

## **El Bar Avenida, la universidad y las artes. Para una crítica de los saberes situados**

### Resumen

El conocimiento ha servido como piedra angular de un sistema de dominación dentro del cual la institución universitaria ha constituido una pieza clave. Esta historia no ha acabado: discutir hoy el espacio de las artes en la universidad obliga a considerar su función con respecto a este sistema de autoridades y jerarquías en el que se apoya un modelo epistemológico que ha servido para sostener las políticas expansionistas de Occidente. Partiendo de la experiencia como territorio legítimo de los saberes artísticos y tomando como espacio práctico de trabajo el Archivo vivo del actor, un proyecto de creación/investigación de Óscar Cornago y Juan Navarro, este artículo desarrolla una crítica de las abstracciones sobre las que se articula la institución artística, autor-obra-público, con el objetivo de llegar a un modelo operativo de producción de saberes situados.

### Palabras clave

Saberes situados; Prácticas artísticas; Experiencia; Economía inmaterial

### Summary

Knowledge has served as the cornerstone of a system of domination within which the university has been a key piece. This story is not over: discussing today the space of the arts in the university forces us to consider its function with respect to this system of authorities and hierarchies on which an epistemological model that has been used to legitimize the expansionist policies of the West is supported. Starting from the experience as a legitimate territory of artistic knowledge and taking as a practical work space the Living Archive of the Actor, a creation / research project by Óscar Cornago and Juan Navarro, this article develops a critique of the abstractions on which it is articulated the artistic institution, author-work-public, with the aim of arriving at an operational model of production of situated knowledge.

### Keywords

Situated Knowledge; Artistic Practices; Experience; Intangible Economy

*experiencia / conocimiento / economía*

*Créanme que los crímenes históricos de este siglo se deben en gran medida a la excesiva abstracción, al furor del pensamiento que degeneró, por así decirlo, en patológico y a la correspondiente absoluta falta de imaginación.*

Después de esta rotunda profesión de fe contra el pensamiento abstracto y las grandes ideas, Imre Kertész (1998, pos. 1272 ss.) se disculpa por haberse alejado tal vez demasiado del tema; el tema de la conferencia, pronunciada en la primavera de 1993, son los intelectuales húngaros frente a la reunificación de Alemania. Como en otras ocasiones, comienza su intervención apelando a su condición de escritor, de escritor a secas, un escritor no especializado en un campo de saber o disciplina específicos; con ello trata de advertir que no hay que esperar de su trabajo ningún “rigor científico”, pues en tanto que escritor a secas su punto de vista depende de sus estados de ánimo y en todo caso depende más de la experiencia que del rigor teórico; “Porque existe un rigor –siento la tentación de considerarlo directamente el rigor característico de nuestra época- que no presta ninguna atención a la experiencia y hasta hace como si no la conociera”, continúa diciendo.

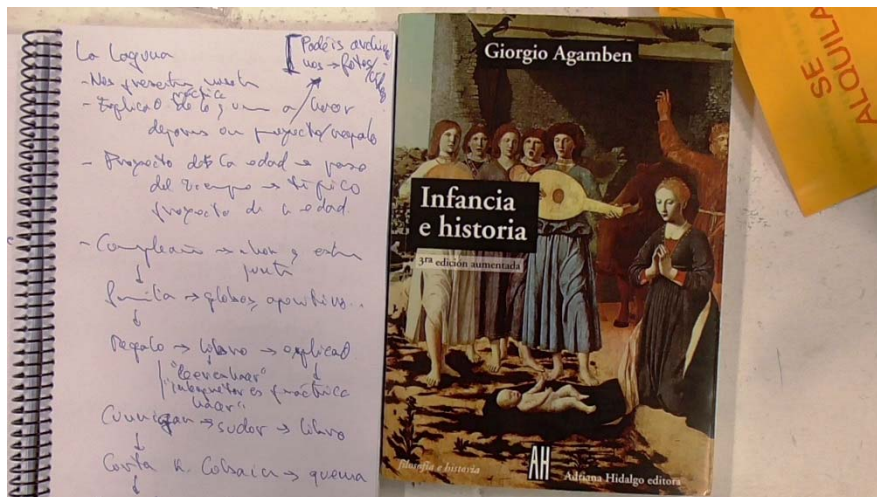
La negación de la experiencia y la defensa “patológica” de las ideas, con su correspondiente falta de imaginación—a lo que podríamos añadir, falta de vulnerabilidad e incertidumbre—, es uno de los ejes, en opinión del Premio Nóbel húngaro, que han servido para sostener los crímenes del siglo XX que él mismo sufre durante su adolescencia en los campos de concentración nazi. La relación entre grandes pensamientos y grandes masacres no es nueva. Unos años antes, otro escritor, Ricardo Piglia, en *Respiración artificial*, calificaba el *Discurso del método* de René Descartes, una obra fundacional en la construcción del discurso científico, como la primera novela moderna, el relato de una búsqueda personal de una verdad absoluta cuya puesta en práctica tres siglos más tarde habría sido anticipada por Adolf Hitler en *Mi lucha*: una vez que las verdades absolutas estuvieron maduras, llegaba el momento de salir a la calle para hacerlas realidad.

Esta voz de alarma acompaña la historia de la subjetividad y de la ciencia, pero también de la propia economía, legitimada por una suerte de ilusión epistémica: *pienso luego existo*. El éxito de esta prueba “irrefutable”, tal y como la anunció el propio Descartes, de la existencia de un sujeto individual no hay que atribuírselo únicamente al filósofo, sino a todo un complejo sistema de producción que necesitaba poner el conocimiento, como cualquier otra fuerza de trabajo al servicio de una abstracción como la mercancía, categoría en la que terminaría ingresando el propio yo. Esto convertirá, por un lado, esa prueba irrefutable de existencia en un *yo produzco/consumo luego existo* y el conocimiento en una propiedad más (privada) de un sujeto individual. A pesar de alegatos como el de Damasio denunciando *El error de Descarte* y defendiendo el papel de los sentidos y las emociones en los procesos cognitivos, el error no es de Descartes ni siquiera de Adam Smith o de cualquier otra persona en condición de filósofo, es decir, amante del conocimiento, sino de una larga compleja lista de agentes defensores a ultranza de un sistema de producción y sociedad basado en el libre mercado frente al que se terminarán rindiendo todas las armas. La privatización de un bien público como el conocimiento, que solo funciona en la medida en que se comparte y circula, es una expresión más de este cúmulo de contradicciones.

La trascendencia del racionalismo de Descartes en el campo de las humanidades es comparable a la de Galileo en el de las ciencias experimentales. Galileo es el primero en utilizar los resultados de un experimento real, sujeto a unas condiciones particulares, para ilustrar un método universal, el primero en colocar unos resultados particulares y contingentes al servicio de una idea; o como dice Stengers “el primer promotor de una ciencia dotada de una

autoridad general, unilateral, que conquistó el mundo, que definió lo que cuenta y lo que no es más que creencia ilusoria, bendiciendo la destrucción de otras maneras de entrar en relación, de conocer, de evaluar y de interpretar” (2017: 154). El siguiente paso será poner esa autoridad científica al servicio de una empresa y una mentalidad donde prima la rentabilidad, como fue, por ejemplo, la empresa colonial de Occidente.

Pero volviendo a esa época inaugural del Renacimiento, cuando Sebastián Castellion le advierte a Calvino que matar a un hombre no es defender una doctrina, sino simplemente matar a un hombre, un episodio que relata Stefan Zweig en la novela que dedica a la célebre disputa, estaba poniendo ya de manifiesto que una cosa es pensar, creer en algo, tener ideas y argumentos, y otra es hacer algo, y que una y otra están sujetas a lógicas y efectos diversos. Esta distancia entre lo particular y lo universal, o entre el cuerpo y la cabeza, es la que se quiso suprimir en favor de algún tipo de unidad originaria que remite, por otro lado, a algún tipo de violencia originaria. Esto explica que los resultados no hayan dejado de ir en el sentido opuesto: de tanto insistir en el uno, las distancias, divergencias y fricciones no han dejado de multiplicarse.



Se alquila. Archivo vivo del actor. La Laguna, 2020. Fot. Adán Hernández.

Este modelo epistemológico no fue siempre así, también tiene una historia; es lo que nos recuerda Agamben (1978) en *Infancia e historia*: el mundo de las grandes ideas y el conocimiento trascendental y el plano más inmediato del sentido común y la vida cotidiana habían sido hasta finales de la Edad Media dos ámbitos distintos que remitían a realidades también distintas. La opción de Agamben no es reducirlos a funciones de un único sujeto, sino reconocerles sus modos específicos, sin tener que poner uno al servicio del otro, el cuerpo al servicio de la cabeza, o viceversa. No perder de vista estas distancias, pues son las que abren la posibilidad de los medios, es importante, ya que en ese umbral intermedio se despliega el espacio de la ética y la libertad de acción, incluso en contra de la lógica, los grandes principios generales o las verdades científicas, tantas veces desmentidas a la vuelta de la historia.

