

**Hypomnema maquinico.
Notas sobre *Arco reflejo (acupuntura/nuevos altares)*, de Sofía Durrieu.**

Diego Ezequiel Litvinoff
CONICET, FADU-UBA

Emiliano Ariel Desouches
FADU-UBA

Sofía Clara Frasquet Dreyer
FADU-UBA
Argentina

Performance presentada en la Bienal de Performance BP21, el 11, 12 y 13 de febrero de 2022, en el Parque de la Memoria.

Ficha

Título: *Arco reflejo (acupuntura/nuevos altares)*

Dirección y concepción: Sofía Durrieu

Intérpretes / *performers*: Rocío Engleder, Sofía Durrieu

Sinopsis disponible en: <https://bienalbp.org/bp21/programa-artistico/sofia-durrieu/#t-3>

La *performance* se despliega a lo largo de tres espacios que contienen tres maquinarias en su interior. Aparenta un orden de visita, puesto que la primera sala se conecta con el exterior; la segunda, con la primera y la tercera; y ésta última abre el camino hacia la salida. Esto responde a la lógica de la serie que comienza con una pequeña instalación de un lavamanos, que es difícil de distinguir si se trata de una de las máquinas (sería la cuarta o primera de cuatro), ya que no cuenta con su operario (parte esencial que hace a la obra), o si se trata de un dispositivo de higiene, teniendo en cuenta la situación epidemiológica actual (siendo curioso, en ese caso, que se haya optado por darle un tratamiento estético).

Las máquinas se ven, en un primer golpe de vista, como dispositivos de tortura de alguna especie de asentamiento medieval. Los operarios que las acompañan visten túnicas rituales, como si se tratase de una ceremonia en tributo a divinidades ancestrales, aunque resulta difícil vincularlas con el hierro y el bronce con el que se articulan las máquinas. Sus

partes esbeltas y pesadas contienen pequeños puntos de soldadura o tornillos que hacen que su eficiencia ponga a prueba su resistencia. Están preparadas para recibir cuerpos y llevar adelante rituales sensoriales, que deshacen la ciencia de su sentido mecánico, acentuándose ello con las figuras de yeso/arcilla que aparecen a sus costados. La dualidad entre estandarización y artesanía está presente en el acto performativo: se presta un servicio a cargo de un operario que repite la acción, pero permite la variación, ya que el servicio siguiente no será el mismo que el anterior. La comunicación entre receptor y emisor es física e intenta prescindir de las palabras; el operario hace una lectura de las sensaciones de aquel que está prestando su cuerpo a la experimentación sutil, porque, sabiendo cómo funciona, sabe también que nunca será igual.

Como supo definir Paolo Virno, en la medida en que es “una actividad sin obra, sin objetivo externo, que implica necesariamente la presencia ajena” (15), la *performance* se constituye intrínsecamente como un acto político que suspende el orden concatenante de los sucesos para abrir la brecha arbitraria que los encadena y exhibir sus articulaciones. En este caso, lo que emerge es la máquina, pero ¿se trata de la maquinaria ancestral que, por medio de poderes mágicos, otorga a ciertos individuos una dote curativa? ¿O son las máquinas decimonónicas que surgen en los sueños –y pesadillas– de una pujante y contradictoria sociedad industrial? Encontrar el punto de articulación entre ambas dimensiones es la pregunta que emerge de la experiencia que se propone, planteando, al mismo tiempo, su relación con la maquinaria contemporánea.

Como señala Diana Taylor, la *performance* “no depende de textos o editoriales; no necesita director, actores, diseñadores o todo el aparato técnico que ocupa la gente de teatro; no requiere de espacios especiales para existir, sólo de la presencia del o la *performancera* y su público” (8). Por ello, la participación con las instalaciones (la experiencia con ellas y sus operadores) permite la emergencia de una concientización del cuerpo, cuando éste se ve intervenido por las máquinas o sometido voluntariamente por el participante. Por un lado, durante la preparación, para silenciar los pensamientos que

