

# laFuga

## El trabajo del gesto

### Formas documentales

Por Christa Blümlinger

Tags | **Cine documental** | **Cine experimental** | **Gesto** | **Técnica** | **Estudios de cine (formales)** | **Francia**

Christa Blümlinger es profesora de Estudios Cinematográficos en la Universidad de Vincennes-Saint-Denis (París 8). Ha sido profesora adjunta en la Universidad de París 3, y profesora invitada en la Universidad Libre de Berlín. Ha tenido numerosas actividades curatoriales y críticas en Viena, Berlín y París, incluyendo Diagonale (Salzburgo) y Duisburger Filmwoche (Duisburgo). Sus publicaciones más recientes incluyen: *Cinéma de seconde main: Esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux média* (2013) y fue editora invitada de *Cinemas vol. 24, no. 2-3 (L'Attrait de l'Archive, 2014)*. Como crítica ha publicado en revistas como *Trafic*, *Cinemathèque*, *Parachute*, *Intermédialités* y *Camera Austria*. "El trabajo del gesto: formas documentales" fue publicado originalmente en el volumen colectivo *Gestes filmés, gestes filmiques (Mimésis, 2018, p. 341-360)*, dirigido por los investigadores Mathias Lavin y Christa Blümlinger. Traducción: Ignacio Albornoz

### El cine como técnica cultural

Pueden distinguirse en el cine dos niveles de exposición de los gestos, siendo estos entendidos de entrada, con Marcel Mauss, como “técnicas corporales”<sup>1</sup>. El primer nivel es el de la observación o registro de los cuerpos y de sus relaciones con los objetos, en función, particularmente, de lo que Mauss llama “técnicas de instrumentos”. El segundo nivel correspondería a la creación de un régimen de imágenes específico para describir, representar, evocar o analizar aquel mismo tipo de gestos. En lo que sigue, el análisis del modo de observación o del acto de filmación de los gestos será vinculado estrechamente al de los regímenes de imágenes que sirven para figurarlos, sin dejar de lado su carácter de trabajo del cuerpo. Intentaremos mostrar de qué modo el segundo nivel, perteneciente a los “gestos fílmicos”<sup>2</sup>, permite producir ya una forma de metalenguaje, ya una forma sensible que da acceso a la cualidad móvil y relacional del gesto —así como eventualmente a sus dimensiones simbólica y ritual.

El cine, al igual que otras imágenes técnicas como la fotografía, el video y el computador, forma parte de las *Kulturtechniken* (técnicas de la cultura-civilización) que permiten hacer visible la dimensión práctica de los gestos y, en consecuencia, las materias y herramientas que ayudan, en tanto procedimientos operatorios, a administrar objetos y símbolos. Estos procedimientos reposan al mismo tiempo en un saber-hacer físico y en una disociación entre el “saber cómo” implícito y el “saber qué” explícito. Según Sybille Krämer y Horst Bredekamp, estas “técnicas culturales” pueden incluso proveer la base material y técnica de nuevos objetos teóricos<sup>3</sup> y son merecedoras, por ello, de una “iconología del presente”.

En 1934, el antropólogo Marcel Mauss constata que el cuerpo “es el primer instrumento del hombre y el más natural”: sus *técnicas* pertenecerían al ámbito del “habitus” y serían, por ello, “obra de la razón práctica colectiva e individual, allí donde no vemos normalmente más que el alma y sus facultades de repetición”. Estos “hábitos” del cuerpo varían, nos explica, “con las sociedades, la educaciones, las reglas de urbanidad y la moda”<sup>4</sup>, y su transmisión, en tanto técnica, solo puede tener lugar si el acto es a la vez *eficaz y tradicional*<sup>5</sup>. La idea de la formación social y cultural de los gestos sería confirmada por el cine, arte que representa para Mauss una herramienta o un instrumento poderoso, capaz de transmitir *técnicas del cuerpo* específicas (la manera de caminar, por ejemplo). Es sabido que Pierre Bourdieu desplazó esa idea modal del *habitus* para otorgarle una forma estructural. Aunque tanto para Bourdieu como para Mauss el cuerpo actúe dentro de un entorno, en Bourdieu esto quiere decir que el cuerpo se encuentra, sobre todo, expuesto, lo cual hace que el plano

de las formas se convierta en un asunto de producción de distancia <sup>6</sup>. En Mauss, en cambio, el énfasis puesto en el entorno implica por otro lado que el dispositivo de observación debe ser tomado en cuenta por el investigador.