Quien se encargó en definitiva de poner la imaginación por un lado y el conocimiento científico por otro, dos campos que antes convivían sin problemas, no fue Descartes, a quien la historia

no se olvidó de recordar aquella serie de sueños, visiones o revelaciones que a lo largo de una noche le marcaron su destino, sino un tipo de economía que demostró tener un poder de convicción superior al de cualquier sistema teórico, al que por otra parte no tuvo dificultad en poner a su servicio.

Para salvar esta distancia que va creciendo a medida que se impone la construcción de este sujeto individual, y evitar así los errores de cálculo “teórico” entre creer en algo y terminar matando a alguien, la ciencia jugó la baza de su inocencia y su autoridad apelando a la observación empírica, las matemáticas, el cálculo, las medidas y la objetividad. Lo de la autoridad sí le funcionó, pero lo de la inocencia, como comprobó el pobre Galileo y cualquier otro pensador, científico o intelectual que se haya pasado de la raya, no. De igual modo, la política y el pensamiento crítico se confrontaron con la necesidad de la acción y las prácticas como piedra de toque de las teorías, asumiendo que antes de aplicarlas era necesario establecer medios e instancias para escuchar a todas las partes implicadas y no solo a los especialistas del ramo.

Esto es lo que Stengers en *Manifiesto por una desaceleración de la ciencia* define, recurriendo a Bruno Latour, como cuestiones que nos afectan (*matter of concern*), lo que quiere decir que nos afectan a todos, y no solo a los científicos, frente a cuestiones de hecho (*matters of fact*), que son aquellas a las que se limita la ciencia utilizando el veto de su autoridad: “Lo propio de un *matter of concern* es excluir la idea de “la” buena solución, e imponer elecciones a menudo difíciles, que exigen un proceso de vacilación, de concertación y de mucha atención, y esto a pesar de las protestas de los empresarios, para quienes el tiempo cuesta, y que exigen que todo lo que no está prohibido sea permitido. (Stengers 2017, 12)

Puede parecer que los problemas de las ciencias duras o ciencias aplicadas no tengan mucho que ver con la casuística de la investigación en artes o humanidades, sin embargo, aun careciendo de esas grandes empresas interesadas en los resultados de nuestras investigaciones, los problemas, a cierto nivel, son los mismos. Las teorías, utilizadas como otra suerte de matemáticas conceptuales o mecanicismos lógicos, terminaron pesando más, en tanto que instrumentos de legitimación, que la acción en sí misma, que no en vano, al igual que toda la constelación de términos afines que estaban por venir, prácticas, actuación, ejercicio, entrenamiento, performatividad, nacieron antes como parte de un ideario y programa político/económico, es decir, nacieron antes como discursos que justificaran la necesidad de la acción que como una acción, una práctica o un ejercicio en sí mismos, que pudieran legitimarse únicamente por el valor de la experiencia.

En este sentido, la fórmula de Leibniz, otro de los *padres* de la ciencia moderna, *theoria cum praxis*, que tanto juego ha dado como marca de modernidad en las plataformas de docencia e investigación actuales, no deja duda acerca del orden de los factores y la prioridad de los lugares: primero la teoría y luego la práctica. Es fácil llegar a la conclusión de que si una práctica o una acción no ha salido bien es porque no se ha pensado lo suficiente antes de hacerla, quizá no tan obvia resulte la hipótesis de que las grandes catástrofes o las malas prácticas no se deben necesariamente a la falta de una reflexión o de una idea clara que las guíe, sino a una voluntad decidida, por no decir patológica, de querer hacer encajar la realidad en las ideas, las prácticas en las teorías, la experiencia en los conceptos. Esto no quiere decir

que el orden inverso *praxis cum theoria* sea el adecuado, aunque sin duda parece más razonable tomar como punto de partida el mundo de las prácticas; en todo caso no es una cuestión de jerarquías, sino de relaciones, por eso la mejor opción no sería tampoco teoría y práctica, o práctica y teoría, donde el orden de los factores no altera el producto, sino prácticas de la teoría y prácticas de cualquier otra cosa.

En cualquier caso, volviendo a la historia, el lugar incierto de la experiencia quedaba excluido de una ecuación del conocimiento cuyo resultado ya no tenía que ser generar más conocimiento, sino sostener una poderosa maquinaria de producción, una de cuyas configuraciones paradigmáticas ha sido en el campo de la industria armamentística y la inteligencia militar. La escalada a nivel mundial de las guerras en el siglo XX puede leerse como la expulsión definitiva de la experiencia como garantía del saber: como advertía Walter Benjamin en “Experiencia y pobreza” (1933), nadie volvía de la I Guerra Mundial enriquecido con nuevas experiencias, sino al contrario, volvían con las experiencias arrasadas; estas dejaron de funcionar como legitimación de un relato, narrativa o lugar de conocimiento. La experiencia quedaba, o bien perfectamente tutelada, o bien directamente excluida como posibilidad del conocimiento, expulsada por las certezas de la ciencia, la rotundidad de las ideologías o la verticalidad de las instituciones / empresas.

La alianza del conocimiento con la economía hizo de la experiencia una compañera incómoda; no tanto por las incertidumbres, ni siquiera por el desbordamiento y la dispersión propios de este territorio abierto donde todo puede llegar a ponerse en relación con todo, sino sobre todo por la dificultad de transformarla en lo que en términos económicos se llamaría un “producto competitivo”. Las experiencias enlatadas que abarrotan las góndolas de los supermercados de la modernidad no ocultan lo que venden: experiencias certificadas hechas a la medida de los gustos y las posibilidades de cada cual, experiencias que garantizan sus resultados antes incluso de haberse sido experimentadas, en otras palabras, la celebración del fin de la experiencia.

La relación de la experiencia con el conocimiento y la economía es la primera parada del recorrido que voy a presentar a lo largo de este artículo, y que discurre en paralelo con otro relato práctico del proyecto *Se alquila. Archivo vivo del actor*, iniciado por Juan Navarro y Óscar Cornago en marzo del 2019. A este primer epígrafe experiencia/conocimiento/economía, le siguen dos más articulados respectivamente en torno a las operaciones de abstraer/concretar/situar y de instituir/conspirar/desinstituir. Pero, como punto de partida para discutir las posibilidades de las artes en la universidad, creo necesario empezar colocando en el centro de una investigación práctica, este territorio de fragilidades y desconocimientos, de vivencias inciertas y apertura al medio que es el mundo de la experiencia. La utilización de este medio con respecto a la investigación y el conocimiento y, en consecuencia, a la economía, porque no hay conocimiento sin intercambio del conocimiento, no debería implicar la pérdida de este primer estadio experiencial y su desvinculación del conocimiento. Una de las funciones más urgentes del arte dentro de la institución universitaria es el cuidado y sostenimiento de su medio por definición, el plano vivo de la experiencia, que es también su potencia más evidente y su forma de inteligencia y generación de conocimientos.

La entrada en la universidad de las artes, no ya como objeto de estudio en manos de historiadores y teóricos sino como un ámbito específico de actuación e investigación, ha servido en primer lugar para poner de manifiesto la marginalidad del mundo sensible, de los afectos, los cuidados y las emociones en las instituciones del conocimiento especializado. Creo que es desde la dimensión material y sensible de la actividad artística que hay que plantear hoy en día las potencias y utilidades de las artes en la universidad. El desarrollo de esta dimensión táctil, física y sensible en un universo de abstracciones que ha funcionado como caldo de cultivo para el crecimiento de egos enfermizos y formas de poder, ha puesto sobre la mesa las contradicciones y los límites de la institución pública del conocimiento en sus niveles más especializados como la universidad. La apertura de esta institución a las prácticas artísticas ofrece la oportunidad de replantear, no ya solo de un modo teórico, sino sobre todo desde la práctica efectiva, los modos, usos y economías del conocimiento.

Darle prioridad a la experiencia sensible y las prácticas no formales como método de trabajo obliga a bajar los temas y objetivos a tierra, darles un contexto y ponerlos en relación con un medio vivo y cambiante, en definitiva, ponerlos en riesgo, eliminar barreras. Cómo conciliar este proceso de aperturas con la protección y delimitación necesarias para centrarse y profundizar en un objetivo específico, es un problema que no hay que resolver, sino al contrario, hay que insistir y sostener en un equilibrio inestable que en muchos casos no va a ser fácil por las implicaciones éticas, políticas y económicas de estos proyectos de trabajo siempre entre medias, descolocados con respecto a los lugares y los modos ya instituidos.

### *abstraer / concretar / situar*

Los conceptos, categorías o principios son comparables en el mundo del conocimiento formal con el dinero: monedas de cambio que imponen un grado de abstracción. Abstraer implica separar algo en función de alguna de sus características o valores. Esto es una operación intelectual por definición. Una vez abstraída, la realidad queda reducida a unos rasgos, calificados como esenciales, que la hacen más manejable, más fácil de identificar y aprehender, y sobre todo más fácil de intercambiar por cualquier otra realidad reducida a mercancía. Por eso el dinero, que hace que cualquier cosa pueda encontrar su equivalencia en otra cosa con la que no tiene nada que ver, impone el paradigma de relación característico del capitalismo convirtiendo los espacios de vida en ecuaciones abstractas que se terminan resolviendo en beneficio de la especulación, como argumenta Lefebvre (1974). En el mundo del conocimiento formal las palabras sirven como monedas de intercambio, cuya cotización no ha dejado de subir como consecuencia de la economía inmaterial y el capitalismo cognitivo.

