

14 2020

Jahrgang 14, 2020
Heft 2



Dossiers zur romanischen
Literaturwissenschaft

Artículo

Emancipaciones

La ausencia, el gesto y el resto en *efimerodramas*

Luciana Irene Sastre (Córdoba)

HeLix 14 (2020), S. 107-119.

Abstract

In “Archeologia dell’opera d’arte” Giorgio Agamben proposes that during Modernity “the artist’s action emancipated itself from its traditional productive or reproductive ends to become pure performance”. It is this frame, that allows and action to enter the art world as a work. A work that calls attention to the intertwining of artist, work and operation, which in turn abolishes all distinction between subjects by virtue of their creative faculties.

This paper analyzes two creative processes realized by the Efimerodramas group: *Relación I. En Negro. Trayecto Finlandia* (2017) and *Relación VIII, soportes sustitutos* (2018). The paper’s main tenet is that a transformation in the link between objectuality and presence can be observed in the temporal arc between the two *relaciones*, and this transformation can be studied through the examination of the forms of convergence and divergence that the practices set in motion.

All rights reserved. Dieser Artikel ist urheberrechtlich geschützt. Alle Rechte vorbehalten. Die Weiterverwendung des hier bereitgestellten Artikels ist ohne die ausdrückliche Genehmigung von HeLix (und/oder des/der Verfassers/in) nicht gestattet.

ISSN 2191-642X

Emancipaciones

La ausencia, el gesto y el resto en *efimerodramas*

Luciana Irene Sastre (Córdoba)

[...] vivientes que, en el uso y solamente en el uso tanto de sus miembros como del mundo que los rodea, hacen experiencia de sí y se constituyen como forma de vida.
(AGAMBEN, “Arqueología de la obra de arte”)

En “Arqueología de la obra de arte”,¹ Agamben periodiza las formas de comprender la relación entre el artista y su obra en tres periodos: la que primaba en la Grecia de Aristóteles, la del Renacimiento y la propia de la Modernidad en que la obra, el artista y la operación están anudadas inevitablemente. Esta última es elaborada a partir de la hipótesis de que los movimientos artísticos y el movimiento litúrgico de Odo Casel, a principios del siglo XX, tuvieron en común una condición performativa y acontecimental en el sentido de que no había en su praxis una representación. Dice Agamben que “la acción del artista se emancipa de su fin productivo o reproductivo tradicional y se vuelve una *performance* absoluta”;² de este modo puede proponer que la acción se presenta, en el mundo del arte moderno, como obra y que demanda atención sobre el hecho del anudamiento, más precisamente nudo borromeo, entre artista, obra y operación, que caracteriza lo que llama “máquina artística de la modernidad”.³ ¿Quién desata el nudo? Marcel Duchamp: sin obra, sin operación, sin artista, delatando al museo como captor del *ready-made* al convertirlo en obra de arte.

Lo singularísimo de la aceleración final del texto de Agamben es que apunta a la operación del museo de arte contemporáneo como “templo del absurdo”⁴ en tanto que, en función del anudamiento antes mencionado, define al sujeto artista en coincidencia con la

¹ Conferencia ofrecida en Sicilia en 2012, publicada con algunas variaciones en 2017 en *Creazione e anarchia. L'opera nell'età della religione capitalistica* y traducida al español en 2018 para la revista Fractal por Alan Cruz.

² AGAMBEN, “Arqueología”, s/p.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

obra capturada por la institución. Cabe agregar que este texto, efectivamente, gira en torno a la reflexión que elabora Agamben acerca de la noción de *energeia* como pilar teórico de la periodización que propone, y que apunta al final a devolverle al artista la condición de “cualquier hombre”⁵ en la búsqueda de la felicidad, tópico recurrente en la obra del filósofo. Entonces, abogando por la cancelación de toda distinción entre sujetos en virtud de sus facultades creativas, este trabajo se propone pensar un nuevo mapa mediante el trabajo con y en el método de los Sistemas Minimalistas Repetitivos (SMR) desarrollados por José Sanchis Sinisterra. El proyecto de investigación “Escrituras performáticas: cuerpo y acción en efimerodramas” articula dicho método con el arte de acción y con una experiencia escrituraria en la perspectiva de la *performance*, en los que convergen intereses y objetivos provenientes de pesquisas en principio antagónicas, aunque se llama *relación* a cada una de las puestas en movimiento de la abstracción escrita nominada *efimerodrama*, para las que, además, se propician colaboraciones con otros artistas.