La forma sensible estaría de este modo dotada de una reflexividad medial y, al mismo tiempo, de una potencia que le permitiría producir cualidades relacionales y evitar por lo mismo la simple reproducción de los gestos, exponiendo lo que podríamos denominar —en el sentido que le otorga al vocablo Marielle Macé— un “estilo” que correspondería por lo demás al trabajo del documental cinematográfico: “se atestigua de aquello que sucede; pero se documenta aquello que persiste, circula, se pierde, se transforma, vuelve; gestos, regímenes de existencia y de relaciones, hábitos, hábitats, modos del existir” <sup>7</sup>.

En el momento mismo en que Mauss trabaja en torno a las “técnicas del cuerpo”, el cine intenta demostrar de manera más o menos explícita esa misma idea, presentándose como un repositorio, o hasta como un inventario ideal de gestos (de los gestos de trabajo, por ejemplo); y busca exponer, simultáneamente, los medios que le son propios, señalando de ese modo la relación estética del espectador con el filme en tanto objeto. Aquella doble ambición permite reconocer en ciertos filmes una dimensión documental y, a la vez, los efectos de una figuración que produce gestos propiamente *filmicos*.

Es sabido que las vanguardias de los años veinte se preocupan por la composición, por el ritmo y por el movimiento de las imágenes, subrayando la importancia de la celeridad del registro y del montaje, sin por ello dejar de ser conscientes de la importancia de aquello que se filma. De ese modo, Abel Gance pudo por ejemplo formular en 1926, junto a Séverin-Mars, una suerte de doble elogio del estilo, vinculando la memorabilidad de los gestos y la fuerza estética del cine:

¿Qué arte tuvo un sueño más altivo, y a la vez más poético y más real? Considerado de este modo, el cinematógrafo se convertiría en un medio de expresión totalmente excepcional, y en su atmosfera solo debieran moverse unos personajes de extremada inteligencia en los momentos más perfectos y más misteriosos de su carrera. Esta fijación en la eternidad de unos gestos humanos con la prolongación de nuestra existencia y todas las conmovedoras, agradables y terribles confrontaciones que supone entre el pasado y el futuro, es algo maravilloso. <sup>8</sup>

Algunos filmes vanguardistas se interesan explícitamente por esta confrontación temporal a la que se refiere Gance, trabajando con la transición de una era a otra y destacando la dimensión antropológica de su propia labor. Es en ese plano que el primer filme del hermano menor de Dziga Vertov y Mikhaïl Kaufman, Boris, futuro camarógrafo de Jean Vigo <sup>9</sup>, merece una atención particular.

El documental *Les Halles* (1927) <sup>10</sup> de Boris Kaufman y André Galitzine comienza en la periferia de una gran ciudad sumida en la oscuridad nocturna, cuya profundidad se ve interrumpida por la danza luminosa de vehículos que se aproximan. En los planos que siguen, vemos muy cerca de la cámara, en el medio del cono luminoso de un faro, alternadamente, camionetas de reparto y carretas tiradas por caballos. Estas aparecen en la oscuridad de la noche y atraviesan el campo como lo harían sobre el escenario de un teatro, de izquierda a derecha. Una de estas entradas será dramatizada por medio de primeros planos altamente contrastados y a veces móviles de las partes del cuerpo y del atelaje de un caballo blanco: las piernas tensas del animal y la rueda de madera de la carreta representan un tiempo anterior a la industrialización y a la motorización, que coexiste aún con los tiempos modernos. Después del automóvil y del caballo, la aparición de otro medio de transporte se anuncia, esta vez a través de un vapor blanco, para ser mostrado luego en todos los detalles de su mecánica metálica, de manera igualmente precisa: se trata de un tren. Con algunos gestos ágiles, la locomotora será rápidamente detenida. Poniendo velozmente en escena, por medio de primeros planos del conductor y del chofer, la pausa-cigarro que sucede a la detención, Kaufman subraya la suspensión de los movimientos del hombre y de la máquina. La cinta muestra luego, durante un minuto, la descarga de los vagones de mercancías: los gestos eficaces de los obreros que manipulan cestas y pesados sacos de yute se encuentran ahora en el centro de la imagen.