Aunque coloquialmente nos referimos a lo concreto como lo opuesto a lo abstracto. Convertir una realidad en una serie de medidas, datos y tantos por ciento, que es lo que la ciencia moderna hizo con la experiencia a través de la observación empírica, no es lo contrario de abstraer, sino otra forma más de abstracción, de separación, aislamiento y reducción a través no ya de rasgos esenciales sino de datos y medidas. Lo contrario de abstraer no es concretar, sino poner en relación, situar con respecto a un medio sensible, un contexto vivo, un pasado, una historia. Dicho de otro modo, lo contrario de una “mesa” abstracta, es decir, de la definición de mesa que ofrece un diccionario, no es una lista con las medidas de una mesa

concreta, sino una mesa que ha sido construida de un modo particular, por unas personas y en unas circunstancias dadas, y que ha sido luego usada con unas finalidades y en una serie de entornos por otras personas; es decir, un objeto que tiene no solo unas propiedades, sino una historia, cargada con unos afectos y formas de uso.

Recuperar el territorio de la experiencia no formal como entorno de conocimiento implica devolver no solo a los objetos de estudio, sino a los modos, métodos y maneras de investigar y hacer público los resultados, un contexto y un tejido que los ponga en circulación, atendiendo especialmente a que las delimitaciones disciplinares, vocabularios especializados, metodologías y técnicas no lo cierren. Los medios son necesarios porque nos empoderan; para la investigación, la docencia y el trabajo académico necesitamos conceptos, categorías, discursos, técnicas y métodos, pero cuando los medios se ponen en función de un fin, el poder de los medios, los métodos y las técnicas se transforma en violencia en primer lugar sobre los propios medios en los que nos movemos.

De forma muy simplificada, esto es lo que ha ocurrido con las instituciones y más concretamente con la institución universitaria. El balance que podemos hacer si consideramos *grosso modo* la universidad en los últimos 50 años no resulta demasiado alentador. En los estudios sobre el uso de herramientas de creación en la investigación o la docencia, a menudo se despliega un programa ideal de posibilidades ilustrado con un proyecto concreto pero con escasas referencias a las condiciones reales y modos de producción que dominan el mundo académico. Si, por un lado, es posible introducir formas de trabajo menos jerárquicas y más creativas, por otro, y en una medida abrumadoramente superior, se ha convertido en un medio altamente competitivo donde el currículum y los resultados evaluados a través de unos filtros demenciales por su pretendida objetividad; una objetividad impuesta a nivel internacional desde el medio anglosajón. Entre esta impresionante maquinaria de colonización de saberes y el espacio de la experiencia y la investigación basada en prácticas no formales sigue habiendo un abismo que conviene no perder de vista, no para enfrentarnos con él como donquijotes contra molinos de abstracciones, sino para articular espacios de cuidado, convivencia y transformación desde dentro de los propios molinos.

La crítica del estado actual de la ciencia, como la desarrollada por el Grupo Oblomoff (2009) o por Stengers (2017), no se plantea, como podía hacer Feuerabend (1975) todavía en los años sesenta y setenta, como una crítica de las propias metodologías. La discusión se desplaza a los modos de trabajar y producir, a la economía, los usos y finalidades que animan las investigaciones. Dicho de otro modo, la pelota ya no está, en caso de que alguna vez lo estuviera, en el tejado de la teoría, los métodos y los lenguajes, sino de la ética y la política; no se trata de un debate de escuelas formales, teorías y corrientes, sino de valores, afectos y formas de actuar. Esto no quiere decir, obviamente, que haya que renunciar a la teoría, los métodos científicos y el conocimiento especializado, sino que hay que ponerlos en relación con otros agentes no especializados para que tomen cuenta del mundo de afuera, que es en definitiva el medio que debe terminar de dar sentido al conocimiento (público).

El espacio social que ocupaban instituciones como la universidad hace cincuenta años y el que ocupan hoy ha cambiado considerablemente. Las instituciones no han dejado de crecer movidas por un doble y paradójico compromiso: por un lado con las políticas públicas y las

demandas de la sociedad actual, y por otro con la empresa privada. El resultado es que si antes se podía pensar con una dosis mayor o menor de optimismo en hacer la guerra por fuera de la institución, o en llevar la institución a la calle, hoy habría que considerar la posibilidad de llevar la calle a la institución, es decir, de crear márgenes de suspensión y dinámicas de desinstitución dentro de la propia institución, asumiendo que los límites de la institución ya no ofrecen la rigidez que mostraban antes, sino que han integrado comportamientos más porosos y acordes con la sociedad actual.

En el mundo antiguo, nos dice Agamben, la experiencia no estaba relacionada con algún tipo de conocimiento trascendental, sino que pertenecía a la esfera del sentido común y el día a día. Lo cotidiano fue recuperado desde los años cincuenta como el resto innombrado del conocimiento práctico que había de convertirse en una de las piezas claves, no solo para sacar la filosofía de las aulas y los libros, como explicaba Lefebvre (1968), todavía creyendo en la posibilidad de salir de las instituciones, sino también para bajar las artes de los pedestales y el conocimiento de las cátedras sin abandonar por ello la universidad:

O bien se dedica uno (empleando sus energías prácticas, aquellas de las que todo individuo dispone como ser social) a fortalecer las instituciones, las ideologías existentes -el Estado o una Iglesia, un sistema filosófico o una organización política- y al tiempo se consagra a consolidar lo cotidiano sobre lo cual se establecen y se mantienen esas “superestructuras”, o bien se dedica a “cambiar la vida”. Dicho de otra manera: o bien se erigen como absolutos, como ideas platónicas, las instancias que se levantan por encima de lo cotidiano pretendiendo regirlo, o bien se relativizan esas entidades (Estado, iglesias, culturas, etc.), se rechaza su sustancialización (descubrir en ellas la sustancia, el ser oculto de la realidad humana), se las menosprecia, se valora lo que ellas desprecian, aquello sobre lo que gravitan, considerándolo como un residuo: lo cotidiano. O bien se trabaja para aplastar ese residual, o bien se le considera como lo irreductible, como el contenedor precioso de las formas abstractas y de las diferencias concretas. O bien se pone uno al servicio de las “causas”, o se ayuda a la humilde razón de lo cotidiano. (Lefebvre 1968, 26)



Fot. Adán Hernández



*La Laguna, 27.01.2020*

Querido Pai, después de dejarte en el taxi para el aeropuerto, me fui a andar por La Laguna. Necesitaba vaciarme, aflojar, dejarme llevar. Cuando acabamos de presentar un trabajo me quedo siempre como vaciado, pero al mismo tiempo desbordado por ese mismo vacío, incapaz en todo caso de poner palabras a ese estado que me sale por cada poro. Así que me puse a caminar sin rumbo fijo, no tanto con la intención de nombrar nada, sino más bien de dejarme sentir, darme tiempo y cuidar la digestión, para que todo lo que acababa de pasar no se quedara ahí, para que nos siga alimentando a nosotros y al proyecto, que finalmente es otra forma de seguir reinventando ese nosotros cambiante y tramposo que sostiene este proyecto.

Es la tercera vez que presentamos *Se alquila*, el tercer capítulo de este “libro vivo”, un sintagma que nombra la contradicción que mueve el proyecto, y es increíble cómo ha ido cambiando como si fuera un organismo, una especie de inteligencia colectiva que se va alimentando con todo lo que nos rodea en cada ocasión, un material en todo caso altamente volátil. Lo que comenzó como un proyecto de libro sobre tu trayectoria artística, como performer, creador escénico, dramaturgo y director, se ha convertido en un viaje por modos distintos de usar el archivo, no solo de archivarnos, sino de desarchivarnos, de archivar la performance, la teoría, los orígenes o el público, las formas de juntarnos para recordar, modos de actualizar el pasado y reinventar el futuro.

Este proyecto ha ido cambiando a medida que lo hemos ido contando de otras formas, es como si contar lo, que es definitiva un modo de compartirlo, fuera también hacerlo, y hacerlo público fuera contarlo; contar lo que hacemos y hacer lo que contamos, como un relato vivo que no relaciona solo lo que pasó, sino lo que está pasando y lo que (nos) podría estar pasando, un relato en futuro perfecto —podrá haber pasado— sostenido desde la inmediatez del momento que estamos viviendo, desde la precariedad de un presente que nunca controlamos del todo, de ahí la necesidad de atender, como dice Lefebvre, a la “humilde razón de lo cotidiano”, olvidar los grandes principios, que suelen resultar tan paralizantes, para atender lo que nos vamos encontrando, pensar a partir de donde estamos y con quién estamos, de cómo nos encontramos y cómo nos sentimos, como diría Kertész al comienzo de alguna de sus conferencias, porque pensar de otro modo, olvidándonos de cómo nos sentimos, resulta poco honesto hacia los demás, ¿no te parece?.

