

IRONIAS, REPETICIONES Y REFLEJOS: *imaginarios y simulacros en la obra multimedial de Pierrick Sorin.*

Sandra Cuesta, Prof. Historia del Cine. - Dpto. de Historia del Arte, Facultad de Humanidades. - Asociación Venezolana de Semiótica Visual. AVSV.

Resumen:

Este trabajo explora, desde una perspectiva estética, histórica y semiótica la obra reciente del artista multimedial Pierrick Sorin. Un discurso que muestra trazas de homogeneidad e insistencia en las figuras y formas de la auto-representación de la imagen misma del artista como elemento significativo incluido en las obras experimentales. El carácter multimedia de las series producidas, haciendo uso simultáneo de técnicas y recursos provenientes del cine, el video, la gráfica, la fotografía, la instalación, pone el énfasis en varios procedimientos de reflexión y problematización del tema de la identidad del sujeto que produce la obra y de su inclusión representacional en el espacio y tiempo del discurso artístico.

Palabras clave: artes visuales, multimedia, representación, identidad.

Abstract:

This work explores, from an aesthetic perspective, historical and semiotics the recent works of multimedia artist Pierrick Sorin. A speech that shows traces of homogeneity and insistence on the shapes and forms of self-representation of the very image of the artist as a significant element included in the experimental works. The multimedia nature of the series produced, making simultaneous use of techniques and resources from the film, video, graphics, photography, installation, puts the emphasis on various procedures and problematization reflection of the theme of the identity of the subject which produces the work and its inclusion in the representational space and time artistic discourse.

Keywords: visual arts, multimedia, representation, identity.

IRONIAS, REPETICIONES Y REFLEJOS: *imaginarios y simulacros en la obra multimedial de Pierrick Sorin.*

Sandra Cuesta



Ubiquémonos en los próximos minutos en el espacio de la Feria, donde vendedores, presentadores y dueños de prodigios ambulantes, propician nuestro encuentro con el hechizo de lo insólito, de los mundos reversos e ilusorios.

Una vez allí, dispuestos ya en los laberintos de la fiesta, dispongámonos a entrar al "salón de los espejos": la obra del video-artista francés Pierrick Sorin. Un salón de espejos en cuyos reflejos se repetirán infinitamente pequeños Sorin haciendo maromas y piruetas: Sorin mago, Sorin bailarín, hombre común y artista. Imágenes especulares del humor, la magia y la ironía; espejos también para el arte que nos devolverán, nunca mejor dicho, imágenes auto-reflexivas de sus construcciones, del mundo del arte, de críticos, artistas y espectadores. Salón de espejos en donde los reflejos se re-envían en múltiples direcciones.

La obra de la que intentaré hacer una breve nota es la exposición: "Pierrick Sorin. Av. Marqués de Comillas, 6-8, 08038, Barcelona" (FUNDACIÓ "LA CAIXA" 2002), dirección simulada del apartamento del artista, dispuesto de salas y salones en los que se despliega una gran variedad de instalaciones compuestas por todo tipo de recursos multimedia y el uso simultáneo de técnicas provenientes del cine y el video. Un trabajo audiovisual en el que siempre media la cámara, y cuyo primer rasgo resaltante, es el de la auto-filmación.

El artista, a pesar de trabajar medios audiovisuales, los cuales implican originariamente por un lado, un ojo que mira y, por otro, lo mirado, realiza literalmente el mecanismo de la mirada especular. En el espejo, el sujeto y el objeto son el mismo. En la auto-filmación hay una convergencia de las miradas: el ojo de la cámara o sujeto que mira a través de ella es, al mismo tiempo, objeto de su propia mirada.

Una de las primeras alarmas en encenderse, es la aparición problemática de las condiciones de enunciación. Intentaré desde aquí dilucidar cómo dichas condiciones situarán en nuevos espacios "la voz" del artista, y cómo ésta habla desde el humor y la ironía.

En primer lugar, es bueno recordar que todo proceso de enunciación implica directamente tres "estancias": la de la enunciación, la del enunciado, y, finalmente, la del enunciatario. Es decir, implica siempre un contenido expresado por un emisor hacia un receptor.

Si la enunciación es el "apropiarse y apoderarse de las posibilidades expresivas" para dar cuerpo y consistencia a la imagen y al discurso, (CASSETTI 1996:43) ¿cómo funciona desde la auto-filmación de Sorin? De entrada, aparentemente, fija las coordenadas del discurso, constriñéndolas directamente a sí mismo. Si esto es posible o no se irá viendo en el transcurso.