Este tipo de encuentro sutil entre hombre y máquina hace surgir ritmos y técnicas variadas y estructura integralmente esta película sobre los antiguos Halles de París. Este principio estructurador

es válido tanto para la primera parte —centrada en los interiores nocturnos del gran mercado de la época—, como para la segunda —que nos conduce en la madrugada hacia el exterior de aquellos Halles construidos con hierro colado y vidrio. A la manera del *Ventre de París* de Zola, Kaufman y Galitzine presentan la ciudad que despierta a través de un cruce de nuevas y viejas formas de organización urbana; o, para ser más concretos, mediante retratos en plano cerrado de los mercaderes y obreros que arrastran sus carros y planos cenitales del tráfico electrificado y la hormigueante muchedumbre. Breves vistas móviles presentan gestos precisos de jornaleros y espigadores. Hacia el final, el montaje acelerado de los camiones de basura y de los vehículos barredores anuncia el rápido paso hacia la estremecida vida cotidiana.

Un plano condensa el particular estilo de esta cinta dedicada a la vida de una gran ciudad en transición, mostrando indirectamente el encuentro entre hombres y aparatos modernos, entre técnicas más antiguas de la civilización y técnicas más recientes. El plano en cuestión es cerrado, encuadra el torso de un inspector o fiscalizador y dura apenas algunos segundos, durante los cuales presenta un gesto de escritura: el registro de las ventas del mercado. Este hombre de corbata y tirantes se encuentra de pie, bajo el sol, delante de unas cajas apiladas. El cuadro, por su parte, es fijo, y si algo se mueve frenéticamente en la imagen, no es la mano del inspector, sino más bien otra mano, situada fuera de campo, que hace girar una manivela: abajo, en la esquina izquierda, sobre el torso del hombre, el contorno de la cámara de Kaufman se dibuja lípidamente. A la derecha, y siempre fuera de campo, otro hombre parece dirigirse enérgicamente al inspector del mercado, apoyando su implicación en la acción con su gestualidad, perceptible también en el contorno de su brazo; durante un momento muy breve, visible solo al detener la imagen, su mano proyectada parece apuntar hacia la cámara que filma (Fig. 1).

Hay que precisar que ese sentido de la imagen detenida, que con Roland Barthes podríamos llamar “obtuso”, surge únicamente en el fotograma y se opone en este caso literalmente al sentido obvio del plano en movimiento <sup>11</sup>. En su fugacidad, el gesto de indicación apunta aquí a una relación, a un punto intermedio que reside en el entorno compartido entre los hombres del mercado y los cineastas, entre el gesto filmado y el gesto fílmico, o, si se quiere, entre lo visible y lo invisible.

A través de la composición de las imágenes y del montaje, la cinta de Boris Kaufman y André Galitzine logra instituir un ritmo específico, que tiene en los gestos y las miradas de los hombres su compás primero. Es así como surge una antropología de las operaciones cotidianas en los Halles de París. Esta construcción del espacio en función de las ocupaciones físicas de los mercaderes, de los obreros, de los clientes y de los espigadores alternará, hacia el final del filme, con las vistas cenitales o en contrapicado e incluso con las tomas distantes que capturan los comportamientos ciudadanos frente al mercado, y que representan, como en el inicio, la vida en su organización moderna y motorizada.

### Repensar la era de la máquina

Es sabido que los herederos de las vanguardias cinematográficas lograron transponerlas, después de 1945, proponiendo dos “ontologías”: una “introvertida”, que se interesaba en la naturaleza del proceso fílmico, y otra “extrovertida”, vuelta hacia el mundo real, pro-fílmico <sup>12</sup>. Hoy por hoy, esa fina distinción de Peter Wollen debe ser reconsiderada, especialmente delante de obras que parecen enturbiarla, renovando con ello la tradición de un cine impuro. Estas obras buscan establecer de manera muy explícita una relación entre la dimensión antropológica del gesto documentado y la dimensión técnica y estética del gesto fílmico. Es así que un gran maestro del metraje encontrado <sup>13</sup>, Keb Jacobs, arqueólogo de los dispositivos y arreglista-animador de imágenes, crea hoy con procedimientos digitales filmes e instalaciones que le permiten explorar la relación entre cuerpos y máquinas.