Al no ser un proyecto que se muestre como un resultado ya fijo, que ya vaya armado y sepamos que vamos a hacer en cada ocasión, la apertura hacia afuera se convierte en una forma natural de inteligencia. Compartir precariedades, no lo que sabemos, sino lo que todavía no sabemos. De este modo, el proyecto se va haciendo mientras lo hacemos. Y si queremos saber el sentido de este ir haciéndose, tenemos que mirar alrededor, en las personas, cosas, tiempos y circunstancias con las que hemos contado en cada ocasión. Eso es lo que en definitiva hemos archivando y desarchivando, los entornos en los que actuamos. En tanto que archivo vivo del actor, el dispositivo no ha dejado de archivar a todos los actores con los que se ha ido cruzando. Por ejemplo, a Laurent Berger, quien un día nos invita al seminario que estaba organizando en la Universidad de Montpellier sobre el actor, y la libertad que por un lado nos daba, pero también en las tremendas restricciones con las que finalmente nos encontramos, y aquel público ya agotado después de dos días escuchando comunicaciones; oa

tu perrita Dara, que nos acompañó en aquella primera presentación como un trazo fugaz que literalmente acabó en los brazos de una chica del público; la pizarra donde hice la explicación inicial y que ya incorporamos como herramienta; en tu cuerno, que se convertiría en un objeto clave del archivo, en el propio idioma que tuvimos que utilizar, el francés, y las limitaciones que esto supuso, limitaciones que contribuyeron a darle a todo el proyecto ese tono de precariedad, inmediatez y desconocimiento que ya no ha perdido. Así podríamos seguir con cada uno de los espacios y contextos por los que hemos ido pasando. El cementerio que veíamos desde la terraza donde estábamos de residencia con Addend en la Morera del Montsant, en un pueblo perdido entre montañas, aquel cementerio que con la ayuda de John Berger nos inspiró para abrir el archivo a los muertos y a un pasado inventado que convertimos en posibilidades de futuro. O aquellos paseos por la montaña siempre un poco o bastante perdidos, sin saber si nos llevaban a algún sitio, como el propio proyecto. O aquel retrato inmenso de San Clemente, el patrón del colegio mayor donde hicimos la segunda presentación, dentro del seminario sobre performance en la Universidad de Santiago de Compostela, aquel santo pasó al archivo como San Giorgio Agamben. O la careta que te mostré un día un poco de casualidad en mi casa, que había traído de Quito, en aquel estado en el que estábamos entonces, y que nos pareció una iluminación que terminaría convirtiéndose en otro fantasma más de este archivo tan lleno de muertos, imágenes, fiestas y momentos de pérdida. Todos ellos son autores también de este archivo sin autoridades cuyas formas de vida y modos de presentación no han dejado de cambiar.

Esta vez, tras una semana de residencia en el Programa de Artes Vivas Leal.Lav, en Tenerife, sabíamos que la gente con la que íbamos a trabajar al final no era el público que asiste normalmente a este tipo de cosas. Sabíamos que iba a ser un público difícil y fácil al mismo tiempo, adultos y niños a la vez, presentes y ausentes, que no iban a poder dejar la cabeza quieta para estar con nosotros, pero que al mismo tiempo su presencia iba a ser rotunda, lejana e inmediata, fuera de lugar, porque no iban a poder silenciar los ruidos de esas vocecitas de las que les hablamos durante la presentación, las vocecitas que te dicen que tienes que salir adelante, hacerte cargo de tu vida, llegar a algún sitio, progresar y llegar a ser alguien. Justo ellos, que son los que más difícil lo van a tener para ser aceptados en el club de las personas útiles a la sociedad, son sin embargo los que no van a dejar nunca de oír esas vocecitas.



## SE ALQUILA

Escuchar la  
vocecita

El paraíso es un lugar  
tranquilo  
2014

Fot. Adán Hernández

Quizá por eso a alguno se le iluminó la mirada cuando desarchivamos la acción de la vocecita de *El paraíso es un lugar tranquilo*; pero en lugar de Muha, el actor que lo hizo entonces, me

pintabas tú la cara de negro mientras yo sostenía una dudosa actitud meditativa, un teórico al que estabas iniciando en la performance; y en lugar de estar en el Teatro Antic, en Barcelona, donde lo estrenamos en el 2014, estábamos en una sala de la Biblioteca Municipal de La Laguna, en Tenerife; y en lugar del público habitual de este tipo de teatro, teníamos a la gente de Metamorfosis, un grupo con “trastorno mental grave”, según decía el diario donde salió la reseña de esta especie de taller imaginario (Ginovés, 2020).

Después de perderme un rato por La Laguna terminé recalando en un bar donde habíamos estado un par de días antes, cerca del intercambiador de autobuses, en aquellos soportales, ¿recuerdas?, el Bar Avenida, que hacía esquina. Me senté en una de las mesas que había en la acera y me quedé mirando a los parroquianos, que podrían ser los mismos que estaban la otra vez, y también a la gente que pasaba por la calle, supongo que yendo o viniendo de la estación, eran más o menos las dos y había bastante tránsito. Gente de todo tipo, Pai, con la que difícilmente llegaremos a trabajar, si no somos nosotros los que vamos a buscarlos expresamente. Es la típica gente, Pai, que no te los imaginas en un teatro o haciendo un taller, y sin embargo es la gente de la que cualquiera diría que es la gente normal y corriente, esa inmensa mayoría que está en todos los sitios y luego no ves nunca cuando estás trabajando; son tan reales que no sabemos ni dónde están.

Nos movemos en territorios estancos, espacios perfectamente preparados para que no pase nada fuera de lo previsto. A veces esto puede tener un lado positivo, pues nos permite el lujo de dedicarnos a algo sin interferencias del mundo exterior. Las instituciones y las empresas, que hoy ya llegan a confundirse, garantizan la posibilidad de estos laboratorios con el fin de obtener los mejores resultados. La universidad, por ejemplo, que históricamente proviene de los monasterios y las escuelas catedrales del Medioevo, hereda esta idea de aislamiento y universalidad de un ámbito donde te puedas dedicar en exclusividad a un cierto tipo de conocimiento, el conocimiento de los libros, abstraído del mundo de fuera, el mundo del día a día, que por su carácter inmediato, fugaz y engañoso, se consideraba ajeno a las verdades eternas. En aquella época el conocimiento era algo que venía de una instancia superior a la que tenían acceso los iniciados y las prácticas del conocimiento no estaban lejos de la magia, la mística, la alquimia o la astrología. El laboratorio de un sabio se debía parecer más al taller de un artista de hoy.

Durante un tiempo esta suerte de aislamiento puede ser beneficiosa, pero estas dinámicas se terminan volviendo contra nosotros, sobre todo desde el momento en que se ponen en función de unos modelos de producción y una ideología de la rentabilidad. La autonomía es un ideal que como todos los ideales es relativo, antes era relativo a algún dios y hoy es relativo a una economía de la que emana esa ilusión de independencia, convertida ya en una suerte de destino anunciado por alguna esfinge bancaria con voz grave: tú destino es ser autónomo. Son las trampas del paraíso.

Con el tiempo esto se ha hecho evidente, y ahora en lugar de autonomía se habla de sostenibilidad o interdependencia. Nos hemos dado cuenta de que esas formas de producción, que regulan también los modos de producción, de creación e investigación, pueden conducir a un suicidio colectivo. Y los sistemas no son tontos, tampoco las instituciones. Las instituciones como la universidad o los centros de arte han empezado a corregir el rumbo. Se han dado

cuenta de que los muros de protección están acabando con el sentido de servicio público que se les supone a estas instituciones. Pero al mismo tiempo, estas instituciones acumulan un enorme capital simbólico sobre el que no quieren perder el control. De este modo, si por un lado hace tiempo que se están abriendo las compuertas, por otro, la administración y la burocracia de las instituciones se ha perfeccionado hasta extremos nunca vistos haciéndose más extrañas al mundo de fuera. Los sistemas de producción y control, la fiscalización de los resultados, las formas de evaluación y homologación, el acceso laboral a estos ámbitos, los ha transformados en mundos ajenos. En otras palabras, hoy hay que ser más incondicional que hace treinta años y estar más dispuesto a hipotecar tu propia vida para acceder a uno de estos campos que obviamente funcionan también como mercados de trabajo.

Todas estas ideas se atropellaban en mi cabeza, Pai, mientras me tomaba una cerveza en la terraza del Bar Avenida, pensaba en estos mundos estancos establecidos según las reglas del trabajo, en los mundos del arte, del teatro o de la universidad, pensaba en todos los públicos y en todos los mundos que no se corresponden con el nuestro, y pensaba en lo que acabábamos de presentar, en la gente que estaba allí sin saber bien cómo hacer de público, y sentía todas estas emociones encontradas, y me preguntaba cómo seguir con el *Se alquila*, el arte, la universidad, el Bar Avenida, nuestro trabajo y nuestros miedos, el día a día, la economía, la estética, los entresijos de poder, las gallinejas y otras formas de placer.