IRONIAS, REPETICIONES Y REFLEJOS: *imaginarios y simulacros en la obra multimedial de Pierrick Sorin.*

Sandra Cuesta

Pero es bueno aclarar antes algunas cuestiones. Es cierto que cuando se habla de la enunciación, siempre se alude al sujeto que realiza dicha enunciación. Sin embargo, dentro del discurso audiovisual, mientras la enunciación siempre está presente, generalmente, en cambio, no hay una inmediatez del sujeto de la enunciación dentro del enunciado. Lo que no significa que esté ausente, pues nunca desaparece del todo. Sino que su presencia es más una presencia diferida en tanto sólo aparece en ciertos indicios que sitúan el punto de vista o mirada alrededor de la cual se organizan las imágenes o discursos (CASETTI: 43). Particularmente esto es cierto en los productos audiovisuales pretendidamente narrativos, en donde la cámara en sus movimientos y planos, alude directamente a un sujeto enunciador u organizador del discurso a través de la imagen. Su presencia diferida se realiza dentro del enunciado mismo y no en la enunciación.

Mas, es justamente aquí, donde la auto-filmación de Sorin intenta trastocar todos los presupuestos: el Sorin, como sujeto de la enunciación es, al mismo tiempo también, sujeto del enunciado.

Aparentemente, se establece una suerte de identidad entre el sujeto de la enunciación y el sujeto del enunciado, en tanto Sorin se coloca abiertamente en el enunciado. La auto-representación surge cuando aparece la imagen misma del artista como elemento significante. Procedimiento que tiene el efecto de poner el énfasis en varios procedimientos de reflexión y problematización del tema de la identidad del sujeto que produce la obra y de su inclusión representacional en el espacio y tiempo del discurso artístico.

Sin embargo, se ha dicho desde los discursos de la semiótica, que todo "yo" de la enunciación, es un simulacro, en tanto toda enunciación lo es. Y esto funciona, aún si queda establecida la identidad del artista a través de la declaración directa de la auto-filmación.

En el caso de la obra que acabamos de ver, ¿podríamos decir que el artista de la enunciación es el mismo artista del enunciado? Si se aceptara la tentación de asumir dicha identidad, se entraría en el error de asumir que lo real – en este caso el artista Sorin - puede aparecer en la enunciación, cuando sabemos ya que toda enunciación es de por sí simulacro. Incluso la auto-representación queda cuestionada.

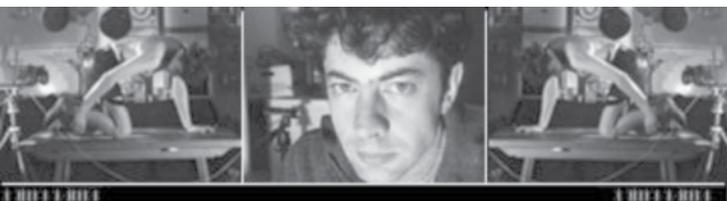
No obstante, hay otro giro dentro del discurso de Pierrick Sorin que puede alumbrar otros matices: justamente lo que más pareciera subrayarse es la voluntad de desaparecer todo engaño o ilusión, es decir, que a un mismo tiempo y dentro de la misma obra, Sorin ya plantea que lo representado es simulacro, y no sólo llega hasta allí sino que desvela la construcción de dicho simulacro.

IRONIAS, REPETICIONES Y REFLEJOS: *imaginarios y simulacros en la obra multimedial de Pierrick Sorin.*

Sandra Cuesta

Magia primaria vs. magia con casi nada (magia mostrada)

Al tiempo que la presencia del sujeto de la enunciación dentro del enunciado mismo, desvela la constitución del discurso, también quedan presentadas (o mostradas) las condiciones en que dicho discurso es constituido. La auto-filmación de Sorin convierte el proceso artístico en una puesta en evidencia de sí ad in finitum.



En la obra titulada *C'est mignon tout ça*, se ve, en un mismo plano, la cámara, el televisor, el sujeto de la narración y el sujeto que construye dicha narración en un mismo cuerpo conductor, en una suerte de evidencia de la evidencia. Quedando mostrado, simultáneamente, el proceso o modo en que cada uno de estos elementos interactúa con los otros.

El videoartista ha literalizado las exigencias auto-reflexivas de gran parte del arte contemporáneo, en donde la obra es a un tiempo el significado pero también el mostrar la construcción de dicho significado.

132

En Sorin dicho proceso tiene la finalidad, según sus propias declaraciones, de relativizar lo representado, que, en este caso es él mismo, enfatizando así las condiciones de la experiencia creadora y su imposibilidad de mostrar lo real. Es decir, para el artista, su producción artística es más una *"preocupación epistemológica por relativizar la realidad de las cosas dejando claro que se han hecho con ciertos utensilios, que dependen de las herramientas utilizadas en su creación."* (FUNDACIÓ "LA CAIXA" 2002: 55).

