

logo interdisciplinar, los espacios de conocimiento se han especializado cada vez más no solo en los contenidos, sino sobre todo en las formas de producirse y comunicarse. Aunque parezca contradictorio, en la denominada sociedad del conocimiento y del acceso abierto a la información, instituciones como la universidad, que han experimentado un crecimiento espectacular desde los años setenta, se han convertido en mundos aislados que la sociedad en general no deja de mirar con una cierta extrañeza cuando no indiferencia.

La mayoría de la producción universitaria, incluso en campos más accesibles para un público amplio como las humanidades, apenas sale del mundo universitario, que es el contexto en el que nacen y mueren cientos de publicaciones, seminarios, congresos y conferencias, entendidos como productos especializados que articulan la vida de estas instituciones y justifica el presupuesto público en investigación. Como dicen una vez más los de Oblomoff, «se trata de una mercancía como cualquier otra, cuyas lógicas de producción generan todos los absurdos que se dan en las demás: carrera por la publicación, fraudes y sobre todo ausencia de reflexión de conjunto y de debate teórico»⁷⁰. Aunque los tiempos tratan de ir en contra de estas inercias endogámicas, la especialización de los sistemas en beneficio de su competitividad y niveles de producción los convierte, paradójicamente, en sistemas autónomos ajenos al mundo de afuera.

EL ARTISTA COMO INVESTIGADOR, O LAS ARTES ESCÉNICAS COMO FORMA DE CONOCIMIENTO: *MERCADO NEGRO DEL CONOCIMIENTO ÚTIL Y DEL NO CONOCIMIENTO*, DE HANNAH HURTZIG

En el contexto abierto por esta discusión las artes ocupan un lugar paradigmático. Proponen un espacio de reflexión sobre el hecho mismo de la práctica, más allá de cualquier finalidad.

70 Oblomoff, *Un futuro sin porvenir*, p. 66.

Esto es también lo que hace que tenga algo de contradictorio la necesidad de homologar unas metodologías que las legitimen como formas de investigación, cuando la función de las artes consiste precisamente en el cuestionamiento de estos formatos autorizados. Lo específico de la creación artística en tanto que práctica de investigación pasa actualmente por la afirmación de su condición performativa como un fenómeno con unas características propias. El interés creciente por la dimensión escénica de las artes tiene que ver también con esta necesidad de mostrar el lado práctico que subyace a cualquier resultado artístico, y por extensión a cualquier actividad humana. En este sentido afirma Sloterdijk que «la obra ya no está en el mundo como un resultado autónomo, que se hubiese descolgado para siempre de las condiciones de su gestación y colocado, con el predicado de '¡listo!'», sino que se presenta como «cristalización momentáneamente fijada del ejercicio artístico»⁷¹.

A artistas y a científicos les ha tocado bajar del Olimpo para aproximarse a aquellos a los que se dirige; toca acortar distancias, es lo que marca la teatralidad de los tiempos, *hacer* si no al servicio, sí *en relación* con ese público que queda del otro lado; esa ecuación es la que da sentido a lo que se hace, y credibilidad a la escena del conocimiento o del arte. Atrás quedó la imagen del artista como alguien incapaz de articular un discurso sobre su propia obra, o el conferenciante que no consigue ponerse delante de un público si no está armado con un texto cargado de datos, autoridades y argumentos con los que defender su presencia. Cercanía, interacción, apertura son la respuesta, con una clara proyección escénica, a la necesidad de reconsiderar el lugar de la teoría frente a la práctica, o del conocimiento frente a la sociedad. Es dentro de este horizonte hermenéu-

71 Peter Sloterdijk, *Has de cambiar tu vida. Sobre antropotécnicas* [2009], trad. Pedro Madrigal, Valencia, Pre-Textos, 2012, p. 274.

tico, que afecta no solo al contenido, sino sobre todo a las formas del conocimiento, que las artes se han convertido en un eficaz aliado de la academia y otros ámbitos públicos.