Y es ahí, Pai, pensando en las gallinejas, que se me viene a la cabeza una convocatoria que me había llegado hacía unos días de una revista de la Facultad de Artes de la Universidad del País Vasco para un monográfico sobre las Artes en/desde/para/por la universidad, y pensé que sería una buena posibilidad para escribir sobre todo esto de otra manera y con otro tono, porque si hay algo que le falta a los artículos, conferencias, congresos y demás formas de socialización del saber académico es deseo, emoción, ganas, lugares de pérdida y de iluminación, que es lo que sentía en ese momento mientras tomaba una birra en la terraza del Avenida. Este estado de anemia emocional que caracteriza la academia afecta especialmente a las Humanidades, donde nunca estuvo del todo claro su condición de "ciencias", por lo que hubo que subrayar un poco más esta pose. No hay nada más penoso que oír a alguien leyendo una comunicación, con el tono de quien da el parte meteorológico por televisión, en un congreso universitario dedicado a las artes del cuerpo, las prácticas vivas, la performance o la experiencia. Estos estados de ánimo que son la base de la vida, Pai, fueron excluidos del mito moderno de la ciencia por considerarse contrarios a la objetividad, la seriedad y la grisura necesarias para dar autoridad y credibilidad al relato científico. Se considera que un conocimiento sin cuerpo, sin pasiones, una ciencia despersonalizada, gris y apagada, va a tener más objetividad y sobre todo va a resultar más creíble y autorizado que un conocimiento situado, vivo, cargado con los afectos de un lugar, de un presente y un momento particulares. En otras palabras, la risa nos desautoriza.

Recuerdo un estudio de Sloterdijk (1986), donde analizaba la escritura de Nietzsche como una suerte de puesta en escena de una pasión por el conocimiento; Nietzsche sabía, se decía en el libro, que "no existe nada más indecente que la falta de energía que se presenta como ciencia; siente que no existe nada más sospechoso que el miedo a la verdad que se hace pasar por conciencia crítica; y nada más falso que esa incapacidad de reconocimiento que se hace pasar por una facultad superior" (1986, 135).

No es una coincidencia que *Se alquila* (Cornago 2020) comience a hacerse en la universidad, pues es uno de los lugares que le corresponde por cómo había surgido de la colaboración entre un artista y un teórico, entre un objeto de estudio que cobra vida y un sujeto académico que deviene objeto. El imaginario del libro, el archivo, la teoría, lo situaron desde el comienzo a mitad de camino entre la universidad y los espacios de producción artística. Tanto el capítulo inicial, que presentamos en el seminario sobre el actor en la Universidad Paul-Valéry de Montpellier, como la siguiente edición, dentro de unas jornadas sobre performatividad organizada por el grupo Performa en la Universidad de Santiago de Compostela, se programaron como una intervención más al lado del resto de comunicaciones, mesas redondas y conferencias, que ocuparon la mayor parte de la programación de estos eventos. Comunicaciones de entre quince minutos y media hora leídas por los mismos autores que las habían escrito que se sucedían unas tras otra a lo largo del día con breves pausas tras cada bloque de cuatro o cinco. No me extraña que a ti todo este ceremonial te resulte marciano, pero es lo que yo he conocido desde el primer congreso al que asistí en la Universidad. Treinta años después, Pai, resulta desconsolador ver cómo las cosas han cambiado tanto para cambiar tan poco, como se decía en *El gatopardo*.



## SE ALQUILA

Matar al público y amontonarlo  
alrededor de una bandera.

El imposible  
2008

*Se alquila*. Archivo vivo del actor. Montpellier, 2019.

En estos eventos académicos se tiene la impresión de que las presentaciones prácticas sirven para cubrir la cuota experimental necesaria para mantener la ilusión de que no se forma parte de un ritual que nadie entiende como puede seguir funcionando en las universidades y espacios académicos de medio mundo. Ahora bien, mi pregunta es: si la posibilidad de hacer las cosas de otra manera está abierta, por qué no cambian las cosas, por qué se sigue insistiendo en unos formatos y convenciones que vienen de otra época. Al final, como decía el cura, la iglesia somos todos; la universidad, el arte, el teatro somos también potencialmente todos, y si esto no cambia no hay que mirar afuera. La institución no está por fuera de nosotros. Creerse al margen porque no tienes nómina o trabajas en espacios marginales puede servir de consuelo en un momento de crisis, pero el sistema es más complejo. Las formas de control se ramifican y enraízan más allá de los espacios oficiales. La solución no está en ponerse al margen de la institución, que por otro lado administra unos recursos que son de todos, sino en negociar desde dentro de la universidad, el museo o el teatro, pero no únicamente a un nivel teórico, sino de un modo práctico y táctico, negociar, aunque quizá el término más adecuado sea conspirar, para activar dinámicas de desinstitución dentro de la

propia institución, espacios de deseo y desconocimiento. Al final te lo agradecen todos menos la propia maquinaria que como aparato ciego está obligada a limpiar, fijar y dar esplendor, como reza el lema de la madre de todas las instituciones. Y enfrentarse a lo ya instituido no es fácil.

### *instituir / conspirar / desinstituir*

Los saberes acumulados en la institución determinan valores, prácticas y funcionamientos; pero la institución no es algo hecho y acabado de una vez, sino un proceso que se está haciendo continuamente. A pesar de la verticalidad y los rasgos de autoridad, se trata de un organismo en permanente construcción y dependencia con el mundo exterior. La institución no está formada solamente por las personas identificadas con esta, sino por todos los que potencialmente podrían formar parte de ella en algún futuro. En este sentido, la historia de la institución es también la historia de todo aquello que podría ser pero no es la institución. Desde este enfoque aspiracional, que Marta Nussbaum (2013) analiza como un elemento fundamental de las emociones políticas, la institución potencialmente somos todos, y por tanto los aliados, medios y circunstancias a los que se puede recurrir para el desarrollo de un proyecto público son potencialmente también todos.

En el caso de la institución de un espacio público basado en la experiencia, como son las instituciones artísticas y en cierto modo también las dedicadas al conocimiento como la universidad, la relación de conflicto con lo ya instituido se hace más evidente. Entre todas las instituciones es la artística la que necesita sentirse en un proceso constante de desinstitución; de ahí la disonancia que producen términos como artista funcionario, lo que podría aplicarse igualmente al investigador o al político funcionario. Este enfoque enlaza con lo que Jesús Carrillo, cuando era director de actividades públicas del Museo Reina Sofía, llamó la estrategia conspiratoria, que participa igualmente de este carácter aspiracional. En unos encuentros dedicados a repensar la práctica de los museos desde la producción de lo común, explicaba en qué consistía:

Conspiracy involves a detachment from our traditional structures of legitimation and may bring unexpected travel companions, people you would have never recognized as your peers, since conspiracy means negotiating with others. Conspiracy means a commitment with a collective cause, but it also implies secrecy, to operate within a dead angle from which you will not be seen by power and the risk of being discovered, exposed and erased. Conspiracy, the art of blowing together, may be the only way we have today to build institutions today. (Carrillo 2018)

Conspirar en la institución no quiere decir conspirar en contra de la institución, sino hacer posible movimientos que las inercias administrativas tratan de frenar, pero que en realidad son los que le dan vida abriendo nuevos planos de operatividad. La dimensión colectiva de este entramado resulta fundamental, pero no hay que confundirla con una cuestión de cantidades, no se trata de ser muchos o pocos, sino de la cualidad del tejido y su capacidad para expandirse de forma inadvertida. Igualmente, la parte secreta no tiene que ver tanto con hacer

las cosas a escondidas, sino con moverse a diferentes niveles y hablar distintos lenguajes, asumiendo que no todos se tienen que entender con todos.

La introducción de las prácticas artísticas en la universidad, no solo como objeto de estudio, sino como un espacio y un modo específicos de investigación y actividad pública, es parte de un debate más amplio sobre la utilidad de las artes en la sociedad actual. Entre estas utilidades de las prácticas artísticas, que eran el eje de los encuentros sobre la producción de lo común en los que se enmarcaba la intervención de Carrillo, o del diccionario de uso de Stephan Wright, que citaré a continuación, destaca su potencia como agencias de desinstitución, de contaminación y transversalidad, es decir, de apertura y cuestionamiento de los saberes ya instituidos. El origen de estos cambios no hay que buscarlo dentro del propio espacio artístico o universitario, sino que proviene de una transformación mayor en relación con la economía, las formas del trabajo y el tipo de conocimiento que demandan. La importancia de las capacidades afectivas e intelectuales en la economía inmaterial, de los modos de hablar y relacionarse, de estar en un lugar y habitarlo, de cuidar los medios y cuidarnos nosotros mismos, ha revalorizado las artes como prácticas de aprendizaje y transformación de lo público.

Los giros epistemológicos de las últimas décadas son una reacción en contra de un modelo de ciencia como verdad universal autorizada por una serie de sujetos individuales o agentes económicos, una ciencia deslocalizada sin cuerpo ni emociones. Frente a este modelo blanco, heteronormativo y patriarcal, brazo intelectual de la empresa colonial de Occidente, se han comenzado a reconocer otras epistemologías y formas de saber enraizadas en prácticas no formales que asumen que el conocimiento es conocimiento en la medida en que nos enseña algo del medio en el que vivimos y del que somos parte, es decir, en la medida en que nos ayuda a vivir mejor, a utilizar los medios y recursos materiales e inmateriales que hay a nuestro alrededor, a hacernos cargo de un pasado y una historia que nos afectan directamente. Este es un saber que se genera, por tanto, con respecto a un contexto, una situación y unas circunstancias singulares, es decir, es un saber situado; es colectivo, plural y contaminante, porque en él participan agentes de procedencia diversa que lo van modificando, y es práctico porque no existe al margen de sus contextos específicos de uso, aprendizaje y comunicación.