Este trabajo analiza, en particular, la *Relación I. En Negro. Trayecto Finlandia*, como experiencia específica e iniciática, situada en la instalación de Mónica Ostchega realizada en el Museo Genaro Pérez (Córdoba, Argentina) entre mayo y junio de 2017, y la *Relación VIII, soportes sustitutos*, realizada en 2019, en la sala Jorge Díaz del Centro de Producción e Investigación en Artes de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, considerando que en el arco temporal que entre ambas se extiende, y a través de las sucesivas formas de convergencia y divergencia que las prácticas pusieron en marcha, hubo una transformación en el vínculo entre la objetualidad y la presencia.

Breve presentación: las relaciones

El grupo se reunió alrededor de un proyecto que tiene su núcleo en el concepto, metodología y práctica de los Sistemas Minimalistas Repetitivos creados por José Sanchis Sinisterra en la década del setenta en torno a la abstracción en teatro, en el arte de acción con larga trayectoria en la ciudad de Córdoba (Argentina) y los estudios de la *performance* aunque llegan de la mano de los estudios literarios principalmente, y en una experimentación específica con la

⁵ AGAMBEN, “Arqueología”, s/p.

escritura que llamamos *performática*, recuperando una línea crítica también creciente en el ámbito de los estudios literarios. En este marco, se llama provisoriamente *efimerodrama* al proceso de creación e investigación en el cruce de estas trayectorias según los cortes que significa, en el proceso creativo, la apertura a público o cada *relación*.

Institucionalmente, el proceso comenzó con la presentación de un proyecto de investigación en el Instituto Nacional del Teatro que otorgó fondos para dos años de trabajo, y se consolidó cuando se incorporó al programa CePIAabierto, de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, durante los años 2017 y 2018. Ni bien obtenidas estas condiciones laborales, el grupo inició un periodo de trabajo en colaboración con la artista Mónica Ostchega para accionar en su instalación *Negro. Trayecto Finlandia*. En trazos generales, esta instalación fue creada mediante un sistema de trabajo que articula la proporción áurea, el I Ching y el arte abstracto, es decir que ambas dinámicas coincidían en el estudio de la abstracción, en la asimilación de un método y en su transgresión, ya por el azar, ya por la repetición.

A lo largo de un mes aproximadamente, se realizó el trabajo en la sala del museo que alojaba la instalación de Ostchega donde la cohabitación se produjo de un modo tan consonante que definió, por su mutua comunicabilidad conceptual-corporal, un modo de creación erigido sobre la búsqueda de un máximo de neutralidad en la escritura para corporeizar la máxima neutralidad en la instrucción: “A camina hasta B”. Este desajuste especular se manifiesta en el proceso compositivo, pero no como una falta o clausura sino como una apertura irreductible a su *potencia* que se repite o, mejor dicho, cuya repetición se pone en condiciones de ser experimentada como un aseguro del ser-en-obra, que coincide consigo mismo y con su actividad productiva que también lo define. Puede proponerse entonces que, en lo que sigue, el análisis intentará observar la exploración de relaciones en las que se manifiesta el ser-en-obra, que es toda una disquisición sobre la felicidad, a modo de formas de vida cuya comprensión se desvía hacia la posibilidad de *obrar formas de vivir*.

