

cruzarse con otros participantes, esperando cada uno con su piedra. Aunque no hay un momento de encuentro con el resto de los participantes, el sentido de estar participando de una actividad colectiva, cuyo resultado no depende solo de uno, se siente desde el comienzo.

Aunque la acción final en el caso de *El crómlech* se reviste de un tono místico, en otros psicodramas tuvo una expresión más prosaica, ridícula o festiva, como en la performance utópica colectiva en la que consistió el psicodrama 3, en el 2012. Esta escena tangible, aquella de la que formamos parte físicamente, incluso y sobre todo como espectadores, es siempre distinta de la original, está hecha de otra materia, es más burda o prosaica, se desborda, se filtra y se dispersa, pero de algún modo remite a ese origen imaginario sostenido por esa invención que es el hecho artístico. Este es también el origen que proyectamos hacia el pasado con el fin de crear un relato que explique cómo hemos llegado hasta ahí, que permita entender el conflicto que sostiene una situación presente. Es curioso que el sentido —de nuestra historia— necesite de una invención, de un poderoso acto de invención que en otros tiempos se llamaría un acto de fe, esa misma fe a la que Óscar Gómez apela como actitud con la que participar en la escena. La escena original del encuentro está en la base de prácticas artísticas y espacios no artísticos, de las formas de hacer y protestar socialmente. Remite a la proyección de un conflicto latente, pero ya no se trata de un conflicto individual. Este conflicto tiene que ver con el modo de entendernos como personas públicas, tiene que ver con la posibilidad de sentir y organizar un espacio del que formamos parte y del que en algún momento alguien afirma que es el espacio de todos. Pero ese todos, al que remite la retórica de la democracia, no existe; hay que estar constantemente reinventándolo.

La construcción del crómlech hace sentir este desplazamiento entre la proyección ideal de la escena en torno a un vacío frente al que hay que situarse, y la realidad de la que nace

la necesidad de lo común. La comunidad es un sentimiento que, a la vista de la realidad social de todos los días, se convierte en la expresión de un trauma, la coreografía social de una herida que plantea la pregunta acerca de lo que estamos haciendo —y lo que podríamos hacer—, del sentido que tiene esa situación, y la representación que estamos sosteniendo. Como la psicología freudiana, la escena original también se construye en torno a un vacío, aunque ese vacío no responda a la construcción de una identidad individual o colectiva, sino tan solo a una necesidad de sentirse parte de lo público, uno más, distinto y a la vez igual a los otros, «la belleza de eso de lo que estamos hechos. Una certeza improbable», dice Óscar Gómez en la primera nota a los psicodramas.

#### LA REINVENCIÓN DEL PÚBLICO Y LA IDEA DE OCUPACIÓN:

#### 300 PERSONAS Y UN OSO, DE MIKE BROOKES Y ROSA CASADO

A esa certeza improbable que somos como grupo apunta también el trabajo de Mike Brookes y Rosa Casado. En el año 2008, anticipando la línea de creación que iban a desarrollar a partir de ahí de forma conjunta, realizaron un sencillo proyecto de intervención en el espacio público *Something happening/snapshots* (*Algo está pasando/instantáneas*), que marcaría un punto de inflexión en la producción de Casado, centrada hasta entonces en una obra más estructurada, con un principio, un final y un desarrollo que, sin dejar de mirar al público, se cerraba sobre sí misma. Casualmente, es el mismo año de *Dominio público*, que señala para Roger Bernat el comienzo de los dispositivos de participación. Aunque se trate de propuestas distintas, y más allá de la coincidencia del año, en ambos casos se describe un giro decidido hacia el público como personaje colectivo de la obra.

En *Something happening/snapshots*, la sensación de encuentro, o desencuentro, se acentúa al quedar desprovista de otro tipo de

materiales. Dentro de esta serie, *300 personas y un oso*, realizada en el festival Mapa, en Pontós, un pequeño pueblo de Gerona, le propone al público llevarse un recuerdo de su paso por ese lugar, que consiste en hacerse una foto con un oso. La obra remite al vacío abierto por una ficción que funciona de excusa para un encuentro que no deja de tener también algo de ficticio. La intervención se hizo por la noche en un claro de un bosque donde en otro tiempo hubo osos. El acontecimiento es directamente el hecho de estar juntos por la noche con un grupo numeroso de personas.

