

Cuerpos vivos



María Paula Doberti

mpdoberti@gmail.com

Maestría en Teatro y Artes Performativas
Departamento de Artes Dramáticas
Universidad Nacional de las Artes (UNA).
Argentina.

Cuerpos vivos

Resumen

En 1971 Luis Pazos realizó una obra que hoy puede verse como precursora del videoarte y en 1973 una serie que actualmente denominaríamos fotoperformance, también de manera anticipatoria en Argentina. Nos referimos a Homo Sapiens, que fue primero intervención urbana y luego tuvo una versión en video y una serie de “esculturas vivientes” a las que denominó Transformaciones de masas en vivo.⁵ “Cada uno de los cuerpos, nos explica el investigador Fernando Davis (DAVIS 2015:103), operaba como unidad-módulo de la forma total”. Observamos un traslado del cuerpo performático al lente de la cámara, lo que Alonso piensa como la relación política entre arte y tecnología. Así la gestualidad se vuelve un colectivo sensible que denota la violencia social de la época, generando un cuerpo en tanto sistema urgente y disciplinario. Deleuze se pregunta sobre la relación entre cuerpo y ausencia y entre cuerpo y memoria. Lo leemos teniendo en cuenta que varios de los estudiantes participantes fueron poco tiempo después secuestrados por la dictadura militar y aún hoy permanecen desaparecidos.

videoarte | fotoperformance | cuerpo | gesto | público

Living bodies

Abstract

In 1971, Luis Pazos created an artwork which may be seen today as a precursor of videoart, and in 1973, he made a series that nowadays would be considered as a photo-performance. The artworks we are referring to are Homo Sapiens, which was first an urban intervention, then had a video version, and a series of “living sculptures” he named Transformaciones de masas en vivo. “Each of the bodies, tells us researcher Fernando Davis (DAVIS, 2015:103), worked as a unit-module of the whole shape.” We notice a move from the performative body to the camera lens, which Alonso considers to reflect the political relationship between art and technology. Thus, gestures become a sentient collective that denotes the social violence of the time, producing a body as an urgent and disciplinary system. Deleuze ponders on the relationship between body and absence, and between body and memory. We take this into account considering the fact that many participating students were shortly after taken by the military dictatorship and remain desaparecidos to this day.

videoart | photoperformance | body | gesture | public

Corpos vivos

Resumo

Em 1971, Luis Pazos realizou uma obra que hoje pode ser vista como precursor da arte de vídeo e, em 1973, uma série que hoje chamaríamos de foto performance, também de maneira antecipada na Argentina.

Referimos-nos a Homo Sapiens, que foi a primeira intervenção urbana e depois teve uma versão em vídeo e uma série de “escultura vivente” às que denominou Transformaciones de masas en vivo. “A cada um dos corpos, nos explica o pesquisador Fernando Davis (DAVIS 2015:103), operava como unidade-módulo da forma total”. Observamos uma transferência do corpo performático para a lente da câmera, o que Alonso pensa como a relação política entre arte e tecnologia. Assim a gestualidade se torna um coletivo sensível que denota a violência social da época, gerando um corpo como um sistema urgente e disciplinar. Deleuze pergunta-se sobre a relação entre corpo e ausência e entre corpo e memória. Lemo-lo tendo em conta que vários dos estudantes participantes foram pouco tempo depois sequestrados pela ditadura militar e ainda hoje permanecem desaparecidos.

videoarte | fotoperformance | corpo | gesto | público

Introducción

Luis Pazos¹ es un artista platense de amplia trayectoria en diversos campos del arte contemporáneo. Nos proponemos analizar sólo dos trabajos de su extensa obra con el objetivo de situarlo como precursor en la Argentina en visualizar la relación entre el cuerpo performático y la tecnología. Su obra se ve atravesada por esta cuestión desde que comenzó a pensar las relaciones estéticas, políticas y sociales en territorios ajenos al mundo del Arte. No haremos hincapié en las categorías donde se podrían ubicar estos trabajos (videoarte y fotoperformance) sino en la implicancia del cuerpo con los soportes tecnológicos. Nos referimos a *Homo Sapiens* (1971) y *Transformaciones de masas en vivo* (1973).

Tomaremos como punto de partida las exhaustivas investigaciones sobre Pazos realizadas por Fernando Davis y María de los Ángeles Rueda.