Metáforas pedagógicas

Negro. Trayecto Finlandia es una obra sumamente compleja. Está enhebrada en una serie de intereses de Mónica Ostchega que tienen que ver con: 1) los imaginarios educativos a partir

del furor con que se instaló, en el marco de la Reforma Educativa iniciada en 2018 en Argentina, el modelo finlandés absolutamente descontextualizado, sin evaluación de sus causas y sus consecuencias, como posibilidad de proyectar en esa distancia la fantasía pedagógica argentina, 2) una indagación en la proporción áurea como dispositivo de medición de la creación y la belleza mediante un procedimiento matemático que expresa formas que existen en la naturaleza, y 3) el estudio del I Ching, utilizado aquí como instructivo de creación con resonancias de John Cage,⁶ que comparte con los dos dispositivos anteriores la carga premonitrice que no hace más que organizar su realización, como si algo del presente pudiera adelantarse al futuro de la mano del juego con que el misterio encerrado en el puño lanza la metonimia de lo que vendrá.

En el medio de la sala del museo, pendulaba un pizarrón negro invertido, disparando la pregunta respecto de las miradas escolares posadas sobre ese lugar en el que se desplegará infinitamente la escritura. En la contracara del pizarrón había unas notas casi inentendibles, que conjugaban la proporción áurea y el I Ching, y daban las pautas para los colores y el método de trabajo. Se componía, a su vez, una pregunta a modo de bisagra respecto de la educación artística –con el dilema de decidir qué significa tal sintagma–, que es, además, la llamada a recordar la profusión de las áreas educativas que se han vuelto centrales en la vida de los museos, aplicadas a la formación del público desde su infancia.

Dicho de otro modo, la instalación giraba en torno a esas imaginaciones que hacen una topología del cuerpo como diagnóstico, procedimiento y pronóstico cultural, en una sala blanca con luz fría, en la que la pared de fondo estaba interrumpida al medio por una columna-armario mientras, del otro lado, tres puertas determinaban un corredor por el que era cómodo atravesar la instalación. De esta manera, el espectador podía detenerse en medio de ese pasaje de puerta a puerta, colocarse de frente a una buena proporción de la instalación, compuesta por la serie de las obras erguidas que nos incitaban a pensarlas como esculturas, pero debía girar para ver las placas colgadas a sus espaldas, que eran blancas, grises, negras.

⁶ Al respecto, se pueden mencionar dos obras fundamentales de la obra de Cage cuyo método de composición utiliza el *I Ching* para trabajar desde lo azaroso, estas obras son *Music of changes* (1951) y *Not waiting to say anything about Marcel* (1969). En relación al *I Ching* como método compositivo en la obra de Cage, véase la “Presentación” de Carmen Pardo en *Escritos al oído* (2007), 9-26; en cuanto al *I Ching* como instructivo para la composición, véase CAGE/ RETALLACK, *Visual art: John Cage en conversación* (2011), 51-52.

Como ya se mencionó, pendía del techo el gran pizarrón, metáfora pedagógica en la que no se podía escribir debido a que se trataba de una obra colgante, de modo que la mano con la tiza no hubiera hecho más, ni menos, que una fuerza de movimiento sin trazo caligráfico posible, aunque sí podría haber dejado una huella de los intentos.

Debajo del pizarrón había una placa horizontal de vidrio, con rayas blancas y negras, cuyo delicado juego óptico se producía visto desde arriba a causa del espesor del vidrio. Paredes, techo y piso estaban involucrados en virtud de las posiciones para ver. Por supuesto, la instalación estuvo sujeta al espacio reducido de la sala pues la obra es mucho mayor, lo que determinó que algunas exploraciones, como la del rojo, no estuvieran exhibidas, disolviendo la percepción del punto de partida del trabajo sobre los colores primarios.

