguez.

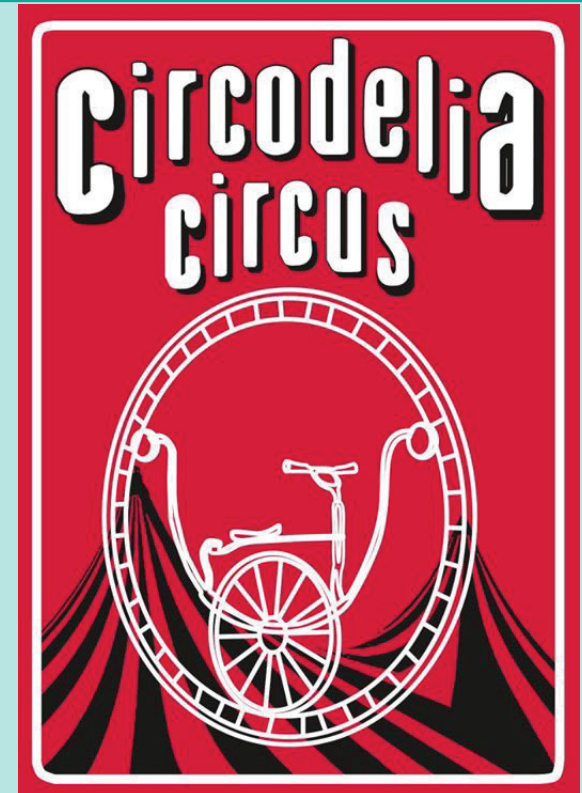


Imagen 44. Logo Circodelia Circus
 Fuente: Jonathan Rodriguez.

IMAGINARIO

Lo único que perdura son las experiencias, comenzamos este maravilloso viaje, llevando alegría a cada rincón de éste maravilloso país... dijo Rodriguez

SELECCIÓN DE TEXTURAS Y MATERIALES



Imagen 45. "Dominic el Payaso".
Fuente: Jonathan Rodriguez.

IMAGINARIO

"A veces se entiende por arte la técnica; sin embargo, mientras que a la técnica se llega por medio de la constancia y por acto de la voluntad, al arte se llega por el acercamiento a la perfección interna; esa perfección del alma que no tiene metros para medirse, ni métodos racionales para explicarla, porque está más allá de la materia y la razón".
(Leonardo da Vinci)

Imagen 47. Ensayo.
Foto: Alejandra Murcia

SELECCIÓN DE TEXTURAS Y MATERIALES



IMAGINARIO

"Cuando pienso en el dolor que hay en el mundo, agradezco tener una oportunidad inaudita de poder hacer nacer una sonrisa, una risa. La pista es un rincón del paraíso donde los clowns entramos para hacer olvidar a los demás y a nosotros mismos las desdichas".
(Annie Fratellini)

SELECCIÓN DE TEXTURAS Y MATERIALES



Imagen 46. Jonathan.
Foto: Alejandra Murcia

IMAGINARIO

"Cada (tic-tac) es un segundo de la vida que pasa, huye, y no se repite. Y hay en ella tanta intensidad, tanto interés, que el problema es sólo saberla vivir". (Frida Kahlo)
El semáforo es ese segundo, la práctica; cada segundo es irrepitible y no te puedes evadir del ejercicio, es el trabajo y te ayuda a adquirir disciplina al igual que los ruedos, esa representación en la calle que requiere llamar la atención y quizás el espacio del otro.

Imagen 48. ruedo.
Foto: Alejandra Murcia.

SELECCIÓN DE TEXTURAS Y MATERIALES



IMAGINARIO

Un lugar donde encuentras una nueva familia quienes te apoyan en tus victorias y fracasos en cada acrobacia fallida o exitosa

SELECCIÓN DE TEXTURAS Y MATERIALES



Imagen 49. Ensayo.
Foto: Daniela Argoti

IMAGINARIO

Hay personas que piensan que quien se para en el semáforo está pidiendo limosna y en realidad el que sabe hacer eso le ha tocado mucho tiempo hacerlo, eso no es de la noche a la mañana.

SELECCIÓN DE TEXTURAS Y MATERIALES



Imagen 50. Semáforo (2015):
Foto: Alejandra Murcia

SISTEMAS SIMBÓLICOS, PUESTA EN OBRA DE SEMIOSIS RITUALES Y SANADORAS

En la concreción de la iluminación a través de la traducción acontecida en esas zonas de contacto, se da la construcción de saberes compartidos, la elaboración de representaciones y expresiones inteligibles a las partes encontradas, el diálogo entre la memoria individual y los mundos de la vida colectiva, como etapa preliminar fundamental, antes de la elaboración de sistemas simbólicos (propuestas poiéticas propiamente dichas), y de la puesta en obra como tal. Es a esta dinámica de producción y construcción individual/colectiva de sentido hecha inteligibilidad compartida, en la traducción, activada en las zonas de contacto, a lo que aquí llamamos iluminación semántica. (Valencia, 2015: 329)

5.1 TRAVESIAS DE SEMÁFORO

La siguiente narrativa personal, se da a través de saberes compartidos y del diálogo de inteligibilidades, con el grupo Circodelia Circus.

Al revisar mis vivencias me encuentro con un tema importante: el circo, y para encontrar las narrativas que leerán a continuación tarde más de un año en busca de un grupo de trabajo que encajara con mis expectativas, con el que realmente me sintiera cómoda y a gusto.

En mi clase dos de mis estudiantes que hacían de sus prácticas en los semáforos, su gesto de resistencia y sus modos de interrelacionarse entre ellos y la sociedad, o como lo expresan ellos: “hacer semáforo”, comenzaron a contarme sus historias, sus experiencias, y eso me impactó. Un fin de semana recorriendo Chipre me encontré primero con tres muchachos que hacían una

Imagen 51 Y 52. Ruedo colectivo de trabajo. Fotos: Colección particular.



Continúe mi recorrido y me encontré con otro grupo que iban para un ruedo, al ver mi cámara me pidieron el favor que los fotografiara, recordé mis vivencias y sentí que era el grupo con el que quería trabajar, pasaron varios días sin que me interesara siquiera conversar con ellos, cuando decidí llamarlos el grupo ya no existía.

Días después al pasar por el semáforo del estadio Palogrande, vía a la Universidad de Caldas, observé un grupo de muchachos haciendo malabares en el semáforo, me acerqué a contarles que hacía mi tesis de maestría en “Estética y Creación” y precisaba hablar con ellos para complementarla, ellos se miraron, se rieron y alguien dijo: “¡Eso le vale, pero mañana sábado si quiere nos vemos en la torre del cable y conversamos”!