En *Capitalism: Child Labor* (2006,14'), el cineasta americano retoma una fotografía industrial victoriana, que somete a un análisis plástico al tiempo que hace surgir la dimensión eficaz y utilitaria del trabajo infantil (fig. 2). *Child Labor* forma por lo demás un díptico junto a *Capitalism: Slavery* (2006, 3'). Cada estudio parte de una vista estereoscópica del siglo xix. Mediante operaciones de repetición, de recuadre, de agrandamiento y de collage, la fotografía se anima y el espacio se desestabiliza. Jacobs utiliza solo una sola fotografía, que anima produciendo un efecto paradójico de movimiento sin progresión: la relación social hombre-máquina, a través del trabajo, en la producción capitalista

(sincronizada, repetida, racionalizada), es transpuesta con el fin de acentuar y exponer la relación entre el espectador y el dispositivo de proyección, implicándolo físicamente, como lo hace la estereoscopia.

Al resaltar la posición de esos cuerpos infantiles al mismo tiempo que las órdenes de sus capataces, Jacobs hace visible el trastorno de la comunicación que el sistema capitalista engendra entre el hombre y la máquina. En este, el hombre se encuentra visiblemente desprovisto de una cultura técnica. Para Siegfried Giedion la intensificación del modo de entrelazamiento de cuerpos y máquinas en la modernidad puede ser descrita en términos de “interpenetración” (*Durchdringung*)<sup>14</sup>, lo que ha conducido a algunos pensadores como Walter Benjamin a concebir la posibilidad de una “inervación” mimética y no destructiva a través de la tecnología. Como es sabido, Benjamin teorizó ese modo de invención utópico en términos de una “tecnología segunda” o de un “juego” (*Spiel*), y lo situó concretamente en la infancia. Los infantes que vemos en esta fotografía industrial, no obstante, no juegan a la máquina en el sentido con que Walter Benjamin entiende una cierta relación, ligada al mimetismo, de estos con las cosas<sup>15</sup>: aquí, los niños no comunican en realidad con los objetos técnicos a los cuales se les asocia; muy al contrario, parecen estar alienados y desarticulados, encarnando pues de manera radical la condición obrera.

Para liberar a los obreros de su condición, vale decir, para reducir su alienación, Gilbert Simondon constata, treinta años después de Benjamin, que “no bastaría con que los trabajadores sean propietarios de las máquinas (...ya que) poseer una máquina no es conocerla”. Esa reflexión nos permite expandir el análisis marxista de la distancia entre el trabajador y la máquina que no posee, según una suerte de utopía de la relación práctica y teórica con los objetos técnicos, propuesta por Simondon, quien escribe: “Haría falta poder descubrir un modo social y económico en el cual el usuario del objeto técnico sea no solo el propietario de esta máquina, sino también el hombre que la elige y la mantiene”<sup>16</sup>. Es el mismo Simondon quien adapta esta proposición emancipadora al ámbito estético, precisando que “el descubrimiento de la belleza de los objetos técnicos no puede ser abandonado únicamente a la percepción: hace falta que la función del objeto sea comprendida y pensada; (...) para que su estructura, y la relación de esta estructura con el mundo, sean correctamente imaginadas y estéticamente percibidas”<sup>17</sup>.

Es en aquel sentido doble, tocante a los niveles del pensamiento y de la sensibilidad, que Ken Jacobs, en su estudio de una imagen de trabajo infantil, inventa un dispositivo de proyección, invitando al espectador a un intercambio entre la máquina cinematográfica y el hombre. Jacobs logra de ese modo transponer el material original que retoma, y no solo desde un punto de vista crítico —que apuntaría a los dispositivos de poder en los cuales están inscritos esos cuerpos infantiles taylorizados—, sino también desde el punto de vista de los efectos que producen los filmes o fotografías en el momento mismo de su (re)animación. Y es que los planos explosionados<sup>18</sup> de Jacobs inducen una experiencia particular: la proyección de *Capitalism: Child Labor* se deja ver al mismo tiempo como objeto espacializado (un filme–instalación) y como objeto temporal (el estudio de una fotografía histórica). El filme oscila, de ese modo, entre dos momentos de la imagen: el de la captura (a finales del siglo XIX) y el de su examen (a comienzos del siglo XXI). Al confrontar dos *modos de la existencia de los objetos técnicos* —el que la fotografía registró y el que el proyector proyecta—, Jacobs acentúa la dimensión performativa tanto de los gestos físicos como de la producción de las imágenes. Y al intensificar la mezcla de las imágenes reutilizadas en un ritmo estroboscópico, el filme de Jacobs, mostrado en instalación, teatraliza también el montaje como forma fílmica, imaginando el objeto expuesto como relación energética con su entorno, con el fin de poner en evidencia el paisaje cambiante de los procesos de producción audiovisual en la era digital.

