

Presentación

Conversar, habitar. Perspectivas críticas sobre la idea de participación (2ª parte)



Óscar Cornago

Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid

oscar.cornago@cchs.csic.es

Fecha de recepción: 04/03/2017. Fecha de aceptación: 07/04/2017.

Revisando los materiales de esta 2ª parte del monográfico iniciado en el número anterior de *telóndefondo*, resultado del proyecto “Las prácticas escénicas como forma social de conocimiento. Una aproximación crítica a la idea de participación en las culturas de la democracia”,¹ se pone de manifiesto la línea de discusión que funcionó como punto de partida del proyecto: las fisuras que presenta el discurso de la participación en relación a las formas de construir ámbitos colectivos que exigen otros modos de organizarnos, pensarnos y proponernos en tanto que grupo. Estas *otras* modalidades, en las que prima la idea de red, pluralidad, implicación, tejido común, horizontalidad, heterogeneidad, intercambio y apertura, no son realmente nuevas a nivel histórico, algunos de estos modelos tienen una larga historia, pero han vuelto a ganar relevancia en épocas como la actual donde las configuraciones dominantes de lo público y la esfera pública, puestas al servicio de una economía movida por los intereses privados y la iniciativa individual, muestra claras deficiencias. La participación comparte una misma genealogía con otros términos y ejes de organización de lo social, como privado-público, individuo-colectivo, democracia, esfera pública, ciudadanía o derechos civiles; todos ellos necesarios y al mismo tiempo insuficientes. Si bien hemos visto cómo una gran parte de la producción de discursos y prácticas en el campo de las artes y ámbitos afines se ha volcado desde comienzos de los 2000 en la crisis de las identidades colectivas, la construcción de lo común y el nosotros, la economía real que impulsa paradójicamente nuestras sociedades democráticas ha sido y sigue siendo el capitalismo, un tipo de economía que refleja, más allá de las numerosas corrientes de pensamiento crítico a que ha dado lugar, una manera de entender y relacionarnos con lo público en función de intereses privados. Como dice Hannah Arendt en *La condición humana* remontándose al modelo griego: tiene voz pública quien previamente ha conseguido hacerse una vida privada *propia*; de lo que podría deducirse que quien no tiene *propiedades* –privadas– tampoco tiene voz –pública–. Dicho de otra manera, la primera pregunta que parece surgir ante un horizonte de sociabilidad es qué me aporta a mí participar de ese grupo, qué gano yo como individuo, qué beneficios obtengo.

El hecho de que el término *participación* pueda resultar hasta molesto, al igual que otros cercanos a él, tales como público, espectador, usuario, cliente... y que sea conveniente por tanto sustituirlo por otros como asistente, colaborador o cómplice, que

1. Este proyecto forma parte del Plan Nacional de I+D financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad (HAR 2014-57383-P).

responden mejor a una visión distinta de lo público, no evita que el problema de cómo organizarnos como grupos deje de estar presente. Poner de manifiesto estas insuficiencias, que son finalmente las insuficiencias de la propia democracia con la que dialogan estos modelos artísticos, al tiempo que se analizan otras formas de participación propuestas desde las prácticas de creación artística, discutidas aquí en torno a dos polos, habitar y conversar, ha sido uno de los objetivos de este proyecto.

Como en la primera parte del monográfico, estos trabajos provienen de ámbitos distintos como estética e historia del arte, arquitectura, prácticas contextuales, teatro o artes visuales, así mismo se ha continuado trabajando desde una consideración amplia de lo escénico que atraviesa territorios artísticos y espacios disciplinares diversos. Las artes escénicas funcionan en este sentido como un punto de partida desde el que enunciar el problema y al mismo tiempo un lugar de llegada. A lo largo de este camino se han propuesto recorridos realizados desde perspectivas teóricas y prácticas distintas. La relación y el conflicto, sin establecer categorizaciones previas, entre un tipo de investigación ligada al ámbito académico y una investigación basada en las prácticas artísticas de los propios autores ha seguido siendo una línea de trabajo, lo que en muchos casos ha conducido inevitablemente al cuestionamiento de las formas de la escritura de investigación y a partir de ahí a la búsqueda de otros lugares desde los que reconsiderar la teoría y los modos de legitimación del conocimiento desde las mismas prácticas que lo sostienen.