El sábado llegué al lugar acordado, siempre pensé que no llegarían, pero me sorprendí, porque asistieron varios: Jhonny, Alejandro, Juan Manuel, y sorpresivamente me reencontré con Jonathan, a quien le había realizado algunas fotografías esa tarde en Chipre y dijeron: “Listo, vinimos a trabajar, qué quieres saber” ... y comenzaron a contarme sus historias. Les dije que me interesaba mucho lo que hacían en el semáforo y Jhonny dijo:

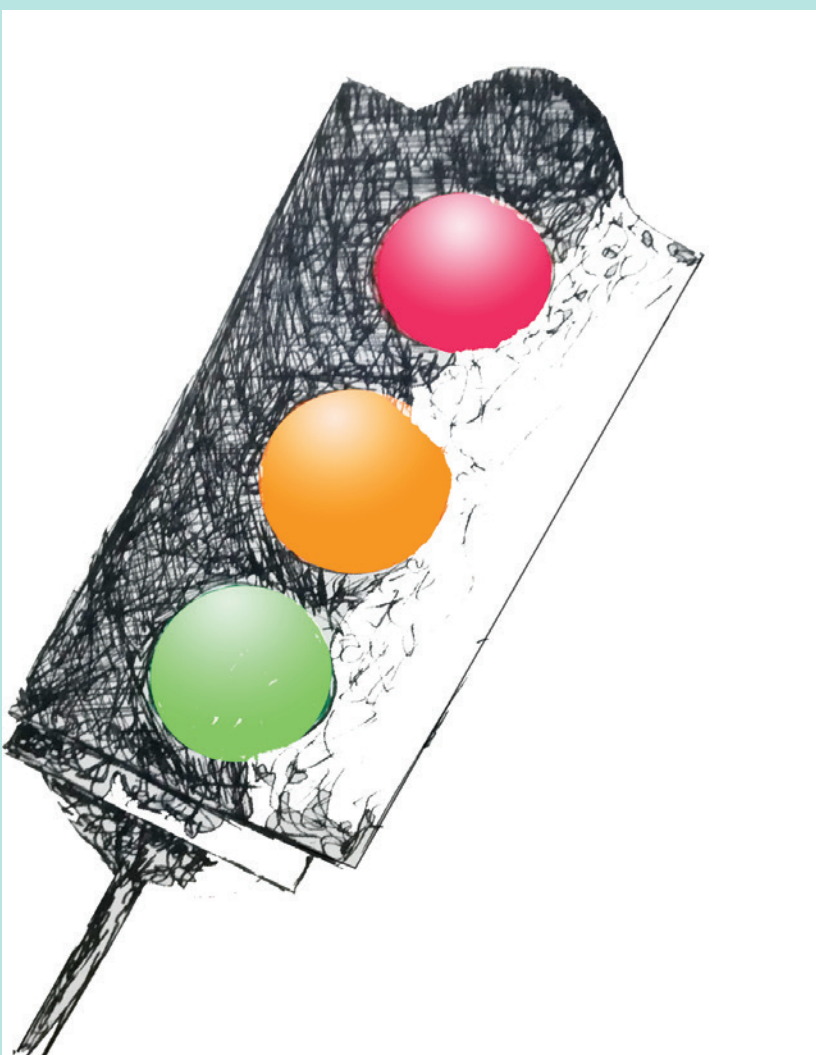


Imagen 53. Semáforo.
Fuente: Colección particular

El circo es especial, es diferente al circo-circo (carpa) o a la obra que se presenta en una sala, solo que esta estigmatizado, las personas piensan que el que está allí está pidiendo limosna, y en realidad el que sabe hacer eso le ha tomado mucho tiempo para hacerlo, no es de la noche a la mañana, es de días, es como un conjunto de costumbres que construyen una cultura, en los tres años que llevo he conseguido muchos amigos a partir de los malabares, lanzar cinco pelotas requiere de mucho tiempo y es complicado hacerlo de un momento a otro, la práctica es necesaria.(Gutiérrez, J. [2015, 10, 5]. Entrevista grabada:1)



Imagen 54: Escena en el Día Internacional del Circo. Foto: Colección particular.



Imagen 55: Escena en el Día Internacional del Circo.
Foto: Colección particular

Es bueno encontrar a alguien que te enseñe y empezar por dos o tres pelotas, pero solo con eso no se logra ser un verdadero malabarista. Duré mucho tiempo tirando tres pelotas y cuando me arriesgué a salir al semáforo me rompieron el balón, ese día salí y no volví a hacer semáforo como durante seis meses, cuando volví a salir fue por un daño que hice en la casa y debía pagarlo, me arriesgué a hacer semáforo, para pagarlo debía recoger \$ 300.000 en 15 días, era como \$ 20.000 por día, y fue duro porque combinarlo con el estudio es difícil. (Gutiérrez, J. [2015, 10, 5]. Entrevista grabada:2)

Hacer malabares te ayuda a adquirir disciplina, pero esto no se hace todos los días, aunque aparte del semáforo hay cosas diferentes como los ruedos, que son una representación en la calle, es un reto porque hay que atraer la atención del público, y mantenerlos allí mientras dura la función, es difícil, muchas veces la gente se ha ido antes de cobrar. Toda historia tiene un inicio, desarrollo y fin, para calentar el público el inicio puede ser poner al público a jugar con un balón, o también están los payasos, un desarrollo puede ser el malabarismo y el fin es cobrar, porque hay que pensar que el artista también come. En el malabarismo son importantes las rutinas como la cuerda, las clavas, el balón, los aros, el contac o cuando somos muchos y cambiamos constantemente de rutina es interesante, y cuando estás en el semáforo aún más, esto hace que se recoja más dinero, el problema es que toca dividir la plata para todos. (Rodríguez, J. [2015, 11, 8]. Entrevista grabada:3)



Imagen 56: Escena en el Día Internacional del Circo. Foto: Colección particular.

El juguete favorito del malabarista es la clava, esta tiene su magia, el giro es difícil de coger pero cuando se tiene las posibilidades son infinitas, se debe observar la forma que tienen los juguetes, la clava tiene una geometría perfecta para que dé el giro, un peso adecuado y un alma, pero también se pueden hacer hechizas con botellas plásticas; aprendí a tirar clavas con unos palos, construí antorchas, pero eran muy duros, la clava tiene peso pero a su vez es blanda para no aporrear mucho.

Viajar, también es importante, es como los circos que recorren ciudades, a donde viajamos vemos un semáforo, y se puede pasear y vivir del semáforo, a veces es maluco porque pasan y pasan los carros en el semáforo y no le dan nada a uno, pero si se hace semáforo con mujeres la gente de seguro te dará dinero. El teatro busca representar sentimientos, obras como Romeo y Julieta inspira amor, mientras el circo se trata de la evolución, de evolucionar nuestros cuerpos, de hacer cosas no convencionales, de llamar la atención, de abrir la mente. Pero se tiene que sentir, te tienen que apasionar para poder lograrlo, porque aparte de la buena preparación del cuerpo se debe tener exactitud. (Rodríguez, J. [2015, 11, 8]. Entrevista grabada: 4)

En el transcurso de la semana, pasé por el semáforo y me quedé con ellos, pensaron que no me volverían a ver, suponían que cada que alguien se acercaba era solo para entrevistarlos en medio de su rutina y no volvían, les dije que en mi caso no era así, que realmente me interesaba formar parte de ellos, conocerlos, conocer el circo y acercarme más a los malabares. En ese momento querían conformar un grupo y me invitaron a ser parte de él; esa tarde sería el primer encuentro y fue así como conocí y ahora formo parte "Circodelia Circus". (Rodríguez, J. [2015, 11, 15]. Entrevista grabada: 5)



Imagen 57: Escena en el Día Internacional del Circo. Fuente: Colección particular.