Como parte de esta dinámica de proximidades, el artista y el científico están llamados a encontrarse en un espacio institucional en el que tradicionalmente este primero en tanto que creador era una rareza de laboratorio. Este nuevo escenario cuestiona tanto la posibilidad del juicio artístico como la de la transmisión del conocimiento. Dicho de otro modo, la situación final que este desplazamiento plantea es la de un arte sin espectador o una ciencia sin destinatario, en la medida en que el público no es ya solo sujeto de recepción, sino también de la construcción de la obra artística o de la actividad de conocimiento. En ambos casos el problema tiene que ver con una concepción del arte o de la ciencia como una forma de acción, y no de representación. El mundo académico recurre al arte no como estrategia de representación u objeto de estudio, sino antes que eso como método —o mejor habría que decir antimétodo— de investigación constantemente reinventado, como manera de estar y hacer, ponerse en relación y pensar. En este nuevo escenario, arte y ciencia van a encontrarse una vez más a lo largo de una historia con más distancias que acercamientos.

Tradicionalmente la enseñanza de las artes ha estado en manos de escuelas técnicas o conservatorios, donde se proporcionaba a los aspirantes a artistas el conocimiento de los materiales, técnicas de composición, modos de expresión, corrientes históricas y tecnologías; todo ello orientado a una formación de carácter práctico que tenía como objetivo el dominio de esos materiales. Esta formación estaba fuera de la universidad, donde la traducción del conocimiento en teoría era condición imprescindible. Este juego de contrarios entre artes y ciencia se ha ido redefiniendo a medida que el espacio social de las prácticas ha ganado importancia.

Durante mucho tiempo la formación del artista en los grados superiores se entendió como un complemento académico a su formación práctica. El artista acudía a la universidad para continuar su formación y acceder a otras posibilidades laborales. Incluso cuando la enseñanza artística se integró en la universidad, hacer el doctorado sigue suponiendo a menudo el reciclaje a través de una disciplina teórica, como historia, teoría del arte, educación o filosofía, renunciando a la actividad creativa, o poniéndola al servicio de estas disciplinas. El artista se legitima académicamente demostrando no solo un conocimiento práctico sino sobre todo teórico. Esta situación está cambiando con la posibilidad de un tipo de investigación específica en artes, pero las resistencias para su homologación no son pocas tanto por parte de las instituciones como del propio espacio de la creación.

Por otro lado, la consideración del arte como bien público en tanto que forma de investigación y conocimiento ha creado una nueva identidad del artista situándolo de otro modo en la sociedad. De 1999 data el Acuerdo de Bolonia donde se regula la enseñanza artística en los grados superiores en Europa. Aunque la introducción de las artes en la universidad varía según los países y campos de creación, este año puede servir como fecha orientativa que marca un punto de llegada, por un lado, de una amplia tendencia de reconsideración del espacio social de las artes abierto desde los años setenta, y un punto de partida, por otro, que señala el reconocimiento oficial de las artes como un modo específico de entender, producir y compartir el conocimiento. A partir de ahí queda abierta la discusión sobre qué puede ser considerado investigación en artes, cómo consensuar una forma de trabajar científicamente con instrumentos artísticos, cómo presentar los resultados de esas investigaciones de modo que puedan ser no solo evaluados de forma objetiva con criterios compartidos con otras ciencias, sino también difundidos y rentabilizados socialmente. El

intento de homologar la investigación en artes ha terminado de sacar a la luz los conflictos y contradicciones que subyacen a la tradicional oposición entre teoría y práctica⁷².

