

EL RELATO, LAS PRÁCTICAS Y EL DESEO UNA REFLEXIÓN SOBRE LA INVESTIGACIÓN EN ARTES

*NARRATIVES, PRACTICES AND DESIRE. ART
BASED RESEARCH*



Óscar Cornago

Trabaja en el Centro de Ciencias Humanas y Sociales del Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid. Su trayectoria profesional está centrada en la teoría e historia de las artes escénicas y su relación con otros medios artísticos, la estética y los discursos críticos contemporáneos. Ha dirigido numerosos proyectos, seminarios y encuentros de investigación en torno al concepto de teatralidad, la crisis de la acción y los modos de actuación, o la función de las prácticas artísticas en la construcción de la esfera pública. Entre sus últimos libros se encuentra el volumen colectivo *Tiempos de habitar. Prácticas artísticas y mundos posibles*.

Correo electrónico:

oscar.cornago@cchs.csic.es

Fecha recepción: 13 de abril de 2020

Fecha de aprobación: 03 de noviembre 2020

Resumen

Este artículo estudia las formas de investigación en artes a partir de tres planos: el relato de la investigación, las prácticas en las que se apoya y el deseo que la mueve. Como caso de estudio se utiliza el proyecto *Se alquila. Archivo vivo del actor*, desarrollado por el director escénico e intérprete Juan Navarro en colaboración con Óscar Cornago. El objetivo es analizar las cualidades de los saberes prácticos y, a partir de ahí, los modos de trabajo en artes frente al horizonte institucional de los conocimientos teóricos.

Palabras clave:

Investigación en Artes, Prácticas, Conocimiento Teórico, Experiencia.

Abstract

This article studies the forms of research in the arts from three levels: the narrative of the research, the practices on which it is based and the desire that moves it. As a case study, the project For rent. Live archive of the actor, developed by the stage director and interpreter Juan Navarro in collaboration with Óscar Cornago, is used. The objective is to analyze the qualities of practical knowledge and from there the ways of working in the arts against the institutional horizon of theoretical knowledge.

Key Words:

Research in Arts, Practices, Theoretical Knowledge, Experience

A las y los estudiantes de la Escuela de Artes de Enigado, por aquel taller de rostros y miradas.

Introducción: Al comienzo un relato

Al comienzo un relato. Un relato inventado, cambiante, que se confunde con un deseo, impreciso, como suelen ser los deseos. Todavía no hay proyecto, ni métodos, ni formas, solo ganas de hacer, un camino por venir que se intuye lleno de posibilidades. Contamos con una idea vaga, un deseo al que tratamos de dar forma para contárselo a otros y a nosotros mismos, escuchar devoluciones, contagiarles, quizá se conviertan en futuros compañeros de viaje.

Así puede comenzar una investigación cuando todavía no es investigación, sino tan solo un punto de partida, impreciso: una ficción, un relato, un deseo. Con esta relación comienza también este artículo sobre las formas de la investigación académica en artes, o las artes de la investigación académica. Cuando las cosas están vivas todo se termina contagiando, como estamos viendo por estos tiempos de virus y encierros. Las artes y las teorías del arte, la reflexión y las prácticas, los cuerpos y las ideas, la universidad y la calle.

Relato, práctica y deseo son los tres niveles de este recorrido. Cada uno se sitúa en planos distintos que definen también distintos tipos de intercambio, pero es esencial que no se pierda la relación entre ellos. La posibilidad de conta-

gio y movimiento es lo que les da vida al tiempo que los pone en riesgo. Cada uno de ellos tiene una cierta autonomía, posee sus pendientes y desniveles propios, pero es solo cuando están conectados que se enriquecen, cruzan y estallan. El resultado es un territorio inestable que está constantemente cambiando: el deseo desborda el relato que, a su vez, es traicionado por las prácticas; el relato disfraza el deseo que, a su vez, se transforma por ponerse en práctica. Cuando el relato, las prácticas y los deseos se cierran en sí mismos, pierden su capacidad de agencia y movimiento, de afectar y servir a otros, de crear canales de apertura al mundo de afuera; relatos, prácticas y deseos, por separado, serían conocimientos muertos o saberes vacíos.

El relato es la herramienta que se utiliza para poner palabras a un proyecto, ya sea un proyecto que está por hacerse o un proyecto ya realizado cuyos resultados debemos comunicar y hacer públicos. El relato sirve para aclararnos acerca de lo que estamos haciendo o nos gustaría hacer, o para explicárselo a alguien de afuera o rendir cuentas frente a la institución y, en muchos casos, para las dos cosas al mismo tiempo. Por esto resulta aconsejable no limitar la apertura de una investigación a un momento final cuando ya está todo acabado y se cree haber llegado a unos resultados ciertos; hacer público un proyecto es una oportunidad y una herramienta para entender qué estamos haciendo y cómo seguir adelante, por eso conviene no dejarlo solo para el final, como un añadido accesorio. La cualidad pública es inherente al conocimiento y al arte, que no podrían entenderse al margen de su proyección y sentido hacia los otros. Es cierto, también, por otro lado, que se deben cuidar

los contextos y modos de presentar un proyecto, tomar las precauciones para que la devolución no se vuelva en contra del proyecto en términos de valoración, crítica y juicios. Estos protocolos, tan asociados a la muestra de unos resultados, es solo una cara de lo público, la otra es la experiencia y el conocimiento vivo que se derive de esa situación, que es el material básico para seguir aprendiendo del proyecto.

El relato se refiere al conocimiento que se ofrece de algo, pero también a la narración o el cuento, es decir, a la ficción que lo envuelve. Ficción y conocimiento fueron de la mano durante siglos, pero se distanciaron diametralmente con el desarrollo de la ciencia tal y como la conocemos hoy, es decir, como un tipo de conocimiento cuantificable, demostrable a través de métodos empíricos y que puede ser comunicado a través de un lenguaje objetivo y neutro. Aunque la imaginación y la creatividad han sido reivindicadas de nuevo en tanto que instrumentos relevantes para la investigación, las formas instituidas de conocimiento, sostenidas por sus respectivas instituciones, continúan estableciendo una rígida división entre conocimientos autorizados y conocimientos informales. Esta división está en la base de las estrategias de colonialismo a través de la ciencia, programas disciplinares y métodos de investigación, entre los que se incluyen las distintas áreas artísticas, que integran la universidad, una institución que no por azar desembarca en Latinoamérica traída por los españoles ya en los primeros tiempos de la colonia durante los siglos XVI y XVII, y que no ha dejado de funcionar desde entonces como brazo intelectual de las políticas expansionistas traducidas hoy en el ámbito económico.

Si el relato puede considerarse la cara visible del proyecto en tanto que relación teórica, el deseo estaría en el otro extremo, en el lado menos explícito, pero más vivo; de ahí la relevancia de no desvincular uno y otro extremo: el relato sin deseo es un relato muerto, pero un deseo sin relato es medio deseo; en la medida en que se comparte, se potencia y agranda se le otor-

ga una dimensión pública que lo pone también al servicio de otros intereses que el de la propia subjetividad individual.

