

Ser-vida-obra: sobre la abstracción, la escritura y la performance

Be-life-work: about abstraction, writing and performance



Luciana Irene Sastre

Universidad Nacional de Córdoba
Córdoba, Argentina
luchisastre@hotmail.com

Sebastián Huber

Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires
Buenos Aires, Argentina
sebashuber@gmail.com

Soledad Sánchez Goldar

Universidad Nacional de Córdoba
Córdoba, Argentina
soledadsanchez@gmail.com

Recibido: 27/03/2019 - Recibido con correcciones: 11/08/2019 - Aceptado: 12/08/2019.



Resumen

Según Giorgio Agamben, caracteriza a ciertas expresiones artísticas durante la Modernidad el anudamiento del artista a su obra y a la operación que pone en marcha. De esta manera, se retrae cualquier sentido productivo o reproductivo en términos de emancipación. A partir de estos conceptos estéticos, exponemos a continuación algunas reflexiones en torno al proceso de investigación y creación realizado en el marco del proyecto “Escrituras performáticas: cuerpo y acción en efimerodramas” durante “Relación I. En Negro. Trayecto Finlandia”, como experiencia situada en la instalación de la artista Mónica Ostchega realizada en el Museo Genaro Pérez entre mayo y junio de 2017. El trabajo realizado articulando el método de los Sistemas Minimalistas Repetitivos (SMR) elaborados por José Sanchis Sinisterra, el arte de acción y la escritura performática permite reformular el planteo agambeniano y proponer que cuando la máquina artista se detiene, se reestablece el vínculo con la vida.

Palabras claves

acción; cuerpos; escritura; performance; sistema.

Abstract

According to Giorgio Agamben, certain artistic expressions during Modernity are characterized by the artist's knotting to his work and to the operation he sets in motion. In this way, any productive or reproductive sense is retracted in terms of emancipation. On the basis of these aesthetic concepts, the following are some reflections on the process of research and creation carried out within the framework of the project “Performative writings: body and action in ephemerodramas” during “Relation I.”. In Black. Trayecto Finlandia”, as an experience situated in the installation by the artist Mónica Ostchega carried out at the Genaro Pérez Museum between May and June 2017. The work carried out articulating the method of Repetitive Minimalist Systems (SMR) elaborated by José Sanchis Sinisterra, action art and performative writing allows us to reformulate the agambenian approach and propose that when the arctic machine stops, the link with life is re-established.

Key words:

action; bodies; writing; performance; system.



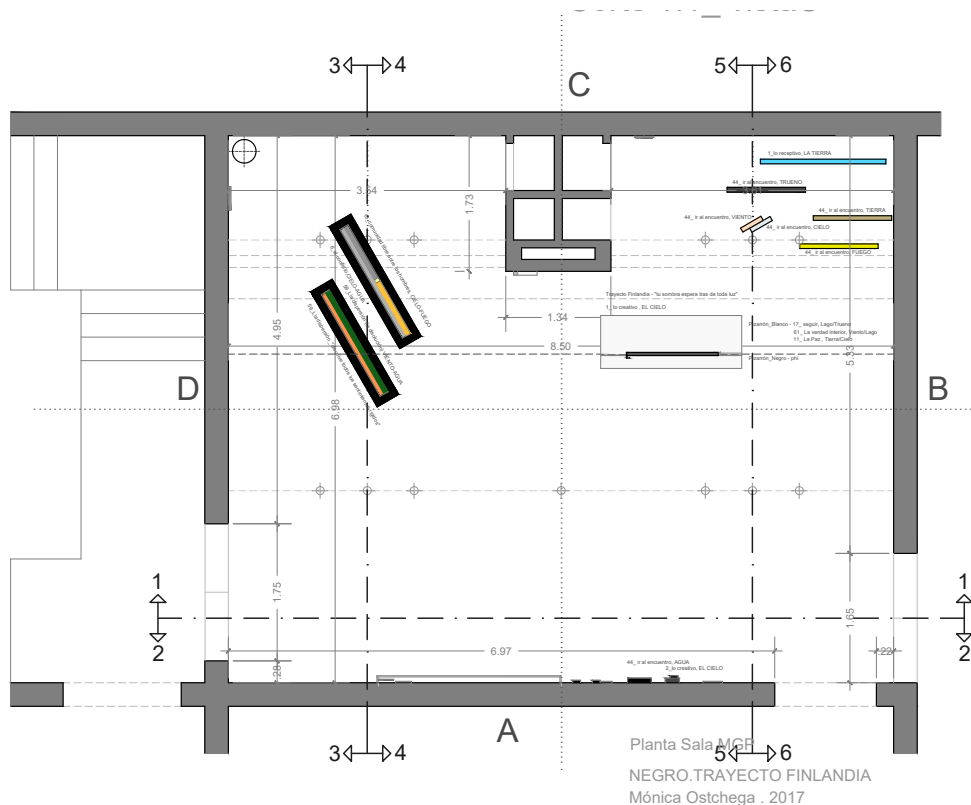
...vivientes que, en el uso y solamente en el uso
tanto de sus miembros
como del mundo que los rodea, hacen experi-
encia de sí
y se constituyen como forma de vida.
Giorgio Agamben, *Arqueología de la obra de arte*