### Hacia otro ritmo

Ciertos artistas examinan la manera en que nuestras sociedades plantean hoy la pregunta por la tecnicidad en tanto vínculo entre máquinas, medios de comunicación y cuerpos, en una era en que se encuentran cada vez más equipadas en términos de “tecnologías intelectuales” y en que han progresivamente abandonado una relación con las máquinas que el paleontólogo André Leroi-Gourhan llama “motricidad industrial”<sup>19</sup>: este abandono introduce un cambio del entorno del ser humano, en particular de su “envoltorio rítmico”<sup>20</sup>. Simondon considera incluso que la sensibilidad del ser vivo ha estado siempre asociada a técnicas externas o a elementos técnicos que causan su propia reorganización así como la de su “entorno” técnico–simbólico, en el marco de una

“individuación colectiva” <sup>21</sup> , nueva edición, Paris, Aubier, 2007.]. Es considerando muy especialmente el entorno de las técnicas del cuerpo en función del surgimiento de técnicas culturales nuevas, que los proyectos artísticos de Julien Prévieux ofrecen una perspectiva a la vez epistemológica y estética.

Estos proyectos, realizados a menudo en un diálogo con académicos, se centran en las condiciones sociales de los sentidos humanos. Utilizan técnicas de registro y de representación de movimientos y gestos humanos, apartándolos de sus contextos económicos y políticos. El uso específico de diversos modos documentales, punto de partida de una serie de performances, instalaciones, esculturas e imágenes, corresponde a la investigación que el artista realiza en torno a los estudios sobre la eficacia de los gestos en el marco de los procedimientos de observación contemporáneos. Los cuerpos en movimiento, encuadrados, montados y (re)animados, figuran aquí como *tertium comparationis* entre el objeto técnico y la imagen.

Una breve descripción del dispositivo de una exposición titulada *Cuerpos esquemáticos* (2015, premio Marcel Duchamp, Centro Georges Pompidou) puede servir como ejemplo para mostrar cómo y por qué Prévieux otorga a la relación entre gesto, trabajo, tecnología y cine una dimensión a la vez política y estética. El artista cuestiona en esta obra las implicaciones ideológicas de la modelización de datos de gestos o movimientos suministrados por los sistemas económicos al interior del medio global que ha surgido a partir del desarrollo de las redes tecnológicas.

En esta instalación multimedial, Julien Prévieux explora, mediante una serie de dibujos, mapas térmicos (*heat maps*), esculturas y hasta un filme, diversas maneras de registrar, analizar y modelar el movimiento humano. Con astucia, se apropia de tecnologías históricas y recientes de control, identificación y esquematización del cuerpo; y adapta asimismo formas de modelaje de gestos y comportamientos, o incluso procedimientos de evaluación comparativa (*benchmarking*) destinados inicialmente a fines económicos, en armonía con la sociedad neoliberal, todo esto con el objetivo de hacer brotar su potencial estético. Este tipo de transposición artística abre simultáneamente paso a lo que Yves Citton llama “gestualidad crítica” <sup>22</sup> y a una experiencia estética inmersiva: el visitante de la exposición, en efecto, se sumerge en un entorno de objetos artísticos y se encuentra de pronto delante de un pequeño filme-ensayo (Fig. 3).

*Patterns of life*, el filme en cuestión, pone en escena seis sitios *arqueológicos*. Cada uno de ellos presenta un estrato histórico de los medios de comunicación, los cuales crean dispositivos de visualización o, según la acepción foucauldiana del término, de *visibilidad* del cuerpo humano: no se trata tanto de mostrar, aquí, cosas *vistas* por el ojo, sino más bien el sistema de pensamiento que hace visibles aquellas cosas <sup>23</sup> . Al versar sobre la *visibilidad* de los cuerpos (y no sobre los cuerpos sensibles), la película —cabría añadir— constituye al mismo tiempo un objeto artístico en sí mismo, tal como las esculturas y los mapas expuestos. Nos impacta también, en ese sentido, por su forma estética.