Entre medias del relato y los deseos están las prácticas, que es el campo central de trabajo en una investigación en artes. Es el plano material, físico y objetivo no desde lo teórico, sino en cuanto a su concreción en términos de espacio y tiempo, objetos, circunstancias y personas. Las prácticas delimitan el territorio de experiencias que nutre el proyecto, el lugar cambiante, vivo y difuso del que va a surgir un conocimiento original con respecto a los temas de trabajo. Sin embargo, a pesar de lo vivo que puedan estar estos ejercicios, experiencias y espacios de intercambios y saberes, constituyen un material en bruto, como el mineral recién extraído de la tierra. Estos materiales tendrán que pasar todavía por una fase de elaboración hasta conseguir hacerlos público y convertirse en algo más que una experiencia personal. Este trabajo de formalización y comunicación no debe ir en detrimento de la fragilidad y frescura de los materiales encontrados; debe ser un trabajo de cuidado y atención con el fin de limpiarlos y reconocerlos, profundizar y darles potencia en relación con las circunstancias concretas en los espacios en los que se vayan a socializar.

La construcción del relato forma parte de este tercer momento. Sin embargo, hay que insistir en que esta comunicación hacia fuera, aunque pueda parecer que viene en tercer lugar, se desarrolla en paralelo a los otros dos; unos y otros se alimentan de forma recíproca: el relato despierta el deseo y el deseo mueve las prácticas que, a su vez, derivan en nuevos relatos. La investigación puede empezar por un relato, una ficción, un cuento, o bien por un deseo, desconocido y difuso, o simplemente por una práctica en la que se insiste y se insiste hasta convertirse en un potente instrumento de conocimiento que despierta nuevos deseos y relatos.

Este artículo se propone como un modo de pensar en movimiento, una práctica de pensa-

miento que toma como punto de apoyo estos tres niveles. El objetivo es cómo plantear una investigación basada en prácticas de creación. Como caso práctico de estudio vamos a utilizar un proyecto de creación/investigación cuyo objetivo es el desarrollo de un archivo vivo del actor: *Se alquila*. Aunque este proyecto se centra en la trayectoria de un actor concreto, *performer*, dramaturgo y director de escena, Juan Navarro, que ha conocido e impulsado los espacios más renovadores de las artes escénicas desde los años noventa en España y en otras partes de Europa, esta maquinaria de creación/investigación puede trasladarse a otros campos y ponerse en relación con otros actores.

El relato

El arte recoge los restos que habían dejado las religiones a lo largo del proceso de secularización que caracteriza la cultura moderna. Su historia corre en paralelo con la historia de la ciencia, el conocimiento y la política, motores de este distanciamiento de las divinidades. Esta historia comienza con una serpiente, un árbol frutal, que le decían del conocimiento, pero además era el árbol del bien y del mal, y los primeros pobladores de aquel paraíso, Eva y Adán. La historia comienza con una escena de seducción, un deseo de conocimiento, un acto de transgresión y la consecuente expulsión. Ya conocemos cómo sigue.

Este relato es una forma de comenzar esta historia sobre investigación en artes, pero podría servir para abrir cualquier historia, la Historia con mayúsculas. Lo que cuenta no es la historia en sí, sino la posibilidad de darle la vuelta y poner patas arriba el árbol, a Dios, la serpiente y el resto de los habitantes del paraíso. Así comienza el trabajo de investigación, con una historia que se acepta al tiempo que se cuestiona: *¿de verdad nos tenemos que ir del paraíso?*

O también podemos adelantarnos un poco y empezar directamente no con la historia, sino con el deseo que la desencadena, un deseo por

otros saberes y sabores, un deseo por vivir y experimentar otros mundos y otras maneras. Los primeros hombres son expulsados del paraíso por haber comido del árbol del conocimiento. Un dios los echa fuera por haber transgredido la ley que marca los límites entre lo que se puede hacer y lo que no se puede hacer, entre lo que se puede conocer y lo que no se puede conocer.

En aquel tiempo mítico hacer y conocer eran lo mismo. Se conocía haciendo y se hacía conociendo. Todavía no había nacido la palabra teórica, la palabra separada de la acción, todavía no había comenzado la historia, ni existía tampoco un sujeto que fuera sujeto de conocimiento y sujeto a la historia, y que estuviera más legitimado y tuviera más poder en función de la cantidad de conocimientos/títulos/historias que pudiera acumular.

El conocimiento era algo que venía de fuera, de un dios o alguna otra fuerza trascendental, y se accedía a él a través de la experiencia y la imaginación, de ceremonias y prácticas de iniciación. Pero en el momento en el que la historia comienza, que es algo que está ocurriendo constantemente, todo esto cambia. La expulsión del paraíso funciona como el relato consolatorio de otra expulsión menos mítica y más dolorosa, que es la expulsión de la historia, de la propia historia de cada cual; una expulsión que está también teniendo lugar constantemente por razones económicas, políticas y biológicas. Estar dentro o fuera de la historia no es una cuestión de polaridades, sino de grados y modos, de formas de percepción y maneras de pensar y actuar. Es a partir de la prohibición, de la ley y la palabra, que se toma conciencia de que hay algo que se llama conocimiento y que no está a nuestro alcance, pero que queremos alcanzar. Esto explica que en numerosas tradiciones y mitos el conocimiento haya estado relacionado con el mal.

En el medio artístico, al igual que en los espacios de producción de conocimientos prácticos, lo importante no es delimitar las fronteras entre lo verdadero y lo falso, sino dejarlas en sus-

penso, confrontar lo que ya conocemos con lo que todavía no conocemos, las certezas con las incertidumbres. La fuerza de un relato, frente a una investigación en artes, no radica en su verosimilitud sino en su capacidad de movernos y removernos en direcciones inesperadas. Los mitos religiosos, como el de la expulsión del paraíso, o los mitos seculares, como el de la ciencia, el progreso o el arte, mueven la historia, a pesar de que a menudo sean difícilmente objetivables. Su fuerza no está en su verdad, sino en su capacidad de producir un desplazamiento, en la situación que producen y la fe que despiertan.

Una investigación es un tiempo de búsqueda que crece a medida que se delimitan unos territorios de experiencia con respecto a unos horizontes de desconocimiento. La expulsión nos arroja a un afuera que está por explorar; ahí empieza la búsqueda de unas formas de hacer, de unas referencias y metodologías que nos ayuden a trazar un camino. Sentirse perdido es parte de la investigación que, finalmente, consiste en crear las condiciones prácticas y teóricas para perderse sin naufragar del todo, sumergirse sin dejar de respirar. Cada vez que se hace pública se comparte este espacio de experiencia y pérdida, de conocimientos y desconocimientos.

El relato es un elemento operativo dentro de la investigación. En una investigación práctica la relación con el relato, es decir, con los modos de (re)presentarla, se hace más laxa. Una misma práctica se puede contar de maneras distintas. La forma de contarla no es accesoria, pues construye un lugar desde el que pensarla y comunicarla; aunque pueda parecer un elemento externo, el relato es una herramienta que afecta, potencia o limita el trabajo. Al aceptar que puede estar constantemente variando, se convierte en un instrumento de juego. Puede haber relatos que se anticipan a las prácticas y funcionan como disparadores, y al revés, relatos que confirman, fijan lo ya hecho y establecen unos lugares seguros. Una narración viva es aquella que no desecha la duda acerca de sí misma, que se está poniendo en juego e introduce nuevos

El relato es un elemento operativo dentro de la investigación.

puntos de vista y modos de contarse que lo ponen en la cuerda floja.

