

RETRATO DEL ARTISTA SOLITARIO, TONTO Y DEMASIADO EXCITABLE*

Rodrigo Alonso

Publicado en: Jorge La Ferla (comp.). *De la Pantalla al Arte Transgénico*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2000.

*Jugar con lo real y concreto desde un acercamiento algo subversivo es,
sin dudas, una de las funciones del «proceso artístico» ***
Pierrick Sorin

Desde sus primeros films en super-8, y posteriormente con el uso del video, Pierrick Sorin ha construido un personaje. Un ser solitario e inseguro, risible y por momentos patético. Es difícil y hasta problemático querer separar al artista del actor; de hecho, frecuentemente éste encarna el rol de aquél. En cambio, deberíamos preguntarnos si el propio Sorin no es, en realidad, un personaje.

El comportamiento de este intérprete-*arter ego* es desenfadado y al mismo tiempo infantil. Tal vez por eso tiende a desestimar las normas sociales a través de una conducta impropia y escandalosa. No teme eructar, escupir e incluso defecar sobre la cámara. Transformado en su "otro yo" y enmarcado por el sistema artístico, sus groserías no parecen conmocionar el status de las buenas maneras. Tampoco pareciera que sus continuas ironías y ataques a los protagonistas del circuito artístico deban ser tomadas en serio. Sin embargo, esas actitudes son fundamentales al sentido de su propuesta estética.

Retrato del Artista como Monigote

Hacia finales de la década del ochenta, Pierrick Sorin realiza una serie de "auto-films" en los que enfrenta la cámara narrando situaciones, más o menos reales, de su vida personal y familiar. Las historias son breves y poco elaboradas. En *Réveils* (1988), por ejemplo, lo vemos repetidamente despertando por la mañana y prometiendo ir a dormir más temprano al día siguiente. A pesar de su estructura básica, en estos primeros films ya aparece la auto-exposición que caracterizará prácticamente toda su obra posterior.

Rápidamente, Sorin comienza a encarnar acciones para la cámara, basadas en hechos cotidianos simples que suelen concluir en pequeñas catástrofes o en situaciones absurdas. Muchas de ellas atentan contra su integridad física, otras lo ridiculizan. Hay una tendencia a mostrarse como autor y víctima de sus propias acciones, como en *Une bonne leçon* (1988), donde su "doble" (él mismo) lo golpea por filmarse solo. En todos los casos, existe una fuerte dosis de violencia y agresividad que se mantendrá subyacente a lo largo de toda su producción.

Algunas de sus obras señalan sin ambigüedades la incidencia de su propia vida personal. De alguna manera, todos sus films evocan las travesuras inconclusas de su niñez, convocada en una de sus primeras cintas, *Je m'en vais chercher mon linge* (1988), en la que realiza un *playback* sobre un registro sonoro de su infancia. También parecen producto del desprejuicio infantil obras como *Espace, temps et petites cochonneries* (1989), en la que el artista señala su territorio dentro de un parque de esculturas con falsos mocos, o *Oui mais, j'ai envie* (1988), en la que defeca sobre la cámara y se pregunta por el valor de dicha acción. Existe un ingrediente lúdico muy importante en todos estos films, incluso en los más dramáticos. Su estética tiene una afición particular por la tragicomedia, por los componentes absurdos del fracaso y por los desastres inminentes al confort de la vida cotidiana. Esas frustraciones son principalmente comunicativas; señalan las dificultades de su relación con los demás, traducidas en acontecimientos azarosos y en una aparente conspiración de los objetos.

Le leçon de tir au but (1988) lo muestra en el rol del antihéroe que encarna con frecuencia, interpretando a un profesor castigado por sus pequeños alumnos. Pero no siempre es necesaria la incidencia de factores externos para que se consume la tragedia. Gran parte de éstas son provocadas o inducidas por el propio damnificado, como en *L'homme qui aimait les biscottes* (1988), en la que extraños sonidos lo llevan a cometer un suicidio simbólico.

A esta misma época pertenece *Pendant ce temps dans ma chambrette* (1988), una intervención sobre films super-8 registrados por su padre, en los que sobreimpresiona imágenes de una masturbación. Esta realización señala, tempranamente, el intertexto sexual o perverso presente en casi toda su obra. Es, sin dudas, el antecedente de una de sus obras más famosas, *C'est mignon tout ça* (1993), en la que el artista observa la imagen de su propio trasero emitida por una cámara en circuito cerrado ubicada detrás de sí, poniendo en acto sus fantasías sexuales autoeróticas.