Desde los años noventa han sido cada vez más los proyectos que han utilizado instrumentos de creación para cuestionar las formas del conocimiento. Algunas obras analizadas hasta aquí se refieren de uno u otro modo a un conocimiento tradicionalmente identificado con la teoría, que es cuestionado desde las prácticas que sostienen esa misma teoría, como *What if everything we know is wrong?*, a través de la reelaboración de documentos sobre arte o ciencia recuperados del pasado; *El desenterrador*, por medio de la exploración grupal a modo de conversación acerca de conceptos que sostienen los valores sociales; o *Who's afraid of representation?*, sobre los imaginarios históricos construidos sobre las artes de acción o el conflicto social en oriente medio. La situación escénica a la que dan lugar estas obras hace sentir el conocimiento como un fenómeno colectivo de tipo práctico. Es por esto también que la palabra aparece en ellas como un lugar de cruce entre instrumento de transmisión del conocimiento y forma de acción colectiva. En este ámbito de creación confluyen formatos expositivos como el arte documental y el arte de archivo, las conferencias escénicas, proyectos comunitarios o pedagógicos, propuestos como investigaciones sobre la memoria colectiva, la construcción del pasado o la articulación del espacio social en espacios y momentos específicos. A través de las formas de presentar y compartir los materiales se enfatiza la dimensión pública del conocimiento como un fenómeno práctico, al tiempo que se rechazan las formas con-

72 Como acercamiento a este debate en el Estado español pueden consultarse el monográfico de la revista *Práctica e investigación*, Cairón, 13 (2010), coordinado por Victoria Pérez Royo y José Antonio Sánchez, o el volumen editado por Selina Blasco, *Investigación artística y universidad: materiales para un debate*, Madrid, Ediciones Asimétricas/Bellas Artes Universidad Complutense de Madrid, 2013.

vencionales de entender el conocimiento como acumulación pasiva de información, ideas o teorías.

Blackmarket for useful knowledge and non-knowledge (*Mercado negro del conocimiento útil y el no conocimiento*), desarrollado por la Mobile Academy, bajo la dirección de Hannah Hurtzig, es un ejemplo de estos proyectos donde se replantea, en este caso de manera explícita, el espacio del conocimiento a través del modo como se produce. La obra se realizó por primera vez en Hamburgo en 2001 y desde entonces ha conocido numerosas ediciones en ciudades distintas. Para cada ocasión se escoge un tema relevante para el entorno en el que se va a realizar. El tema general se divide en categorías. A continuación se buscan las personas que puedan aportar información sobre cada categoría. Dentro de la peculiar dramaturgia del conocimiento que sostiene la obra, estas personas van a llamarse expertos, y el público será tratado como clientes. Se retoman así las identidades convencionales en el conocimiento como ámbito de intercambio comercial, pero, como veremos, ni los expertos van a resultar tan expertos ni los clientes meros consumidores de información.

Se invita a alrededor de 100 expertos que atenderán a los clientes de uno en uno. La parte central de este dispositivo consiste en un espacio amplio donde se disponen las mesas perfectamente alineadas. Cada experto se sentará en una pequeña mesa, y del otro lado estará el cliente. En la entrada se coloca el mostrador de administración, donde los potenciales clientes pueden consultar un enorme panel con el listado completo de todos los temas, el nombre del experto y su número de mesa. El tema será conocido como la oferta, que el cliente compra a cambio de 1 euro. Las entrevistas duran media hora, y para reservar una nueva entrevista hay que dejar pasar un turno. El comienzo y el final son indicados por un sonido, un golpe de campana, un gong o una sirena, que, como si del final de una jornada laboral se tratara, hace que se levanten los

clientes y acuda una nueva tanda. Este procedimiento se repite varias veces a lo largo del evento, cuya duración puede abarcar desde varias horas a varios días. En el caso de que no quepan todas las mesas a la vez, los expertos irán cambiando, lo que tendrá lugar también al mismo tiempo. Es importante que estos movimientos de transición ocurran a la vez y respetando los tiempos fijados; de ello depende el ritmo de la obra, que le da a todo un aspecto empresarial y automatizado, como una especie de industria de producción en línea de conocimientos.

Las formas de abordar las entrevistas pueden ser muy distintas. La diversidad de las categorías en las que se disecciona el tema general y el modo de considerar lo que puede ser conocimiento, hace que entre los expertos se encuentren personas de procedencia y con formación dispares. El principio que sostiene la propuesta es que cualquier persona es experta en algo. Aunque Hurtzig insiste en que la comunicación con el cliente tiene que adoptar la forma de un relato, que no se trata de transmitir una información, sino de narrar el conocimiento, lo cierto es que en la práctica de estos encuentros se despliega una diversidad de tonos, maneras y registros que pueden pasar por la conferencia, la charla informal, la confesión, el juego, la seducción, la demostración, el engaño o el ejercicio conjunto de algún tipo de actividad.