Desde una mirada filosófica nos interesa reflexionar con Gilles Deleuze, sobre las relaciones entre cuerpo cotidiano y cuerpo ceremonial así como sobre cuerpo y memoria y cuerpo y ausencia, y con Giorgio Agamben, acerca de las imágenes como huellas, como restos que nos preceden.

También abrevaremos en las ideas de David Le Breton respecto al cuerpo cultural y simbólico. Nos interesa específicamente su enfoque antropológico del cuerpo modelado por el contexto social y cultural.

Nos detendremos en la mirada de Vilem Flusser acerca del gesto. En las obras seleccionadas se trata de gestos en tanto "movimientos del cuerpo que expresan una intención" política y a la vez por momentos cotidiana, casi casual. (FLUSSER: 8) Prestaremos atención a dos gestos particulares: el de filmar y el de fotografiar.

Desde la performance revisitaremos los textos de Fis-

cher-Lichte y de Diana Taylor. Sobre la primera investigadora nos acercaremos a la relación performer-espectador. Tendremos en cuenta esa mirada contextual y nuestra relectura actual. De Taylor nos interesa su relación con la performance como "actos vitales de transferencia" y su mirada política contextual.

1. Imágenes en movimiento: el cuerpo en la calle, el cuerpo virtual

"Como sucedió en Europa y Estados Unidos, nos explica Rodrigo Alonso, las primeras manifestaciones del video arte en nuestro país son anteriores a la aparición de la tecnología de video portátil". (Alonso 2005) Como se sabe, la imagen electrónica fue usada por primera vez en Buenos Aires por Marta Minujín y Rubén Santantonin en La Menesunda, en 1965, en el Instituto Di Tella. Allí mismo la continuaron utilizando para diversas experiencias (tanto ellos como otros artistas, entre los que podemos mencionar a David Lamelas y al Grupo Frontera²). Durante los años '70 (cuando el Di Tella ya había cerrado) la creación desde el videoarte fue exigua. "No había muchos equipos de video en Argentina, y su producción era cara y engorrosa", continúa Alonso. Sin embargo es destacable mencionar a Jorge Glusberg, director del Centro de Arte y Comunicación (CAyC) como uno de sus promotores. En este contexto se sitúa la obra de Pazos.

Homo Sapiens, realizado junto al Grupo de *Experiencias Estéticas* (integrado también por Héctor Puppo y Jorge de Lujan Gutiérrez) en 1971, fue primero una propuesta urbana participativa que luego devino en video. En ambos formatos se trabajó desde el concepto de cuerpo social en relación al espacio (público y virtual).

Sobrevolaban las ideas de Edgardo Antonio Vigo³ sobre el concepto de interferir en la percepción a través

de señalamientos, delimitaciones o marcaciones espaciales. Hoy lo sintetizaríamos como una intervención urbana, campo en donde también Pazos fue uno de los iniciadores. Esta propuesta se presentó en la Plaza Rubén Darío de la ciudad de Buenos Aires⁴. Colocaron un alambrado dividiendo el lugar e interfiriendo en su tránsito, casi obligando al público a moverse por ambos lados. Participaron cincuenta y dos artistas.

En un mismo cartel, replicado en cada sector, se podía leer: "*HOMO SAPIENS* Vulgo: Hombre o ser humano. Natural de la tierra, ocupa casi todas sus zonas. Es carnívoro. Se aparea en parejas: tiempo de gestación siete a nueve meses. Se divide en cuatro grandes grupos: raza blanca, negra, amarilla y roja (en extinción) que luchan constantemente entre sí por el predominio del planeta. Una de sus características más notables es la tendencia al auto aniquilamiento masivo. Animal peligroso e irascible. Se ruega no molestarlo". Debajo otro cartel explicaba la longitud posible del alambre: "Distancia real del planeta tierra: 40,070.368 km".

Los cuerpos de los hombres referidos en los carteles serían para Le Breton "el elemento indiscernible de un conjunto simbólico". Si el cuerpo se confunde con el mundo, gran cantidad de hombres caminando sin rumbo específico por una plaza se pueden entender como subsumidos por el espacio urbano. (Le Breton (2002 [1990]): 18)

Los participantes de la intervención urbana fueron los artistas invitados y los transeúntes desprevenidos, que se vieron interceptados en su devenir habitual. Deleuze considera que "el cuerpo cotidiano se apresura a una ceremonia que tal vez no llegará nunca, se prepara para una ceremonia que tal vez consistirá en esperar." (Deleuze: 254) El público participante pudo haber pasado por diversos estados: mantener una expectativa en los preparativos para que finalmente nada ocurriera, sostener la perspectiva y retirarse sin conocer el resultante, advertir la fatiga o pasar a una lenta

teatralización cotidiana del cuerpo al comenzar a reaccionar de manera ajena a la habitual. Todo ello ocurrió.