Una vez que llega el público, Casado le da la bienvenida, explicándole que es la primera vez que se encuentra en esa situación, con esas personas, en ese claro del bosque y por la noche, y le informa de que habrá un oso —ella misma disfrazada de oso— que estará paseando entre la gente para el que quiera hacerse la foto. La acción de la foto es solo un medio para hacer notar lo que allí está sucediendo, el hecho de estar juntos. El pasado que recupera la obra, que años atrás hubiera osos en ese bosque, queda a mitad de camino entre la ficción y la realidad. Escénicamente, si es verdad o es mentira no cambia mucho la situación, lo importante es creer en ese relato durante el tiempo que dura la obra. Esta no consiste en lo que hacen los artistas, sino en lo que hace el público. Los creadores solo provocan un desplazamiento del lugar de la acción hacia el público, ofrecen las condiciones para que tenga lugar una acción de tipo colectivo, una acción que implica únicamente estar allí, ocupando ese espacio. La acción que finalmente hace posible la obra, estar con otras personas, remite a una necesidad humana tan básica como la de guardar recuerdos.

Aún mayor que en el caso de *What if everything we know is wrong?*, la indefinición acerca de lo que los espectadores tienen que hacer, cómo tienen que estar, qué actitud deben adoptar, deja lugar a esa palabra colectiva que sin llegar a materializarse hace sentir el hecho de estar ahí en espacio. La pregunta sin contes-



19. *300 personas y un oso*, Mike Brookes y Rosa Casado. Festival Mapa, Pontós, Gerona, 2008. Fot. Mike Brookes.

tar acerca del sentido de esa situación transforma el encuentro en un material sensible que se ofrece a la percepción colectiva. En la medida en que las reglas que organizan el espacio se difuminan, la pregunta resuena haciendo visible la situación que se está dando. El tiempo de la acción se despliega en un presente extendido y difuso a lo largo de un espacio de suspensión que genera un acontecimiento cuyo desarrollo recae del lado del público.

Las personas que acudieron esa noche al claro del bosque no tenían otra motivación más que el reclamo artístico, no se

juntaron allí para cenar, ni para festejar un aniversario, no se trataba de discutir un tema, ni de organizarse con el fin de llevar a cabo alguna acción conjunta. Se trataba solo de asistir a una obra. Este vaciamiento autorreferencial es también el que permite que dicha acción, al mismo tiempo que no responde a ningún otro sentido, pueda tenerlos todos. La acción de estar juntos se teatraliza, haciéndose visible a nivel escénico. Bajo el paraguas estético nada exige otras explicaciones más allá del hecho de su realización, pero a la vez las convoca todas. Como resultado de ese efecto de teatralidad, la acción se muestra de forma inmediata y desprovista de cualquier otra función, pero es desde ahí que puede llegar a cuestionar la construcción de esos otros lugares históricos. En el caso de *300 personas y un oso* la acción está reducida al mínimo. No hay que hacer nada, o casi nada, como mucho llevarse un recuerdo de esa especie de encuentro porque sí. La distancia suprimida frente al objeto de la obra se reconstruye con relación a los propios espectadores convertidos en actores anónimos. Esta nueva distancia con nosotros mismos en tanto que haciendo nada o casi nada es la que permite interrogarnos desde este lugar estético por el tipo de encuentro del que estamos formando parte.

Convertir un encuentro en un fenómeno que pase en primer lugar por los sentidos se acerca a la idea de ocupación como forma colectiva de relacionarse con el espacio. En paralelo a la motivación social o política que pueda tener una acción, en términos estéticos se trata de hacer sensible el hecho de estar en un espacio determinado con un grupo de personas concreto. La ocupación, utilizada como forma de protesta, es analizada por Hito Steyerl como forma de trabajo y objeto de las prácticas artísticas cada vez más frecuentes<sup>145</sup>. La

<sup>145</sup> «Una ocupación no está articulada en función de ningún resultado; no tiene necesariamente una conclusión. Como tal, no conoce alienación en el sentido tradicional, ni ninguna idea correspondiente de subjetividad. No asume tam-

ocupación se convierte en el estadio último y punto de partida de una práctica y reflexión distinta sobre la acción a nivel colectivo. Lo que se esconde detrás de este imaginario es el grado cero de sociabilidad, que comienza con la acción consciente y voluntaria de estar en un espacio como modo de reinventar las formas sociales en cuanto acontecimiento singular de un nosotros que abre una posibilidad de cambio. Como forma de acción, la ocupación se construye sobre una inmanencia que es previa a cualquier efecto posterior. Se sostiene sobre sí misma y está expuesta a cualquier contingencia que no trate de instrumentalizarla en función de algún interés externo. Como explica Steyerl:

An occupation is not hinged on any result; it has no necessary conclusion. As such, it knows no traditional alienation, nor any corresponding idea of subjectivity. An occupation doesn't necessarily assume remuneration either, since the process is thought to contain its own gratification. It has no temporal framework except the passing of time itself. It is not centered on a producer/worker, but includes consumers, reproducers, even destroyers, time-wasters, and bystanders – in essence, anybody seeking distraction or engagement<sup>146</sup>.