La reacción de las artes contra las grandes abstracciones que sostienen la institución artística, entre las que habría que destacar las categorías de obra, autoría y público, es parte de esta transformación en la concepción del conocimiento. En su diccionario de los usos (*Lexicon of usership*), desarrollado como parte del programa el Museo útil, Stephen Wright propone un nuevo vocabulario para trabajar con las artes. Este proyecto tiene su punto de partida en la crítica de estas tres categorías centrales.

La crítica de estos lugares, que ha guiado la teoría de las artes y sus modos de producción, ha permitido la apertura, expansión y puesta en valor de un territorio más vasto que puede reinventarse para cada proyecto. Quiénes son los autores de un proyecto, cuáles son sus obras/resultados y cómo se comparten, quiénes son su público, son preguntas que están abiertas durante todo el recorrido de un proceso de trabajo respuestas distintas según cada momento.

Estas tres preguntas delimitan tres niveles de trabajo que sirven no para construir una metodología específica de investigación basada en la práctica, a la que solo podría llegarse atendiendo a las circunstancias específicas de cada proyecto, sino para dar un paso atrás y abrir el campo de posibilidades para la construcción de esa metodología, que en todo caso tendría que ser una metodología con la posibilidad de ir cambiando. Se trataría del método o el camino para llegar a ese otro método ya específico de cada proyecto. Este camino se recorre al mismo tiempo atendiendo a tres planos. El primero es la delimitación de los territorios de experiencia que van a alimentar el proyecto, los territorios oficiales y los no oficiales. El segundo modo afecta a las alianzas que podemos establecer a lo largo del proyecto, posibles interlocutores, socios, cómplices o compinches; al igual que en el caso de los territorios prácticos, no se trata solo de los interlocutores oficiales, sino también de los aliados casuales que puedan surgir. El tercer plano consiste en atender desde el comienzo a otras posibilidades más o menos incidentales, inventadas o azarosas de hacer público el proyecto antes, durante y después de su presentación oficial.

Situar un proyecto significa localizar sus interlocutores más próximos, pero también los más distantes, no solo a nivel teórico en tanto conceptos, discursos o técnicas que van a ser utilizadas, sino también los interlocutores inmediatos con los que el proyecto se pone en relación, entre los que se encontrarán los agentes procedentes del marco institucional o espacio en el que se desarrolle; pero lo importante no es identificar solamente estos actores oficiales, sino también aliados, cómplices y circunstancias laterales o incidentales. No se trata solo, por tanto, de delimitar el mapa con los actores fijos, sino de cuidar los territorios impropios y móviles que al lado de los marcos oficiales van a albergar los espacios vivos de experiencia. La atención y el cuidado de estos momentos inestables es fundamental porque de ahí nace la inteligencia del proyecto, es decir, el saber práctico que se genera como necesidad de ir dando respuesta a los problemas que se vayan planteando. Proteger este ámbito cambiante de experiencias no implica aislarlo del medio, pero sí cuidar el régimen de intercambios y relación con los diferentes contextos en los que vaya a intervenir.

Una economía que no pone la búsqueda de unos resultados por delante del cuidado de los medios tiene que atender no solo a los fines, sino especialmente a los modos, espacios y agentes con los que trabaja. Una parte importante de un proyecto de investigación/creación es la toma de conciencia y la práctica de los medios que tiene a su alcance, los más evidentes y visibles, pero también los que podrían resultar marginales o ajenos. El conocimiento situado implica hacerse cargo de esos medios no solo como instrumentos sino también como un fin en sí mismos, habitar el medio sin otro propósito que el que sea más medio, más vivo, abierto e incierto. Hay que tener en cuenta que un lugar nunca es uno solo, sino que está atravesado por otros que conviven en un mismo tiempo y espacio. La necesidad de estar en un medio más allá de las normas de uso estipuladas anima una inteligencia táctica y sensible. Esta actitud es la que Bourdieu define como relacional y disposicional, una actitud que “toma en consideración las potencialidades inscritas en el cuerpo de los agentes y en la estructura de las situaciones en las que estos actúan o, con mayor exactitud, en su relación” (1994: 7).

Para que el proyecto alcance toda su potencia es necesario trabajar a varios niveles al mismo tiempo, despistar a la institución y con ello quizás a algunos de sus agentes de modo que no neutralicen el movimiento identificándolo con un concepto, categoría o valoración ya prevista



que acabe con lo que tiene de experiencia. No todos los intervinientes tienen que conocer la existencia y el plan de los otros. El arte recupera así su sentido originario de trampa, engaño o artificio para conseguir un fin que no se reduce al más evidente ni opera a un único nivel.

La importancia que a lo largo del siglo XX y especialmente ya en la segunda mitad ha alcanzado la dimensión performativa, física y escénica de las artes visuales ha ido en dirección inversamente proporcional al desarrollo de la dimensión expositiva en las artes escénicas. Este proceso de confluencias no hay que entenderlo ya como resultado de la interacción entre géneros y mundos artísticos distintos, como fue en otro momento, sino como resultado de la necesidad de replantear la dimensión pública del arte.

Estas tres categorías, autoría – obra – público, a pesar de haber sido objeto de crítica durante buena parte de la historia moderna, siguen detentando un poder evidente en torno al cual se organiza, fija y da esplendor así misma la institución artística y, haciendo ciertos ajustes también la universitaria (investigador - CV – índices de impacto). Es necesario seguir insistiendo en una crítica, no solo teórica, sino sobre todo práctica. Y entre estos tres ejes, quizá sea el último, el relacionado con la esfera pública, en el que me voy a centrar ya para acabar, el que por su amplitud contiene, no solo el punto de partida y de llegada, sino también el medio (público) en el que se desarrolla este debate sobre el lugar de las artes en la universidad y del que podemos extraer algunas respuestas; a pesar de que por su amplitud sea quizá también el lugar más difícil de delimitar, y seguramente el polo de abstracción más potente.

El público es una de las categorías básicas en la construcción de la esfera pública. Su origen está ligado, como otras tantas categorías afines, a la consolidación de unas reglas políticas que comenzaron a organizar la convivencia no ya en función de unos principios trascendentales, sino de la participación de fuerzas distintas, de consensos y negociaciones. La necesidad de negociar, pactar, consensuar identificó pronto este tipo de política con posturas conservadoras frente a opciones más radicales guiadas por unos principios ideológicos sólidos, esos principios que Kertész definía como patológicos al comienzo de este artículo.

Esto no quiere decir que la democracia no pueda ser una opción igualmente radical, pero su radicalidad consiste e insiste en un principio de indeterminación acerca de lo público y los modos de convivencia. Los saberes situados es la correspondencia a nivel epistemológico de esta opción política. El papel de las artes dentro de esta frágil ecuación es el de proporcionar los medios y las prácticas para el desarrollo de estos espacios de indeterminación, medios tales como la imaginación, la creatividad, la ilusión, la experiencia sensible o la inteligencia de las emociones.

La incorporación más visible, en sentido literal de tomar cuerpo, de este principio de incertidumbre es el propio público. El público ha sido un tipo de agregado social caracterizado por su indefinición. Esto fue así desde sus orígenes. Lo que hizo posible la construcción de una esfera pública fueron justamente medios de comunicación que como el periódico permitían participar de la vida pública sin salir de casa, es decir, sin tener que darle una presencia real. Lo público es algo que está en nuestras cabezas antes incluso de hacer público un trabajo, pero que al mismo tiempo nunca termina de hacerse presente del todo, porque el público, en tanto que abstracción colectiva, no es nadie en particular; si potencialmente puede ser cualquiera,

también puede no ser nadie, un fantasma del imaginario político, una invención de la burguesía ascendente consolidada por la economía de consumo.

Esta dimensión fantasmal lo convirtió en objeto constante de crítica desde todos los lados, tanto desde la antropología, la sociología y la política, como desde las artes, los medios y la comunicación. No todos tuvieron la lucidez de John Dewey para romper una lanza ya en los años veinte por esta comunidad fantasmal como condición necesaria para la política entendida como una práctica real de todos los días y no solo un ejercicio retórico. En *El público y sus problemas*, Dewey (1927) recogía lo que empezó siendo una reacción en forma de reseñas sobre las publicaciones de Walter Lippmann aparecidas unos años antes como *La opinión pública* (1922) y *El fantasma público* (1925), en las que acusaba la debilidad de esta categoría, su fácil manipulación por parte de los medios y por tanto la necesidad de excluirla de la vida política, que debía estar en manos de los expertos exceptuando el momento de la participación a través del voto (Catalán 2013). No es casualidad que fuera el mismo Dewey el que señalara la experiencia como el elemento fundamental de las artes en su libro *El arte como experiencia*, cuyas ideas guiaron algunas de las instituciones más innovadoras del momento, como la New School for Social Research, que vivió una parte de su historia como una universidad en el exilio y por la que pasaron nombres como John Cage, Hannah Arendt o Leo Strauss, además del propio Dewey (Jacob 2018).