Al reunirnos en un lugar diferente al semáforo, los encuentro formando un círculo, Jonathan “el loco” lideraba el grupo y decía: “Este grupo del faro ha decidido que el circo es lo más importante, que deben mostrarle a la gente que están allí por una razón, por eso hemos formado este grupo de trabajo, para que el circo se fortalezca se aporte y se aprenda”. En esta conversación sobre el circo cada uno comentó algo sobre lo que quería, sobre lo que sentí o simplemente sobre lo que significaba el circo para él.

Para Jhonny es una relación muy importante con el cuerpo, porque deben fortalecerse cada uno de los movimientos; para Mairis el circo es alegría, entusiasmo y color; Luis nos dice que la suspensión en la cuerda es su pasión dentro del circo y recuerda que Philippe Petit ha sido su inspiración en el arte del funambulismo, arte del equilibrio que tiene tres tipos de cuerda; Jonathan nos cuenta que el movimiento, la destreza y la práctica son elementos importantes para afianzar, practicar y obtener un buen trabajo.

Luego de esto, Jonathan dirige un calentamiento con rotación de cabeza de lado a lado, luego en círculo, con movimiento de brazos, levantamiento de hombros, dejándolos caer bruscamente, luego movimientos de cintura realizando círculos, y movimientos de piernas haciendo cucullas.

Santiago dirige la segunda parte del ejercicio y dice:

A jugar, primero hay que correr sobre un cuadrado imaginario, correr mirándonos a los ojos, luego mirándonos feo como si odiáramos a la otra persona, de allí debíamos seguir corriendo y saludarnos como si hace mucho tiempo no nos viéramos, en ese corre y corre entraron seis clavas, quien las tenía en la mano debía tirarla al otro para que éste la cogiera, pero solo cuando lo mirara a los ojos, corriendo, corriendo, te pasaban las clavas. (Galvis, S. [2015, 06, 22]. Entrevista grabada:6)

Luego jugamos con una espada imaginaria: en círculo debíamos tomar la espada como si fuéramos a cortar a alguien, quien iba a cortar debía mirar a los ojos de la víctima, y lanzar la espada para cortarlo al compás del sonido “iShu!”, quien recibía el espadazo debía levantar su espada y quienes estaban a un lado, debían “cortarlo” por la mitad a la altura de la cintura, cuando los de los lados corrían la espada, el de la mitad que la tenía levantada, debía mirar a los ojos de otro y “cortar”, intentando hacerlo lo más rápido posible. Este juego tuvo variaciones.

Es interesante anotar aquí dos conceptos tomados de De Certeau (1986, p.33): “fabricar los objetos textuales que significan arte y solidaridades; jugar este juego del intercambio gratuito, aun si se halla penalizado”, es decir, asumir estos roles de las acciones en el semáforo como un juego que representa el resto de la sociedad o la manera que estos jóvenes se incluyen o se separan de ella. Y continuando con De Certeau (1986, p.148): “Sin duda alguna, en toda sociedad, el juego es un teatro donde se representa la formalidad de las prácticas”,

Finalmente nos hicimos en círculo y surgió otro juego: debíamos tirar la clava al compañero que tenía turno, se repitió el ejercicio mientras comenzaban a intervenir más clavas en el espacio, siempre estando presente quién me tiraba la clava a mí y quién me la recibía, entrando en juego hasta ocho clavas en el aire, sin chocarlas al momento de lanzarlas. Quien lanzaba la clava, no solamente miraba a los ojos, sino que decía una palabra repetida por la persona que le recibía la clava; el juego se repitió tantas veces como fue necesario para que nadie se equivocara.

El entrenamiento se dividía siempre en tres partes, la primera, el ejercicio de calentamiento, fundamental para el manejo corporal, la resistencia, la rapidez, la destreza, la interacción y la confianza en el otro; en la segunda, ejercicios de equilibrio, uno de ellos se acostaba boca arriba, levantaba los pies y otro compañero se sentaba en ellos con un salto, sosteniendo el equilibrio, luego se inclinaba hacia atrás dando una “vuelta canela” y, finalmente, en la tercera parte cada uno practicaba con su juguete: clavas, pelotas, esferas, contac, aros, zuing. Un trabajo colectivo donde cada uno aportaba al compañero y al grupo, formando un equipo de trabajo basados en la confianza.



Imagen 58:
Ensayo con el
colectivo de trabajo.
Foto: Colección particular

En este orden de ideas es importante plantear que la fuerza lúdica que se presentan en algunas prácticas del arte contemporáneo, especialmente en ejercicios del llamado arte de acción o de resistencia social, como es quienes “hacen semáforo”, es una fuerza que sugiere subrepticamente una línea de unión entre el actor y el espectador, en este caso los diversos espectadores, que son los transeúntes, quienes conducen y quienes se estacionan a observar y participar.

En otro grupo, las compañeras que estaban conmigo, le pidieron una joven que hace zuinging, que les enseñara algunos trucos y ésta comenzó a mostrarles: “Esto es lo que realmente pasa en un circo, todos son hermanos, todos están dispuestos a ayudar al otro y a trabajar en equipo”, puesto que aprender significa asumirse como persona.

Desde aquellos momentos sentí la necesidad de fabricar mi propio juguete: Quería practicar zuinging. Esta disciplina o malabar implica balancear dos pesos atados, realizar movimientos o balanceos corporales y cantar mientras, generando diferentes efectos visuales, y puede realizarse con diferentes materiales, mangos, pesos y efectos como el fuego. Las dos manos deben ir desiguales, uno de los primeros trucos a aprender fue el ocho; debes tomar las cintas a los lados girándolas de modo que parezca una espiral, y sin parar, llevar las manos con el mismo movimiento hacia el frente y comenzar a girarlas en forma de ocho, una por encima de la otra.

En aquellos momentos meditaba acerca de la imposibilidad de asumir lo contingente de estas acciones como necesarias, pues en el juego que estos jóvenes realizan y que ahora yo intentaba asumir, fui testigo de cómo se siembra la permanente eventualidad.