Es evidente un distanciamiento del arte como creación de una ilusión de realidad o engaño. Antes, Sorin aboga por el rompimiento de lo que él mismo llama la "magia primaria", para crear una suerte de desencanto en los espectadores al serles reveladas las condiciones de construcción:

Si vieran realmente cómo se hace, se rompería la magia, la magia primaria que se ve en un espectáculo de prestidigitación, pero esto daría lugar a otra forma de magia, mucho más interesante, que es la magia con casi nada. Y esto es incluso más mágico que la propia magia. Me gusta mostrar las condiciones de la experiencia..."
(FUNDACIÓ "LA CAIXA" : 55).

Incluso los torpes actos de magia que Sorin representa, son la exacerbación de la "ilusión", o mejor, la ironía sobre la ilusión. Los actos de prestidigitación no son más

IRONIAS, REPETICIONES Y REFLEJOS: *imaginarios y simulacros en la obra multimedial de Pierrick Sorin.*

Sandra Cuesta

que simulacros que, en el contexto de su obra, resultan en otros medios para la auto-reflexividad del discurso artístico. Fungen de dispositivos que ironizan sobre la ilusión misma.

Siguiendo con la metáfora de la imagen especular del principio, hagamos el ejercicio de poner frente al espejo de la "casa de Sorin" las definiciones de magia que nos da el diccionario de la Real Academia Española "1. Arte o ciencia oculta con que se pretende producir, valiéndose de ciertos actos o palabras, o con la intervención de espíritus, genios o demonios, efectos o fenómenos extraordinarios, contrarios a las leyes naturales. 2. Encanto, hechizo o atractivo con que una persona o cosa deleita y suspende."

El reflejo que devuelve el "espejo de Sorin" produce una imagen de la que tendríamos que deducir que el arte de Sorin, pretende producir, valiéndose de ciertos actos o palabras o con la intervención de procedimientos perfectamente técnicos y evidentes, efectos y fenómenos preferentemente inteligibles.

El tercer espacio auto-aludido

La auto-filmación asimismo, crea un juego multi-direccional de miradas desde el acto de la enunciación. Juego que, en el caso de la obra que veremos a continuación, transforma las relaciones comunes entre:

El enunciador, identificado claramente con el yo de la enunciación.

El enunciatario, en este caso identificado con el tu, y,

El enunciado, referido a un él.

Este fuera de campo del que Sorin habla, abre toda una nueva serie de direcciones entre estas tres "personas" aludidas en la enunciación.

Un fuera de campo es, según Mangieri: "...un punto fuera de la narración desde el cual pueda contemplarse otro espacio que aumenta y contempla la estrategia del espejo." (MANGIERI 1991: 79.)

Este fuera de campo, sin embargo, se presta a diversas sutilezas interpretativas. En la narración audiovisual, generalmente, la apelación a otro campo u espacio desde las miradas, suele hacerse en dos direcciones. Cuando la mirada del o de los personajes alude a un campo no visible pero que es extensión del espacio narrativo que conforma el universo de la ficción o diegético del filme. Espacio de la ficción que identificaré como un "primer espacio".

IRONIAS, REPETICIONES Y REFLEJOS: *imaginarios y simulacros en la obra multimedial de Pierrick Sorin.*

Sandra Cuesta

La otra dirección, es el cumplimiento literal del destino de toda enunciación, la referencia al tu. Que es la interpelación discursiva de la mirada hacia el espectador y que fija directamente su lugar. Espacio que desde el anterior, podría conformar el "segundo espacio"

Sin embargo, en el caso específico de la danza acuática de Sorin que acabamos de ver, se alude a un "tercer espacio". Un espacio que no pertenece ni al de la ficción o enunciado ni al del espectador o espacio de recepción. Este tercer espacio aludido, pertenece a un hipotético coreógrafo o director, que en apariencia, pretende estar fuera del enunciado.

La alusión a algo que está fuera del enunciado y que no es el espacio del espectador, se refiere directamente al espacio donde se ubicaría el sujeto de la enunciación. En términos cinematográficos, se referiría a un espacio mejor definido como "fuera de cuadro". A diferencia del fuera de campo, que prolonga el espacio del universo ficcional, el fuera de cuadro aludiría al espacio de la producción del filme, al que llamaré aquí el "tercer espacio". Este fuera de cuadro, entonces, distinguiría el paso de la ilusión a la realidad, una suerte de distanciamiento del mundo narrativo. En este sentido, se cumpliría algo que Mangieri llama, el cruce de dos mundos posibles y la intencionada superposición de dos universos del sentido. (MANGIERI: 81).