intentan llegar al esquivo sentido de lo que está por suceder; luego, al persistir con la máquina, imaginando que hay un reto por sobrellevar. Los operarios advierten que la experiencia termina cuando el participante así lo desea. Es por este pequeño detalle, y por el intento de aproximarse a una finalidad *per se*, que puede reformularse la idea de dispositivo de tortura por la de un dispositivo de placer sadomasoquista. Por más que el sufrimiento no sea una cualidad de la obra (por lo menos no lo manifiesta su sinopsis), esto depende de la experiencia de cada participante. El cuerpo a cuerpo, entonces, es lo que teje la máquina en su particular diagramación: ni inmediato ni distanciado, sino en un primer plano, haciendo de la experiencia una manifestación del tiempo actual. Así, sus predecesoras arcaicas y modernas confluyen en la asistencia personalizada, donde el tiempo es el de estar disponible, a mano, operando una duración que no tiene principio ni fin más que el ciclo recurrente de un tránsito prefijado, la espera del próximo participante, el cansancio del operario o el agotamiento de la experiencia... para volver a empezar, un operario por persona, un asistente por consumidor, un *bot* por usuario. Algunos espectadores, sin embargo, observan la experiencia de lejos, sin involucrarse en lo que sucede. “Podés participar o simplemente mirar lo que hacen otros”, avisan al ingresar. Pero si su cuerpo permanece al margen, sus ojos penetran en los cuerpos ajenos, que viven una experiencia arbitraria y, sometiéndose a voluntades ajenas, juegan artísticamente, sienten de verdad en un entorno simulado, significan donde no hay nada de sentido, obedecen y piden más: tiempo, sensaciones, disposición.

La artista, que acompañó la internación de su madre como paciente psiquiátrica, destaca que ello le permitió ver la violencia implícita en ciertas normas del paradigma funcional: la paciente/receptor, los mecanismos mediadores y el doctor/emisor podrían cumplir los mismos roles que plantea su acto performativo, con la única diferencia del contexto y las lecturas. De la vivencia, surge una obra que experimenta con las limitaciones de los sistemas y estructuras que articulan nuestra percepción y presencia en el mundo, así como la capacidad de transformarlos. Cada una de las tres máquinas funciona como puente

de conexión a modo de tratamiento médico, pero toma del recuerdo la hostilidad posible en el momento de la examinación del cuerpo transformándola en algo deseable por experimentar. De allí que, al abandonar la máquina y el operario, ya no hace falta reprimir el pensar que busca el sentido: las huellas están en el cuerpo y basta quedarse allí para sentir las, dilucidar el sabor de la experiencia e indagar, pensando el cuerpo, para que venga lo nuevo: el fenómeno de estar ante el arte. La obra se completa con el cuerpo del participante, porque los operarios desentonan con la instalación o porque están más preocupados por la inestabilidad de los agarres y las patas que sostienen el mecanismo que por su propio rol como parte de la obra. Resultaría interesante que el participante pudiera ocupar el rol del operario, que también somete su cuerpo al método de uso de la maquinaria, para así enriquecer la experiencia en el vínculo con otros participantes.

“Advertencia al público: en algunos dispositivos podría haber ciertas limitaciones para personas con movilidad reducida”. Pero, ¿qué pasa con la altura, el peso o la infinidad de particularidades físicas de cada uno? La conversación puede estar siendo grabada, la experiencia debe estar siendo fotografiada, la seguridad ha de estar ¿asegurada?, la salubridad, no hay dudas: protocolizada. Jean Baudrillard advierte que “con la construcción numérica del 0/1, que es una especie de cálculo integral, lo que desaparece es toda la articulación simbólica del lenguaje y el pensamiento” (26). El siglo XXI construye máquinas que ya no pretenden simular que se diferencian de lo humano, porque lo abren, lo atraviesan, lo desbordan y lo reducen a un virus de la máquina: ya no su cura, ni la reducción a un apéndice de ellas, como sus antecesoras, sino una partícula que va de una a otra, replicando su código ínfimo que ya no puede denominarse humano. Construida con los restos de filogénesis abandonadas, es esto lo que evidencia la *performance Arco reflejo (acupuntura/nuevos altares)*, de Sofía Durrieu, con el alto riesgo que conlleva convertirse, por un lapso de tiempo, en un engranaje de esa vil maquinaria.

Bibliografía

Taylor, D. y Fuentes, M. *Estudios avanzados de performance*, México: Fondo de Cultura Económica, 2011.

Baudrillard, J. *¿Por qué tono no ha desaparecido aún?*, Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2009.

Virno, P. *Cuando el verbo se hace carne: lenguaje y naturaleza humana*, Buenos Aires: Tinta Limón, 2004.