Los seis sitios o escenas nos llevan de la pintura de luz de Georges Demenjé, a través de los *Motion Studies* de Frank B. Gilbreth y su sistema de modelaje, hacia una genealogía más reciente de formas de cuantificación y de visualización de movimientos que han servido, en distintos contextos económicos, sociales o militares, para controlar o identificar cuerpos humanos: por ejemplo, mapas generados por algoritmos y utilizados por la *National Geospatial Intelligence Agency*, o por las policías norteamericana y francesa, para un procedimiento llamado *crime mapping* <sup>24</sup> , antiguo método de reconocimiento policial que sirve para producir trazados y diagramas a partir de las actividades de un individuo. Este método de modelización crono-geográfico ya había sido comentado en los años cincuenta por Guy Debord, quien veía en él una forma de “poesía moderna” <sup>25</sup> . Tanto la armada como la policía fundan hoy una parte de su trabajo de vigilancia sobre lo que ha dado en llamarse, en jerga técnica, “análisis del patrón de vida” (*pattern of life analysis*), es decir, el estudio de los modelos algorítmicos y la identificación de los esquemas aberrantes.

Apoyándose en las experiencias de Frank Gilbreth, el comentario del filme-ensayo *Patterns of life* de Prévieux, en diálogo con el trabajo del filósofo Grégoire Chamayou <sup>26</sup> —coautor del guion— explica, durante la secuencia inicial, el procedimiento histórico que Gilbreth utilizaba, siguiendo los pasos de Marey, como dispositivo de *visibilidad*:

Una vez que el movimiento ha sido estudiado y corregido, es importante que el trabajador aprenda los gestos exactos. Un alambre de hierro que reproduce la trayectoria de cada movimiento se encuentra fijado en el punto correspondiente sobre la máquina. (...) El modelo de movimiento permite visualizar la trayectoria de un gesto.

Prévioux reitera ese principio, entregándose al mismo tiempo a la búsqueda de una forma armoniosa: filma escenas coreográficas que rastrea gracias a la fijación de puntos luminosos sobre los cuerpos de los intérpretes. En la siguiente secuencia, pone en escena una serie de estudios de movimiento, disponiendo esta vez los bailarines profesionales en un cuadro experimental que toma prestado del inventor taylorista (Fig. 4-5).

Inspirándose en los trabajos de Etienne-Jules Marey, Frank Gilbreth concibió, junto a Lillian, su mujer, centenares de filmes con el propósito de documentar, analizar y corregir los gestos de los trabajadores, en búsqueda de la “única y mejor manera” de efectuar una tarea dada<sup>27</sup>. Sus *Motion Studies* fueron creados para mejorar la eficacia y la productividad de los obreros. A través de la recuperación de los gestos técnicos de Gilbreth, de Marey y de las técnicas contemporáneas de modelización de trayectorias, de miradas y gestos, Prévioux esquematiza igualmente los desplazamientos de los cuerpos humanos en un espacio y un tiempo determinados. Mensuraciones científicas que normalmente crean datos que apuntan al control y eficacia de las operaciones militares o industriales, sirven aquí para crear un protocolo para los bailarines.

En otra parte del filme, asistimos a la formación de estructuras geométricas, formadas mediante el trabajo que efectúan los intérpretes con cordeles. Este gesto corresponde a objetos y dibujos expuestos en el marco de la instalación. Prévioux vincula en ella procedimientos algorítmicos de *crime mapping* y dibujos manuales de “diagramas de Voronoï”, que elaboró en el marco de un taller organizado con policías parisinos<sup>28</sup>. La cualidad anacrónica del arte que Prévioux busca aquí afecta igualmente el trabajo del filme: moviliza una retórica histórica de la imagería científica a la par que valores estéticos propios a los objetos, que fueron considerados como obsoletos a partir del arte conceptual (referidos a la materia, el artesanado o la subjetividad). Su utilización de técnicas en desuso en el contexto de los trabajos centrados en los procesos de fabricación expone al mismo tiempo la apropiación de una tecnología contemporánea, la cual oculta habitualmente sus diversas fases de construcción de diagramas<sup>29</sup>: los dibujos hechos a mano para producir vistas cartográficas de datos serán de este modo comparados con otros procedimientos más recientes, haciendo abstracción de la relación entre la introducción de un gesto y su transformación en información estadística. Si bien las esculturas, dibujos, performances y filmes que el artista crea presentan una arqueología de las técnicas de la visibilidad, puede decirse que contribuyen también a afinar las gestualidades relacionales de los asistentes de la exposición.