En la puesta en práctica del método de los SMR, cada artista trabajó individualmente en la creación de “actemas”,⁷ unidad de acción que es su objeto de investigación y creación. Asimismo, en función de las necesidades del proyecto, se decidió llamar *actantes* a quienes realizan los actemas. Después de un día de laboratorio en el espacio y de la transcripción de los actemas, se procedió a instalar el sistema que fue graficado sobre el diseño de planta creado por Ostchega. De este modo, las creaciones individuales se pusieron a funcionar simultáneamente, desplazándose de modos más o menos circulares debido a las condiciones espaciales. Básicamente, se trataba de ir de un lugar a otro según modos y tiempos establecidos para ese traslado y a partir de posiciones específicas. Cuando la dinámica estuvo en marcha y fue perceptible la búsqueda de la repetición, el sistema escrito fue sometido a sucesivas modificaciones hasta que se logró una escritura cifrada en la acción. Mientras tanto, el piso respondía con chirridos al peso de los cuerpos, la percepción se agudizaba cuidando la obra alrededor de la cual se circulaba, y otras incidencias como niños jugando entre la instalación y la acción.

Lo que se advirtió con la repetición de las acciones fue que había movimientos que se habían imaginado y luego desarrollado en función de las piezas de la instalación, es decir, gradualmente, la repetición y la observación hicieron que las posiciones se ajustaran desfigurándose y refigurándose respecto del objeto más cercano. Llegado este punto de la práctica,

⁷ SANCHÍS SINISTERRA, “Sistemas minimalistas repetitivos”, s/p.

el marco conceptual se configuró en algunas pausas del movimiento en que las piezas de las obras pudieron ser nombradas *cuerpos* y viceversa, cuando las posiciones creadas por los artistas se encontraron con las líneas y las posiciones de los objetos. Por ejemplo, de frente al pizarrón, un actema consistía en inclinarse levemente hacia adelante y con ese movimiento pendía del suelo, produciendo una doble inversión de sentidos, como líneas de fuga hacia arriba y hacia abajo mientras otro actema implicaba acercarse a la pared a una distancia tan corta y con los pies tan juntos, en un espacio entre dos obras colgadas, que la quietud amenazaba la estabilidad.

En otro momento, en un sector definido por piezas erguidas de tal modo que se podía pasar entre ellas, se encontraban ocasionalmente dos actantes haciendo las posturas de carpa y de mesa, equilibrándose con las demás y exhibiendo la dificultad de mantenerse en pie sobre una base insuficiente para el cuerpo que se eleva. Un tercer actante tenía la misma dificultad en un sector paralelo, acostado, girando sobre su lateral izquierdo, extendiendo un brazo hacia la pieza con la que se alineaba su cuerpo, marcando el contacto entre ambas, pero también denotando la debilidad del equilibrio que se quiere prolongar en el tiempo.

Otra serie estuvo compuesta por los movimientos de resistencia, pues mientras un actante reptaba produciendo la única fuerza de empuje con sus brazos, otro se acostaba, se acuclillaba y se levantaba repetidamente de un salto al pasar de un lado al otro de la sala, es decir, primero realizaba su posición horizontal y luego, caminata mediante, atravesaba la sala para someterse a ese cambio de posición acelerado. Mientras tanto, un actema se desenvolvía en dirección perpendicular a los dos anteriores, usando la pared como apoyo para proyectarse cruzando el espacio en un salto horizontal y rasante.

Estos movimientos, aquí categorizados, descriptos, sometidos a cierta sintaxis, conformaban un sistema repetitivo pero no infalible, atravesado por reglas de modulación provocadas ocasionalmente por acuerdos establecidos para distintas fases de la repetición cuya incidencia actancial parecía replicar la difuminación de los bordes entre sistema y público, ambos expuestos a la fragilidad del espacio instalativo, considerando el cuerpo y sus tiempos como parte del lugar. Esas deshabituaciones producidas por el uso inédito de los espacios teatrales, museísticos, abiertos, etc. son propuestas previstas por el método, pero realizadas en *Relación I* quebraban momentáneamente la ley de volver a lo mismo que es la mayor

evidencia del movimiento sistémico que el método prevé. En este sentido, había un acompañamiento entre espectador y actante, no solo en cuanto a la acomodación urgente a una nueva condición, sino que también era factible que no ocurriera nada diferente dado que la posibilidad de modulación podía no incorporarse al sistema, ya por imposibilidad, ya por decisión.