Saliendo de un entrenamiento, uno del grupo nos pidió de a 500 pesos, todos los aportaron y yo también, supuse que era para el pasaje de quienes no tenían plata; cuando llegamos al paradero uno de ellos dijo: “Bueno loco, entonces yo la paro, usted se hace al frente, hace malabares mientras le digo”. Cuando la buseta paró dijo: “Señor, nos lleva a los 12 por seis mil”, sentí vergüenza, aunque el conductor dijo que sí, y todos subimos por la puerta trasera gritando: “¡Bravo!”, “gracias...” y le aplaudían al conductor. En ese momento sentí todas las miradas sobre mí. Así, en los entrenamientos semanales, sé para qué recogen de a 500 pesos y me voy barateada.

En aquellos días nos reuníamos a entrenar tres veces por semana. El grupo había crecido y en cada reunión las actividades variaban, debido a que el ejercicio lo dirigía un compañero

diferente. Este diálogo de saberes logró unirnos al punto de llegar a ser compañeros y amigos.

Pasando a otras experiencias que han quedado con el grupo, un sábado quedamos de encontrarnos en el parque La Gotera, solo llegamos Mauricio, Jhonny y yo, me dio mucha tristeza enterarme que Jhonny se había ido a tomar la noche anterior y despertó en una cancha por su casa sin los juguetes, no se acordaba de nada y decidió dejar de estudiar su semestre académico, porque allí había perdido también el morral, los cuadernos y la calculadora, que no era suya, por lo que debía recoger mucho dinero para recuperar lo perdido. En junio viajaría a Bogotá a Rock al Parque y compraría nuevamente sus juguetes.

Un domingo había un ruedo durante la ciclo-vía, como no aparecieron todos, nos fuimos para el semáforo, mientras unos trabajaban los otros entrenábamos, finalmente con el dinero recogido compramos arroz chino, gaseosa y pan para almorzar. Los compañeros fueron a comprar el almuerzo y quedé sola con una de las chicas, de repente el semáforo pasó a rojo y ella me cogió la mano y me arrastró, quedé petrificada frente a los carros, ella comenzó a jugar con las cintas, cuando reaccioné intenté mover las cintas pero del susto se me enredaron, todo eso fue en segundos, cuando el semáforo cambió a verde el conductor de un carro frente a mí me estiró la mano para darme monedas, yo corrí al andén y me senté sin recibir nada, mi compañera dio la vuelta y recibió las monedas. Cuando El Loco llegó y le contaron los regañó, dijo que eso no era lo que yo quería, que no me obligaran, que si en algún momento yo me sentía a gusto y preparada para hacerlo saldría sin que nadie dijera nada.

Salimos a vacaciones y la mayoría de los muchachos viajaron a sus ciudades de origen y se han suspendido los ensayos. Jhonny viajó a Bogotá para recoger más dinero para pagar su matrícula en la universidad, comprar la calculadora que tuvo que pagar y volver a comprar sus juguetes. Hablé con él por Facebook, y supe que le está yendo muy bien y compró también un contac. Alejandra Ballesteros también viajó a Bogotá y recogió el dinero necesario para pagar de nuevo el semestre de la universidad. El Loco va a ser padre, Mairis y Santiago Galvis estuvieron trabajando durante las vacaciones.

Nos encontramos de nuevo para acordar el horario de entrenamiento de este semestre y disfrutamos juntos El Festival Internacional de Teatro, en el que se afianzaron los conocimientos y conocimos nuevos trucos.

Al igual que Laliberté comenzó siendo un actor callejero, este grupo de artistas con quien hemos trabajado, no solo se han dedicado a este tipo de acciones circense, que sale de la carpa multicolor y se instaura en el escenario público, sino que encabezado por Jonathan han formado su propio grupo llamado “Circodelia Circus” su intención, ir mucho más allá de las calles, del semáforo, trascender como en algún momento lo hizo Laliberté, por eso Jhonny ha dedicado la mayor parte de su vida soñando como a partir de su carrera profesional, la de administrador podría vivir del arte circense.

Quienes ahora integran “Circodelia Circus”, transitan por diversos escenarios y realizan diferentes travesías por algunas ciudades y países, con la firme intención de mostrar sus habilidades y los contextos subversivos en que se moviliza, de darse a conocer en espacios poco cotidianos e improvisados en los que pudiera mostrarse una verdadera obra de circo.

Muchos rechazan estas prácticas estéticas en espacios públicos, algunos porque se sienten invadidos, porque les molesta prestar atención y sienten que les roban un poco de su tiempo, pero esa es la intención; generar una sonrisa en el espectador-transeúnte; o sentir el rechazo, por reapropiarse de un espacio e invadirlo así sea itinerantemente, pues va de alguna manera como violación a las normas del espacio público.

A pesar de que el circo, es uno de los mayores espectáculos a nivel mundial, las artes circenses callejeras se encuentran en un segundo plano, en otros países como México, Chile, Argentina, Brasil y en otros continentes como Europa, le han dado gran relevancia a este tipo de prácticas, realizando convenciones para exaltar dicha labor.

Pese a estas circunstancias, es una práctica cada vez más común y más frecuente en las diferentes ciudades, es por eso que podemos encontrar muchos jóvenes practicando con sus juguetes desde cuchillos, contac, clavos, diábolos, pelotas, monociclos, cuerda o cualquier otro objeto que demuestre que son uno solo su cuerpo y el juguete, pues la mayoría de las prácticas circenses contemporáneas recurren no solo al malabar, sino también al movimiento corporal vinculando las artes escénicas, que es lo que precisamente sucede con la mayoría de los integrantes del grupo “Circodelia Circus”, quienes en su mayoría estudian artes escénicas

Es de esta manera que, Jonathan, Jhonny, Santiago, Mairis, Luis, Andrés, Alejandra, Mauricio, Alicia y muchos otros transcurren día a día las calles de Manizales, se enfrentan a un público (transeúnte desprevenido) y lucha por su sustento diario. No por necesidad, si no por pasión, por que como

ellos mismos lo dicen “hacer circo o semáforo es lo que más me gusta hacer en la vida” es un estilo de vida con el cual cada artista elige vivir, como es el caso de Jhonny.



Imagen 59 . Ensayo con el colectivo de trabajo. Foto: Colección particular.

5.2 CE N'EST PAS UN CIRQUE

“La base teórica subyacente suficientemente clara; actividades humanas, sucesos, conductas que tienen cualidad de lo que llamo conducta restaurada’ o ‘conducta practicada dos veces’; actividades que no se realizan por primera vez, sino por segunda vez y ad infinitum. Ese proceso de repetición, de construcción (ausencia de originalidad o espontaneidad) es la marca distintiva de la performance, sea en las artes, en la vida cotidiana, la ceremonia, el ritual o el juego”. (Richard Schechner. Performance, teoría y prácticas interculturales)

Imagen 60. Presentación de la acción. Foto: Natalia Flórez.