Este procedimiento atenta contra los principios de la ciencia y el conocimiento teórico, que deben armarse con el mayor grado de autoridad posible. Pero estas contradicciones no nos deben asustar porque desde el comienzo debemos asumir que la investigación en artes moviliza unos métodos y formas de conocimiento distintas a las oficiales. Aceptar la imaginación, el deseo, la experiencia o el juego como formas legítimas de investigación, no como medios auxiliares a un conocimiento teórico, implica lógicamente poner patas arriba gran parte de los principios sobre los que se ha construido la maquinaria occidental del conocimiento. Esta maquinaria, apoyada en instituciones como la universidad, ha funcionado como apoyo intelectual de las políticas de expansión y dominación de Occidente, cuyos motores actuales son las grandes empresas internacionales. No es casualidad que sea la empresa privada y la lógica de los mercados los interlocutores que actualmente se le imponen a la universidad para encontrar un sentido al conocimiento que produce.

Pero volvamos al punto de partida. La primera operación es preguntarnos por el tipo de situación que queremos crear a través de ese relato que implica también una práctica, qué lugar nos propone y cómo nos sitúa frente a la institución, la universidad o los marcos socioculturales en los que nos encontramos. Sostener la duda acerca de lo que estamos contando permite abrir un tiempo de complicidades y preguntas compartidas. Introduce una distancia de reflexión, que

es también una distancia de percepción estética, sobre nosotros mismos y el momento que estamos proponiendo. Convertir el relato en un movimiento que nos haga tomar conciencia de la situación en la que estamos, de con quién estamos hablando y el lugar en el que nos encontramos, es un buen punto de partida para poner en marcha un proyecto de investigación basado en la práctica.



La clave del relato es su capacidad para ponernos en riesgo, para desnudarnos hasta dejarnos bailando en la cuerda floja. Su utilidad es desencajar las piezas de ese mecanismo de investigación, convertido a su vez en objeto práctico de estudio, que es la propia maquinaria del arte o el teatro en la que nos apoyamos. Obra e investigación, práctica y reflexión teórica, llegan a confluir.

A medida que la maquinaria se desencaja el relato se teatraliza, se pone en escena no solamente como resultado de un trabajo previo, sino como un mecanismo de producción de relatos, agentes y conflictos. La ficción se descubre como un medio, una manera de mostrar la cocina de la representación o el taller de la propia historia que estamos tejiendo. El taller es un lugar en el

que las cosas están todavía sin hacer, pero en el que se dispone de numerosos recursos para hacerlas según las circunstancias de cada momento. Lo más relevante no es el relato final, sino el espacio que hemos construido para dar vida a ese u otros relatos: un espacio para hacer pensando y para pensar haciendo, para reflexionar a través de la acción, la actuación, el movimiento, y hacer de ellos una forma de saber.

Viniendo ahora para nuestro caso de estudio, *Se alquila* comienza también con una toma de distancia y una puesta en duda de los relatos oficiales en torno a los agentes centrales del propio proyecto, un actor, por un lado, y un investigador teórico especializado en artes escénica, por otro. El conocimiento, como la investigación o el teatro, también comienza con una toma de distancia, de ahí la raíz común de teoría y teatro, que hace referencia a esta actitud de reflexión y distancia.

Atribuir la autoría del mito bíblico a un dios supone movilizar una buena dosis de fe, con la mitad de esa energía se la podríamos atribuir a cualquier otro testigo de aquella primera expulsión. En el caso de *Se alquila*, es el investigador teórico, en colaboración con el actor, los que se hacen cargo de esta autoría ciertamente dudosa. Ellos también, como descendientes de aquellos primeros hombres, se sienten excluidos del paraíso. El objetivo es la creación de un archivo escénico, un archivo sobre la historia construido desde la exterioridad que proporciona el propio archivo material. La finalidad no es, sin embargo, archivar el pasado, sino desarchivarlo, volverle a dar vida. Aunque se trabaja a partir de un pasado concreto, el objetivo está en un presente construido no solamente en relación con ese pasado, sino con todo lo que podría haber sucedido y no sucedió, todo lo que fue deseado, imaginado, proyectado, pero no llegó a pasar. Desarchivar el origen y desarchivarnos nosotros mismos como artistas, dramaturgos o teóricos, desarchivarnos finalmente como público, empieza por poner en duda la autoridad de los relatos que sostienen estos lugares, comenzando por el propio mito del conocimiento, la culpa y la historia.

Cada presentación de *Se alquila* se articula con un recorrido que implica una serie de relatos que se hacen explícitos de diversas maneras. La primera edición, en el teatro de la Universidad de Montpellier, formó parte de un congreso sobre el actor, y se armó en torno al lugar del actor y el relato de la actuación. La segunda, también en un contexto universitario, en Santiago de Compostela, se organizó en torno a la historia, el archivo y los muertos. La tercera fue una suerte de presentación/taller que se hizo como parte del programa de residencias de Leal.Lab en la isla de Tenerife. En esta ocasión el relato giró en torno a las formas de aprender y transmitir lo aprendido; del regalo, el deseo, el don y la comunidad. La siguiente, en Barcelona, a modo de retrospectiva, se presentó como una celebración sostenida a lo largo de varios días, una celebración del paso del tiempo, porque un archivo es fundamentalmente un proyecto que tiene que ver con el tiempo, y al hilo de esa celebración, se archivó también la historia, los orígenes, los saberes y se retomaron materiales de anteriores ediciones. Archivar cada una de estas construcciones culturales supone desarchivarlas para reinventarlas.

Los recorridos de cada una de las presentaciones no trazan líneas paralelas, sino que cada uno se reescribe sobre el anterior. Cada edición es todo el archivo y parte de algo mayor, o utilizando la idea de libro vivo a la que me referiré más adelante, cada edición es un capítulo del libro y, a su vez, contiene el libro entero.

Como parte de la segunda edición, utilizamos el citado pasaje de la expulsión del paraíso como relato originario de la historia, la representación y el conocimiento, pero presentándolo desde el taller o la cocina de su propia construcción, un entorno en el que se dejan ver todos los agentes de la historia, incluidos aquellos que luego van a quedar fuera; de este modo, el relato se teatraliza y se abre a un número infinito de posibilidades. Desde esta perspectiva, dímos por sentido que en el paraíso había otras personas que, como en todas las historias, quedaban fuera, y

que serían el público invisible al que en realidad iba destinada la historia. Estos que no aparecen, los excluidos, son, paradójicamente, el punto ciego de todas las historias, su talón de Aquiles, pero también el sentido último que explica por qué y para quiénes fueron construidas.

De aquellos otros moradores del paraíso, no todos se creyeron la historia de Adán y Eva. Porque “todos” nunca son todos. Muchos debieron sospechar de los intereses ocultos que había detrás. Aunque también habría quienes, aun sin creer en ella, sí acreditaron en esta joven pareja, que estaba siempre inventando juegos, personajes imaginarios y fiestas con las que animaban la vida en el paraíso que, dicho sea de paso, tampoco abundaba en diversiones. Estos últimos, a pesar de no creerles, decidieron llevarles la corriente, como habían hecho en otras ocasiones, y seguirles el juego.