Como ya se anunciaba en la entrega anterior, esta segunda parte se ha centrado en dos territorios, por otro lado a menudo superpuestos, como son los de habitar y conversar, planteados como lugares sensibles desde los que reconsiderar las limitaciones de la participación y al mismo tiempo la posibilidad de revisarla desde construcciones grupales ya sea en relación con el entorno inmediato, como es en el caso de habitar, o a partir de dinámicas de intercambio e interacción que organizan una situación y que hemos identificado en su nivel más básico, pero también más esencial, como conversar. Uno y otro polo no delimitan espacios estancos; habitar implica una actividad de conversación que empieza por un intercambio –conversación– con el medio y las personas que lo atraviesan, y conversar, cuando consigue ser realmente un espacio de intercambio, supone un modo de habitar. Más allá de la coexistencia de estas perspectivas, uno y otro apuntan, sin embargo, a tipos distintos de autonomía, aunque ambas pueden ser calificadas de relacionales. Habitar supone la búsqueda de una autonomía en relación a un espacio, que va a transformarse por el hecho de ser habitado, y conversar busca la creación de un tiempo autónomo a partir del tipo de intercambio interno que está teniendo lugar en ese momento.

Como prueba de la cercanía entre ambos territorios y al mismo tiempo de la dimensión escénica que los conforma, el monográfico se abre con la discusión de una investigación práctica realizada por la propia investigadora, Esther Belvis. En este trabajo se pone de manifiesto de forma especialmente evidente las limitaciones de la idea de participación e incluso la sensación de fracaso a la que a menudo puede ir ligada cuando esta posibilidad de participación queda abierta realmente, y por ello en dependencia, en relación a la iniciativa de los otros. En este sentido el ámbito artístico opera como un espacio de pruebas privilegiado, ya que si queremos llegar a una experiencia poética, definida en el artículo como algo que siempre va a ocurrir en relación con otros o lo otro, en todo caso con un horizonte de desconocimiento, la propuesta de participación, lanzada por la autora a artistas en condición de asilados políticos en Barcelona, no se va a desarrollar exactamente como se había esperado; o dicho de otro modo, una participación menos dirigida da lugar a un espacio común y singular distinto a lo que se había proyectado inicialmente. La idea de una participación no dirigida, en la que se propone un punto de partida, pero se acepta y se busca un entorno de intercambio abierto a lo imprevisto, aparece en muchos de los

trabajos del monográfico como una condición para un tipo de transacción en la que lo poético y lo escénico en tanto que posibilidad de encuentro y desencuentro con los otros terminan coincidiendo.

Tras el estudio de este caso práctico, se abre un bloque de materiales que estudian desde diversos ángulos formas de habitar a través de la búsqueda de una autonomía propiamente artística que se apoya en un tipo de relación específica con el espacio, lo cual obliga en muchos casos a tiempos abiertos y prolongados de convivencia y ocupación del espacio. Buscando el contraste entre formas y metodologías distintas, en este caso con la singularidad de la experiencia concreta del primer estudio, el artículo de Alberto Conderana ofrece un amplio recorrido con abundantes referencias al mundo de la cultura, el pensamiento y el arte por periodos y espacios distintos desde los que discutir las dinámicas participativas, empezando por la apertura utópica de los años 60, pasando por el cierre de finales de los 70, hasta llegar a las reacciones generadas a raíz de la crisis de comienzos de los 2000. Es desde este último contexto, que serviría para enmarcar todo el monográfico, que se lleva a cabo una revisión de aquellas radicalidades utópicas de los 60 y 70.