Más que de una estrategia, en el sentido en el que lo propone Michel de Certeau, se trata de una táctica, una forma de

poco necesariamente una remuneración, ya que el proceso está pensado para contener su propia gratificación. No tiene marco temporal más allá del paso del tiempo. No está centrado en un productor/trabajador, sino que incluye consumidores, reproductores, incluso destructores, gente que pierde el tiempo y transeúntes –en esencia, cualquiera buscando distracción o compromiso». Hito Steyerl, «Art as Occupation: Claims for an Autonomy of Life», *e-flux* 30 (12.2011), <http://www.e-flux.com/journal/art-as-occupation-claims-for-an-autonomy-of-life-12/> Consultado el 10 de enero de 2015.

<sup>146</sup> *Ibid.*

supervivencia en espacios ajenos desarrollada de modo colectivo y anónimo<sup>147</sup>. En tanto que lugar de representación, la escena, como el espacio público, es siempre un lugar impropio, un sitio de paso, pertenece a quien lo habita, se llega de fuera, como los espectadores frente a la obra, y vuelve a quedar vacío cuando es desocupado. La estrategia, por su parte, implica un cálculo de fuerzas que tiene como finalidad el control del medio exterior desde un lugar que es considerado como propiedad del sujeto. Es expansiva y se proyecta en una única dirección. La táctica, por el contrario, «no tiene más lugar que el otro»<sup>148</sup>, con el que no establece una relación impuesta desde un lado, sino un juego abierto de supervivencia y placer mutuos.

La dimensión cuantitativa que define al grupo, si son muchos o pocos, pasa a ser una condición cualitativa, algo que lo define en esencia, una esencia indeterminada, pues no se trata de ser muchos o pocos en términos numéricos, sino de la certeza de no ser uno solo. Cada individuo es uno en relación con una situación que expresa diferencias y huecos, actitudes distintas chocando entre sí. Esta multitud, o si lo preferimos, este tipo concreto de multitud que podemos identificar imaginariamente con esa abstracción a la que llamamos público, ha dejado de ser la suma de un grupo de individualidades,  $1+1+1+1+1\dots = n$ , para convertirse en un número indefinido, en unos cuantos o unos pocos. Esto coloca a cada sujeto en una perspectiva distinta a como tradicionalmente ha sido entendido. Ya no está primero cada uno y luego el grupo como resultado de una suma, sino que al comienzo, desde siempre, lo que hay es esa escena original de límites difusos con la que se inicia una historia y que nos da la posibilidad de la actuación.

<sup>147</sup> Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer* [1980], trad. de Alejandro Pescador, México, Universidad Iberoamericana, 2007.

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 50.

El uno no existe por sí solo, existe la pluralidad frente a la cual se delimita un sujeto en un movimiento constante de negociación de afectos e intereses, inclinaciones e intercambios. De este modo, uno ya no es uno, sino que es más o menos uno, un número de posibilidades que se hacen efectivas en la medida en que siga siendo/estando sujeto no *de*, sino *a* esa indefinición que nos constituye, «la belleza de eso de lo que estamos hecho». La inercia escénica conduce a la identificación del público, a definirle, ganarle o llevarle a otro lugar, una operación que nunca está totalmente resuelta. Aunque a menudo el grupo termina dejando este tipo de operaciones en manos de las instancias sociales (familia, trabajo, derechos, gobierno, Estado), la necesidad de tener que encontrar un sentido a estas operaciones, más allá de su funcionamiento oficial, de su economía característica, hace que dichas ecuaciones estén constantemente replanteándose.