En *Arqueología de la obra de arte*, Giorgio Agamben periodiza las formas de comprender la relación entre el artista y su obra en tres momentos: 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 en lo que llama “máquina artística”.¹ Esta última es elaborada a partir de la hipótesis de que los movimientos

artísticos y el movimiento litúrgico de principios del siglo XX tuvieron en común una condición performativa y acontecimental, en el sentido de que no había en su praxis una representación, sino una (re)representación. Dice Agamben que “la acción del artista se emancipa de su fin productivo o reproductivo tradicional y se vuelve una *performance* absoluta”, y es de este modo que puede proponer que la acción misma se presenta en el mundo del arte como obra.

Ahora bien, el proceso de creación realizado en la instalación de la artista Mónica Ostchega permitió otros recorridos en cuanto a las definiciones agambenianas. A continuación, presentamos brevemente la trayectoria del grupo y de sus integrantes, y hacemos una descripción de la instalación de Ostchega, sobre la que se desarro-

¹ Agamben, “Arqueología de la obra de arte”. Consultado el 1 de marzo de 2019 en <https://www.mxfractal.org/articulos/RevistaFractal78Agamben-2.php>





Registro de "Relación I. En Negro. Trayecto Finlandia". Archivo del Proyecto *Escritura performática: cuerpo y acción en efimerodramas*. CePIA-INT.

llan luego dos cuestiones fundamentales: el vínculo entre la acción y la escritura, las tensiones entre la abstracción y la trayectoria artística. El objetivo es llegar a plantear un desanudamiento final, que reconecta la acción en la obra de arte con el obrar la forma de vivir.

POTENCIA COMBINATORIA

El grupo, formado por Soledad Sánchez Goldar, Indira Montoya, Luciana Irene Sastre, Rodolfo Ossés y Sebastián Huber se reunió alrededor de un proyecto que tiene su núcleo tripartito en el concepto, metodología y práctica de los Sistemas Minimalistas Repetitivos,² en el arte de acción y

2 Véase José Sanchis Sinisterra, "Sistemas Minimalistas Repetitivos (SMR)", Nuevo Teatro Fronterizo. Consultado en marzo del 2019, disponible en: <http://www.nuevoteatrofronterizo.es/campo-de-ideas/smr/?fbclid=IwAR0qFGrSMBcfEdBrOBjaXGHfLXiovMWWTbCzuZQblKmFS4SnGFKdfkMY-FQ>; Sebastián Huber, "LAminimal



Registro de "Relación I. En Negro. Trayecto Finlandia". Archivo del Proyecto *Escritura performática: cuerpo y acción en efimerodramas*. CePIA-INT.

los estudios de la performance, y en una experimentación específica en la escritura que llamamos escritura performática, recuperando una línea crítica creciente en el ámbito de los estudios literarios.³