En el siguiente artículo volvemos a centrarnos en un caso de estudio singular que remite nuevamente a aquellos años 60 –periodo que aparecerá en repetidas ocasiones a lo largo de estos ensayos y en el que en todo caso hay que buscar los antecedentes inmediatos de muchos de los planteamientos artísticos y culturales desarrollados en las dos últimas décadas, como se pone de manifiesto a través del artículo–. El Teatro Móvil del arquitecto Javier Navarro de Zuñillaga es recuperado por Fernando Quesada, quien lleva a cabo un detallado estudio del proyecto en sí y del contexto cultural e histórico en el que se realiza, analizándolo a través de la idea de situación y los modelos del templo, la máquina y la caravana. Este proyecto materializa de forma especialmente clara esa necesidad de autonomía y movilidad experimentada desde el ámbito artístico y social en general en relación a un mundo que estaba demandando otros modos de organizarse y encontrarse en público. La pregunta es, como dirá Cristiane Zuan Esteves, del grupo brasileño OPOVOEMPÉ en la entrevista incluida al final de este bloque, cómo seguir entendiendo y planteando hoy el llamamiento a la participación que en aquellos años sesenta se expresó de forma tan rotunda, y que medio siglo después, podríamos añadir, ha sido convertida en un producto de marketing social, como se demuestra a través de los numerosos fenómenos expuestos por Alberto Conderana como casos de *participación pasiva* o *escenarios de persuasión colectiva*.

El resto de este bloque se dedica al análisis de proyectos escénicos con una potente dimensión colectiva, o propuestas de convivencia y creación de microcomunidades donde se utilizan herramientas de creación, como es el caso de las colaboraciones presentadas por Lila Insúa entre artistas, activistas y movimientos vecinales como *Cabanyal Portes obertes* y *Precarias a la deriva*, así como los recorridos y mapeos de distintos espacios, o el proyecto *Naquele Bairro Encantado*, del grupo Teatro Público, estudiado este último por Julia Guimarães.

Este bloque se cierra con la presentación del grupo brasileño OPOVOEMPÉ a cargo de Matheus Cosmo, en la que se destacan algunas de sus obras más importantes, seguida de una conversación con su directora Cristiane Zuan Esteves. En ella se discuten los motivos del grupo para salir a la calle y dirigirse directamente al público como interlocutores para un ejercicio de revisión de la historia, planteado como un espacio de discusión y memoria no solo necesario sino urgente en el contexto político del Brasil actual.

El segundo bloque, en torno a la conversación, se inicia también con un amplio recorrido de Isis Saz a través de la actividad de tejer y el tipo de presencia pública que

ha generado a lo largo de la historia. El estudio presenta desde referencias míticas y escenarios alejados en el tiempo, como el de las mujeres que tejían al pie del patíbulo durante la Revolución Francesa, hasta prácticas recientes de protesta y ocupación del espacio. De un tipo de actividad arraigada en el imaginario popular por su dimensión casi antropológica se pasa en el siguiente trabajo a la conversación en proyectos de creación que utilizan las posibilidades de las comunicaciones por ordenador o teléfonos móviles, estudiadas por Zara Rodríguez, un mundo digital que aunque parezca situarse en las antípodas del tejer, estaba ya presente en algunas de las acciones revisadas por Isis Saz. Discontinuidades, espacios muertos, interrupciones y desplazamientos pasan a formar parte de la cotidianidad de la conversación a distancia, dando lugar a formas de intercambio construidas sobre una situación de exposición a lo público a través de la pantalla, comparable en cierto sentido al entorno de grupo creado a través del tejer.

