

Ximena Triquell

(Universidad Nacional de Córdoba – CONICET)

Santiago Ruiz

(Universidad Nacional de Córdoba)

Pierrick Sorin: El arte y la vida/El arte en la vida

Pierrick Sorin: art and life / art in life

Resumen

Pierrick Sorin es un artista plurifacético nacido en Nantes, Francia, en 1960. Su obra involucra diferentes soportes audiovisuales, desde cortos en súper 8 hasta sofisticadas instalaciones a las que denomina, recuperando una tradición precinematográfica, “teatros ópticos”. A través de estos, Sorin construye un verdadero “laboratorio crítico” sobre el arte, los artistas y el lugar que estos ocupan en la vida social. En este artículo nos proponemos abordar la obra de Sorin para reflexionar desde ella sobre el lugar del arte, la teoría y la crítica en nuestra sociedad.

Palabras claves:

Pierrick Sorin

Vanguardias

Teatros ópticos

Crítica de arte

Abstract

Pierrick Sorin is a multi-faceted artist born in Nantes, France, in 1960. His work involves different audiovisual media, from short films on super 8 to sophisticated installations which are called, recovering a pre-cinematographic tradition, “optic theatres”. Through these, Sorin builds a true “critical laboratory” on art, artists and the place they occupy in social life. In this article we intend to describe the work of a Sorin as a way to reflect on the place of art, theory, and criticism in our society.

Key words:

Pierrick Sorin

Avant-garde

Optic theatres

Art criticism

Pierrick Sorin (Nantes, Francia, 1960) es un artista plurifacético que trabaja sobre diversos soportes audiovisuales, desde cortos en súper 8 hasta sofisticadas instalaciones a las que denomina, recuperando una tradición precinematográfica, “teatros ópticos”.

Su producción posee, desde sus comienzos, una cualidad auto-reflexiva que se manifiesta en la apelación al procedimiento de la auto-filmación, la caracterización de sus propios personajes, el desdibujamiento del rol del artista creador (dueño de su obra) y el del público (espectador pasivo), entre otros. Su obra ha sido exhibida en diversos museos –Centre George Pompidou, Tate Gallery, Guggenheim de Nueva York– y bienales artísticas como Venecia o San Pablo. En 2011, fue él mismo curador de una exhibición sobre su obra en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

Desde sus comienzos, la obra de Sorin asume una actitud auto-reflexiva a través de la auto-filmación, la caracterización de sus propios personajes, el desdibujamiento del rol del artista creador (dueño de su obra) y el del público (espectador pasivo), entre otros. En este trabajo nos proponemos reflexionar sobre algunos de estos tópicos.

Pierrick y Jean Loup

En 1994, Pierrick Sorin realiza una serie de autofilmaciones para la televisión francesa. Estas imitan las filmaciones caseras en súper 8 en las que Sorin junto a un hermano imaginario, Jean Loup, realizan actividades cotidianas tales como: ver tele, jugar afuera, cocinar, comer¹; jugar videojuegos²; hacer música³; o jugar al fútbol⁴.

La cotidianeidad de lo representado es el eje del primer corto de la serie: “Un sábado con Jean Loup”. En este Pierrick nos relata la visita de su hermano, Jean Loup, el día anterior y las actividades que compartieron: cocinar, comer, tocar música y bailar, ver televisión. Son estas actividades la que definen en la voz de Pierrick: “un buen día”.

En una entrevista publicada en el catálogo de la exhibición en Buenos Aires Sorin explica que, dado que él es hijo único, debió inventarse este hermano –más bien una suerte de doble ya que es interpretado por el propio Sorin– para tener con quien compartir la vida cotidiana.

Jean Loup “complementa” la existencia de Pierrick, del mismo modo que la representación complementa la vida. Pero en otros cortos de la serie, se profundiza desde el humor la reflexión sobre el estatuto de la representación en relación a la vivencia, en una sociedad en la que ésta última está también mediatizada. Por ejemplo, en el corto número 2, Pierrick y Jean Loup se encuentran para jugar videojuegos, pero no poseen una consola. Ante esta carencia resuelven filmarse a sí mismos para luego proyectar este registro en un televisor y arrojar huevos a sus imágenes. Previendo el juego, toman turnos para pasar frente a la cámara que está montada en el jardín y al hacerlo mueven la cabeza y salen de cuadro como modo de “evitar los huevazos”. La escena siguiente los vemos en un interior efectivamente arrojando huevos a las imágenes registradas.