Imaginemos, por ejemplo, que el tema fuera la corrupción. La división en categorías podría ir desde la corrupción política hasta la corrupción de la materia orgánica, de las ideas, de las formas artísticas o el comportamiento. Como expertos podrían estar desde profesores de ciencias políticas, economía, biología o teoría del arte, hasta representantes religiosos, sicólogos o instructores de yoga, así como personas que han vivido algunos de estos tipos de corrupción, como podrían ser un político, un empresario, un artista, un ludópata, un drogadicto, un enfermo terminal o simplemente una persona mayor.

Ocupar el puesto de cliente es solo una de las maneras de participar de una obra que tiene, como señala la directora⁷³, una dimensión visual como dispositivo de observación. También es posible escuchar algunas conversaciones desde las gradas por medio de auriculares, seguir el encuentro a través de la imagen proyectada en una pantalla gigante o asistir desde afuera, observando ese impresionante espacio, tenuemente iluminado, desbordado por el sonido de las voces confundándose a lo largo de un tiempo en el que, a pesar de la impresión de caos, todo parece estar perfectamente organizado. Asimismo, se pueden observar los espacios de transición que rodean el antes y después de las entrevistas, como, por ejemplo, las actitudes de los clientes frente al mostrador de administración dejándose aconsejar por los encargados acerca de qué oferta comprar cuando la que habían escogido ya estaba ocupada. Un sentido de la economía y del aprovechamiento hace pensar en el modelo neoliberal del conocimiento como una mercancía que debe ser rentabilizada al máximo. Sin embargo, al mismo tiempo, hay un aspecto fantasmagórico que le da a todo un carácter irreal, desdibujando los referentes más inmediatos para provocar otro tipo de asociaciones. Como explica Hurtzig, generalmente los clientes no obtienen lo que esperan. Todo es lo que parece: literalmente un encuentro minuciosamente preparado para que ocurra la mayor cantidad de intercambios con la mayor intensidad posible; pero al mismo tiempo, lo que está ocurriendo es algo más difícil de identificar; no tiene relación solo con el conocimiento, sino también con lo que no es conocimiento, con esa impresión de caos alucinante que parece cuestionar las posibilidades reales del conocimiento y sus límites.

73 «An image of the mass and of collective learning», en *Maske und Kothurn, Internationale Beiträge zur Theater-, Film und Medienwissenschaft*, Böhlau Verlag Wien, Köln, Weimar, 2007. Disponible en http://www.mobileacademy-berlin.com/englisch/bm_texte/interview.html. Co. Consultado el 8 de febrero de 2015.



7. *Blackmarket*, Hannah Hurtzig. *La Casa Encendida*, Madrid, 2012.
Fot. Enrique Escorza.

En una grabación realizada para el programa *From Sketch* de la cadena de televisión Arte, Hurtzig expone de forma esquemática, en no más de 10 minutos, y con la ayuda de un papel y un rotulador, el funcionamiento escénico y dramático de la obra. En este vídeo, cuyo enlace puede encontrarse al comienzo de la página web de la *Mobile Academy*⁷⁴, donde está disponible también una exhaustiva documentación sobre el proyecto, la directora no empieza hablando sobre el conocimiento, sino sobre el no conocimiento como posibilidad del conocimiento. En realidad, y a pesar de la impresión de solidez y eficacia que transmite toda la organización, *Blackmarket* se refiere a los conocimientos que se denominan útiles, pero