Los dos trabajos que siguen, de Saioa Olmo y Aris Spentsas, discuten propuestas de interacción desde dos enfoques distintos, basados en ambos casos en su propia experiencia como artistas y cuyas diferencias resultan muy relevantes. El primero de ellos aplica al ámbito de las artes de participación un amplio instrumental proveniente de la psicología social para ahondar en lo que sucede en el interior de estas situaciones de intercambio y en los comportamientos de grupo. El objetivo es entender de un punto de vista científico cómo funciona un entorno de interacción en un determinado espacio. A pesar de lo ambicioso de un proyecto que trata de exponer con la mayor claridad las múltiples variables que se tejen y destejen en un escenario de interacción grupal, la autora termina refiriéndose a la intuición como componente de la creación artística y al desconocimiento en el que se mueve el medio de la creación, que termina situando entre el “hacer creyendo saber lo que haces” y “hacer como si no supieras lo que haces”, perspectivas que son también aplicables a la participación a la que tan a menudo se nos invita en medios que de algún modo siempre nos superan.

Este punto de llegada es el que toma Aris Spentsas para plantear un recorrido por el trabajo de numerosos pensadores, creadores y el suyo propio que buscan llegar a ese lugar de no saber como forma de abrir una situación de desconocimiento y por ello de posibilidad de conocimiento a través de la experiencia entre agentes distintos, como el artista, el espectador, el curador o el crítico. Personas que desde lugares distintos se exponen por un lapso de tiempo a la aventura de compartir un terreno común provocado por una obra que el autor ha dejado de controlar.

La idea de fracaso planteada al comienzo del dossier por Esther Belvis y esta propuesta de confrontar la obra con su posible y en cierto modo necesario fracaso, no quedan tan lejos. En ambos casos heredan un sentido de fracaso por una situación que no respondió a aquello que se esperaba y cuyos resultados, quizá por eso, ya no sean válidos de cara al proyecto inicial. Un sentimiento de fracaso conectado con la clásica discusión acerca de la utilidad o la inutilidad del arte, en el que se plantea de un modo comparable la reducción de lo útil a un resultado objetivable por alguno de los sistemas de contabilización de resultados, ya sea como servicio público, forma de conocimiento o aumento de algún tipo de producción capaz de ser intercambiada por otros bienes, o por utilizar un lenguaje clásico, donde al valor de uso se le añade el valor de cambio. Las limitaciones de la idea de participación provienen de un planteamiento similar, en cuanto que la sitúan a la luz de las ganancias o intereses que puede aportar para quien participa. Como otros tantos términos en relación a lo público, están considerados, como decíamos al comienzo, en relación a un interés personal desde el que se configura un espacio de conflictos del yo frente al grupo, nosotros frente a ellos, lo privado frente a lo público. Este juego de polaridades, con el que no podemos dejar de contar, es el que sin embargo tiene que ser desplazado para entender el medio social no como un espacio al servicio de unos intereses privados, sino como un ámbito autónomo con un funcionamiento singular que no es reducible a unos intereses proyectados desde fuera.

Como cierre del monográfico se presenta una conversación con Juan Domínguez a raíz del paso por Madrid de la segunda temporada de la Serie *Clean Room*; un proyecto en el que los espectadores se hacen cargo de las distintas situaciones que se les va proponiendo en espacios diversos de la ciudad y sobre todo en una casa alquilada para la ocasión. La propuesta se extiende a lo largo de los seis episodios que dura la temporada repartidos en 6 días. Al hilo de la conversación se discute la relación de este proyecto con otras obras suyas en las que se plantean distintos formatos de relación con el público y se hace una crítica de la idea de participación y el modo habitual como se entiende la dimensión política o social de una obra.