Y también hubo, finalmente, quienes no llegaron a enterarse de nada y por tanto no tuvieron que decidir si estaban en favor o en contra de ninguna historia. Simplemente siguieron allí, en el paraíso, y hoy día todavía permanecen allí. Son los que, sin dejar de formar parte de la historia, viven al mismo tiempo en otros mundos. Son los niños, las personas cuando ya están muy mayores, los enfermos, los locos, los enamorados, algunos artistas, los animales, las plantas y, en mayor o menor medida, todos los seres vivos.

Entre los que decidieron seguir a este par de encantadores de serpientes que se hacían llamar Eva y Adán (eran pseudónimos), se difundió el acuerdo tácito de que les seguirían en su errancia por el mundo mientras les interesara el juego y que cuando empezaran a aburrirse, como había pasado otras veces, cambiarían las reglas o se volverían al paraíso. Casi todos estuvieron de acuerdo con una idea: por qué estar siempre jugando a lo mismo cuando se puede cambiar e inventar constantemente otras reglas de vida. Aunque no faltaron, como en todas las historias, grupos de radicales que insistieron en

Así podemos ser hijos al principio y luego convertirnos en padres, sin dejar de ser hijos, y hasta en abuelos, o ser artistas y luego dejar de serlo para hacer de gestores o profesores de universidad, o incluso ser las tres cosas al mismo tiempo. Estas caretas esconden una infinidad de roles.

seguir hasta el final con la misma historia, las mismas reglas, la misma sensación de culpa. Y así siguen hasta hoy, adoctrinando a la población desde los distintos púlpitos como la universidad, los libros, las redes sociales o las asesorías financieras.

Esta expulsión puede considerarse como la primera *performance* colectiva de la humanidad; y estos primeros habitantes del paraíso como los primeros artistas, o protoartistas, de la historia. Aunque otras corrientes defienden que estos primeros inventores de relatos no eran en realidad artistas, sino políticos, los primeros políticos o protopolíticos.¹ Con esta artimaña, aseguran estos últimos, lo que buscaban era salir del paraíso, en el que ya había un dios, y terminar siendo ellos los gobernantes, reyes o emperadores de la nueva historia.

Según la versión inicial, sin duda la más creativa y la que más nos interesa ahora, como parte del utillaje teatral de esta primera obra o *performance* colectiva de la primera expulsión se utilizaron unas caretas especiales, unas extrañas caretas transparentes. Estas caretas son las que nos ponemos cada mañana para salir a la historia; con

ellas seguimos siendo nosotras mismas, pero al mismo tiempo nos transformamos en otros, unos extraños seres anodinos y casi invisibles que podemos caminar por la calle sin que nadie nos vea. Esta careta nos permite vivir la ficción de tener una identidad cierta, pero también nos da el derecho a esa misma identidad, nos da un sentido de pertenencia, una historia y unas garantías políticas. Pero, además, estas máscaras hacen que no tengamos que ser siempre iguales a nosotros mismos; dejar de ser racializados o blancos, europeos o sudamericanos, heterosexuales, asiáticos o lesbianas y adoptar otras identidades. Jugar con estas identidades sin por ello dejar de luchar por sus derechos forma parte de la libertad de las *personas*, un término que ya se utilizaba en el teatro antiguo para designar las máscaras. Así podemos ser hijos al principio y luego convertirnos en padres, sin dejar de ser hijos, y hasta en abuelos, o ser artistas y luego dejar de serlo para hacer de gestores o profesores de universidad, o incluso ser las tres cosas al mismo tiempo. Estas caretas esconden una infinidad de roles.

Y estas son también, en definitiva, las caretas del superviviente, el superviviente de todos los días; es la careta de aquellos que no tuvieron más remedio que hacerse cargo de una historia que nunca llegaron a comprender del todo y que tampoco llegaron a sentir como propia; de los que tienen una historia detrás, pero al mismo tiempo no tienen ninguna porque no llegan a identificarse con ninguna.

¹ Aunque una minoría de expertos insiste en que en aquella época los límites entre arte y política eran difíciles de establecer, y que por tanto la diferencia entre los primeros políticos y los primeros artistas, podía ser casi inexistente. Una posición que, desde la óptica actual, tras la radical separación entre imaginación y conocimiento, resulta, sin embargo, difícil de asumir.



Figura 1. Se alquila. Colegio Mayor San Clemente. Santiago de Compostela, noviembre 2019. Foto: Fran Blanes.

Antes de empezar con este proyecto, tuve la suerte de encontrar una de estas caretas en una pequeña tienda en la parte antigua de la ciudad de Quito, una tienda que solo vendía caretas, de todos los tipos; ahí la encontré, perdida entre cientos de caretas de todos los tipos. Además, ocurrió que el dueño de la tienda no sabía nada de su procedencia y, por más que le expliqué y le insistí que se trataba de la careta original utilizada en la expulsión del paraíso (le aclaré incluso que era especialista en historia del teatro), y que debía costar una fortuna, no solo no me creyó, sino que empezó a impacientarse, asegurando que se trataba de unas caretas tradicionales de los carnavales de ciertas zonas andinas.

Mientras contaba esta experiencia, Juan Navarro se pintaba el cuerpo con hojas de helecho. Esta acción, *Pintarse el cuerpo con hojas de helecho*, la estábamos recuperando como parte del archivo, proviene de *No-one is an island*, una obra con dirección, escenografía y dramaturgia de él mismo. El vacío y la distancia que se produce al sacar la acción de su contexto original y situarla en el marco de una conferencia performativa es el primer paso para abrir esa distancia de desestabilización y reflexión para desplegar un juego de teatralidades que hace visible distintos actores y contextos. El pasado de la acción se actualiza desde un medio que ya no es solo un medio, el archivo, sino un fin, el espacio que estamos habitando como cuerpos-pensantes o pensamientos encarnados, formas de hacer que expresan un modo de situarse frente al pasado.

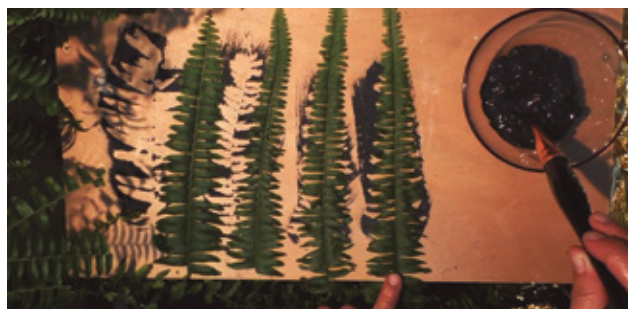


Figura 2. *No-one is an island*, Juan Navarro, 2017. Foto: http://juan-navarro.es/wp-content/uploads/JUAN_NAVARRO-NO_ONE_IS_AN_ISLAND-Dossier.pdf

Acercarse a la historia, al pasado, al archivo, desde una práctica que nos descoloca supone poner en riesgo lo que ya sabemos, ponemos en duda nosotros mismos y los saberes sobre los que nos construimos, incluidos los saberes artísticos que tomamos como punto de partida para el proyecto, el teatro, la *performance*, la teoría.