Lo representado es así la reiteración de la vivencia, pero sin esta repetición, no hay juego. A la vez, en su formato el juego elegido no es sino un viejo juego de kermesse (el tiro al blanco), el que, mediatizado por la tecnología, se convierte en un “video juego”.

De igual modo, en el último video de la serie, Pierrick y Jean Loup ven un partido de fútbol en televisión y a partir de esto le dan ganas de jugar ellos a la pelota. Salen al patio nuevamente y arman con distintos objetos un arco. Se trata de una escena privada, del ámbito de lo familiar, y por lo mismo podríamos decir, carente de interés, pero sobre el registro del juego de los dos hermanos se escucha el relato de un locutor al estilo de una transmisión televisiva. La banalidad de la experiencia es así enmarcada

1. <http://www.youtube.com/watch?v=ySsm0bbuPD8&feature=related>
2. <http://www.youtube.com/watch?v=2AYS4E1fTMo&feature=related>
3. <http://www.youtube.com/watch?v=3YFCyaA6z90&feature=related>
4. <http://www.youtube.com/watch?v=rXQinr4p7xU>

por los textos televisivos que hacen de esta un hecho que amerita ser registrado. El partido termina en una fuerte pelea y, en este caso, encontramos referencias al modo en que los sujetos la viven en ciertos gags del cine mudo, pero la violencia exagerada supera la representación humorística. El juego, convertido primero en espectáculo televisivo es ahora referenciado en el mundo del cine. Antes, al armar el arco, Jean Loup se queda pensativo porque se pregunta si éste “no podría ser una escultura, una obra de arte pero desechan esta posibilidad porque lo que les interesa es jugar.

Si antes podíamos discutir si el arte copiaba a la vida o la vida al arte, en este caso se plantea que la mediatización es parte fundamental de la vida: la vida no copia lo que vemos en el cine o la televisión, sino que damos sentido a lo que vivimos porque lo vimos antes en la tele o en el cine. Vivimos la experiencia a través de estos discursos, que conforman, dan forma, a nuestra experiencia.

La desacralización del arte se hace evidente en el tercer corto de la serie, donde Jean Loup y Pierrick hacen música. En éste, los hermanos nuevamente se encuentran sin un objetivo determinado. Como no saben qué hacer resuelven hacer “música contemporánea” recurriendo para ello a objetos y artefactos domésticos. La elección de la “música contemporánea” no es casual en la medida en que éste suele aparecer como un ámbito que requiere de ciertos conocimiento para su disfrute y que por ello funciona como marca de distinción en cuanto a consumos culturales. Al igual que en trabajos posteriores, en este corto Sorin se ríe de ciertas imposturas intelectuales ligadas al arte contemporáneo, pero con una actitud alegre que, lejos del desprecio, hace del juego su razón de ser. De acuerdo al corto, cualquiera puede hacer música contemporánea, una tarde, sólo por divertirse.

El arte es parte de la vida, es parte de aquellas actividades a las que se recurre “para hacer algo”, parte del juego que llena la vida frente al aburrimiento o la rutina.

La representación de las actividades cotidianas que hacen a la rutina aparece igualmente en la videoinstalación “Una vida muy ajetreada” (*Une vie bien remplie*) en la que 20 televisores proyectan en simultáneo la imagen de Sorin en actividades cotidianas: afeitarse, vestirse, ordenar su escritorio, levantar la mesa, dormir, comer, hablar por teléfono⁵, etc.

5. <http://www.youtube.com/watch?v=5HGhejTDjo>

Más allá del humor que la actuación recupera en los modos interpretativos del cine mudo, la repetición de gestos cotidianos deja al descubierto un cierto pesimismo, que estaba ya presente en los cortos anteriores: la vida como acumulación de gestos insignificantes, que se repiten en lo cotidiano. A la vez, en este contexto, el arte no aparece como algo diferente que dotaría de alguna suerte de sentido a la existencia, sino que resulta algo tan banal como la vida, carente de cualquier finalidad trascendente: por eso, si se puede hacer arte con la “banalidad” de lo cotidiano, también es cierto que el arte es algo tan banal como la vida misma. La insignificancia de lo cotidiano se traslada al arte o más bien la duda sobre el valor del arte se traslada a la duda sobre la existencia misma.