La debilidad de lo público y del propio concepto de público, convertido en semillero de todos los populismos, condujo también a las artes y de forma más clara a aquellas que se realizan en vivo, que desde entonces han sido cada vez más, a traducir su agenda política en una poética de activación de ese público, sacándolo de la posición de anonimato y pasividad con la que quedó identificado. Frente al espacio del público se proyectaría, como en un juego de reflejos invertidos, el lugar del actor, el performer o el artista, y en otro orden de cosas, del político, es decir, de los que tienen la capacidad de actuar. La pregunta sería qué significa activar al público, o formulado desde el otro lado, qué significa tener la capacidad de actuar.

Esta división aparentemente tan evidente entre los que pueden actuar y los que no pueden actuar, los que hacen y los que miran, los activos y los pasivos, los prácticos y los teóricos, es en realidad lo que tiene que constituir un objeto de crítica, no la posibilidad de que existan dos, tres o infinitos planos distintos, como el del público frente a los artistas, o el nosotros frente al vosotros, o la obra frente a lo que no es la obra, sino la relación que puede existir entre ellos sin necesidad de que unos se impongan a otros. Como dije más atrás en relación con los medios, las abstracciones y las técnicas en general, el público es un medio y una abstracción también necesarios, hacer su crítica, en el sentido que la ilustración dio a este término, no quiere decir negarlo.

La apuesta de Bruce Robbins (1993) ya en los años noventa, recogiendo el título del ensayo de Lippmann, de aceptar y trabajar a partir de este estado de presencia fantasmal característica de lo público nos parece en este sentido más acertada: dejar de insistir en hacer del público lo que no es indagar en las potencias de lo inespecífico e incierto de esta posición, como defiende también Deutsche (2007), trabajar a partir de las potencias de la indeterminación, de la apertura hacia fuera asumiendo el desconocimiento que esto implica, hacerse cargo de lo que nunca puede estar acabado porque siempre va a estar incompleto, haciéndose, esperando el

momento de hacerse público y ponerse en circulación. Son las formas y modos de estos momentos de apertura, cuando algo se hace público, los que no hay que asumir como ya sabidos, los que hay que estar continuamente reinventando, para que este principio de incertidumbre cobre cuerpo y se haga realidad como experiencia situada, colectiva y abierta.

*Mail, 3 febrero a las 17:04*

Hoy el grupo metamorfosis nos hemos vuelto a encontrar, dentro de nuestros encuentros regulares, en la sala donde Óscar y Juan nos presentaron *Se Alquila*, ya que es nuestro lugar regular de trabajo. Al grupo le ha parecido muy "chachi" esto de abrir diálogo con ustedes y nos apeteció dejar constancia en el libro de esta entrada nuestra en *Se Alquila*.

Como leí todo el correo, pues también se escuchó la parte que planteaba Óscar de ir a Barcelona, cuando ustedes presenten allí. Todas las personas que están en el grupo están pasando por un proceso de recuperación, lo que conlleva: visitas regulares al psiquiatra, medicación y tratar de no alterar rutinas, por lo que viajar sería como una auténtica odisea algo arriesgada. No obstante, dos personas del grupo comentaron que a ellas les gustaría y se sentían no solo con deseos sino también "preparadas" para algo así.

En Canarias, contamos con el Programa Canarias Cultura en Red, que podría cubrir los pasajes por lo que la sugerencia/invitación puede resultar no tan descabellada, si va una parte muy reducida del grupo al completo. Ahí lo dejo.

Querido Pai, te mando el mail que he recibido hoy del grupo de La Laguna. Como ves, parece que es posible que vengan a Barcelona en abril para la siguiente presentación. Sería estupendo poder continuar la aventura que empezó allí y cruzarlo con lo que estamos preparando para la Antic. Ellos nos traerían de vuelta el libro: la edición de *Se alquila* que les dejamos para que continuaran archivándose y desarchivándose, no ya a partir de nuestras acciones, sino de sus propios deseos realizados de forma colectiva. Lo que nos traigan será un regalo que nos viene de vuelta, un regalo más para la celebración en L'Antic, una nueva celebración del paso del tiempo, de un nuevo 50 cumpleaños, ahora de este teatro, con la que abriremos el primero de los tres recorridos que vamos a presentar.

En La Laguna descubrí las posibilidades del regalo como discurso crítico a través de la acción. El regalo, que en este caso es un libro como instrumento performativo. Llegué hasta ahí a través de Bataille, sobre el que ya trabajamos para el taller de Porto Alegre hace años y que retomé para esta edición. Es uno más de esos cruces extraños que no están previstos, porque volví a Bataille para buscar materiales sobre la condición erótica del conocimiento artístico, el conocimiento transformado en una forma de deseo, y finalmente esto terminó conduciendo a la cuestión del excedente, el intercambio y el don hecho realidad a través del motivo del regalo, que no es solamente el libro, sino todo lo que conlleva, la obra, el taller, los aprendizajes y en definitiva el encuentro, la fiesta, el baile como regalo que hacemos a los demás y a nosotros mismos.

Cuando empezamos a trabajar ya en La Laguna sobre el terreno, lo del lado erótico del conocimiento quedó en suspenso, quizá porque esta cualidad erótica es tan evidente que no nos hacía falta nombrarla. Sin embargo, cuando llegamos a tener claro el relato-motor de la nueva presentación/taller, que iba a ser la celebración de nuestro 50 aniversario, que habíamos acabado de cumplido unos meses antes y que todavía no habíamos podido celebrar, el motivo del regalo cayó por su peso.



Fot. Adán Hernández

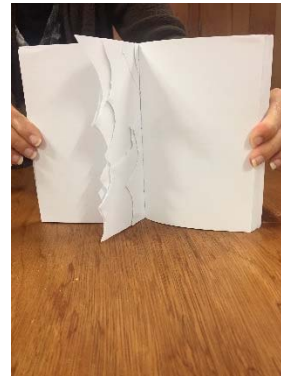
A diferencia de un objeto por el que se paga un precio ya fijo, el regalo implica un intercambio a partir del deseo del otro; está marcado por una cierta gratuidad que supera cualquier cálculo. Los regalos se hacen porque *se quieren* hacer, es un modo de expresar un afecto, tienen un sentido de gratitud, de reconocimiento; sin que deje de formar parte de una convención y unos compromisos, en alguna medida va más allá de cualquier rentabilidad.

Y con el regalo llegamos al excedente del que habla Bataille como origen de la comunidad, un excedente que no se agota en lo que se recibe a cambio, pues son las personas implicadas, en este caso todo el grupo, las que tienen que hacerse cargo de este excedente que es el deseo, los afectos, la emoción de los otros. Esa responsabilidad recae sobre el grupo y es al mismo tiempo un don, el don de haber sido elegidos y que les da un poder sobre nosotros y una capacidad de acción. El grupo se convierte por un tiempo en una comunidad (de deseo), en un tipo de agrupación que más allá de las propiedades físicas, culturales o económicas, que lo cohesionan, se siente atravesado por ese principio de indeterminación y movimiento que es el deseo del otro. La participación en una práctica artística nos permite dejar de ser un grupo social perfectamente identificado por unas siglas, características sociales o trabajo, para convertirnos en algo más incierto, abierto, vulnerable y sin definir.

El motivo del regalo nos sirvió para introducir otro nivel de trabajo en el Archivo. El archivo como un regalo y una posibilidad de recuperación colectiva del pasado. Fue a partir de ahí que planteamos el trabajo, concretado en el objeto del libro, como un regalo que yo te hacía a modo de estudio práctico sobre tu trayectoria como artista, un libro performativo cuyos modos de uso exponíamos, tras la fiesta de cumpleaños, a lo largo de la presentación, como si se tratara de un taller, que quizá fue en realidad lo que hicimos: taller, encuentro, obra,

conferencia performativa, celebración, terapia... daría lo mismo, lo importante es que este deseo se proyectaba hacia el público, no para que dejaran de ser público, sino para que lo fueran más aún, pero de otro modo, al saber que el libro y el proyecto era en definitiva un regalo para ellos, con el que podrían seguir jugando entre ellos y jugando con nosotros, porque implicaba también el compromiso de que nos lo mandaran de vuelta para la presentación en L'Antic.

Si ahora vienen a Barcelona, serían ellos mismos los que nos podrían traer de vuelta su archivo vivo inscrito en sus propios cuerpos. El regalo ya no sería únicamente el libro, sino ellos trayendo el libro, ni sería solo para nosotros, sino para todos los que estemos en ese momento en L'Antic celebrando los azares que depara el paso tiempo, el paso del tiempo de la propia sala, que dentro de unos años cumple su vigésimo aniversario, si la especulación inmobiliaria, la verdadera pandemia de nuestro tiempo, no acaba antes con este proyecto ya histórico dentro del mapa cultural de Barcelona.