Los actores de *Se alquila* expresan esta duda fundamental acerca de la historia en la que se ven atrapados, que es su propia historia, la historia de la *performance* y la teoría, pero no por ello dejan de creer en las posibilidades de ese pasado. La pregunta que se hacen y que mueve esta investigación no se refiere al sentido original de aquellas acciones/relatos, sino al sentido que puede tener el hacerlas nuevamente, traerlas a un presente y un contexto distinto. Frente a la fe en la historia y la recuperación de la memoria convertidos en una suerte de religión secular de nuestro tiempo, estos cuerpos en alquiler se cuestionan la validez de ese pasado y en general de la historia al margen del momento incierto y la pragmática concreta de su recuperación pública. Es desde ese presente incierto que podemos hablar de una política de la historia.

Una de las aportaciones más valiosas del arte a los modos de producción de conocimiento y la investigación en el sentido académico es la necesidad de bajar a tierra los presupuestos metodológicos del trabajo, es decir, replantear los temas desde la radicalidad de un momento con-



Figura 3. *Se alquila*. Colegio Mayor San Clemente. Santiago de Compostela, noviembre 2019. Foto: Fran Blanes.

creto, de una situación determinada, unas personas, tiempos y circunstancias. La singularidad de este presente pone en riesgo cualquier relato o conocimiento ya legitimado. Esto explica también que cualquier proyecto de investigación/creación sea, en alguna medida, una investigación sobre su propio presente porque los medios y métodos no puedan estar fijados previamente, como ocurre en otras disciplinas, sino que son un objetivo paralelo y constante de trabajo.

El mito, la historia, la obra, como las ideas o las prácticas en general, no tienen un solo autor, son resultado de una elaboración colectiva, a pesar de que las formas de producción y la economía del arte obliguen a firmar e identificar cada obra con uno o varios autores claramente determinados. Pero cualquier historia o trabajo de creación contrae una deuda con un número indeterminado de *autor-idades* no siempre fáciles de identificar. Hacerse eco de esta multiplicidad de voces, cuerpos y autoridades desautorizadas es un modo de volver a situar el saber práctico en el medio inestable y plural que le corresponde por naturaleza.

Las prácticas

Se alquila parte de un planteamiento dramático básico que va adquiriendo complejidad, creciendo y transformándose con la práctica. Consiste en hacer sentir la convivencia y al mis-

mo tiempo el conflicto entre dos personajes, dos cuerpos y dos lugares distintos: el lugar del artista convertido en obra viva a través de la acción y el lugar del teórico puesto en pie en escena. Estos dos planos constituyen el eje sobre el que se organiza cada presentación. Esta convivencia escénica, que se abre hacia otros actores que intervienen de forma puntual, no busca llegar a una solución de ningún conflicto que no pase por una celebración

de los cuerpos por su lado más frágil, lúdico y engañoso. La economía de la historia y del archivo, la economía de los capitales simbólicos acumulados en forma de conocimiento, se transforma así en una economía del juego, el fallo y la celebración que alimenta una suerte de conspiración en contra de los principios de jerarquización que ordenan las divisiones ya instituidas de lo que puede ser teatro, arte o teoría y los modos de hacerlo.



Figura 4. Se alquila. Théâtre La Vignette. Montpellier, marzo 2019.

La potencia de una historia no se apoya en su contenido sino en los modos de actualizarla, darle un presente y activarla en un espacio concreto. Son las prácticas, ritos o ceremonias los que crean un lugar para el relato. *Se alquila* no es solamente una maquinaria de hacer historias, sino un ámbito de experiencias y acción que se proyecta hacia fuera en direcciones distintas e involucra a otros agentes. Su punto de partida es un deseo difuso pero visible, unas ganas de hacer con unas personas y en unas condiciones determinadas. Este deseo se empieza concretando en la propuesta que un investigador académico le hace a un creador escénico y actor para escribir un libro sobre su trayectoria. Esta ficción real ofrece las condiciones de partida para una serie de recorridos que se han ido sucediendo, porque ya desde el principio se hizo evidente la limitación de la propia historia y la necesidad de darle la vuelta: pronto se llegó a la idea de que un libro convencional no permitiría abrir un entorno vivo para darle cuerpo a este deseo de hacer juntos; lo que interesaba no era solamente la parte de archivo, recuperación del pasado y análisis de documentos, sino lo que en algún momento íbamos a llamar el des-archivo, es decir, las formas de volver a dar vida a esos documentos descolocándolos, jugando con ellos y reinventándolos. Con este fin llevamos el mecanismo del libro a la escena con el ánimo de transformar el proyecto en un archivo vivo y cada presentación en un nuevo capítulo de ese libro vivo.

Este conflicto entre un artista que trabaja con la inmediatez de la *performance* y un investigador teórico que trabaja desde la distancia y la reflexión es el planteamiento básico que sostiene una dramaturgia del archivo que se ha ido disparando de mil maneras. Esta conversación imposible se proyecta a otros planos: el cuerpo y la palabra, la acción y la teoría, el pasado y el presente, la ficción y la realidad, los actores y el público; desde ahí se han ido construyendo situaciones cuya finalidad no es ilustrar un relato previo, sino transformarlo a través de sus formas de uso. Entre el relato y las prácticas no existe una relación lineal causa-efecto, sino un conflic-

La potencia de una historia no se apoya en su contenido sino en los modos de actualizarla, darle un presente y activarla en un espacio concreto.

to que funciona como motor del trabajo. Por esto decíamos que cada uno de estos planos, relato, práctica y deseo, se desarrollan de forma autónoma y al mismo tiempo no dejan de interferirse.

El libro sirvió para materializar el proyecto a través de un objeto performativo que funciona como un instrumento de registro. Este se utiliza para recoger restos, marcas y huellas, como fluidos del cuerpo, manchas, pinturas, restos de comida... que va dejando cada presentación. Cada uno de estos libros, todos iguales y todos distintos, se subasta, se regala, se alquila, se liquida entre el público. Quienes se lo llevan adquieren el compromiso de continuar utilizándolo como un medio singular de inscripción de experiencias propias vividas y no vividas. Los recorridos de cada libro se integran en el archivo como parte de los relatos de presentaciones futuras.

Incluso impreso y editado, este libro, como el proyecto al que está unido, está siempre sin acabar en tanto invita a la acción. Su contenido es un vacío que proyecta sobre el lector la responsabilidad de darle sentido. Este se convierte en un actor más y la lectura en una forma de escritura.



SE ALQUILA

Pintarme la piel con Helechos y
pintura

**No-one is an
island
2017**

Figura 5. *Se alquila*. Colegio Mayor San Clemente. Santiago de Compostela, noviembre 2019. Foto: Carlota Bustos.