Esta experiencia fue llevada un año después al video. Nos explica la investigadora De Rueda que

“De acuerdo a las notas periodísticas de la época, Glusberg introdujo ese año el videoarte como nueva forma de producción artística. La revista Somos comenta la experiencia resaltando que el primer producto lo realiza el Grupo La Plata, que se presenta en la muestra Arte de Sistemas en el Museo de Arte Moderno de Buenos

Aires. En la nota mencionada se explican cuatro funciones del video en el arte argentino: documenta una obra, registra el proceso de creación, inaugura la posibilidad de integrar la tecnología electrónica al arte y difunde masivamente el producto artístico, en una forma “testimonial”.

El video adquirió peso por sí mismo y se lo empezó a ver separado de la experiencia original. La idea no fue realizar un registro de la intervención urbana sino generar un trabajo que pudiera sostenerse conceptual y narrativamente. Ya no formaba parte de una obra mayor, ni se proponía como una experiencia interactiva y lúdica. Ya no se trataba de proyecciones que acompañaban objetos o interferían en happenings, ahora el video adquiría peso propio, obtenía categoría de obra. El cuerpo social mantenía su ruptura espacial y el formato tecnológico mantenía esa incomodidad.

Entre 1975 y 1978 *Homo Sapiens* integró varias exposiciones internacionales (en América Latina, Europa y Asia) presentadas por el CAYC.

El grupo realizó el video en blanco y negro, manteniendo el nombre y el concepto original. Partieron de los registros fotográficos y fílmicos tomados por Puppo en la plaza con una cámara que Glusberg acababa de traer

de Estados Unidos como gran novedad tecnológica. Realizaron montajes diversos, mezclando fotos fijas e imágenes en movimiento. No se trató del registro sino de una nueva pieza. El tiempo fue claramente otro, ya que la intervención permaneció varias horas mientras que el video dura pocos minutos. Tampoco se respetó cronológicamente lo que sucedió aquel día sino que las imágenes acontecen de manera arbitraria y casi caótica.

Para Flusser el gesto de filmar pasa precisamente por el “cortar y pegar”, mucho más que el del punto de vista, el de la manipulación de la escena y el de la autorreflexión. (FLUSSER 1994: 119) Nos detenemos en el doble sentido del “acontecer” y el “contar un acontecimiento”, al volver presente algo que ya fue filmado. En esta línea exacta es en la cual se realizó el video de *Homo Sapiens*. La idea no fue recrear la escena de la plaza sino “hacer un acontecimiento”.

Treinta años después Fischer-Lichte da nombre a estas performances al denominar como estética de lo performativo la dialéctica entre lo artístico y lo social y su posible retroalimentación (FISCHER-LICHTE 2011:114). Entiende la realización escénica como acontecimiento, revelando una manera particular y específica de entender el arte y su correlación con lo público.

2. El cuerpo como metáfora de la violencia

En 1973 Pazos realizó una serie de “esculturas vivientes” a las que denominó Transformaciones de masas en vivo. “Cada uno de los cuerpos, nos explica el investigador Fernando Davis (DAVIS 2015:103), operaba como unidad-módulo de la forma total, adoptando las sucesivas posiciones -variables, provisionales-solicitadas por cada nueva configuración visual: un arco y una flecha, el cuerpo del militante caído o las letras VP, entonces signo inequívoco de la consigna “Perón vuelve””. Podemos observar un traslado del cuerpo

performático al lente de la cámara, lo que Rodrigo Alonso piensa como la relación política estrecha entre arte y tecnología. Así la gestualidad se vuelve un colectivo sensible que denota la violencia social de la época, generando un cuerpo en tanto sistema urgente y disciplinario.

Estos cuerpos jóvenes habitando espacios abiertos y solitarios, tomados por una cámara que se encontraba alejada y elevada, hablan de una época de conflictos políticos violentos, en una ciudad que se involucró particularmente por la lucha social. Las tomas son ajenas en apariencia, casi documentales, y sin embargo todos los participantes responden coreográficamente a las directivas de Pazos, que habla desde y hacia el cuerpo social.