Institucionalmente, nuestro proceso comenzó con la presentación de un proyecto de investigación en el Instituto Nacional del Teatro, que nos otorgó fondos para dos años de trabajo, y se consolidó cuando fuimos seleccionados en el marco del programa CePIABIERTO, de la Facultad

de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, gracias al cual contamos con lugar para trabajar durante los años 2017 y 2018. No bien obtenidas estas condiciones laborales, fuimos invitados por la artista Mónica Ostchega, cuya producción ya conocía y acompañaba Sánchez Goldar, para accionar en su instalación *Negro. Trayecto Finlandia*. Esta instalación fue creada mediante un sistema de trabajo que articula la proporción áurea, el I Ching y el arte abstracto. En este espacio, trabajamos a lo largo de un mes aproximadamente y, teniendo en cuenta que los SMR se definen por su pesquisa en el marco de la abstracción, la cohabitación se produjo de un modo tan consonante que definió, por su mutua comunicabilidad conceptual-corporal. Por cierto, esta colaboración fue fundamental para que de-

Teatre Sistemc, Creación e investigación teatral. Entrevista a Daniela De Vecchi", *El Peldaño. Cuaderno de Teatología*, 12, 13, Facultad de Arte, UNCPBA, Tandil (2014).

³ Véase Diana Klinger, "Escrita de si como performance", *Revista Brasileira de literatura comparada*, 10, 12, Brasil (2008): 11-30; Graciela Ravetti, "Narrativas performáticas", en Graciela Ravetti y Márcia Abbex, orgs., *Performance, exílios, fronteiras* (Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002); Mario Cámara y Gonzalo Aguilar, *La máquina performática* (Buenos Aires: Grumo, 2017).

nomináramos “relación” a cada puesta en marcha de nuestro trabajo, enunciando en cada ocasión los núcleos conceptuales de lo investigado, que dilucidamos gracias a las conversaciones con lxs espectadores y lxs artistas.

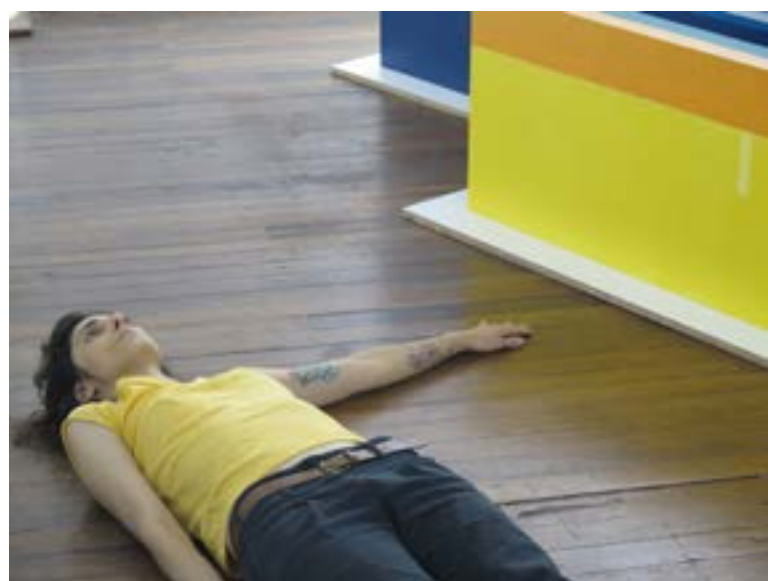
METÁFORAS PEDAGÓGICAS: UNA LECTURA DESCRIPTIVA

La instalación de Ostchega era sumamente compleja.⁴ Estaba enhebrada en una serie de intereses de la artista 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 belleza mediante un procedimiento matemático, pero cuya forma expresa racionalmente formas que existen en la naturaleza, y 3) el estudio del I Ching, utilizado aquí como instructivo de creación, que comparte con los dos dispositivos anteriores la carga premonitoria 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 con respecto a las miradas escolares posadas sobre ese lugar en el que se desplegará infinitamente la escritura. En su contracara, había unas notas casi inentendibles, que articulaban la proporción áurea y el I Ching, y daban las pautas para los colores y el método de trabajo. Todo esto componía, a su vez, una pregunta a modo de bisagra con respecto a 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



Registro de “Relación I. En Negro. Trayecto Finlandia”. Archivo del Proyecto *Escritura performática: cuerpo y acción en efimerodramas*. CePIA-INT.