también, como si de su otro lado se tratara, a los no conocimientos. Al final de la grabación, Hurtzig retoma este último punto para subrayar tres elementos necesarios para que la obra alcance el lugar al que quiere llegar y que son opuestos al conocimiento. Uno es el ritmo repetitivo que organiza todo el evento. Cuando los clientes se levantan de la mesa, todo vuelve a empezar con una ronda nueva de clientes. El procedimiento se repite de forma automática una y otra vez, lo que parece ir en contra de la novedad que acompaña el conocimiento y su dimensión humana. Otro es la creencia en la posibilidad de la transmisión de ese conocimiento. Tanto por parte del experto como del cliente es necesaria una cierta fe en que ese encuentro cara a cara vaya a dar el resultado esperado. Experto y cliente deben aceptar ese pacto. Y el último es el aspecto alucinatorio que termina ofreciendo todo el dispositivo. La heterogeneidad de los temas, listados en el mostrador de entrada, las cuestiones, puntos de vista y tonos distintos que se desprenden de las ofertas, confieren al evento algo de excesivo, un desbordamiento que termina haciendo sentir lo que no se ve a simple vista. Hurtzig se refiere a la intoxicación del conocimiento compartido, que pone en cuestión finalmente los límites entre experto y cliente. Ya al comienzo de la grabación, hace una rápida advertencia sobre su acercamiento al proyecto. «Me ocupo del conocimiento como un aprendiz profesional», añadiendo que la característica del aprendiz —«diletante», dice exactamente— consiste en estar un poco perdido frente al conocimiento, porque no sabe cómo llegar a él y por momentos desea adquirirlo todo a la vez, de un modo excesivo y hasta confuso.

La gente circulando entre las mesas, transitando por los espacios intermedios, la cualidad que toda la obra tiene de espacio para ser mirado, de espectáculo desplegándose en tiempo real, hace que se imponga un sentimiento de duda acerca de la pretendida eficacia comunicativa, pero al mismo

74 <http://www.mobileacademy-berlin.com/>

tiempo una sensación de placer colectivo que va más allá de la rentabilidad del conocimiento adquirido, lo que termina siendo un tema menor cuando no una excusa. Los encuentros con los expertos son solo una parte de un mecanismo más complejo que abarca también a quien lo observa. Hurtzig afirma que el conocimiento no es un saber que esté esperando en algún sitio y al que en un momento dado se tiene acceso, sino que es resultado de una negociación. En el *Blackmarket* este acuerdo va más allá del que pueda darse entre experto y cliente; se trata finalmente de un acuerdo colectivo que, aunque no llegue a hacerse explícito, ocurre entre todos los que están allí desde sitios distintos, como dice Hurtzig: «I don't think that the only reason the Black Market functions is that one personally learns something very essential and new. It has to do with being one among 500 people in a public space and there is a floating concentration that comprises everyone»⁷⁵. Esa cierta decepción no es solo del cliente, sino también del experto. Nada ocurre exactamente como se esperaba. La impresión industrial de todo el conjunto es traicionada por el caos humano. Entre los lemas del *Blackmarket* figura una idea de Oswald Wiener: solo cuando escuché cómo me entendiste supe lo que quería decir.

Blackmarket propone una práctica colectiva envuelta en una dramaturgia inspirada en el modelo del intercambio comercial, y el conocimiento como mercancía. No es casualidad que el intercambio fuera el tema del *Blackmarket* que se hizo en Graz en 2007. En esta práctica se comercia con dos tipos de mercancías, el conocimiento útil y otro fenómeno, que por oposición podría haberse denominado conocimiento inútil, pero

75 «No creo que la única razón de que *Blackmarket* funcione es que uno personalmente aprenda algo muy esencial y nuevo. Tiene que ver con ser uno entre 500 personas en un espacio público y con una concentración flotante que abarca a todos». *Ibid.*

que se le llama no conocimiento y cuya utilidad respondería a otro tipo de lógica. La convención obligaría a situar la teoría del lado de los expertos y el conocimiento autorizado que van a transmitir. Pero es en la forma de transmitirlo, a través de una práctica regulada por este complejo dispositivo, que la posibilidad del conocimiento deja ver su otra cara, lo que no es conocimiento en el sentido autorizado de la palabra, pero transmite otro tipo de saber.