En este escenario de la creación ya no están los personajes que uno esperaría encontrar, ni siquiera los actores que encarnaban a esos personajes; en unos casos abandonaron la escena, en otros quedaron reducidos a marionetas, autómatas con un evidente poder de seducción, pero en la mayoría de los casos quedaron como potencias latentes a la espera de nuevos tiempos, de otros escenarios y otras representaciones. Lo que hay ahora es ese grupo de gente, al que aludía la escena imaginaria inicial, un tanto difícil de identificar si prescindimos de esa generalidad que es el término público. Esa es su potencia. En ocasiones es el propio público que se ha dispersado por todo el espacio, y en otras son las personas que van a ocupar el escenario, lo que tradicionalmente se denominaban los actores, y que se confunden ahora con el resto de los asistentes. El límite entre actor y no actor, entre el que hace y el que mira, entre el artista y el no artista, no ha desaparecido, pero se ha convertido en algo difuso y no siempre fácil de delimitar. Los actores, los artistas y los políticos, como el propio público, siguen ahí,

pero los espacios intermedios, umbrales de transición entre unos y otros se han hecho más permeables, es ahí donde está pasando algo. En el centro de la escena están ahora los que han acudido a ese espacio, aunque sea cumpliendo distintos roles, y que por el hecho de estar allí lo han convertido en lo que es, un espacio público.

El conflicto sobre el que se construye esta dramaturgia del público son las maneras de estar, hacerse cargo y relacionarse con un lugar que se entrega con las convenciones y normas, reglas de juego o instrucciones de uso, trastocadas cuando no ausentes. En este juego con las reglas comienza la creación de la escena y, en la medida en que se proyecta hacia fuera, también la acción social. Esto es una reacción a un tipo de espacio saturado de normas, representaciones, identidades y valores en el que no hay espacio ni a preguntas ni a indefiniciones, lo que expresa, por otro lado, el tono autoafirmativo que a menudo utilizan las identidades públicas en su necesidad de proyectarse. Incluso cuando aparentan existir vacíos, como en la arquitectura moderna, todo responde a un cuidadoso cálculo de perspectivas y proporciones.

En contra de los espacios en los que ya está aparentemente todo construido, en los que difícilmente va a pasar nada que rompa las reglas que lo regulan, este no saber del público es lo que hace que pueda seguir siendo algo más que una representación, la apertura a un horizonte de posibilidades que está por hacerse y que solo podemos hacer nosotros, los que en ese momento estamos en ese lugar, desde este escenario de no coincidencia, de desidentificación con nosotros mismos en tanto que fenómeno público. Esto implica una continua recreación de ese ser en común. Es por esto que es importante que esa condición colectiva mantenga un carácter indeterminado, un grado de no saber qué estamos realmente haciendo, frente al cual sentir que se puede tomar una opción, que se puede hacer otra cosa.

Teniendo en cuenta el nivel de formación del público en un mundo desbordado de representaciones y escenarios, hacer que este haga lo que se le dice desde la escena no plantea ningún conflicto. Sobre todo en los actos culturales, que son tenidos como los más inofensivos, el público hace tiempo que ha aprendido lo que tiene que hacer. El conflicto aparece, sin embargo, desde el momento en el que ese horizonte del hacer en común queda abierto, deja de estar dirigido. Ahí ese hacer recupera una posibilidad de sentido. Es desde este desconocimiento que el público, y podríamos añadir lo público, pueden ser algo más que una proyección de la representación que de él se han hecho uno o varios sujetos a modo de coreógrafos sociales. Es desde esa apertura escénica, desde ese grado de dispersión, que puede llegar a ser un acontecimiento en una escena real y no solo una abstracción ideal como la que se presentaba al comienzo del capítulo.

#### LAS PRÁCTICAS ESCÉNICAS Y EL SENTIMIENTO DE COMUNIDAD

De algún lugar profundo nace la necesidad y el instinto de hacer en común. A esta necesidad es a la que se refiere Esposito cuando relaciona el origen etimológico de «*communitas*» con un don y al mismo tiempo un deber de dar y darse<sup>149</sup>. Relacionar el fenómeno de la comunidad con una obligación y al mismo tiempo una capacidad permite la reinención de ese lugar vacío, el escenario, en torno al cual se congregan los que asisten con la excusa de un acontecimiento, una representación o un espectáculo que finalmente son ellos mismos en el acto de darse, de exponerse o no exponerse.

En *El mito interrumpido* Nancy se refiere a esta escena originaria como la escena de un encuentro que ya conocíamos antes incluso de que hubiera tenido lugar, es un encuentro previo a

149 Roberto Esposito, *Communitas. Origen y destino de la comunidad* [1998], trad. Carlo Rodolfo Molinari Marotto, Buenos Aires, Amorrortu, 2003.