Una cierta vocación arqueológica ha guiado, como vemos, el interés del artista en las tecnologías contemporáneas. Prévioux constata en un texto redactado junto al filósofo Elie During que los futuros reales son *futuros del pasado*, o “retrofuturos”. Con esto, no se abandona tanto a un modo nostálgico “recreativo” como a un régimen irónico, similar al que se encuentra a menudo en acción en el arte contemporáneo o en el cine (de ciencia-ficción, por ejemplo). Ve, en cambio, en su indagación artística, “prolongaciones tocantes a las prácticas de reapropiación y de hibridación tecnológica”, que llama *retronics*<sup>30</sup>. De acuerdo a During y Prévioux, estos diferentes proyectos artísticos, concebidos sin duda en una perspectiva foucauldiana, proponen entonces “*diagramatizar futuros virtuales* —lo cual (...) resulta bastante diferente de la simple ‘inversión’ de las funcionalidades tecnológicas”<sup>31</sup>. El gusto del artista por técnicas obsoletas y por una estética de lo híbrido produce, en efecto, en esta obra, un nivel de reflexión ético. Se vincula asimismo, en ese aspecto, con Yves Citton, quien destaca la importancia de la valorización de los gestos en la era digital:

No hay pues que escoger entre parametrización programadora y evencialidad gestual, sino sopesar la parte relativa de una y otra dentro de nuestros diversos comportamientos. Valorizar los gestos expresa hoy una resistencia con respecto a la proporción excesiva y asfixiante adoptada por las programaciones en nuestras formas actuales y futuras de vida.<sup>32</sup>

Para valorizar los gestos, Prévioux se sirve de un filme, integrado plenamente en la instalación. Lo que cuenta en *Patterns of Life* no es tanto la documentación de una performance (incluida la de los animales) como la relación de los gestos interpretados con un entorno social y técnico, y la

consecuente apertura de una dimensión a la vez epistemológica y estética.

En este caso concreto, el documental-ensayo adquiere una forma breve<sup>33</sup>, adaptada al contexto de su exposición, y refleja los diferentes elementos del entorno. Su estilo nos hace comprender con rapidez que no se trata sencillamente de documentar un arte efímero. La variación precisa de los puntos de vista y del encuadre, el uso determinado del montaje —que se ajusta al ritmo de los gestos—, la concepción del espacio y la composición sonora, son elementos todos que contribuyen a que el filme mismo se convierta en un objeto artístico. *Patterns of Life*, película sobre “formas de vida”, expone algunos principios de la captura de movimiento y muestra la relación compleja entre los cuerpos performantes y una serie de objetos técnicos, capaces de registrarlos y de analizarlos, o de producir una partitura para gestos futuros. El montaje fílmico responde por lo demás a la yuxtaposición de los elementos al interior de la instalación, ofreciéndose igualmente como proceso temporal y espacial y afirmando, de ese modo, el diálogo entre performance, arte, ciencias y técnica.

El trabajo de Prévieux está estructurado en torno a procesos de recuperación (*reprise*) que parten, a veces, de escrituras esquemáticas (notaciones, diagramas u otras formas de modelización) para desarrollar enseguida gestos en escena; o que comienzan, en otras ocasiones, con una performance registrada (de seguimiento de ojos, por ejemplo), para crear una base de datos, luego tratada y transformada en formas plásticas. El artista, de esta manera, utiliza la repetición, la variación y la mediación técnica como principios de una forma procesual de creación, exponiendo en su filme la relación entre protocolos abstractos o *scripts* y su interpretación a través de los gestos de los bailarines. Esta obra debe ser comprendida en su despliegue, como proceso, tanto en el nivel de su producción como en el de la experiencia estética de su espectador-visitante.