Un libro vivo y un libro en papel tienen formas de uso distintas. Ambos comparten la referencia a una unidad material que se utiliza como superficie de inscripción. Pero este espacio, concebido como una forma de registrar el pasado, se convierte ahora en un ámbito práctico de conocimiento y desconocimiento, un entorno vivo que se está constantemente reinventando. Varían las formas de relacionarse con ese (des)conocimiento y hacerlo público: mientras que el libro-texto confiere al receptor la función de intérprete intelectual, el libro-acción no exige a un intérprete intelectual, sino a un intérprete físico o, dicho de otro modo, a un actor que se apropie de él para archivar no solo lo que pasó en su vida, sino también lo que podría haber pasado. Las formas de conocimiento son distintas. Mientras que el conocimiento teórico utiliza los libros-texto como base de acumulación, también alimenta bibliotecas y bibliografías; el conocimiento práctico y experiencial al que remite el libro-acción se actualiza a través de la experiencia en relación con contextos y situaciones concretas. Dicho de otro modo, cada nuevo capítulo

de *Se alquila* no es continuación del anterior porque no responde a una sucesión lógica, no hay un plan previo que determine el orden de cada capítulo y la forma o contenido de cada presentación, sino que cada capítulo se reescribe sobre el anterior en función de un presente distinto. Desde un punto de vista práctico, el pasado no tiene sentido al margen de una determinada situación actual; no existe el pasado o la historia sin un presente desde el que recordarla, evocarla, reinventarla, ni unas determinadas perspectivas de futuro.

Como ese presente está siempre cambiando, un archivo estará igualmente siempre haciéndose. Esto hace que este proyecto, potencialmente, podría estar siempre haciéndose y sería siempre distinto. Su planteamiento inicial es un listado de las acciones realizadas por Juan Navarro a lo largo de su trayectoria como artista. Este listado se dispone como un gran panel del que se escogen las acciones que se van a hacer ese día y sobre las que se construye la columna vertebral de cada presentación. A este listado se le han añadido puntualmente acciones no reali-

zadas que podrían haber ocurrido o que podrán ocurrir en el futuro. Este plano potencial le da al archivo una dimensión universal. En alguna medida todo archivo es un archivo incompleto.

Sus límites reflejan finalmente los límites de quienes lo hacen y en el caso de *Se alquila* de la capacidad de sus actores para incorporar pasados desde un presente inmediato; dicho de otro modo, los límites de este archivo son este presente escénico y público realizado en relación no solo con un público, sino también con otros agentes que ya sea por la historia o el azar se cruzaron con ese pasado constantemente reinventado. De este modo, es habitual la participación de colaboradores para cada edición, incluido el público. La posibilidad de hacerlo *una vez más* es la frontera y el horizonte último de este archivo. La pregunta no es acerca del contenido preciso que debe tener el archivo, sino de las formas y modos de hacernos cargo de él. La función de los contextos en los que se presenta es activar el archivo desde horizonte de expectativas culturales, sociales y humanas distintas.

El deseo

Querido Pai, después de dejarte en el taxi para el aeropuerto, me fui a deambular por las calles de La Laguna. Cuando acabamos de presentar un trabajo me quedo como vaciado, tonto e incapaz de poner palabras a algo que me sale por cada poro del cuerpo. Así que me puse a andar sin rumbo fijo para ir bajando emociones, dejarme sentir e ir digiriendo lo que había pasado, no con la intención de nombrarlo, sino de cuidarlo y dejarlo ahí, para que en otro momento nos siga alimentando.

Acabamos de presentar *Se alquila* en un nuevo formato taller como cierre de la semana de residencia del Programa de Artes Vivas Lav, en Tenerife. Sabíamos que el público que íbamos a tener no era el público que asiste normalmente a un evento artístico. Sabíamos que iba a ser un

La función de los contextos en los que se presenta es activar el archivo desde horizonte de expectativas culturales, sociales y humanas distintas.

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 del todo para estar con nosotros, pero que al mismo tiempo su presencia iba a ser rotunda. No iban a poder silenciar los ruidos de esas vocecitas interiores de las que les hablamos durante la presentación, la vocecita que te dice que tienes que salir adelante, hacerte cargo de tu vida, llegar a algún sitio, progresar y ser alguien de provecho. Ellos, que no lo van a tener fácil para entrar en esa sociedad de las personas útiles, son, sin embargo, los que no van a dejar de oír esas vocecitas.

Por eso nos pareció que a algunos se les iluminaba la mirada cuando, después de pintarme la cara de negro, volvíamos a hacer la escena de *El paraíso es un lugar tranquilo*. Pero en lugar de Muha, el actor africano que lo hizo entonces, ahora estaba yo, un teórico al que estabas iniciando en la *performance*, y en lugar de estar en el Teatro Antic, en Barcelona, donde se estrenó en el 2016, estábamos en una sala de la Biblioteca Municipal de La Laguna, en Tenerife; y en lugar del público habitual del teatro experimental, teníamos a la gente de Metamorfosis, un grupo con “trastorno mental grave”, como decía el diario en el que salió la reseña, celebrando como siempre el tiempo, en este caso con la excusa de nuestro cincuenta cumpleaños (Ginovés, 2020).



Figura 6. Se alquila. La Laguna, Tenerife, enero 2020. Foto: Adán Hernández.

SE ALQUILA

Enseñar a Muha a escuchar su
vocecita

El paraíso es un
lugar tranquilo
2014

Después de perderme un rato terminé pasando por el Bar Avenida, en el que habíamos estado un par de días antes, cerca del intercambiador de autobuses, el que hacía esquina y estaban presentando el Barça-Madrid. Me senté en una de las mesas que había en la acera y me quedé mirando a los parroquianos del bar, casi los mismos que estaban la otra vez, y también a la gente que pasaba por delante, yendo o viniendo de la estación de autobuses, gente de todo tipo, Pai, pero que en su mayoría nunca irían a ver un trabajo ni como el nuestro ni ningún otro más o menos identificado con el mundo de la escena experimental. A pesar de que lo que hacemos no presenta grandes dificultades: escuchar vocecitas, celebrar el paso del tiempo, hacer una fiesta de cumpleaños, expandir el cuerpo, aprender a bailar una cumbia o hacer realidad un deseo por medio de la imaginación no son situaciones que requieran mucha especialización.

Si esto es así, Pai, por qué nos movemos en territorios tan estancos. Por qué, si eres artista o académico, te verás a lo largo de tu vida profesional trabajando sobre todo con otros artistas o académicos igual que tú, a excepción de ciertos momentos puntuales especialmente preparados para que otra gente, esos que llamamos gente “normal”, la gente que yo estaba viendo en el

Avenida o la gente de Metamorfosis con los que acabábamos de hacer la presentación, lleguen a los espacios del arte o la universidad, o al revés, el arte o la universidad lleguen a la calle, sin que medien las consabidas autoridades y jerarquías. ¿Cómo es posible que dos ámbitos como el arte y la investigación relacionados con el conocimiento, la experiencia, la comunicación, puedan vivir encerrados en sí mismos? ¿Cómo es posible vivir en mundos tan estancos y creer que podemos llegar a entender algo? ¿Cómo asumir estas particiones que ordenan la sociedad del trabajo según especializaciones, búsqueda de rentabilidad y modos de producción? Insistir en esa zona de desconocimiento resulta difícil cuando los contextos, públicos y situaciones en los que desarrollamos nuestro trabajo son siempre los mismos. Sin embargo, no sería difícil cambiar eso, basta con mover una ficha, mudar de compañeros de viaje, buscar otros aliados, para que ese entramado de lenguajes artísticos, formatos escénicos y teorías estéticas, salte por los aires y nos volvamos a encontrar en un ámbito inestable en el que ya no nos reconocemos. Ese es el tipo de conocimiento que puede ofrecer el arte, un conocimiento que no da respuestas ciertas, sino que ofrece lugares vivos para seguir buscándolas, convirtiendo esas preguntas en una suerte de pasión.