Ahora bien, la práctica abierta al público en la sala del museo modificó una de las premisas principales del método de los SMR y permitió realizar la experiencia enfocándose en los aportes del arte y de los estudios del performance: los actantes no son una abstracción o bien, retomando los términos de Agamben, performan el anudamiento entre artista, obra y operación pues, cuando se incorporan al sistema, paradójicamente, se afirman como reales de un modo singular. Sucede que Soledad Sánchez Goldar, directora del proyecto, es la artista cuya presencia instala un sistema conceptual vinculado a los derechos humanos y a la tensión entre arte y política con una trayectoria de más de veinte años en la ciudad de Córdoba. Indira Montoya, con su extensa formación en la producción del tiempo, acciona muy esporádicamente en festivales o museos, pero cuenta con una obra objetual cuantiosa cuyo proceso de creación es indisoluble del ámbito de la performance en sus dilemas entre público y privado, permanencia y efimeridad, acción y obra. Rodolfo Ossés, reconocido por su colaboración en las puestas de teatro y de danza más experimentales de la ciudad, es un estudioso de la objetualidad, del cuerpo y de la voz cuya formación transdisciplinar muta en contacto con la naturaleza. En definitiva, y otra vez en reflexión con Agamben, el análisis de la *Relación I* demuestra que en ciertos contextos la performance no es absoluta, no se desvincula de sus anclajes históricos y locales pues los artistas llegan a ella en la tensión entre presente y memoria, entre obra y público.

Entonces, hay una trayectoria artística que dinamiza una forma de experimentar y que contrasta con la propuesta que se elabora a partir de enunciados brevísimos que aspiran a la acción pura. En este sentido, es posible discutir si aquello que Agamben entiende en función de la *energeia*, del ser-en-obra, que en la máquina artística de la modernidad hace coincidir obra-operación-artista como efecto de la museificación, no tendría ciertos matices en lo que concierne en particular a los efimerodramas en su propuesta relacional y, tal vez, en general a la performance o arte de acción, cuando no es solo la acción “la que pretende presentarse

como obra”,⁸ sino la historia incorporada en los cuerpos activos, historia que atraviesa y trae a cuenta ya no un viviente o un hombre común, como dice Agamben en su acción de destrucción del sujeto del museo, ni siquiera una forma de vida, sino una forma de vivir.

Cabe preguntarse si, en cuanto a las acciones y los artistas de los que aquí hablamos, en lugar del énfasis en unos cuerpos que importan más que otros en virtud de agotar su *energeia* en sí mismos, no habría en esta otra serie de performances un revés en el sentido de una forma de vivir frente a la exigencia de la objetualidad, de la separación del artista y su obra que es un dilema transversal en el ámbito del arte de acción. En esta perspectiva, en nuestro contexto, el sujeto de la performance podría ser un sujeto en pugna con la materialización de la acción como obra, como demanda del museo, de la galería o del mercado de arte en cuanto precio de la separación del sujeto y su producción.

La abstracción y la materia

Relación VIII. Soportes sustitutos se compone, también, con la carga histórica que mencionamos antes a propósito de los cuerpos que repiten actemas. Siguiendo la línea antes expuesta, el modo de creación de efimerodramas no es colectivo sino colaborativo, y cada artista acciona en relación a todo lo que ha hecho, como forma de vivir, como acto ineludible, pero no porque el artista esté anudado a su obra de arte, o no solamente por eso, sino porque la puesta en marcha del sistema es un momento en una extensión de tiempo, es el corte en un proceso mayor que se sitúa mediante un acuerdo de hora y lugar, pero que ha comenzado en la creación individual de actemas para encontrarse en un sistema de actemas, en un tiempo y en un lugar habitados. Es la frecuentada pregunta acerca de cuándo comienza una performance la que da la pauta que aquí se expone.