Además de las tomas, narradas por Davis, hay otra secuencia (sumando un total de ocho fotos), protagonizada por los mismos estudiantes, en la estación de trenes de Tolosa: jóvenes tirados sobre las vías, cuerpos desnudos entre o sobre barriles, cabezas que se asoman. Algunas sostienen cierta carga dramática y otras dejan traslucir la risa del proceso de gestación de las imágenes. Estas últimas fotos denotan gestos, que, como diría Flusser, se vislumbran como movimientos del cuerpo que no tienen “explicación causal satisfactoria”. (Flusser 1994:8)

Continuamos con Flusser para pensar en Luis Pazos. Como director de la obra describe bidimensionalmente los gestos que promueve, traduciendo un contexto en otro. “El gesto del fotógrafo es un gesto filosófico”, es un gesto de ver, es el gesto de generar una imagen a partir de esa mirada. (Flusser 1994:104)

Repensemos las ideas de Deleuze sobre cuerpo y ausencia y sobre cuerpo y memoria, teniendo en cuenta que varios de los estudiantes participantes fueron poco tiempo después secuestrados por la Dictadura militar y

aún hoy permanecen desaparecidos. Existe una "relación dialéctica entre la imagen y su ausencia". (Deleuze 1985: 265) Las fotos muestran también el significado de la ausencia a través de la capacidad de la memoria de relacionar el pasado con los estratos de realidad, de comunicar el adentro con el afuera para lograr enfrentarse y estar co-presentes. Pazos crea imágenes de cuerpos para ordenar el tiempo a futuro, dando coexistencia a las relaciones entre presencia y ausencia y entre cuerpo y memoria: una mirada anticipatoria.

Le Breton considera que las representaciones y los saberes del cuerpo "son tributarios de un estado social, de una visión del mundo". (Le Breton 2002 [1990]:13) Si el cuerpo es una construcción simbólica ¿qué es lo que fotografía Pazos? ¿lo inaprehensible? ¿una construcción sociocultural alejada del sentido del sujeto individual?

Por su parte, Agamben piensa las imágenes como huellas, como restos que nos han precedido, esperado, desechado, temido y desterrado. Se pregunta "¿cómo puede una imagen cargarse de tiempo?" (Agamben 2010: 13). ¿Cómo pueden las fotoperformances de Pazos asumir tiempos violentos, ocupar contextos, referir a ausencias desde corporalidades entrecruzadas? Parecen ser los mismos cuerpos los constructores de imágenes que se volverán epocales.

Sobre la relación de los cuerpos con la cámara, podemos pensar a la misma imagen como el lugar del acontecimiento, ya que no ha sido creada sólo para ser registrada, ni para ser conservada, ni para resguardar un tiempo y un lugar específicos. Diana Taylor nos habla del presente de la transmisión al afirmar que el significar mismo es el acontecimiento. Ella considera que "las performances operan como actos vitales de transferencia al transmitir saber social". (Taylor 2014) Pazos fue más allá, ya que lo que construyó fueron imágenes premonitorias de una violencia que iría en crecimiento y llegaría a la desaparición de los cuerpos allí registrados.

A partir de esta interacción cuerpo- tecnología podemos reflexionar entonces acerca de la referencialidad en tanto generador de sentido a partir de elementos (cuerpos, locaciones, situaciones) que forman parte de lo presencial (incluso a través del lente de una cámara). Las tomas de Pazos pueden entenderse entonces como recursos corporales para significar un estado de violencia político específico y situado y a la vez para abrir sentidos múltiples. Estas imágenes han sido leídas de maneras muy diversas a lo largo de las últimas cuatro décadas. Han sido vistas como plataformas para generar nuevas series performáticas, donde los cuerpos accionen en relación a un espacio determinado en referencia a un punto de vista determinado por un dispositivo.

La tecnología reformula el sentido del presente y del contexto, nos repositona acerca del criterio de lo eficiente y del uso del cuerpo.

3. Reflexiones finales

Repensar dos obras emblemáticas de la década del '70, como precursoras de acciones performáticas realizadas para la cámara en la actualidad, ubica estas experiencias en su dimensión sincrónica y diacrónica. Pazos (junto al Grupo de los Trece) se proponía, como escribió Glusberg, "plantear una nueva cultura de la imagen". (Citado en Davis 2015: 103)

Nos parece interesante reflexionar sobre la violencia contextual y su lectura crítica del medio artístico, periodístico, político y social a través de la generación de imágenes que se observan como emblemáticas y simbólicas. La manera de Pazos de interferir en la contemplación urbana nos resulta de particular interés a la hora de acercarnos a los gestos de fotografiar y de filmar, en relación al posicionamiento de qué y desde dónde observar. La mirada de la lente sobre los parti-

cipantes (amontonados, tapados, fraccionados) en acción situada no es neutral. No son cuerpos que se ofrecen ni se deseen, son cuerpos que señalan, afirman y habitan. Crea una política de la visualidad al genera imágenes como acontecimientos, que traspasan la inmediatez para proponer obras anticipatorias.