Figura 7. *Se alquila. La Laguna, Tenerife, enero 2020.* Foto: Adán Hernández (izquierda), Carsten W. Lauritsen (derecha).

La pasión, en el doble sentido de padecer y de emoción, una fuerza que llega de fuera y no controlas, es lo que le decía el teórico al artista mientras lo aplastaba con su cuerpo. Esta acción formaba parte del programa de iniciación a la *performance* para el académico abierto luego a todo el público. Mientras el artista pedía perdón por ser artista, por llevar una vida normal, por continuar haciendo *performances*, el teórico se olvidaba de su cuerpo para sentir ese conflicto implícito en la actuación que la *performance* ha llevado al extremo: ser sujeto activo y al mismo tiempo objeto pasivo de la propia acción.

Bataille habla del erotismo como paradigma de la experiencia. Eso es justamente lo que buscamos: erotizarnos y erotizar, provocar un pequeño orgasmo en las mentes y los cuerpos, salirnos de nuestros lugares habituales. Lo imprevisible nos pone en peligro. La falta de seguridades nos descoloca. Vivimos una ilusión de vidas previsibles llenas de seguridades. Si el arte vale para algo es para devolvernos durante un tiempo y bajo unas condiciones determinadas esa sensación de riesgo, incertidumbre, deseo.

De ese territorio nace una relación con lo desconocido y una posibilidad de conocimiento, un saber que no pasa por la cabeza, que te lleva y te empuja; una pasión, que se padece y te mueve.

El *saber-cómo* afrontar ese deseo de (des)conocimiento y ganas de hacer/conocer, es el resultado de un proyecto de creación/investigación en términos de conocimiento práctico.

A diferencia de otros aprendizajes prácticos, este conocimiento no tiene un fin determinado; puede valer para muchas cosas y también aparentemente para nada, me refiero para nada que podamos nombrar de forma cierta y con facilidad. Este saber es el lado práctico de lo que llamamos conocimiento teórico cuando lo llevamos al campo de la experiencia. El mundo de las ideas, las teorías, las humanidades en general, está identificado con prácticas formalizadas que pasan por la utilización de unos códigos que ponen ese saber por encima de otros. El conocimiento formal ha sido la piedra angular de un sistema de dominación que conocemos tan bien. Pero hay otras maneras de considerar el conocimiento, incluido el conocimiento teórico y el mundo de las ideas.

De esos estratos escondidos que llegamos a sentir con el trabajo en La Laguna nace ese deseo y esas ganas que nos empuja, a mí, por ejemplo, ahora, a estar aquí, en Madrid, con las calles clausuradas por el virus, escribiendo este artículo para la Escuela de Artes de Envidago en

Medellín; el deseo como una fuerza que mueve no a poseer algo, sino a transformarlo. Reconocer ese deseo, hacerlo público y celebrarlo es una experiencia de libertad, pues, como dice John Berger, “No todos los deseos conducen a la libertad, pero la libertad es la experiencia de un deseo que se reconoce, se asume y se busca” (2010, pp. 17-18).

Conclusión: el erotismo de los saberes artísticos

La pasión, el deseo, la emoción, fueron señaladas en la cultura moderna como factores contrarios a la ciencia, el conocimiento y la academia. El mito de la objetividad y la despersonalización del discurso científico difícilmente llegan a aceptar la desestabilización que provocan las pasiones. Sin embargo, hoy en día, después de siglos insistiendo y resistiendo en los búnkeres de los conocimientos oficiales, hay que preguntarse más bien lo contrario: si es posible el conocimiento cuando carece de pasión.

Al comienzo de este texto, decía que el deseo está detrás de ese gesto de expulsión con el que comienza la historia y el mito del conocimiento. Pero la expulsión del paraíso es el reflejo invertido de la expulsión de la historia. Si el deseo nos hace ingresar en la historia, la falta de deseo, ya sea por razones físicas o políticas, por enfermedad o exilio, nos expulsa de ella. El paraíso se convierte en un infierno cuando deseo y acción van por separado. Y la historia se convierte en un paraíso cuando conseguimos que los deseos muevan las acciones.

La idea del erotismo que atraviesa la obra de Bataille nos sirve para profundizar en el conocimiento artístico. Aunque no se refiere directamente al erotismo como forma de conocimiento, sino como matriz de la experiencia y de la vida, insiste en situar este campo de experiencias en oposición a las formas de autoridad, empezando por la autoridad con la que se reviste el conocimiento académico y más concretamente

la filosofía. La cercanía entre erotismo y conocimiento artístico se explica por el terreno común de la experiencia en el que se apoyan. El erotismo, que Bataille define como “la aprobación de la vida hasta en la muerte” (2019, p. 11), tiene la capacidad de abrir los cuerpos, desbordar los canales de relación y actitudes aprendidas, ponerlos en peligro, desestabilizarlos; en una palabra, abrirlos al contacto con el mundo de fuera: “El erotismo es un juego con las distancias, pero un juego peligroso donde las distancias se ponen en peligro y pueden llegar a desaparecer, las distancias entre lo que se y lo que no sé, entre vosotros y yo, entre lo que está establecido y lo que no está establecido” (Bataille 2019, p. 15).

El uso del conocimiento como dispositivo de autoridad y control sigue siendo una realidad patente. El planteamiento del arte como medio de investigación supone tomar una postura activa frente a este uso político del conocimiento como dispositivo de jerarquización. En las instituciones académicas en las que se llevan a cabo muchos de estos proyectos este principio de autoridad continúa estableciendo con rigidez los límites de lo que puede considerarse conocimiento o arte, y lo que no se acepta ni como conocimiento ni como arte. Si a lo largo de la historia la ciencia termina ocupando el lugar que antes tenían las deidades, será a cambio de convertirse en una abstracción fácil de instrumentalizar en función de otros intereses.

A pesar de que los discursos oficiales insisten en la interdisciplinariedad y la universidad como servicio público, los campos disciplinares se han hecho más endogámicos como respuesta también a su creciente complejidad como ámbitos de producción en contextos altamente competitivos y especializados. Si bien se ha favorecido el diálogo entre disciplinas distintas, resulta llamativo el aislamiento de las instituciones dedicadas al conocimiento especializado con respecto al mundo de fuera.

Con este horizonte de fondo, Coccia (2016) se refiere también al erotismo, pero no ya como pa-

radigma de la experiencia, sino en relación con los métodos de investigación y conocimiento. Sus consideraciones acerca del saber filosóficos pueden trasladarse fácilmente al mundo del arte y el saber artístico:

La filosofía [El arte] es el conocimiento bajo el imperio del Eros, el más indisciplinado y el más temible de todos los dioses. No podrá ser jamás una disciplina; al contrario, es en lo que deviene el saber humano una vez que se reconoce que no hay disciplina posible, ni moral ni epistemológica. (Coccia, 2016, p. 119).