Según esta forma de extender el tiempo, en julio de 2018 los miembros del proyecto realizaron una residencia en Villa Los Aromos, con el objetivo de probar el sistema de acciones a cielo abierto. En el lugar, el trabajo fue transformado por la presencia de la cámara instalada para registrar y por todo lo que implica la orilla de un río. Durante dos días se registró lo que se convirtió en una especie de laboratorio de acciones en la naturaleza, por

⁸⁸ SANCHÍS SINISTERRA, “Sistemas minimalistas repetitivos”, s/p.

medio de las que acontecía la abstracción en el sentido de actos puros, agotados en sí mismos, sin obra, en un caudal excesivo radicado en la acción. Luego, hubo tres factores disruptivos, y tal vez, un camino hacia la noción de obra: el primero fue la imposibilidad de continuar el proceso creativo sin el trabajo con un tronco que, hipotetizamos, es un árbol joven arrancado de raíz sumado a los actemas de desplazamiento; el segundo, es el archivo de imágenes mediante cámara fotográfica, el tercero fue la ampliación de la fricción como acción medular. Estos materiales dieron forma a la *Relación VIII*, pues la instalación del sistema de acciones se elaboró en función de dos extremos espaciales: un video editado por Indira Montoya con el archivo de imágenes de la residencia y el tronco colgado. Entre ambos, se desplazaban dos actantes arrastrando una silla que es la pieza nuclear del sistema enhebrado por los actemas sonoros.

Sin lugar a dudas, estos objetos pueden ser llamados restos. Ahora bien, no son restos de la relación en marcha, lo que podría darles un sentido de obra, sino que son, más precisamente, soportes de la historia del trabajo realizado grupalmente y del individual, anterior y simultáneo a la exploración grupal, coincidencia de la no-coincidencia, que retornan y se incorporan al sistema abriendo el archivo del proceso de sistematización, más para mostrar la apertura del proceso que para identificar la procedencia de los restos.⁹ Sucede que el sistema no pudo simplemente ser trasladado al espacio abierto, y que la resistematización no pudo dar cuenta de esa imposibilidad tampoco. En este sentido es que Agamben ofrece un vocabulario y un procedimiento con el que pensar una experiencia en tiempo presente en el que aquello perdido persiste en nuevos usos de la apertura que esa ausencia opera, de tal modo que la ausencia deja de ser una falta de obra al mismo tiempo que su operancia no implica la producción más allá de sí.

Otro texto de Agamben profundiza esta cuestión en la dirección que aquí interesa porque ahonda en la complejidad de la *energeia* en relación a la *poiesis* y a la *praxis*, es decir

⁹ El uso de la noción de resto proviene también de la definición agambeniana extrapolada a la necesidad de resignificar la presencia de la objetualidad en el contexto particular del proyecto aquí estudiado. Aunque es extensa su elaboración en relación a diferentes preguntas, es fundamental considerar su uso respecto del objeto natural incluido en la sistematización efimerodramática como “la imposibilidad para el todo y la parte de coincidir a la vez consigo mismo y entre sí” (AGAMBEN, *El tiempo que resta*, 62).

si algo se exterioriza en el proceso de creación o si la acción tiene su fin en sí misma, recurriendo a su noción de *gesto* como un modo de la *actividad humana*:

18. En su reflexión genial y delirante sobre la lengua latina, Varrón, retomando la distinción aristotélica entre *poiesis* y *praxis*, “hacer” y “actuar”, introduce entre éstos un “tercer género de acción” (*tertium genus agendi*), que expresa a través del verbo *gerere*. Se puede, de hecho –escribe–, hacer (*facere*) algo y no actuar (*agere*), como el poeta hace un drama y no lo actúa (*facit fabulam et non agit: agere* significa en latín también “recitar”); por el contrario el actor (*actor*) actúa el drama y no lo hace. Así el drama es hecho (*fit*) por el poeta, pero no es actuado (*agitur*), es actuado por el actor, pero no hecho. En cambio el *imperator* (el magistrado investido del *imperium*), con respecto al cual se usa la expresión *res gerere*, en esto ni hace ni actúa, sino que *gerit*, es decir, asume y soporta (*sustinet*), ampliado por aquellos que revisiten un cargo (o, según algunos manuscritos, “llevan un peso”), es decir, lo asumen y lo soportan.