La acción efímera crítica “Ce n'est pas un cirque”, se desarrolla en un semáforo de la carrera 25 con calle 62, una avenida principal de la ciudad de Manizales. El espacio público intervenido se asume como prolongación de un cuerpo que hace una representación como artista circense, ya convertido en signo (circo), definido por el foco de luz cálida rojiza de la lámpara de tungsteno que deja entrever lo que sucede. El desplazamiento del actor central, por una línea de recorrido que conduce a otro espacio (zona verde), permite que el tiempo se perciba de forma fragmentada o interrumpida por la acción del semáforo. No hay narración, ni relato articulado, solo fragmentos y acciones superpuestas, de modo que observador, transeúnte y conductor, captan en instantes algo que quizás para ellos carece de sentido.

Desde una zona verde al lado del semáforo, comienzan a llegar ocho actores, quienes van colocándose un vestuario que los convierte en arlequines, personaje de la antigua comedia de arte italiano, vestido a rombos que mezclan dos colores (esto deriva del traje de mendigo, que recicla retazos de distintas prendas) que, en su tradición han sido el rojo y el verde, en esta acción, blanco y negro; las mujeres usan pelucas y medias rojas, además todos en su rostro llevan otro elemento muy representativo de dicho personaje, -su máscara- esta vez con pintura en el rostro; es de recordar que el arlequín es de la familia de los criados, y actúa como un sujeto grotesco, bufón y ridículo:

El bufón encarna la conciencia irónica. Cuando es obediente, lo es ridiculizando a la autoridad, por exceso de celo. Cuando os recuerda defectos y faltas, se inclina obsequiosamente. Más allá de sus apariencias cómicas se percibe la conciencia desgarrada. Bien entendido y asumido como un doble de sí mismo, es factor de progreso y equilibrio, sobre todo cuando desconcierta, pues obliga a buscar la armonía interior a un nivel de integración superior. No es simplemente un personaje cómico, es la expresión de la multiplicidad íntima de la persona y de sus ocultas discordancias. (Chavalier, J. 1986: 203)

Vestidos y maquillándose uno a otro, se reúnen a corearla danza Ortan Chiviri, con el fin de concentrar la energía y llevarla al límite, antes de la llegada del observador:

Ortan Chiviri
Ortan chiviri, ortan chiviri,
Mahauha de la maskiski
ortan chiviri m
Mahuachifu, mahuachifu
Mahuachi marama hau, hau
mahuachifu, mahuachifu,
Mahuachi marama hau, hau, hau.

En el espacio, unos tubos de colores fluorescentes forman un círculo, y alrededor de los mismos sobre el suelo, se pueden ver unas bolsas de papel con pinturas fluorescentes, al interior del círculo, de otro pilar más alto cuelgan tres canastas llenas de pan, y bajo ellas unos costales rebosan con los mismos. Tres mujeres toman las canastas y las cuelgan de su cuello, mientras cinco hombres toman aguja e hilo que anudan con anterioridad del poste del semáforo, apenas el semáforo se encuentra en rojo, salen juntos a realizar un acto circense, en una repetición ad infinitum, ritual del acto circense en el que día a día se ven inmersos los actores principales en su vida cotidiana.

Al ingresar a la zona de influencia del semáforo, donde rojo no significa parar sino actuar, se realiza una venia a observadores y conductores, convirtiendo a estos en partícipes de la acción; hombres a los costados y mujeres al centro, comienzan un improvisado acto en el que el juguete principal es el pan (hecho en forma circular y forrado en cristaflex), las mujeres sacan el pan de las canastas, danzan con él, lo muestran al público y lo arrojan a los hombres quienes, luego de algunos malabares, tejen en el hilo que pende del poste del semáforo.

Rápidamente, y sin que el semáforo cambie a naranja, las mujeres se sumergen en medio de los carros, ofreciendo a cada conductor y sus acompañantes un pan, a algunos el temor los ha invadido y, sin saber qué sucede, suben aterrorizados el vidrio de sus ventanas, otros, al contrario, han sido invadidos por la curiosidad y bajan sus ventanas para ver qué sucede, unos se reusan a recibir la ofrenda, mientras otros piden más.

Mientras transcurre esta acción, las mujeres van gritando “¡Pan y circo para el pueblo!”, locución peyorativa de uso actual, que describe la práctica de un gobierno para ocultar hechos oprobiosos y mantener en calma al pueblo, se refieren a los juegos de circo originados en Roma y criticados bajo la sátira del poema de Juvenal por la costumbre de los políticos, en regalar comida y entretenimiento para ganar votos.

Si bien, la frase tiene una carga y un contexto extremadamente político, en la acción se evidencia una carga simbólica en tanto el cirquero, quien debe pasar horas elaborando e improvisando actos de circo para ganar su pan diario, mientras en el contexto político es criticado, rechazado y hasta obligado a retirarse de su espacio.

Todo esto sucede en cuestión de segundos, y la acción vuelve a comenzar hasta que los hombres han terminado de tejer su cuerda, juntos la desatan del poste del semáforo y la anidan en uno de los tubos que forman el círculo. La acción se repite cuantas veces sea necesario, al ritmo del semáforo hasta que se han tejido todos los hilos con panes que se han ido amarrando a los tubos del círculo formando una carpa circense.



Imagen 61: Presentación de la acción. Foto: Natalia Flórez.

Según el Diccionario de símbolos de Jean Chavalier:
 Cuando el tejido está terminado, la tejedora corta los hilos que sujetan el telar y, al hacerlo, pronuncia la fórmula de bendición que dice la comadrona al cortar el cordón umbilical del recién nacido. 2. Tejido, --+ hilo, telar, instrumentos que sirven para hilar o para tejer (--+ huso, rueca), son otros tantos símbolos del destino. Sirven para designar todo lo que rige nuestro destino o interviene en él: la luna teje los destinos; la araña que teje su tela es la imagen de las fuerzas que tejen nuestros destinos. Las Moiras son hilanderas, atan el destino, son divinidades lunares. Tejer es crear formas nuevas. (Chavalier, J., 1986: 982)



Imagen 62: Presentación de la acción. Foto: Natalia Flórez.