Los teatros ópticos: arte y tecnología

A partir de 1995, Sorin crea pequeños espectáculos pseudo-holográficos en los que miniaturiza en vivo (sobre un escenario) su propia figura y la de otros y hace mover a estos personajes entre objetos reales.

Al efecto cómico y de parodia anterior se agrega acá la “magia” de la tecnología que ha llevado a Sorin a ser asociado con George Méliès. Al recuperar efectos que se encontraban incluso antes de la existencia del cine (el praxinoscopio o los teatros ópticos inventados por Émile Reynaud en 1877 y 1888, respectivamente), Sorin desmitifica una vez más un valor instaurado en el campo de la producción ar-

6. Titre Variable N°

1: <http://www.youtube.com/watch?v=2BF3SF0z-Lw>
Aquarium aux danseuses: <http://www.youtube.com/watch?v=AKmwt-q04Is&feature=related>

tística: en este caso, la novedad. La relación del arte con la tecnología no es nueva, nos dice, y sin embargo miren cómo aún nos fascina⁶.

Pero Sorin no se queda en el puro artificio, en el puro deslumbramiento ante lo asombroso de la tecnología, sino que utiliza este efecto para la crítica social: la serie “*Variable*”, en la que diferentes hombrecitos caminan sobre un disco que gira en un tocadisco, recupera el planteo anterior acerca de la repetición de gestos carentes de sentido (como correr en círculos para permanecer en el mismo lugar); el “*Aquarium aux danseuses*” instalación que expone a cuatro pequeñas mujeres bailando dentro de una pecera junto a peces dorados, denuncia en cierto sentido el lugar de la mujer en nuestra sociedad al otorgar a las figuras femeninas que bailan en la pecera el mismo estatuto ornamental de los peces alrededor de ellas.

En una entrevista reproducida en el catálogo de la exhibición realizada en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Sorin señala que este interés por innovar determinó su inclinación hacia el cine y el video, dejando de lado la literatura en la cual estas experiencias ya habían sido realizadas:

Habiendo llegado a mis oídos cierta cantidad de experiencias literarias que rompían con las convenciones del género (el dadaísmo y el surrealismo, el letrismo, el Oulipo, el Nouveau Roman, el teatro del absurdo...) me pareció que me costaría mucho trabajo “hacer algo nuevo”. [...] El cine, del que ignoraba entonces que a su vez fuera objeto de búsquedas vanguardistas, me pareció un campo más propicio para la innovación.

Pero Sorin es capaz de desmitificar la innovación con respecto a la técnica, al preguntarse “si la innovación artística no es un epifenómeno de las mutaciones científicas y técnicas [...] en cuyo caso, la capacidad del artista para innovar libremente es una ilusión”. La desmitificación del valor de la innovación –como también del artista o la obra– forma parte de la desmitificación general del mundo del arte. No obstante, contradiciendo su propia percepción, su obra demuestra que lo innovador no está en la técnica o las tecnologías sino en la capacidad de pensamiento puesta en las obras a través de éstas. En este sentido, si bien puede asociarse Sorin a Mellies, hay un valor agregado en el trabajo del primero que excede la sola fascinación con ciertas técnicas –y tecnologías– presentes en los primeros años del cine. Sorin recupera sí, la magia del artilugio pero a la vez lo pone al servicio de la reflexión sobre el mundo contemporáneo, aún cuando ésta no sea explícita ni tome valores moralizantes.

Arte y crítica

Señalamos arriba como un eje central de la obra de Sorin la reflexión sobre el lugar del artista en la sociedad y su relación con el público y con la crítica. En este sentido, pocos artistas son capaces de cuestionarse, como él lo hace, su propio rol y reírse de sí mismo.

Una obra fundamental para observar esto es “Nantes, proyectos de artistas” (*Nantes, projets d’artistes*, 2000), un documental ficcional en el que un presentador comenta la obra de siete artistas europeos y sus proyectos (todos –incluido el presentador– interpretados por el mismo Sorin). Ante el pedido de la Municipalidad de Nantes para producir una obra de arte urbano, Sorin no se contenta con presentar una obra sino que produce, a nivel del pensamiento, siete obras posibles y les asigna a cada una, un artista que es capaz de justificarla con un lenguaje teórico propio: la artista húngara (adapta a la “antiforma”) propone hacer flotar en el cielo de Nantes una gota gigante de agua como forma de explorar la búsqueda extrema de plasticidad y movimiento en escultura; el portugués presenta una proyección gigante de operaciones en vivo sobre la fachada del Hospital de la Ciudad; el artis-