Siguiendo el proceso de la auto-filmación, Sorin mismo volvería, en este caso, a estar auto-aludido, reflejando una vez más la intrincada red de miradas y reflejos propia del salón de espejos por el que nos hemos introducido a la exposición de Sorin. Mas tal auto-alusión forma parte todavía del simulacro y, el tercer espacio que corresponde al del sujeto de la enunciación, vendría siendo una suerte de tautología o, la repetida confirmación del simulacro.

Identidades, humor e ironía.

Las innumerables figurillas "Sorin" reflejadas una y otra vez en nuestro salón de espejos, repetidamente dan constancia de un personaje desgarbado, inseguro, problemático, cuya cotidianidad lo desborda y lo abrumba. Hay una vulnerabilidad evidente y propia del sujeto común enfrentado a la desenfrenada vida cotidiana. Vulnerabilidad que es enfrentada, sin embargo, desde el humor.

Si hasta aquí ha quedado claro que las múltiples representaciones de pequeños Sorin no son más que simulacro de simulacros, la perspectiva desde el humor puede dejar trazos, si no bien de la identidad del artista, al menos sí de ciertos rasgos de la perspectiva en que se sitúa.

IRONIAS, REPETICIONES Y REFLEJOS: *imaginarios y simulacros en la obra multimedial de Pierrick Sorin.*

Sandra Cuesta

Para Valmore Agelvis (1998), el humor es un constructo que, a diferencia de otros discursos, no es regido por el arreglo a las condiciones de verdad socialmente establecidas. El humor vendría siendo algo así como una mentira socialmente aceptada. Y, a diferencia de lo cómico, no es agresivo o insultante, sino que sabe comprender y perdonar (HENCKMANN Y LOTTER 1998: 33). Es una idea más de reconciliación con el mundo y no de su "enjuiciamiento".

Esto ubicaría al sujeto del humor, ya en este caso al artista sujeto de la enunciación y no el sujeto del enunciado, desde una posición relativamente neutra. Una posición aparentemente al margen de la exigencia de una subjetividad que estructura el discurso y adoctrina, que ya no ubica al artista como centro generador y catalizador de todos los discursos. Principalmente porque el artista, como sujeto creador, no se considera ya entidad indispensable para el encuentro de los espectadores con la verdad.

Tomando todos los postulados hasta aquí expuestos, se nos presenta un doble sesgo acerca de la representación de la identidad del artista Pierrick Sorin. Doble sesgo que, de paso, propone dos formas de la ironía. Uno en el que se auto-representa, mostrando desde la ironía al mismo tiempo, su imposibilidad de ser presencia real en el enunciado artístico. Y un segundo que, desde una posición ubicada al margen de condicionamientos normativos, no impone regulaciones a sus discursos, resultando éstos en una suerte de autonomía crítica. En donde toda la ironía respecto al mundo se establece casi a pesar del artista mismo, sin mucha convicción sobre sus propios alcances revolucionarios, como afirma el propio Sorin. La ironía se presenta como un discurso crítico cuyo autor no se compromete con el mismo. Tal es el resultado de los límites que se establecen entre el humor y la ironía, límites que brindan la posibilidad de mantener una distancia entre el narrador y lo narrado (HENCKMANN Y LOTTER: 144).

Esta última forma finalmente termina siendo una ironía que ironiza sobre sí misma.

Bibliografía:

- Agelvis, Valmore. *Semiótica del discurso lúdico*. Mérida: Universidad de Los Andes, Grupo de Semio-lingüísticas, 1998.
- Bozal, Valeriano. *Necesidad de la ironía*. Madrid: Visor Dis., S.A., 1999.
- Caseffi, Francesco. *El film y su espectador*. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A., 1996.
- De Gea Hernández, Eva. Escenas 80-88 de Pulp Fiction ("Jules, Vincent, Jimmie y el Lobo" o "La situación de Bonnie"). www.tonosdigital.com
- "Entrevista a Pierrick Sorin", En: LÁPIZ: Revista Internacional de Arte, Año XXII, Núm. 198, pp. 58-69.
- Fundació "La Caixa" (ed). Pierrick Sorin. Av. Marqués de Comillas, 6-8, 08038 Barcelona. (Catálogo de la exposición en la CaixaForum, del 26 de septiembre de 2002 al 5 de enero de 2003.) Barcelona: Fundació "La Caixa", 2002.
- Henckmann y Honrad Lotter, eds. *Diccionario de Estética*. Barcelona: Editorial Crítica, 1998.
- Mangieri, Rocco. *El saber del texto: semiótica del texto visual y audiovisual*. Barquisimeto: Ediciones Fundalara/Fundacultura/CONAC, 1991.