Es frecuente proponer el espacio artístico como un laboratorio para probar formas de participación características de otros ámbitos, como la pedagogía, la psicología, la política o la propia investigación en tanto que forma de producción de conocimiento. Sin embargo, hemos de preguntarnos si además de todo esto las prácticas artísticas no están planteando un tipo de participación específico, no aislado de esos otros ámbitos, pero sí atravesándolos desde un lugar propio, o más bien deberíamos decir impropio por incierto, capaz de dialogar con todos ellos y al mismo tiempo de llevarlos a ese otro umbral de desconocimiento y en cierto modo de pérdida que Belvis relaciona con lo poético, y que Juan Domínguez también identifica con la imaginación poética. Habitar o conversar, entendidos como territorios desde los que hacemos público y por tanto modos de participación singulares escapan, al igual que la propia idea de participación cuando es revisada desde las artes, a cualquier ejercicio de cálculo, aunque no los excluya como punto de partida. Dicho de otro modo, la oportunidad de gastar 1.500 euros dentro del marco de una propuesta como la de *Clean Room II* ofrece posibilidades de actuación en grupo que no serían imaginables en cualquier otro contexto en el que se impondría otro tipo de mentalidad a la hora de decidir cómo gastar esa suma de dinero. El tipo de acción planteado desde un espacio de creación, como desde estos dos territorios sensibles adoptados como horizontes de trabajo, habitar y conversar, desbordan la esfera de la necesidad para entrar en el territorio del deseo y la imaginación. Participar en algo movido por un impulso que tiene que ver con las puras ganas de hacerlo, aceptando el cúmulo de contradicciones y deseos que puede motivar una acción, y participar en algo en función de un cálculo de intereses, define dos niveles de vida necesarios, pero que responden a lógicas claramente distintas. Discutir la participación desde el campo de las artes supone hacerse cargo de este otro plano de desconocimientos, deseos y pulsiones como una dimensión sin la cual no sería posible plantear el problema de lo público o de las interacciones como espacios con una autonomía propia. A esto aspiran también el habitar o el conversar cuando se proponen como algo más que el resultado de un elaborado ejercicio de diseño social, y a esto también apuntan las prácticas escénicas como posibilidad de generar un cambio en las personas que participan de ellas.

El amplio horizonte de prácticas y teorías en torno a la participación que se ha generado en las últimas décadas responde a la necesidad de reconsiderar los modos de la acción pasado el siglo XX, recuperar la acción como una potencia autónoma y colectiva que está continuamente rehaciéndose, emancipada de su dependencia directa con respecto a un determinado sujeto o agente social. Si no hay libertad sin acción, como afirma John Berger, tampoco hay acción sin un deseo de actuar –o participar– que estaría más allá de cualquier cálculo de necesidades. Sin acción la libertad queda reducida a una idea y sin deseo la acción se transforma en gestión. La desconfianza ante la participación viene dada justamente por su consideración como una herramienta para gestionar lo que ya está previsto que ocurra, no lo que queremos hacer, sino lo que nos dejan hacer. Visto desde el campo de las artes estas limitaciones se hacen todavía más patentes. Ahí radica, paradójicamente, la potencia de este medio para replantear el discurso de la participación. Participar es necesario, pero no suficiente, o como se decía en una de las preguntas escritas en las paredes de *A Batalha da Maria Antonia*, de OPOVOEMPÉ, “Ser libre en 1968 significaba participar, ¿y ahora qué?”.

LISTA DE CONTENIDOS

A modo de introducción

- » Esther Belvis Pons, “El peso de un objeto”.

Habitar

- » José Alberto Conderana Cerrillo, “Modalidades dirigidas y críticas de participación en el campo de las artes”.
- » Fernando Quesada, “De la situación a la ciudad. El Teatro Móvil de Javier Navarro de Zuillaga”.
- » Lila Insúa Lintridis, “La construcción de ciudadanía desde la práctica performativa”.
- » Julia Guimarães Mendes, “El teatro como dispositivo relacional en la habitación escénica” *Naquele Bairro Encantado*”.
- » Matheus Cosmo, “¿Qué está pasando en las calles?”. Entrevista con Cristiane Zuan Esteves (Grupo OPOVOEMPÉ)

Conversar

- » Isis Saz, “Tejiendo y tramando”.
- » Zara Rodríguez Prieto, “Participar en tiempo discontinuo”.
- » Saioa Olmo Alonso, “Mecánicas transaccionales en las prácticas artísticas participativas”.
- » Aris Spentsas, “Siendo espectador II”.

En lugar de una conclusión

- » Juan Domínguez, Rafa Munilla, Óscar Cornago, “Hay que mojarse y hay que mojarse como grupo”. Conversación.