Consideradas estéticamente, estas primeras incursiones cinematográficas coinciden en varios aspectos: están filmadas con cámara fija, no ocultan su producción *low-tech* y están siempre interpretadas por Sorin. En general, son realizaciones caseras, muy cortas (unos pocos minutos), se basan en un guión muy simple y poseen siempre un sustento narrativo. Estas propiedades hacen que, aún exhibidas en el contexto de un museo, conserven la frescura y la espontaneidad que les otorga el haber sido generadas fuera de este ambiente.

Mirones Mirados

El video permite a Sorin la introducción de algunos elementos novedosos en su obra. En las video instalaciones, comienza a ensayar con la fragmentación y la reiteración, generando complejas composiciones de acciones recurrentes en las que lo narrativo cede su lugar a una obstinación visual de intenso impacto sensorial.

La repetición de acciones estúpidas e insignificantes se vuelve insoportable. En *Une vie bien remplie* (1994), un cúmulo de situaciones nimias abruman al espectador al ser emitidas ininterrumpidamente desde veinte monitores simultáneos. En *J'ai même gardé mes chaussons pour aller à la boulangerie* (1993), en cambio, lo insufrible es la repetición al hartazgo de un accidente doméstico, multiplicado, a su vez, a través de seis monitores.

Estas obras rompen con la narrativa cerrada de los films en super-8 generando un efecto directo sobre el espectador, que va más allá de las imágenes. La repetición continua de *loops* de escasa duración provoca un resultado casi físico en aquel, que en pocos minutos accede a la intolerabilidad de lo cotidiano.

A las obras multi-monitor siguen algunas otras pensadas para su exhibición desde múltiples pantallas de video. Una de las más conocidas es, sin dudas, *La bataille des tartes* (1994), en la que el artista se inspiró en un clásico gag del cine mudo. La video instalación exhibe al propio Sorin como blanco de tres hombres que arrojan sobre él pasteles de frambuesa cubiertos con crema. La escena resulta divertida al comienzo, pero lentamente se torna dramática, debido a la violencia con que los hombres descargan los pasteles sobre el cuerpo del artista. En pocos minutos, su cuerpo se encuentra cubierto de jalea de frambuesas y crema –metáforas de la sangre y el semen– transformado en la superficie de una pieza de “action painting” o de *body art*.

La apelación al público se potencia en una serie de video instalaciones que lo toman por protagonista. En algunos casos, lo que Sorin busca es una reacción casi refleja a las imágenes. En *De la peinture et de l'hygiène* (1992), por ejemplo, el espectador se encuentra con la imagen del artista escupiéndole a la cara cuando observa a través de un agujero practicado en una puerta. En otros casos, la relación puede ser menos violenta aunque no necesariamente más sutil. Tal es el caso de *La belle peinture est derrière nous* (1989), donde el artista interpela al espectador pidiéndole que se corra para dejarlo ver una pintura que está ubicada detrás de éste.

A través de cámaras conectadas en circuito cerrado, Sorin comienza a incorporar la imagen de los espectadores a sus acciones, transformándolos en performers inadvertidos. Para una video instalación sin título comisionada por el Museo de Arte Moderno de la Villa de París en 1992, el autor diseñó un dispositivo mediante el cual el público es incorporado a un televisor donde ve acercarse a un hombre con intenciones de darle un puntapié.

Tanto en *De la peinture et de l'hygiène* como en *La belle peinture est derrière nous*, el espectador es obligado a actuar su lugar de *voyeur*. Pero al mismo tiempo, se busca hacerlo conciente del acto de mirar. A través de la sorpresa o la interpelación, Sorin lo transforma de observador en observador-observado, haciéndolo conciente de su rol y poniendo en cuestión su mirada. Estas obras comienzan la reflexión sobre la percepción y el lugar de la mirada que serán el centro de los juegos visuales en los que se basan los “pequeños espectáculos virtuales”.



J'ai même gardé mes chaussons... (1993) - L'artiste, le méchant... (1995) - Pierrick et Jean-Loup (1994)

¿Cuántos Jean-Loup entran en un Pierrick?

En 1994, Pierrick Sorin realiza cuatro cortometrajes para la televisión, protagonizados junto a su “doble”, al que bautiza Jean Loup. Mediante procedimientos técnicos, los films lo muestran interactuando consigo mismo, en una serie de situaciones simples que recuerdan a sus primeros films en super-8.