Notas

1. Artista y poeta, nació en 1940 en la ciudad de La Plata, donde vive y trabaja. Formó parte de gran cantidad de colectivos de artistas, junto a Horacio Zabala, Juan Carlos Romero y Edgardo Antonio Vigo, entre otros. En 1970 fundó junto a Héctor Puppo y Jorge de Luján Gutiérrez el Grupo La Plata. En 1971 se sumó al Grupo de los Trece del CAYC y en 1988 gestó el grupo Escombros. Su obra múltiple -donde el cuerpo siempre tiene un lugar central-, circula por las instalaciones, los objetos, la gráfica experimental, la edición de libros, la organización de eventos participativos, la poesía visual y fonética, la fotografía, la performance, el video y las intervenciones.
2. integrado por Adolfo Bronowsky, Carlos Espartaco, Mercedes Esteves e Inés Gross.
3. Vigo (La Plata, 1928-1997) fue un artista conceptual de continua experimentación y promotor de artistas jóvenes y del arte colectivo. Trabajó en poesía visual, arte correo, ediciones de revistas, grabado, objetos, acciones e intervenciones urbanas. En 1962 formó el grupo Movimiento Diagonal Cero. En 1967 fundó el Museo de la Xilografía de La Plata de carácter ambulante. En 1968 comenzó con una serie de dieciocho acciones a las que llamó señalamientos. En 1975 organizó con Horacio Zabala la Última Exposición de Arte Correo, la primera muestra internacional en Argentina y

- segunda en Latinoamérica. En 1976 desapareció su hijo Abel Luis (Palomo). Entre 1977 y 1983 trabajó junto a Graciela Gutiérrez Marx, firmando G.E. MARXVIGO.
- convocado por el CAYC dentro de la muestra Escultura, Follaje y ruidos en el marco de la Semana de Buenos Aires.
 - en colaboración con un grupo de estudiantes de 5° año del Colegio Nacional "Rafael Hernández" de la ciudad de La Plata, que eran alumnos de Edgardo A. Vigo. Las fotos, bajo las instrucciones de Pazos, fueron tomadas por Carlos Mendiburu Elicabe. Las presentó por primera vez en la muestra del Grupo de los Trece Arte en cambio en el CAYC.

Bibliografía

- Agamben, G. (2010) "Ninfas". Barcelona, Pre-Textos.
- Alonso, Rodrigo (2005) "Hazañas y peripecias del video arte en Argentina" en "Cuadernos de Cine Argentino. Cuaderno 3: Innovaciones estéticas y narrativas en los Textos Audiovisuales". Buenos Aires, Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales.
- Davis, F. (2015) "Luis Pazos. El "fabricante de modos de vida". Acciones, cuerpo, poesía". Buenos Aires, Ediciones Document-art.
- Deleuze, G. (1985) "La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2". Barcelona, Paidós.
- De Rueda, M. (2003). "La incorporación de artistas platenses al conceptualismolatinoamericano (De Vigo y el Movimiento Diagonal Cero al Grupo de La Plata y Escombros)." Mención Especial del Jurado -Premio FIAAR- Telefónica 2003. La Plata, Ediciones Rápidas.
- Fischer-Lichte, R. (2011) "Estética de lo performativo". Madrid, Abada Editores.
- Flusser, V. (1994) "Los gestos. Fenomenología y comunicación". Barcelona, Herder.
- Le Breton, D. (2002 [1990]) "Antropología del cuerpo y Modernidad". Buenos Aires, Nueva Visión.
- Taylor, D. y Fuentes, M. (2011) "Estudios avanzados de Performance". México D. F., Fondo de Cultura Económica.

Sitios Web

- Jorge Glusberg: http://cvaa.com.ar/03biografias/glusberg_jorge.php
- Grupo Escombros: <http://www.grupoescombros.com.ar>
- Luis Pazos: http://cvaa.com.ar/03biografias/pazos_luis.php