El conocimiento adquirido a través de las prácticas artísticas atraviesa este momento de pérdida que le permite llegar a ser una experiencia. Es una forma de legitimación distinta a la legitimación como autoridad a la que apunta el conocimiento teórico. *Blackmarket* hace visible el espacio intermedio entre la posibilidad del conocimiento y el no conocimiento, donde se alojan las artes escénicas como posibilidad de un medio inestable y frágil que caracteriza una práctica. A este instante en el que el conocimiento se hace posible como una forma de experiencia es a lo que se refería Coccia cuando hablaba de la potencia poética como el momento en el que todo renuncia a una ordenación espacial para hacerse contemporáneo a quien la experimenta.

Apelar a la práctica del conocimiento, es decir, considerarlo desde el modo como se produce y se transmite, supone devolverlo a un terreno movedizo donde el acierto convive con el error y la posibilidad de aprendizaje con el no saber. Aunque parezca contradictorio, esto implica, como afirmaba Hurtzig acerca de los elementos del no saber en *Blackmarket*, una fe en lo que se está haciendo, no a partir de unos resultados en muchos casos previsibles, sino como algo que acontece y que deja de ser en el momento en que ya ha sido. Es en este sentido que la acción del conocimiento implica también una apuesta y, por tanto, el riesgo de una pérdida.

Recuperando la etimología de la palabra profesor como alguien que profesa el saber, Derrida insiste en la dimensión

performativa que implica todo acto de profesión por el hecho de realizarse cada vez que se hace. Frente a las funciones constativas o prescriptivas del conocimiento, propone esta otra función que consiste en su afirmación como un acto de fe en el saber, más allá y en contra de su instrumentalización como estrategia de poder psicológico, social o económico: «'Hacer profesión de fe' es declarar en voz alta lo que se es, lo que se cree, lo que se quiere ser, pidiéndole al otro que crea en esta declaración bajo palabra»⁷⁶. El conocimiento puede ser una ciencia, pero no es solo una ciencia. Esto es especialmente cierto para las humanidades. La práctica del saber remite a la actualización de esta promesa, que como toda promesa ligada a una acción, es una promesa de cambio que empieza por el cambio de las propias convenciones que envuelven el conocimiento identificándolo con la teoría.

En el 2012 se clausuró la última edición del festival In-Pre-sentable, que se había celebrado durante diez años en La Casa Encendida de Madrid, con una versión libre de *Blackmarket*. Para su última edición se convocó a unas 100 personas relacionadas con el mundo de las artes escénicas. A diferencia de las ediciones regulares, en este caso no había un tema previo, lo que marcaba una interesante diferencia con respecto al formato habitual. Los «expertos» fueron convocados con la intención de que el tema fuera acordado entre todos, lo que obligó a cada uno a plantearse desde qué lugar asumir su condición de experto. Tras varios meses de discusión vía internet, en los que la propuesta dominante parecía ser la «radicalidad», las conversaciones se prolongaron durante la semana del Festival y a duras penas se pudo llegar a un acuerdo. Finalmente se recurrió a un título amplio, inspirado en una canción de R.E.M., «El final del mundo tal y como lo venimos conociendo», que contentase a todos.