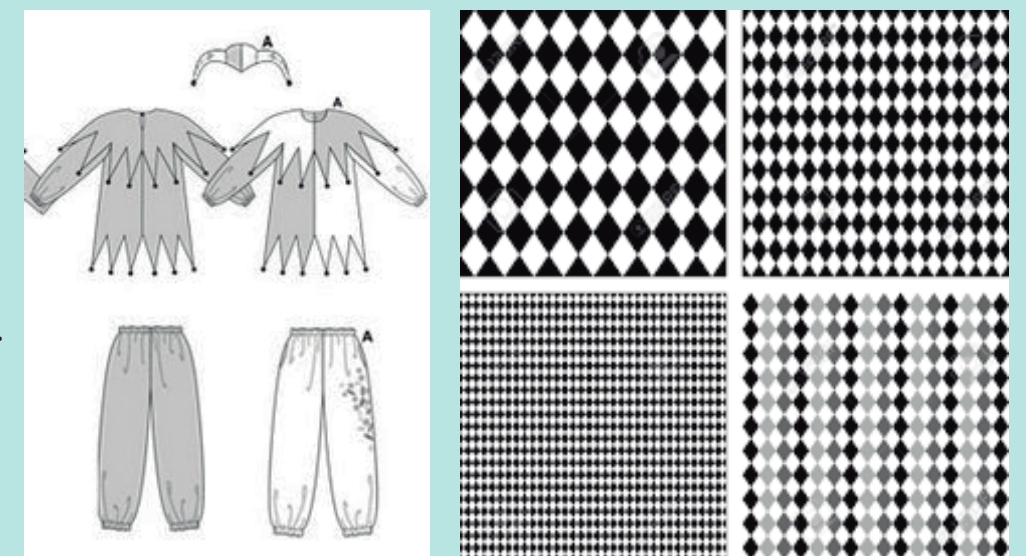
Aquí el tejido se rige por los lazos de hermandad, de la confianza que se debe tener en el otro, de la relación íntima al oler y tocar el sudor del otro, del cansancio y la fatiga. Un tejido que, recordando la historia del circo, retorna de manera simbólica a la tradición familiar; sin embargo, el circo contemporáneo ha trascendido y esta familia está compuesta por simples conocidos que unen sus lazos de hermandad a través de la confianza, de creer en el otro, de comunión, de comunicarse. En algún momento de la acción, mujeres y hombres comienzan una danza entre los observadores y van repartiendo panes, los parten, los comparten, algunos bajan sus sombreros o gorras, otros abren sus morrales, prestos a recibir...

Los actores uno a uno se van acercando a la carpa de pan, sumergen sus manos en pintura y comienzan a pintar todo a su alrededor, arboles, pasto, trajes y hasta algunos observadores se llenan del magnífico color del acto circense; para finalizar cada performer se va metiendo en la carpa y se va sentando, hasta quedar como estatua.

Posterior a la acción, la carpa de circo sigue allí y uno a uno, observadores y transeúntes se acercan para llevar los panes que penden de ella. Mil panes han sido repartidos en esta acción efímera crítica y aún un transeúnte se pregunta qué sucede, mientras se acerca tímido y con sospecha dice: "¿Puedo, de verdad puedo llevarme el pan?"

En su dimensión temporal se puede decir que la acción carece de una duración en tiempo real, pues este se estima en una situación común, en el acto improvisado, en un instante transitorio, en el recorrido, en la interferencia o en el cruce de gestos y movimientos. De esta manera, su comienzo y su fin se vuelven imprecisos, inconclusos, creando expectativa de no haber llegado a su final, al igual que en el circo contemporáneo, donde de pronto ves a un hombre salir de la nada, lanzar unas pelotas al aire y de repente estar parado al lado tuyo pidiéndote una moneda para su pan diario.

Imagen 63:
 Arlequín:
 Elementos de la acción.
 Fuente:
 Código. 2017



Arlequín: El más famoso de todos los personajes cuya evolución lo ha convertido en un icono, su traje hecho de retazos simboliza la pobreza, la travesura y la burla, es un sujeto grotesco y bufón, persona que tiende al ridículo y a la mendicidad. Su interés consistía en buscar comida. Se plantea dentro de la obra como una crítica a la sociedad cuando presenta el circo contemporáneo como mendicidad

Algunos patrones: Retazos de tela blancos y negros.

Maquillaje del Arlequín: Su máscara combina un mono y un gato, de nariz chata y ojos redondeados.

El pan: es un alimento de connotación espiritual, el pan de cada día, ofrenda y fruto que nutre el necesario sustento para la vida humana. En algunos rituales el pan circula y todos comen de él, por lo que es símbolo de compartir, al igual que emblema de simplicidad e igualdad.

La ofrenda del pan realizada en la acción efímera crítica corresponde a la idea del pan diario, de levantarse a trabajar para conseguir la comida, estamos acostumbrados a recibir, no a compartir y cuando vemos a alguien parado en el semáforo esperamos que nos pida, no que nos dé. quienes reciben como transeúntes ajenos a los actores de la acción seguramente no comieron el pan ya que no conocen su proceder, no tiene una marca reconocida, no lo reparten chicas en un centro comercial, sino hombres y mujeres con el sudor en la frente. Su forma redondeada es metáfora de la pelota con la cual cada uno busca su sustento diario al enfrentarse todos los días al semáforo, a su escenario

Canasta: La canasta es un cesto en la mayoría de los casos de mimbre, tejido y con boca ancha y un asa central que facilita el manejo, se usó tradicionalmente para ir de compras alimenticias, también en el comedor como contenedor del pan.



Imagen 64: Pan: Elemento de la acción. Fuente: Código. 2017



FESTIVAL INTERNACIONAL DE ARTE CONTEMPORANEO MANIZALES

ALEJANDRA MURCIA

(COLOMBIA)

Maestra en Artes Plásticas, actual directora del Departamento de Artes Plásticas de la Universidad de Caldas, Coordinadora del Laboratorio de teoría de las artes plásticas y visuales, desde donde se desarrolla la idea del Festival Internacional de Arte Contemporáneo, ha sido directora de registro fotográfico, asistencia y producción de la concepción visual de las obras "Huellas Digitales" y "10 Minutos", Directora del colectivo transdisciplinar Andromeda 3.0, es investigadora de los grupos de investigación "Teatro, cultura y Sociedad" categoría "C" y "Poética de las Artes Plásticas y Visuales"

ARTISTAS

Daniela Duque Aristizabal,
Luis Eduardo Murillo Valencia,
Jonhatan Rodriguez Gonzales,
Santiago Cardona Castaño,
Jocelyn Daniela Argoti Motato,
Fabian Camilo Cano Bedoya
Jhonny Gutiérrez



CE N'EST PAS UN CIRQUE

Acción efímera crítica

La calle es un lienzo volátil donde transcurren cantidad de personajes, extraños unos a otros, ya que cualquiera es o puede ser el otro. Allí siempre hay lugar para lo imprevisto, lo inestable, lo no estructurado, en ella vemos, desde ventas ambulantes, rituales de paso, fenómenos de posesión, hasta actos improvisados. La obra pone en escena, a partir de una acción crítica de carácter efímera, algunas prácticas circenses, desde la noción del tejido como lazo de hermandad, tanto en lo social como entre los artistas. Allí el pan surte conceptos como el sustento, la solidaridad o el juguete. Todo ello concurre en un semáforo de la ciudad, entre una carpa urbana, invisible, revelando vínculos de resistencia a través de prácticas artísticas marginales.

Fecha y Hora

30 de Septiembre - 7:30 pm

Lugar

Carrera 25 Calle 62

Imagen 65: Ficha técnica de la acción. Fuente: Archivo personal.