Pierrick Sorin. Fuente: http://fr.wikipedia.org/wiki/Pierrick_Sorin

ta español arma unas casillas donde los habitantes de Nantes puedan registrar hologramas de sí mismos bailando para ser proyectados a la noche sobre el techo del teatro de la ciudad; la artista alemana diseña un sistema de espionaje tecnológico que mide el “buen humor” de los habitantes de la ciudad y lo proyecta en la forma de un arco iris artificial; enormes ampliaciones holográficas de habitantes de Nantes corriendo por la ciudad son propuestas por el artista inglés; el griego, por su parte, propone transformar un edificio del centro de Nantes en una “lámpara-acuario” gigante al estilo de las conocidas “lámparas de lava”; finalmente la obra del propio Sorin actuando de sí mismo (en su rol de video artista francés) propone una secuencia de maniqués a lo largo del paso del tren que permiten ver, a la manera de una animación, la transformación de un hombre en mujer o viceversa, según la dirección en que uno transite.

Las obras –prácticamente irrealizables– son comentadas en el documental por sus propios creadores, en una parodia de los programas de arte de la televisión europea pero también del lenguaje teórico utilizado para referir al mundo del arte. Cada uno de los autores “reflexiona” en la entrevista sobre la representatividad de su creación respecto de la ciudad de Nantes y su posibilidad de otorgarle una identidad visual a ésta.

No sorprende que, como relata Sorin, mucha gente creyera “que los proyectos presentados eran reales”. La variedad de las propuestas y su fundamentación teórica dejan al descubierto el funcionamiento del campo artístico, específicamente en relación al arte contemporáneo.

El lugar de los espectadores en relación a la obra de arte

Así como “Nantes, proyectos de artistas” cuestiona el lugar de los artistas en la ciudad y su rol social, una serie de obras discuten el lugar de los espectadores en relación al arte y en particular al arte contemporáneo.

Entre los 80s y los 90s, Sorin crea una serie de “dispositivos-trampas” en los que, usando cámaras ocultas, implica la imagen del propio espectador en situaciones burlescas y provocadoras. Estos dispositivos sorprenden a la vez que cuestionan tanto la actividad misma de la pintura como los espacios de presentación del arte (museos, galerías).

En “De la peinture et de l’hygiene”⁷ se observa la cara de Sorin en primerísimo primer plano escupiendo/vomitando pintura sobre un vidrio situado frente a la cámara, en un gesto que se repite varias veces con fluidos de distintos colores. El espectador es así interpelado tanto por la mirada del artista frente a él como por la agresión que supone el escupitajo/vómito de

7. <http://www.youtube.com/watch?v=VcG7f-dqCe4&feature=related>

pintura, que termina resultando en una obra de arte. La metáfora de la obra de arte como una agresión dirigida a un espectador indiferente es evidente pero también la del artista que, en la producción industrializada, “escupe” obras una tras otra, una y otra vez.

8. <http://www.exquise.org/video.php?id=2889>

En “La belle peinture est derrière nous”⁸ se invita al espectador a mirar a través de un tubo al extremo del cual observa otro rostro en la misma posición que el suyo que le pide por favor que se corra, pues no le deja ver “la hermosa pintura que está detrás suyo”. Al correrse el espectador y mirar para atrás observa efectivamente un cuadro de un paisaje nevado, cuyo estatuto de objeto artístico sería cuestionado por las lógicas instaladas en el campo artístico.

Otra variante (sin duda menos agresiva) es la de la performance “Vous êtes tous mes amis” de 2008, en la cual el espectador es invitado a fotografiarse y momentos después observarse en una fotografía compartiendo vacaciones en distintos lugares con Sorin. En este caso, prima el gesto lúdico pero no deja de cuestionarse el lugar del arte en relación a la vida cotidiana (¿qué diferencia hay por ejemplo entre las fotos de vacaciones del álbum familiar y las fotos de artistas expuestas en un museo?) pero también ciertos “lugares comunes” del mundo del arte como el fotografiarse/ser fotografiado junto a “famosos”.