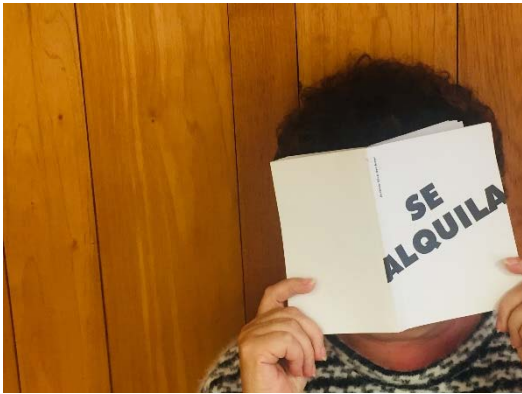
*Desaparecer*. Registros de una acción colectiva. La Laguna, 2020. Fot. Beatriz Bello

Para recibir a la gente de Metamorfosis podemos continuar simplemente con la trama de La Laguna, la trama no solo en el sentido de relato, sino también de trampa, truco, conspiración. Recuerdas que cuando les contamos allí el funcionamiento del libro tomamos como ejemplo un deseo de grupo que quisiéramos archivar, y que fue el desaparecer todos juntos.

No fue casualidad que saliera ese deseo, porque el trabajo sobre el tiempo, sobre el estar y dejar de estar, estar presente y estar ausente, estar vivo o estar muerto, ha estado ahí desde el comienzo. El hecho de tener que resolver la convivencia entre un objeto vivo de estudio que eres tú volviendo a hacer acciones del pasado, y el sujeto teórico de este relato de investigación, yo como especialista en teoría de las artes escénicas y autor, también en teoría, de este libro vivo, nos enfrentó con el problema del pasado, la historia, lo que fuimos y ya no somos frente a lo que somos ahora o lo que podríamos ser.

Este libro, *Pai*, también ha hecho realidad mi deseo de ser autor y dejar de serlo al mismo tiempo, de escribir un libro que incluso editado e impreso, va a estar siempre inacabado y haciéndose, como la propia vida, una vida que no es nunca la de uno solo, sino la de uno atravesado por muchos otros, personas, lugares, circunstancias, deseos. El libro es una imagen viva, un instrumento no para hacer, sino para deshacernos, deshacernos de pasados,

profesiones e identidades, deshacernos de orígenes e historias, sin darles la espalda, sino al contrario, para traerlas al presente y reinventarlas en relación con otras circunstancias y personas.



Fot. Beatriz Bello.

Lo que te planteo entonces es que la gente de Metamorfosis continúe con su papel de ausentes presentes, de fantasmas vivientes, de presencias inciertas, que vengan con sus cuerpos y actitudes imprevistas. Hacer presente lo ausente es una definición recurrente del teatro y del arte en general. Reconocer y dar vida a las ausencias, miedos y deseos, frustraciones y fobias, es un ejercicio no solo a nivel sensible, sino también ético, por cuanto implica el reconocimiento de esos otros oscuros y desconocidos que somos también nosotros mismos.

Esto es una posibilidad no solo artística, sino también política, porque es lo que nos permite seguir creyendo en lo que podría ser y todavía no es, como por ejemplo en que algún día no se hablará más de conocimiento artístico o inteligencia sensible o saberes situados, sino simplemente de conocimiento, inteligencia y saberes a secas, porque cualquier forma de saber, cualquier conocimiento, estará ligado a una experiencia; y todo el mundo tendrá eso claro, y alguien que dé una conferencia basada en su propia experiencia como escritor a secas, no tendrá que empezar disculpándose como hacía Imre Kertész por su falta de conocimiento especializado o de rigor científico, porque todo el mundo sabrá que para aprender algo hay que empezar pringándose uno mismo. Y todo el mundo sabrá que esa experiencia/conocimiento pringoso, sudado, blando no se puede reducir nunca a una explicación, una teoría o unos datos, que serían solo una parte, accesoria en todo caso a la parte principal, que es lo que a cada cual le toca en relación con ese saber situado, cambiante y plural.

Y este es, creo yo, el papel que el arte puede tener dentro de la universidad, retomando el tema del artículo que te dije en La Laguna que iba a escribir (y en el que seguí trabajando y ahora estoy ya acabando), las artes tienen la capacidad de crear las circunstancias para que los conocimientos no se queden en datos, teorías o prácticas y métodos con nombre y apellidos, para que saber algo no signifique únicamente que lo hemos leído en un libro o escuchado en una conferencia. Ese excedente, como diría Bataille, es la experiencia ligada al saber, es el espacio común y el terreno para compartir esos saberes, que son también no saberes, o saberes por aprender, porque cambian constantemente cada vez que se hacen de nuevo con

otras personas y en otros contextos, sobre todo si no pertenecen a nuestro mundo. Si existe eso que llamamos arte es porque existen esos otros mundos, y ese el papel de las artes en la universidad, abrirla a esos mundos, convertir el tomarse unas cañas en el Bar Avenida en una clase magistral de artes vivas.

#### Referencias bibliográficas

Agamben, Giorgio. (1978) 2004. *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Bataille, George. 1967. *La part maudite, précédé de La notion de dépense*. Paris : Éditions de Minuit.

Benjamin, Walter. (1933) 2007. "Experiencia y pobreza" (220-222). En *Obras*. Libro II/vol. I. Traducción de Jorge Navarro Pérez. Madrid: Abada.

Bourdieu, Pierre. (1994) 1997. *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Traducción de Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama.

Carrillo, Jesús. 2018. "Conspiratory Institutions?". En *Glossary of Common Knowledge*. Zdenka Badovinac, Jesús Carrillo, Bojana Piskur, coords., 280-282. Lubiana: Moderna Galerija.

Catalán, Miquel. 2013. *Ética de la democracia. Sobre la política de John Dewey*. Madrid: Verbum.

Cornago, Óscar. (2020). "Se alquila". *Teatron Blog*. <http://www.teatron.com/oscarcornago/blog/se-alquila/>

Damasio, Antonio. (1994) 2011. *El error de Descartes. La emoción, la razón y el cerebro humano*. Traducción de Joandomènec Ros. Madrid: Destino.

Deutsche, Rosalyn. 2007. "Público". Conferencia dentro del curso *Ideas recibidas. Un vocabulario para la cultura artística contemporánea*, Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), 19 noviembre. <http://www.macba.cat/controller.php>

Dewey, John. (1927) 2004. *La opinión pública y sus problemas*. Traducción de Roc Filella. Madrid: Ediciones Morata.

Feuerabend, Paul. (1975) 1986. *Contra el método. Esquema de teoría anarquista del conocimiento*. Traducción de Diego Ribes. Madrid: Tecnos.

Ginové, Patricia. 2020. "La memoria rescatada de un actor". *El Día (Tenerife)*, 28 de enero. <https://www.eldia.es/cultura/2020/01/28/memoria-rescatada-actor/1045205.html>

Grupo Oblomoff. 2014. *Un futuro sin porvenir. ¿Por qué no hay que salvar la investigación científica?* Traducción de Javier Rodríguez Hidalgo. Madrid: Ediciones El Salmón.

Jacob, Mary Jane. 2018. *Deweys for Artists*. Chicago: University Press.

Kertész, Imre. (1998) 2015. "El intelectual supérfluo". En *Un instante de silencio en el paredón. El holocausto como cultura*, pos. 1252 ss. Traducción de Adan Kovacsics. Editor digital, Titivillus. Recuperado de [epublicbre.org](http://epublicbre.org).

- Lefebvre, Henri. (1968) 1972. *La vida cotidiana en el mundo moderno*. Traducción de Alberto Escudero. Madrid: Alianza.
- Lefebvre, Henri. (1974) 2013. *La producción del espacio*. Traducción de Emilio Martínez Gutiérrez. Madrid: Capitán Swing.
- Lippmann, Walter. 2013. *La opinión pública*. Traducción de Blanca Guinea Zubimendi. Madrid: Inactuales.
- Lippmann, Walter (1925) 2011. *El público fantasma*. Traducción de César García Muñoz. Cuenca: Gnueve Ediciones.
- Nusbaum, Martha C. (2013) 2014. *Las emociones políticas. ¿Por qué el amor es importante para la justicia?* Traducción de Albino Santos Mosquera. Barcelona: Paidós.
- Oblomoff. (2009) 2014. *Un futuro sin porvenir. Por qué no hay que salvar la investigación científica*. Trad. De Javier Rodríguez Hidalgo. Madrid: Ediciones El Salmón.
- Piglia, Ricardo. 1988. *Respiración artificial*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Robbins, Bruce. 1993. "Introduction: The Public as Phantom". En *The Phantom Public Sphere. Cultural Poltics*, 5. Minneapolis: University Press Minnesota,.
- Stengers, Isabelle. (2017) 2019. *Otra ciencia es posible. Manifiesto por una desaceleración de las ciencias*. Traducción de Víctor Goldstein. Barcelona: Ned Ediciones.
- Sloterdijk, Peter. (1986) 2000. *El pensador en escena. El materialismo de Nietzsche*. Traducción Germán Cano. Barcelona: Pre-Textos.
- Zweig, Stephan. (1936) 2001. *Castellio contra Calvino: conciencia contra violencia*. Traducción de Berta Vias Mahou. Madrid: Acantilado.
- Wright, Stephen. 2013. *Towards a Lexicon of Usership*. <https://museumarteutil.net/wp-content/uploads/2013/12/Toward-a-lexicon-of-usership.pdf>