76 Derrida, *La universidad sin condición*, p. 33.

En cualquier caso, el interés de esta edición del *Blackmarket* no radicaba en el tema, que estaba definido por la propia selección de expertos y el hecho de que todos ellos tuvieran que ver con el mismo ámbito. La discusión de fondo iba a ser inevitablemente sobre las artes escénicas. Pero esto fue solo a nivel explícito, implícitamente el tema de esta edición volvió a ser la posibilidad del conocimiento, que en realidad es la cuestión de fondo del proyecto de Hurtzig. Aunque ella aclaró el sentido amplio con que se utilizaba el término experto, el rechazo que suscitó en muchos participantes acentuó la discusión sobre lo que podía ser considerado conocimiento. La relevancia de aquello que los participantes pudieran contarles a sus clientes podía llegar a ser menor en comparación con la forma del encuentro. No olvidemos que la propia impulsora del proyecto comenzaba presentándose como diletante. La posibilidad o imposibilidad del conocimiento en sí mismo se transformó en el conflicto —escénico— que sostuvo esta edición. Para unos expertos que lo que tenían en común era su relación con las prácticas escénicas, la responsabilidad no radicaba tanto en el contenido sino en la forma. La dramaturgia del conocimiento se hizo doblemente ficticia, o doblemente teatral. Lo específico del conocimiento práctico, a lo que remitía finalmente la condición de creadores por la que fueron invitados la mayoría de los participantes, no es la información que fueran a transmitir, sino lo que durante ese tiempo pudiera pasar como posibilidad de una experiencia que pasa por la forma de comunicar algo antes que por el contenido. De este modo, junto a las propuestas más ortodoxas, se desplegó un amplio abanico de opciones que iban desde ofrecerle una almohada para que dedicara la media hora a dormir hasta tararearle una partitura sinfónica, enseñarle a tejer con lana o invitarle a compartir un bizcocho.

Con respecto a la propiedad del conocimiento teórico de afirmarse como autoridad, el conocimiento a través de las artes

tendría un carácter impropio, desautorizado por el lugar imprevisto que implica todo lo que está vivo porque está ocurriendo. El único conocimiento propio de la obra es acerca del modo formal de realizarla, pero con relación a algún otro tipo de conocimiento remite a otra forma saber que lo salva de ser solamente una técnica. El artista no es un experto en historia, ciencias políticas o física atómica, sin embargo, su obra puede hablar de todo esto de este modo impropio, a través de un rodeo, como si de una alegoría del propio conocimiento se tratara. Con respecto a la información que podría transmitir un experto en un libro o en una conferencia, la diferencia no radica en el contenido, que idealmente podría haberse trasladado con todo detalle a la obra, sino en la forma de exponerlo, una forma que traiciona lo que dice, dejando de estar a su servicio; una forma convertida en una acción que no tiene la seguridad de adónde conduce y que tiene que sostenerse por sí misma cada vez que vuelve a realizarse. En la medida en que está haciéndose, la obra, como modelo de un hacer desde la práctica, piensa y propone, cuestiona y juega, invitando al espectador a una actividad que no está cerrada ni trata de llegar a una conclusión. En cuanto práctica, la obra se hace o no se hace, pasa o no pasa. Es desde su dimensión teórica que se le da un principio y un final, convirtiéndola en un relato, en una historia o en una teoría. Pero el conocimiento (im)propio del arte no radica en ese relato ya construido, sino en un estar haciéndose siempre a punto de fracasar, de perder la apuesta. El conocimiento a través de las artes, consideradas desde su dimensión práctica, nos recuerda, como diría Hertzog, que todos somos aprendices en casi todo.

[SENTIR / CONTAR] LA EXPERIENCIA FRENTE A LA HISTORIA

DRAMATURGIAS PARA DESPUÉS DE LA HISTORIA

El renovado interés por la conciencia colectiva estuvo anticipado y en cierto modo acompañado por la denuncia de la debilidad de ese horizonte social. A lo largo de los años ochenta la primera ministra británica Margaret Thatcher hizo célebre su pronóstico sobre el fin de cualquier tejido social que fuera más allá de la familia: «there is no such thing as society. There are individual men and women, and there are families»⁷⁷. El provocativo carácter antisocial de la obra de Rodrigo García o Angélica Liddell parecería confirmar este diagnóstico, sin embargo, aunque sea por rechazo, esa sociabilidad que Bauman describió flotando «a la deriva, buscando en vano un terreno sólido donde anclar»⁷⁸ aparece en la obra de estos y

77 «no hay algo así como la sociedad. Hay hombres y mujeres individuales, y hay familias», en *The Sunday Times* (31.08.1987). <http://briandeer.com/social/thatcher-society.htm>. Consultado el 1 de agosto de 2015.

78 Zygmunt Bauman, *En busca de la política* [2009], trad. Mirta Rosenberg, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 11.