⁴ Imágenes disponibles en <https://museogenaroperez.wordpress.com/2017/05/02/negro-trayecto-finlandia-monica-ostchega/> y en <https://efimerodramas.blogspot.com/2017/>



Registro de "Relación I. En Negro. Trayecto Finlandia". Archivo del Proyecto *Escritura performática: cuerpo y acción en efimerodramas*. CePIA-INT.

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, lx espectadorx 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 incitaban a ser pensadas como esculturas, pero debía girar para ver las placas colgadas a sus espaldas, que eran blancas, grises, negras. Como ya dijimos, 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. Cabe aclarar que 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.

OTRAS ESCRITURAS: TOPOLOGÍAS DEL CUERPO

El trabajo en el marco del proyecto de investigación y producción en artes titulado "Escritura performática: cuerpo y acción en efimerodramas" se realiza a partir de la creación de actemas, nombre que los SMR dan a la unidad de acción que es su objeto de investigación y creación, caracterizados por la simpleza, la cotidianeidad y la suspensión de la intención significativa o persecución de un fin. Específicamente en la instalación de Ostcheqa, cada artista trabajó de modo individual en la creación de actemas después de un día de laboratorio conjunto en el espacio, para luego instalar el sistema o serie de actemas, cuyo protocolo fue graficado por Sebastián Huber sobre el diseño de planta, a modo de información topológica.

Las creaciones individuales se pusieron a funcionar de modos cruzados, más o menos circulares, mientras Huber hacía de cronómetro mediante conteo en voz alta, primero, y chasquidos de dedos, después. Se trataba de ir de un lugar a otro según modos establecidos para ese traslado y a partir de posiciones específicas, hasta que la dinámica estaba en marcha, activando el principio de ciclicidad que establece el método, y Huber retiraba su marcación, que denominamos “actema sonoro”, para dedicarse a la lectura del protocolo y su modificación o “actema de escritura”.

A lo largo de los encuentros, la convivencia con y en la instalación permitió observar que había movimientos que se habían imaginado y luego desarrollado en función de las piezas; más aún, la repetición hizo que, gradualmente, los cuerpos se ajustaran hasta adquirir una relación de continuidad con respecto al objeto más cercano. En efecto, la exploración se configuró en algunas pausas del movimiento, en las que las piezas de las obras pudieron ser nombradas “cuerpos” y viceversa, cuando las posiciones creadas por los actantes se encontraron con las líneas y la posición de los “objetos”. Por ejemplo, de frente al pizarrón, Montoya se inclinaba y con ese movimiento pendía del suelo, produciendo una doble inversión de sentidos, como líneas de fuga hacia arriba y hacia abajo. En el movimiento del sistema, se encontraban Ossés y Montoya en un sector de piezas bajas colocadas paralelamente, haciendo las posturas de carpa y de mesa, equilibrándose con las formas instaladas y exhibiendo

la dificultad de mantenerse en pie sobre una base insuficiente para el cuerpo que se eleva. Sánchez Goldar tenía la misma dificultad en el sector situado en la diagonal opuesta, acostada, 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. Asimismo, Ossés se acercaba a la pared, en un espacio entre dos obras colgadas, a una distancia tan corta y con los pies tan juntos que la quietud establecida por el actema estaba en riesgo.

Otra serie de actemas se componía por los movimientos de resistencia, pues Montoya repetía, produciendo la única fuerza de empuje con sus brazos. Sánchez Goldar se acostaba, se acullaba y se levantaba de un salto al pasar de un lado al otro de la sala, es decir, en un extremo realizaba su posición horizontal y, caminata mediante, atravesaba la sala para someterse a un cambio de posición acelerado. Ossés, desde su asimilación a la pared, se agachaba, se acomodaba sobre su costado derecho y, usando la pared como apoyo, se proyectaba cruzando la sala en un salto horizontal y rasante.