Pierrick y Jean-Loup comparten una casa. No saben que hacer, y deciden inventar algunos juegos, lo que los lleva indefectiblemente a la confrontación y la pelea. El comportamiento de los hermanos es infantil: se combaten arrojándose salsa de tomate, se divierten tirando huevos al televisor o hacen música con un serrucho y con un slip. Pero en el fondo, son el resultado de una situación de hastío e incomunicación. Su convivencia es tan artificial como el procedimiento técnico que la posibilita. Aún acompañado por su *alter ego*, Pierrick es un ser profundamente solitario.

La situación televisiva no cambia demasiado el perfil de la obra videográfica. Atrapado por su personaje, Sorin reproduce su patrón antisocial, mediante los mismos procedimientos *low tech* asociados a su producción anterior: acciones simples, escasos movimientos de cámara, estructura narrativa de tipo confesional. El carácter absurdo de los acontecimientos contrasta, no obstante, con el modelo de las realizaciones televisivas. Fiel a su estilo, Sorin logra generar un ambiente de intimidad completamente ajeno al medio que lo cobija.

Los Pequeños Teatros del Mundo

Hacia 1995, Pierrick Sorin comienza a realizar una serie de mini-instalaciones inspiradas en las técnicas utilizadas en el siglo XVIII para crear fantasmas. Estos “pequeños espectáculos virtuales”, como los denomina su autor, son puestas en escena en las que, mediante juegos de reflejos e imágenes de video, logra conformar espacios tridimensionales habitados por personajes virtuales. La configuración de los teatros recuerda las atracciones de ferias. Si una obra como *La bataille des tartes* estaba inspirada en los gags cinematográficos, estos pequeños teatros y sus situaciones recuerdan insistentemente los primeros films de Georges Méliés.

Su primera obra con estas características es *Artiste au bain* (1995), en la que el personaje-Sorin toma un baño de inmersión mientras se escuchan una serie de mensajes que se acumulan en un contestador telefónico. A esta obra, siguieron otras mucho más complejas, como *L'artiste, le marchand et le conservateur* (1995) y *Stand E9* (1996), en las que ridiculiza a algunos de los protagonistas del circuito artístico, como los galeristas, los curadores e incluso el propio artista. La combinación de esta técnica con los circuitos cerrados de televisión que ya venía utilizando lo llevaron a crear *Un spectacle de qualité* (1996), obra en la que el espectador se incorpora a estos ambientes virtuales, confrontándose con seres de fantasía.

En *Pierrick coupe du bois* (1997), en cambio, reaparecen las referencias sexuales. Aquí el artista se excita al cortar una tabla de madera con una sierra eléctrica mientras su esposa –interpretada por el mismo Sorin– lo filma. En este juego con su doble volvemos a encontrar el componente autoerótico que ya existía en obras como *C'est mignon tout ça*, pero esta vez ligado a una situación altamente irrisoria, enfatizada por la aceleración de la velocidad de toda la escena que recuerda la estética de los primeros films de la época muda.

El Hombre de los Mil Rostros

It's Really Nice (1997) es la primera video instalación en la que Sorin no es el único protagonista. Sus treinta y dos monitores exhiben los rostros de personas de diferentes etnias compuestos con el rostro del propio artista, que aparece de esta forma transfigurado en igual cantidad de personajes. Las figuras digitales mueven insistentemente sus ojos hacia ambos lados, mientras comentan “it's really nice... I like this work very much” (es muy linda... me gusta mucho esta obra...).

La instalación contiene algunos temas recurrentes en la obra de Sorin. Por una parte, enfatiza el tema de la mirada, mediante una sutil manipulación digital que resalta los ojos de los rostros, y la recurrencia del movimiento incesante de los mismos. Por otra parte, ridiculiza el ambiente artístico a través de una obra que se auto-califica con las frases que se dicen por compromiso frente a una obra.

It's Really Nice lleva el proceso de caricaturización de la realidad a un límite inusitado, enfatizando las relaciones de la obra de Pierrick Sorin con el género burlesco y con la comedia satírica. Sus observadores virtuales son las representaciones más acabadas de este profundo observador de los comportamientos humanos, de este ser de mil rostros que se esconde tras la máscara del artista solitario, tonto y demasiado excitable.



It's really nice (1997)

* En referencia al nombre de la exhibición *Pierrick Sorin: el Artista Solitario, Tonto y Demasiado Excitable*, realizada en la Galería Shiseido de Japón en 1996 (título elegido por el propio artista).

** Publicado en el folleto del registro en video de *La Bataille des Tartes*, Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, Paris, 1994.