El verbo *gerere*, que en las lenguas modernas se ha conservado solo en el término “gesto” y en sus derivados, significa una manera de comportarse y de actuar que expresa una actitud especial del agente con respecto a su acción. El ejemplo del *imperator*, del magistrado provisto del poder supremo, no debe inducir al engaño: él nos interesa solamente en la medida en que implica una relación necesaria entre gesto y política. Resulta significativa la explicación que Varrón da de él a través del verbo *sustinere*, que no significa solamente “sostener”, sino también “retener” (por ejemplo *incitatos equos*, “los caballos en su ímpetu”), “abstenerse de algo” (*sustinere ab aliqua re*) y también “detenerse” (*se sustinere*) y, además, “asumir” (*causam publicam, munus*, una “causa pública” o un “cargo”). Aquel que *gerit* no se limita a actuar, sino que, en el acto mismo en que realiza su acción, conjuntamente la detiene, la expone y la mantiene a distancia de sí.

Si llamamos “gesto” a este tercer modo de la actividad humana, podemos decir entonces que el gesto, como medio puro, rompe la falsa alternativa entre el hacer que es siempre un medio girado a un fin –la producción– y la acción que tiene en sí misma su fin (la *praxis*). Pero también y sobre todo aquella entre una acción sin obra y una acción necesariamente operosa. En efecto, el gesto no está simplemente privado de obra, sino que define más bien la propia actividad especial a través de la neutralización de las obras a las que estaba vinculado en cuanto medio (la creación y la conservación del derecho para la violencia pura, los movimientos cotidianos girados a un fin en el caso de la danza y del mimo). Es, por tanto, una actividad o una potencia que consiste en desactivar y volver inoperosas las obras humanas y, de este modo, las abre a un uso nuevo, posible. Esto vale tanto para las operaciones del cuerpo como para aquellas de la mente: el gesto expone y contempla la sensación en la sensación, el pensamiento en el pensamiento, el arte en el arte, la palabra en la palabra, la acción en la acción.¹⁰

En este sentido, el actema como unidad, el tronco colgante como actema y el actema audiovisual marcan el espacio restual y gestual en la medida que problematizan la *falsa alternativa*

¹⁰ AGAMBEN, *Karman*, 160.

entre operosidad e inoperancia, abriendo el tiempo para la contemplación en el sentido de “experiencia de sí”,¹¹ que es, finalmente, donde se encuentran y coinciden quienes asisten al museo cuando se realiza una acción artística.

A modo de síntesis

Los cuerpos que accionan en las condiciones que crea el efimerodrama, llegan al espacio a tiempo, cargados de los restos de vivir. Lejos de la sacralización del artista en el marco del museo, equivalente del templo en esta arqueología de la obra de arte que se ha leído interesadamente, los artistas aquí mencionados participan de los debates acerca del arte contemporáneo y son definidos desde ese lugar pero no viven en ese lugar y, más aún, no producen obra en el sentido de *ergon*. Por lo tanto, su operación se disuelve a falta de producto, lo que en definitiva los niega como artistas. Entonces, definen la acción, justamente, como un proceso de anudado a su circunstancia histórica. De algún modo, arriesgado, se puede decir que tal como se ha expuesto, hay ciertas prácticas del todo que pretende nombrar el arte de la performance que no coinciden, que experimentan la alienación de la *energeia o ser para sí*, interpelados por la necesidad de producir obras de arte y de cómo ser artistas y vivir de esa actividad productiva.