Estos actemas, aquí categorizados en relación al equilibrio y a la fricción, conformaban un protocolo repetitivo, atravesado por reglas de variación provocadas ocasionalmente por Huber, cuya incidencia actancial parecía recordar la difuminación de los bordes entre obra y público, en tanto que los movimientos entre la acción y la escritura se ponían a la vista, admitiendo mutuas



Registro de "Relación I. En Negro. Trayecto Finlandia". Archivo del Proyecto *Escritura performática: cuerpo y acción en efimerodramas*. CePIA-INT.

interferencias. Esos desplazamientos, rupturistas en cuanto a hábitos espaciales teatrales, museísticos, etc., son propuestas previstas por el método bajo la denominación de "modulación"; sin embargo, fueron ejercidos en *Relación I* inesperadamente, tensionados por el trabajo textual. En este sentido, había un acompasamiento entre espectador y actante, no sólo en cuanto a la acomodación urgente a una nueva condición que resultaba del conflicto entre acción y escritura, sino también porque era posible que nada ocurriera tras la aparición de Huber en el sistema, teniendo en cuenta que la propuesta de modulación podía

no incorporarse, ya por imposibilidad, ya por decisión del actante. Se produce aquí, además de la problematización de los hábitos, una reversión del protocolo escrito, pues se evidencia que no sólo es fallida la relación de la escritura que va en la dirección de la acción, sino que ciertas acciones, realizadas o no, impactan en el protocolo emancipándose de él, por lo que hay que volver a escribir para establecer la convergencia.

LA REPETICIÓN: DE LA ABSTRACCIÓN AL MINIMALISMO

La práctica abierta al público modificó una de las premisas principales del método de los SMR y permitió realizar la experiencia apuntando hacia los aportes del arte y de los estudios del performance: en nuestra práctica, los actantes no son una abstracción, o bien, en términos de Agamben, performan el anudamiento entre artista, obra y operación, pues, cuando se incorporan al sistema, paradójicamente, “se afirman como reales”. Soledad Sánchez Goldar es la artista cuya presencia –por el peso de su trayectoria individual– instala un sistema conceptual vinculado a los derechos humanos y a la tensión entre arte y política. Indira Montoya, con su larga indagación sobre el tiempo, es una artista que acciona en ocasiones aisladas, en festivales, galerías de arte o museos, pero con mayor frecuencia en las redes sociales. Rodolfo Ossés, conocido por su colaboración en las puestas de danza más experimentales de la ciudad, es un estudioso del cuerpo y de la voz, cuya extensa formación profesional es radicalmente transformada en contacto con la naturaleza.

Entonces, hay una trayectoria artística que dinamiza una forma de experimentar nuestro trabajo y que aparentemente contrasta con una propuesta que se elabora a partir de enunciados brevísimos que aspiran a la acción pura. Ahora bien, en la ciclicidad del sistema, el método hace posible la seriación de operaciones en función

de las formas y sus variaciones producidas en distintas fases. De este modo, la repetición implica modulaciones de “tempo-ritmo”, “forma-espacio”, “intensidad-energía”, “intencionalidad-expresión” que, como señala Sanchis Sinisterra, dan lugar a infinitas combinaciones desvinculadas de intenciones narrativas o figurativas, sino que conducen a la concentración en la economía formal.

En nuestra práctica, el sistema rueda una y otra vez hasta que, por algo no explicitado e inclusive inmotivadamente, se detiene y así el sistema se discontinúa debido a que la autonomía de los actemas es relativa, pues hay un género y un método que pujan por manifestarse como ejercicio de memoria práctica y conceptual. El final acontece cuando la autonomía, en lugar de desvanecerse, se exhibe como si la desaparición de una de las partes señalara la referencialidad radicada en la potencia combinatoria.

Lo mismo se plantea con respecto a la escritura, que por su parte traza el mapa sobre el cual pasa el tiempo en función de un contrato modesto de acercamientos y desvíos, pero que, ante la ausencia de alguno de los elementos que permite estas operaciones, se deshace. La iteración elabora cierta armonía, un ejercicio de no violencia con respecto a los actemas propios y ajenos, una marcha sensible a las modificaciones en las condiciones de trabajo. Hay una continuidad que descansa en la atención mutua, sin exigencias ni sanciones abruptas, con un consentimiento implícito según el que, de un momento a otro, la acción será abandonada, sin dejar obra

y, por lo tanto, cuestionando la condición de arte de ciertas prácticas y la de artista de ciertos sujetos. Como dice Agamben, no significa esto que la obra se extinga consumida en la acción sin responsabilidades estéticas, históricas o sociales, sino, por el contrario, que sus elementos constitutivos se emancipan radicalmente de su condición productiva de la obra de arte, adquiriendo cada uno de ellos “una nueva e imprevista eficacia”.⁵