Estas obras interpelan fuertemente a los espectadores, a quienes se los saca –se los descoloca, podríamos decir– del lugar de mera contemplación, pero a la vez exponen un fuerte cuestionamiento a la noción de “autor”. La obra de arte ya no pertenece exclusivamente al artista, no está “cerrada” por éste, sino que requiere de la participación del espectador que es “invitado” a completar materialmente la obra; es decir: no se trata sólo de proponer un rol activo del espectador para completar el sentido de la obra, sino que la obra misma depende de éste, no puede existir si el espectador no se inmiscuye en ella, si no aparece en ella. Pero a la vez, al poner en jaque al espectador Sorin demuele, como señalamos, una serie de prejuicios acerca de la obra de arte, la sensibilidad, la capacidad de comprensión, etc. y, riéndose, deja al descubierto la postura frecuente en el ámbito de recepción del arte contemporáneo.

Conclusiones

En más de un aspecto encontramos en la obra de Pierrick Sorin la reactualización de diversos aspectos del proyecto de las vanguardias artísticas de las primeras décadas del siglo XX, con derivas diversas en las décadas subsiguientes. La consigna futurista de “sacar el arte a la calle” se observa en “Nantes, projets d’artistes” –en el cual los siete artistas que Sorin actúa hacen de la ciudad de Nantes a la vez un escenario y un objeto plástico–, o también en su intervención en la Nuit Blanche de París (2008) donde convierte el frente de la Gare de l’Est en un lienzo. La serie de cortos con Jean-Loup o “Une vie bien remplie” convierten la vida misma en una obra de arte, de la misma manera que la música que crean los dos hermanos remite a la música concreta por un lado, y a algunas obras dadaístas en las que se otorgaba estatuto artístico a objetos cotidianos (como la “Fuente” de Duchamp). La incorporación del espectador que buscaban ciertas representaciones teatrales dadaístas del Café Voltaire es retomada en las obras que hemos comentado. Del mismo modo, la exaltación futurista por la tecnología también se hace presente en el uso que Sorin realiza de las posibilidades del filmar que, irónicamente, no recurren a “tecnología de punta actual” sino a dispositivos visuales prácticamente caseros.

Pero todos estos antecedentes, recuperados de diversas maneras por Sorlin, son resignificados al ser utilizados como medios para señalar críticamente las contradicciones de nuestras sociedades actuales y específicamente el lugar del arte dentro de éstas. Por otra parte, encontramos también en Sorin una inflexión

existencialista que lo aleja del triunfalismo y la vitalidad vanguardista (aunque no de la crítica social, como señalamos), como es la expresión de un cierto pesimismo: la obra, como la vida misma, no es más que “un callejón sin salida”, sin salvación... que expone la “duda absoluta sobre el valor de los objetos artísticos por sobre el de toda actividad humana”. Sin embargo, como él mismo expresa, estas obras no son tristes, ya que “la fragilidad, la duda, el fracaso siempre (son) pretextos para la risa” (Sorin 2011).

De allí que la propuesta artística de Pierrick Sorin no culmine en su novedad ni en su maestría ni en su inteligencia sino en postularse, como la vida misma, un acto intrascendente que no obstante, y de todos modos, merece realizarse.

BIBLIOGRAFÍA

ALONSO, Rodrigo (2000), “Retrato del artista solitario, tonto y demasiado excitable” en Jorge La Ferla (comp.), *De la Pantalla al Arte Transgénico*, Libros del Rojas, Buenos Aires.

Sitio oficial de Pierrick Sorin
<http://www.pierricksorin.com/>

MAMBA (Museo de Arte Moderno de Buenos Aires), Catálogo de la Muestra *Pierrick Sorin*, en el marco de *Tandem Paris-Buenos Aires 2011*.

Ximena Triquell

Ximena Triquell es Doctora y Magister en Teoría Crítica por la Universidad de Nottingham, Inglaterra y Licenciada y Profesora en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba. Actualmente se desempeña como docente e investigadora en el Departamento de Cine y Tv de la Facultad de Artes y como investigadora de CONICET en el Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, ambos de la Universidad Nacional de Córdoba.

Contacto: xtriquell@gmail.com

Santiago Ruiz

Santiago Ruiz es Magister en Sociosemiótica y Profesor en Letras, ambos por la Universidad Nacional de Córdoba. Se desempeña como docente e investigador en la Escuela de Ciencias de la Información de esta universidad, donde es Profesor adjunto en la Cátedra de Lingüística.

Contacto: sgoruiz@gmail.com