5.3

LA EXPERIENCIA

DEL ARTE COMO MEDIACIÓN

"[...] de la concepción de obra como proceso de sanación, en términos de equilibramiento y restitución del valor de lo propio, de encuentro consigo mismo y con el otro, de la superación del complejo de inferioridad, respecto a occidente, a la lógica de la investigación-creación-estética-crítica no le es inherente como un resultado imperativo o paso indispensable, la producción de una obra de arte. La producción de un producto señalado y/o buscado como artístico, está ligada al lugar de enunciación de la persona o grupo que acomete la investigación, y a sus necesidades específicas y, por tanto, es completamente contingente. Sin embargo, considero que la producción material de semiosis, la puesta final en símbolos de todo el proceso, hace parte importante del acto catártico de sanación..." (Valencia, 2015: 315)

Parto del anterior epígrafe extractado de la tesis doctoral de Mario Valencia "Ojo de Jíbaro: Conocimiento desde el tercer Espacio visual", para concluir con algunas apreciaciones surgidas después de llevar a cabo el proceso creativo, que en este caso se trató de una acción efímera crítica, con origen en una indagación auto biográfica, especialmente en las memorias de la infancia.

Todos aquellos elementos arrojados de tal proceso se fueron proponiendo de una manera intuitiva pero basados en un auto reconocimiento sincero y pleno de revelaciones y hallazgos que a su vez fueron arrojando los elementos que constituirían la obra final que se llamó "Ce n'est pas un cirque".

Retomando algunas etapas del proceso puedo concluir que se dieron momentos de profunda crisis, lo que me llevó a cambiar en varias ocasiones de rumbo, especialmente en lo que tiene que ver con la construcción del documento académico que acompaña esta investigación.

La búsqueda en los recuerdos fragmentados de la infancia, sacaron a flote experiencias difíciles que creía olvidadas o superadas, pero que me permitieron adquirir conciencia al poner la luz sobre ellos. Por ejemplo, el asunto del cuerpo, que siempre ha estado en mis búsquedas estéticas desde que realice mi trabajo monográfico en el pregrado de Artes Plásticas. El cuerpo, la mirada sobre y desde el mismo. Y pasar de allí al cuerpo disfrazado de la infancia en rituales sociales y populares como la celebración del Día de los Brujitos, para comprender que lo que soy hoy es producto de aquellas memorias fragmentadas que siempre van conmigo.

Ha sido un proceso realmente sanador, desde el punto de vista de las ausencias descubiertas, de las heridas que no fueron sanadas, es decir, de todo aquello que se me fue revelando como un mapa a seguir, no solo para la construcción del trabajo final de creación, sino para lograr un equilibrio y un auto reconocimiento pleno.

En el diario vivir las personas guardamos u ocultamos cosas, pero al decidir plantear a la memoria personal como un estado de enunciación o de revelación, aquellas cosas o estados vuelven a asomar al presente, pero cargadas de un simbolismo que nos permite sanar, en mi caso a través de una experiencia estética, que a su vez, ha propiciado un encuentro conmigo misma, y dando paso a lo que Valencia (2015) denomina: "...configurar una propuesta de investigación-creación-sanación-formación, como vida proyectada" (p.296).

De manera que puedo concluir que este proceso ha dado viabilidad, palabra, contexto y forma a mi actividad creativa y decir que:

... el concepto de arte se presenta como un dispositivo de exposición que otorga visibilidad a determinadas experiencias de creación, apartándose de toda pretensión de clasificación entre lo que puede y no puede ser concebido como arte, ya que en tanto dispositivo de exposición de diversas y múltiples prácticas de invención, no admite parámetros restrictivos. (Arcos Palma, 2009)

La acción efímera crítica que, en mi caso, implicó el trabajo con los recuerdos, se convierte entonces en una herramienta de autodescubrimiento, no solo desde el aspecto que recupera nuestra historia empolvada por el tiempo, sino en muchos otros niveles, lo que da a este trabajo colaborativo un contexto donde se transversalizan aspectos como el estético, el social, el político, entre otros. Hay sanación, hay arte, hay vida y hay sentido.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar H., Yuri-A. (2013). *Construcción simbólica colectiva del espacio público*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Benjamin, W. (1989). *Discursos interrumpidos*. (Buenos Aires: Taurus)
- Bravo, L.
- Castro G. & Grosfoguel R. (Comp.) (2007). *El giro decolonial: Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá D.E.: Siglo del Hombre Editores, Universidad Central - Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos - Pontificia Universidad Javeriana - Instituto Pensar.
- Catelli L. & Lucero, M-H. (2014). *Materialidades (pos)coloniales y de la (de)colonialidad latinoamericana*. Rosario: Editorial de la Universidad Nacional de Rosario.
- Chavalier, J. (1986). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Herder.
- De Certeau, M. (1986). *La invención de lo cotidiano*. (México D.F.: Universidad Iberoamericana.
- Delgado, Manuel. (1998). *Dinámicas identitarias y espacio público*. En: *Revista Cidob D'Afers Internacional*. Barcelona: Fundación Cidob.
- DRAE. (1992). *Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua*.
- Dussel, E. (2015). *Filosofías del Sur. Descolonización y Transmodernidad*. México: Akal.
- García Canclini, Néstor. (2001). *Culturas híbridas*. Barcelona: Paidós.
- Geertz, Clifford. (2003). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa Editorial.
- Gómez, Pedro Pablo. (2014). *Estéticas de Frontera en Colombia*. Tesis de doctorado.
- Gómez, P. & Mignolo, W. (2012). *Estéticas decoloniales*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Hall, Stuart & Jefferson, Tony. (2014). *Rituales de resistencia. Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de postguerra*. Trad. De A. Nicolás Miranda, Rodrigo O. Ottonello, Fernando Palazzolo. Carlota Pérez (prólogo). Madrid, Traficantes de Sueños.
- Hall, E. (1982). *The hidden dimension*. New York: Anchor Books.
- Hiriart, H. (2002). *Circo Callejero*. México D.F.: Ediciones Era. Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH).
- Invernó, J. (2003). *Circo y Educación Física: otra forma de aprender*. Barcelona: Inde Publicaciones.
- Jung, C-G. (1994). *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Paidós.
- Leff, E. (2004). *Racionalidad ambiental: La reapropiación social de la naturaleza*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Leff, Enrique. (2008). *Discursos sustentables. Dialogo de las aguas y diálogos de saberes*. México D.F.: Siglo XXI editores.
- Padín, Clemente. (2010). *El arte en las calles*. Montevideo.
- Persio (1991). *Sátiras*. Traducción de Manuel Balash. Madrid: Gredos.
- Pol, E. & Valera, S. (1994). *Espacio público: Simbolismo Identidad Social*. Barcelona: Anthropos.
- Quijano, Aníbal. (2014). *Cuestiones y horizontes*. Buenos Aires: CLACSO.
- Quijano, Jorge. (2014). *En torno a lo visible. La fuga de las artes plásticas*. Madrid España.: Ediciones Akal, S.A.
- Richards, Nelly (2007). *Fracturas de la memoria*. Buenos Aires: siglo XXI Editores.
- Sarlo, B. (2005). *Tiempo pasado: cultura de la memoria y primera persona*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Segato, Laura Rita. (2014). *Las nuevas formas de la guerra y el cuerpo de las mujeres*. Puebla: Pez en el árbol.
- Seibel, B. (2005). *Historia del circo*. Buenos Aires: Ediciones del sol.
- Schechner, Richard. (2012). *Estudios de la representación. Una introducción/ Richard Schechner; trad. De Rafael Segovian Albán*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Sousa Santos, B. (2010). *Descolonizar el saber, reinventar el poder*. Uruguay: Trilce.
- Richard Schechner. (2000) *Performance, teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Universidad de buenos aires.
- Serres, Michel. (2011). *Variaciones sobre el cuerpo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Schlenker, Alex. (2013). *Indagaciones visuales en la representación fotográfica del Foto Estudio Rosales: cartografía de los flujos de poder. Apuntes de navegación de -un velero llamado Plataforma_Sur*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. Área de Estudios Sociales y Globales.