El saber que generan las artes y los modos de producirlo es distinto a las formas y usos identificados con los conocimientos formales, teóricos o académicos, incluidos los conocimientos prácticos ya reglados y convertidos en métodos, corrientes o estilos de actuación o de danza, que funcionan igualmente como formas de legitimación autorizadas. Este conflicto de formas, que es también un conflicto de intereses y economías, es uno de los efectos más beneficiosos que está teniendo la discusión sobre cómo entender la investigación en artes y cómo hacerla compatible, evaluarla y homologarla dentro del mundo académico.

Las inercias culturales presentan las prácticas como un complemento a las teorías, o viceversa, las teorías, las ideas y conceptos, como resultado de las prácticas. Sin embargo, este tipo de ecuaciones terminan inevitablemente fagocitando las prácticas y el espacio vivo de la experiencia en beneficio de las teorías, que tienen un alcance y un tipo de comportamiento expansivo, autoritario y jerárquico. Esto no quiere decir que teoría y prácticas no puedan estar en relación y trabajar juntas, pero ha de ser desde una relación de no complementariedad, de desbordamiento y fricción; un conflicto que no debe ser paralizante, al contrario, supone un reto para seguir replanteando los regímenes que median entre ambos mundos.

El medio artístico posee unas condiciones singulares para relacionarse con otras disciplinas de un modo transversal, disperso y consciente.

Esta es la potencia de este medio frente a las metodologías de investigación. El reto no consiste en armonizar y uniformar las metodologías en artes tomando como baremo los estándares académicos creados para otras disciplinas, sino en sostener e insistir en un interrogante acerca de estos estándares y contribuir con la rectificación de las inercias que cierran los campos de conocimiento sobre sí mismos en cuanto espacios autónomos y ámbitos de poder. Las artes no pueden indicar la dirección en la que ha de cambiar la investigación en otras áreas, su función es de tipo práctico, consiste en remover, descolocar, cuestionar, en definitiva, ser un motor para abrir márgenes de cuestionamiento desde la fragilidad de la experiencia sensible.

Para terminar, voy a destacar tres perspectivas o planos de trabajo que pueden ser importantes en una investigación basada en prácticas de creación. Estas perspectivas no constituyen una metodología, que debe ser construida de forma específica para cada proyecto, sino condiciones previas para el desarrollo de esa metodología.

1. La atención y cuidado de un espacio vivo de experiencias, prácticas y acciones es, sin duda, uno de los planos fundamentales de una investigación en artes. Es de ese ámbito de experiencias, confrontado con el mundo de afuera, del que nacen los saberes vivos. La atención a este territorio implica su protección frente a los diferentes horizontes institucionales que tienden a reducirlos a un resultado cierto, una abstracción, método o dispositivo. La obra, el libro, la conferencia, el artículo, el proyecto o el proceso de creación se convierten en moneda de cambio que abstrae la experiencia. Más allá de la pregunta inevitable por si una obra gustó o no gustó y la consideración acerca de su utilidad social, un proyecto genera un entorno de experiencias que desborda cualquiera de estas abstracciones y utilidades. Este territorio contaminante de límites difusos es frágil, altamente vulnerable, cambiante, y requiere por ello mucha atención. Hay

que tener en cuenta que incluso si un proyecto se realiza fuera de los ámbitos oficiales, lo instituido impone un sistema de valores, representaciones y prácticas que van más allá de la propia institución. La institución la llevamos incorporada. No se trata con esto de negar las instituciones, sino de tomar cuenta de las restricciones que imponen para convertirlas en una limitación productiva. En definitiva, se trata de devolver la experiencia al mundo de las ideas formales y los conocimientos especializados, y viceversa, poner los cuerpos pensantes en relación con territorios humanos frágiles y contradictorios.

2. Un segundo frente de trabajo consiste en buscar los aliados necesarios para salir airosos en la batalla. Estos aliados no tienen que ser necesariamente aquellos que proporciona la institución o los que pueden resultar más previsibles; muchos de estos colaboradores ya están dentro de este mismo campo de juego y pueden volverse fácilmente en contra del proyecto, recurriendo a los modos y lenguajes ya establecidos.

Es necesario, por tanto, tomar distancia, deshacerse de los modos aprendidos, sin dejar de contar con ellos, y descubrir en otro tipo de agentes, lugares, materiales o tiempos, posibilidades de experiencia y conocimiento útiles para la finalidad del proyecto. Esto es lo que Bourdieu (1997, p. 7) en su Introducción a la razón práctica comienza llamando el modo relacional y disposicional del conocimiento, la capacidad de descubrir posibilidades de inteligencia en las situaciones que tenemos más a la mano y contextos de vida próximos. El mundo cotidiano, lo que hacemos, vemos, olemos y tocamos todos los días, las personas con las que nos cruzamos y las situaciones que vivimos, se revela a lo largo del siglo XX y especialmente ya en la segunda mitad como una reserva inagotable de posibilidades de desbordamiento con respecto a espacios ya instituidos. Las pequeñas o grandes cosas del día a día son una fuente

constante de inspiración de la filosofía de Lefebvre (1972) sobre los modos de producir el espacio, no solo en el ámbito teórico en tanto que objeto de estudio, sino desde un punto de vista práctico como medio para convertir los espacios abstractos, comenzando por la misma abstracción de la escritura académica, en espacios vivos.

3. Junto a estos dos niveles de trabajo, a saber, la delimitación de un mapa de conflicto entre territorios experienciales y horizontes institucionales y la búsqueda de aliados/prácticas procedentes de otros ámbitos, el tercer nivel implica el replanteamiento de las formas de hacer público y comunicar el proyecto. Estos tres planos se desarrollan en paralelo y se irán transformando y contaminando a lo largo de un proyecto. Aunque su presentación pública puede parecer que va en tercer lugar, hay que cuestionar la idea de resultado final para replantear qué significa hacer público un proyecto y con qué finalidad se comparten unos conocimientos (prácticos) y unas formas de hacer, que en cierto modo nunca van a dejar de ser dudas y apuestas, juegos y ficciones. Esta fase, que supone un momento esencial en el avance del proyecto, no puede reducirse a ese momento final. Hacer público un saber práctico, hacerse público haciendo, implica enseñar y enseñarse a uno mismo a través de los otros, es decir, aprender, tomar conciencia de lo que se está haciendo en relación con ese *mundo* desconocido que va a estar siempre del otro lado. El público se convierte en un aliado más del proyecto, su colaborador más anónimo, más incómodo, pero también más necesario.

Referencias

- » Bataille, Georges (2019). *El erotismo* [1957]. Trad. Santiago Gelaya Díaz. Editor digital Titivillus.
- » Bourdieu, Pierre (1997). *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción* [1994]. Trad. Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama.
- » Berger, John (2010). “El infinito, ahora”. *Con la esperanza entre los dientes* [2010]. Madrid: Alfaguara.
- » Coccia, Emanuele (2017). *La vida de las plantas. Una metafísica de la mixtura*, trad. Gabriela Milone. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- » Ginovés, 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>
- » Lefebvre, Henri (1972). *La vida cotidiana en el mundo moderno*, trad. Alberto Escudero. Madrid: Alianza.