En consecuencia, así como propusimos que los SMR se crean a partir de actos cotidianos mínimos, que las trayectorias artísticas se cuelan articulando historia y abstracción, y que la acción y la escritura están en un constante proceso de relectura del texto y de los cuerpos, la desactivación de la maquinaria productiva que define la obra de arte traslada la operación a la vida. En el abandono del sistema, se acciona la suspensión de la productividad artística. Abandonamos el sistema, esto es, el obrar mismo que nos devuelve a ese lugar “viviente”, siempre en obra en cuanto vivir.

5 Agamben, *Karman*, 124.

A modo de conclusión, teniendo en cuenta que para Agamben la figura del “a bando”⁶ es justamente la exposición a todo el peso de la ley, que es el poder soberano de desproteger, lo arqueológico en nuestro trabajo podría identificarse en el despliegue de esos dos órdenes, pero con un revés utópico: durante la acción, se realiza un sistema en el que los sujetos y sus facultades, sus cuerpos y sus marcos simbólicos son simultáneamente autónomos e interdependientes, mutuamente referenciales en su irreductible heterogeneidad. De algún modo, el experimento artístico nos dice que, durante el tiempo compartido gracias a contratos mínimos y conjuntamente elaborados en la tensión constante entre cuerpo, acción y escritura es que se obra esa forma de vida que anuda unos sujetos, sus prácticas y su felicidad de crear la forma de trabajar y de dejar de trabajar juntxs.

6 Agamben, *Homo sacer*, 27.

Cómo citar este artículo:

Luciana Irene Sastre, Sebastián Huber y Soledad Sánchez Goldar, “Ser-vida-obra: sobre la abstracción, la escritura y la performance”, *Artilugio* [en línea], 5 (septiembre de 2019): 151-165

Bibliografía

Giorgio Agamben, *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. (Valencia: Pre-Textos: 2010).

Giorgio Agamben, “Arqueología de la obra de arte”, *Fractal*, 78 (enero-abril de 2016). Consultado en marzo de 2019 en: <https://www.mxfractal.org/articulos/RevistaFractal78Agamben-2.php>

Giorgio Agamben, *Karman. Court traité sur l'action, la faute et le geste* (Seuil: Paris: 2018).



Biografías

Luciana Irene Sastre

AUTORA

Doctora en Humanidades. Profesora asistente en la cátedra de Literatura Latinoamericana II (Escuela de Letras, FFyH, UNC) y co-directora del Proyecto de Investigación “Archivos de la modernidad latinoamericana: escrituras contemporáneas de la teoría, la crítica y la literatura” (CIFYH, UNC). Integrante del proyecto de investigación y creación artística “Escrituras performáticas: cuerpo y acción efimero-dramas” (INT, CePIA, UNC).



Luciana Irene Sastre

CONTACTO:

luchisastre@hotmail.com

Sebastián Huber

AUTOR

Dramaturgo, director de teatro. Máster en Estudios Teatrales por la Universidad Autónoma de Barcelona. Jefe de trabajos prácticos en la cátedra Práctica integrada de teatro II (Departamento de Teatro, Facultad de Arte, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires). Integrante del proyecto de investigación y creación artística “Escrituras performáticas: cuerpo y acción efimerodramas” (INT, CePIA, UNC).



Sebastián Huber

CONTACTO:

sebashuber@gmail.com

Soledad Sánchez Goldar

AUTORA

Artista y gestora cultural. Licenciada en Teatro por la UNC. Organizadora de numerosos proyectos de arte de acción. Integrante del Proyecto de investigación y creación artística “Escrituras performativas: cuerpo y acción efimerodramas” (INT, CePIA, UNC).



Soledad Sánchez Goldar

CONTACTO:

soledadsanchez@gmail.com