En este punto, es la repetición como gesto la que, paradójicamente, contiene la creación y realoja la *energeia*. Es el conflicto de la acción que mueve al cuerpo que se deja acontecer a fuerza de repetición que convoca al mismo tiempo que produce restos constantemente. En ese movimiento repetitivo, el método hace posibles unas visiones fulgurantes, unos detalles expandidos, una serie de operaciones perceptivas que pueden dejarse libradas a la distracción o pueden darse como opción del espectador. En la *Relación I*, el sistema rodaba una y otra vez hasta que por algo se detenía, generalmente porque alguien dejaba de hacer sus acemas por algo tan real como el cansancio que de ningún modo estaba protocolizado, y los demás acompañaban dado que hay un acuerdo que sostener porque la autonomía de los acemas es relativa, inclusive en lo que refiere a lo que el sistema no establece, pero sabiendo

¹¹ AGAMBEN, “La arqueología”, s/p.

que hay un método pujando por manifestarse como ejercicio de memoria práctica y conceptual. Sin embargo, en ese instante de imposibilidad individual parecía suceder que nadie quería seguir, como si la desaparición de una de las partes diluyera fatalmente la referencialidad radicada en el sistema y no en los actemas, reformulando el punto que define el todo/no-todo por la fuerza de la combinación en ese gesto actemático, constituyéndose en acción final.

Por otro lado, la *Relación VIII* está atravesada por la ausencia de Soledad Sánchez Goldar, que no pudo participar como actante. En un juego reflexivo de las palabras, la pregunta era cómo sostener el sistema sin la serie de actemas que como actante realizaba. Entonces, la materia es el resto de sistemas y sus ausencias, y la figura y desfiguración es el artificio, por eso, la relación termina después de la repetición del sistema, que de hecho se titula *Duelo*, cuando los dos actantes que realizan el sistema se enmascaran, se brotan de flores, y trasladan la materia al centro del espacio de su acción. Lejos de ser esta una acción llamada a completar sentidos y finalizar el concepto o el relato, es el gesto que desmorona el espacio determinado por la desaparición del sonido del video que indica el descenso del objeto. Es el espacio sonoro el que, como actante, se ha retirado, y los actantes han continuado en su gesto de desactivación o inoperosidad, pero es eso lo que ha sido durante todo el tiempo el tronco sostenido por un hilo, incluso en su descenso. Lo que acontece, entonces, es el intercambio de actemas de movimiento y reposo.

En esta perspectiva, la elaboración del método se afirma y se desfigura en la experiencia de sí que decide no abstraerse del sistema en tanto que todo/no todo. De algún modo, el experimento artístico dice que, durante el tiempo compartido gracias a contratos mínimos y conjuntamente elaborados en la tensión constante entre acción y repetición, es que se obra esa forma de vivir y la *energeia* se aloja en la acción en tanto que acción como resto y gesto, anudándola a la vida que no es solo la de los artistas.

Bibliografía

Fuentes

- SÁNCHEZ GOLDAR, SOLEDAD/ INDIRA MONTOYA/ RODOLFO OSSÉS/ LUCIANA IRENE SASTRE/ SEBASTIÁN HUBER: *Relación I. En Negro. Trayecto Finlandia*. [Acción performática] Córdoba: Museo Genaro Pérez, marzo-mayo de 2017.
- *Relación VIII. Soportes sustitutos*. [Acción performática] Córdoba: Sala Jorge Díaz, CEP-PIA, Universidad Nacional de Córdoba, 23 de abril de 2019.

Literatura crítica

- AGAMBEN, GIORGIO: *El tiempo que resta. Comentario a la carta a los Romanos*, Madrid: Trotta 2006.
- *Karman. Breve tratado sobre la acción, la culpa y el gesto*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo 2018.
- “Arqueología de la obra de arte”, [<https://www.mxfractal.org/anteriores.php> (última consulta 14/02/2020)], s/p.
- CAGE, JOHN: *Escritos al oído*, Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos 2007.
- / JOAN RETALLACK: *Visual art: John Cage en conversación con Joan Retallack*, Santiago de Chile: Metales Pesados 2011.
- SANCHÍS SINISTERRA, JOSÉ: “Sistemas Minimalistas Repetitivos (SMR)”, [<http://www.nuevoteatrofronterizo.es/campo-de-ideas/smr/> (última consulta: 14/02/2020)], s/p.