Tatarkiewicz, W. (2001). Historia de seis ideas. Madrid: Tecnos.

Valera, Sergi. (1999). Espacio privado, espacio público: Dialécticas urbanas y construcción de significados Madrid: Tres al Cuarto.

Viaña, J.; Tapia, L. & Walsh, C. (2010). Construyendo Interculturalidad Crítica. La Paz: Instituto Internacional de Integración del Convenio Andrés Bello.

Vanegas, José Hoover (2001). El cuerpo a la luz de la fenomenológica. Manizales: Universidad Autónoma de Manizales.

Valencia, M. A. (2013). Sensibilidad intercultural: Codificaciones y decodificaciones. Popayán: Universidad del Cauca, SentiPensar Editores.

Yokoigawa, Miki. (2012). Biografía y autobiografía de la mujer en tránsito en la expresión audiovisual contemporánea. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.

Arcos-Palma, R. (2008). Jacques Rancière: Estética, ética y política. Ponencia presentada en el II Congreso Colombiano de Filosofía, Cartagena, Bolívar. Recuperado de: <http://esferapublica.org/ar-cospalma.pdf>

Bibliotecavirtual.clacso.org.ar. (2017). [En línea] Disponible en: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lander/dussel.rtf> [Consultado en agosto 6 de 2015].

Biblioteca.clacso.edu.ar. (2018). [En línea] Disponible en: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/gsd/collect/clacso/index/assoc/D9659.dir/eje3-5.pdf> [Consultado en 18 octubre 2017].

Cali, C. (2017). La Fundación Circo Para Todos abrirá una sede en Bogotá. [En línea] elpais.com.co. Disponible en: <http://www.elpais.com.co/elpais/cultura/noticias/fundacion-circo-para-todos-abrira-sede-bogota> [Consultado en 2 abril 2015].

Circosinkarpa.blogspot.com.co. (2017). Circo Sin Karpa. [En línea] Disponible en: <http://circosinkarpa.blogspot.com.co/> [Consultado en 2 agosto 2017].

Código. (2017). Semáforo. [En línea] Disponible en: <http://www.codigo.pe/bloggers/codigo-maestro/semaforo/> [Consultado en 3 mayo 2015].

Couceiro, B. (2017). El circo imaginario de Pablo Picasso. [En línea] SWI swissinfo.ch. Disponible en: <https://www.swissinfo.ch/spa/el-circo-imaginario-de-pablo-picasso/5784134> [Consultado en 17 septiembre 2017].

Infocirco.com. (2017). Infocirco. Carmen Torres (AR) destaca por su destreza en el Globo de la Muerte. [En línea] Disponible en: <http://www.infocirco.com/noticia.php?id=3770> [Consultado en 22 septiembre 2017].

REFERENCIAS WEB

Interartive.org. (2017). La doble cara del arte colaborativo: El cruce entre teoría y praxis | Laia Guillamet & David Roca | Interartive | Contemporary Art + Thought. [En línea] Disponible en: <https://interartive.org/2013/08/arte-colaborativo> [Consultado en 12 octubre 2018]. Intercom, G. (2017). ¿Sabías que Picasso era un apasionado del circo? [En línea] Artelista.com. Disponible en: <http://www.artelista.com/articulos/news185/sabias-que-picaso-era-un-apasionado-del-circo.html> [Consultado en 25 septiembre 2016].

Listas.20minutos.es. (2017). Pinturas negras (1819-1823): Las 14 obras murales de Francisco de Goya. [En línea] Disponible en: <http://listas.20minutos.es/lista/pinturas-negras-1819-1823-las-14-obras-murales-de-francisco-de-goya-330476/> [Consultado en 3 junio 2015].

Lockward, A. (2011). Con la Música por dentro. Una lectura decolonial de la 26ª Bienal de Artes Visuales de Santo Domingo. Revista Arte por excelencia, (14 Recuperado de <http://www.revistas-excelencias.com/arte-por-excelencias/editorial-14/con-la-musica-por-dentro-una-lecturadecolonial-de-la-26a-bienal-n>

Lugaradudas.org. (2017). Citar un sitio web - Cite This For Me. [En línea] Disponible en: http://www.lugaradudas.org/archivo/publicaciones/la_vitrina/maria_fernanda_cardoso.pdf [Consultado en 22 junio 2017].

Mecd.gob.es. (2017). [En línea] Disponible en: <http://www.mecd.gob.es/dctm/ministerio/educacion/actividad-internacional/consejerias/reino-unido/tecla/2009/05-09cbis.pdf?documentId=0901e72b80b9fbd0> [Consultado en 22 junio 2018].

Mignolo, W. (2010). Aisthesis decolonial. Calle14: Revista de investigación en el campo del arte, 4(4) 10-25. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=279021528002>

Nation, L. and Cultura, A. (2017). Los móviles de Calder. [En línea] Lanacion.com.ar. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/1109822-los-moviles-de-calder> [Consultado en 22 noviembre 2016].

Rancièrre, J. (2007). El desacuerdo. Política y filosofía. Buenos Aires: Nueva Visión. 11. Schuster, Revistasexcelencias.com. (2017). Con la música por dentro, Una lectura decolonial de la 26a Bienal Nacional de Artes Visuales de Santo Domingo | Revistas Excelencias. [En línea] Disponible en: <http://www.revistasexcelencias.com/fr/arte-por-excelencias/editorial-14/con-la-musica-por-dentro-una-lectura-decolonial-de-la-26a-bienal-n> [Consultado en 22 noviembre 2017].

Saber.ula.ve. (2017). [En línea] Disponible en: <http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/40081/1/articulo6.pdf> [Consultado en 19 diciembre 2017].

Salvaje, L. (2017). Estatuas vivientes para el asombro. [En línea] Todoscontraelarte.blogspot.com.co. Disponible en: <http://todoscontraelarte.blogspot.com.co/2014/04/estatuas-vivientes.html> [Consultado en 13 julio 2016].

Tucomiquita.com. (2017). She-Ra: La Princesa del Poder. [En línea] Disponible en: <http://www.tucomiquita.com/cartoon/she-ra.asp> [Consultado en 30 agosto 2015].