El trabajo del gesto que brinda Prévieux, mediante su búsqueda de las reglas que hacen hoy visibles las actividades humanas, evoca una dimensión de resistencia. Su estrecha colaboración con sociólogos, estadísticos críticos y filósofos es otro signo de la dimensión política de un trabajo que el artista, hibridando las palabras “estadísticas” y “activismo”, denomina *estactivismo*. Con ello, Prévieux señala un desplazamiento en el plano bio-político: hoy en día, el control concierne cada vez menos el gesto eficaz de un cuerpo individual, ligado o no a una máquina, sino el control del comportamiento de las masas. En una sociedad de control, afirma Gilles Deleuze, “(...) Ya no estamos ante el dualismo «individuo-masa». Los individuos han devenido «dividuales» y las masas se han convertido en indicadores, datos, mercados o «bancos»”<sup>34</sup>.

En ese sentido, la cuestión de la escala de aplicación o del uso físico de un *objeto técnico* se desplaza hoy hacia la pregunta por nuestra convivencia con formas algorítmicas de control de los movimientos de los cuerpos y de transferencia de datos. Los objetos artísticos, filmes e instalaciones de Julien Prévieux reconfiguran precisamente ese cambio de marco general del tratamiento de los gestos que podemos llamar, con Foucault, *episteme*. Sus creaciones, en definitiva, proponen una búsqueda artística alrededor de la transformación de las técnicas de la civilización (*Kulturtechniken*) —consecuencia de innovaciones mediales que, de acuerdo a Horst Bredekamp y Sybille Krämer, se situarían “en una interrelación entre escritura, imagen, sonido y cifra”— y se preguntan, sin por ello proporcionar una respuesta definitiva, en qué medida este tipo de estetización de procesos invisibles ofrece “nuevos márgenes de maniobra para la percepción, la comunicación y la cognición”<sup>35</sup>.

Sirviéndose de dispositivos digitales de modelaje de lo invisible, Julien Prévieux abre a fin de cuentas una perspectiva a la vez epistemológica y estética. El retorno a los análisis históricos de las técnicas del cuerpo nos hace pasar —no es azaroso— por formas cinematográficas documentales. Al filmar bailarines y animales, el artista insiste justamente en algo que persiste, circula y regresa: aquello que Marielle Macé, en su pequeño elogio del documental, llamaba “gestos, regímenes de existencia y de relaciones, hábitos”<sup>36</sup>. El visitante de la exposición *Cuerpos esquemáticos* es rápidamente conducido hacia la proyección de *Patterns of Life*: su forma precisa y su ritmo sobrecogedor hacen que el filme entre en relación armoniosa con su entorno espacial. Pero hay aún más: la película misma se revela como una suerte de técnica de las técnicas. En ese sentido, señala un aspecto inesperado en nuestra relación con los filmes expuestos, que implica formas de ritualización de la confrontación con las imágenes. Capturando nuestra atención cuando pasamos delante de la pantalla, nos atrapa para remitirnos, en el fondo, a nuestra propia gestualidad de observadores.

Traducción: Ignacio Albornoz

## Notas

1

Ver: Marcel Mauss, “Técnicas y movimientos corporales”, en *Sociología y antropología*, Madrid, Tecnos, 1979, p. 342 y 340.

2

Con respecto a esta distinción, ver: Christa Blümlinger y Mathias Lavin (2018)

3

Ver: Horst Bredekamp y Sybille Krämer, *Kultur, Technik, Kulturtechnik: Wider die Diskursivierung der Kultur*, in H. Bredekamp, S. Krämer (dir.), *Bild-Schrift-Zahl*, München, Wilhelm Fink Verlag, 2003, pp. 9-22 (cita p. 18).

4

Marcel Mauss, *Sociología y Antropología*, *op. cit.*, p. 342 y 340.

5

*Ibid.*, p. 342.

6

Ver: Marielle Macé, *Styles. Critiques de nos formes de vie*, Paris, Gallimard, 2016, p. 86. Marielle Macé constata que Bourdieu renuncia a la pregunta puramente morfológica en torno a “lo que es un estilo” y a las formas “que valen la pena”: ese tipo de forma residiría por ejemplo “en una descripción que ha sorprendido por sus acentos enfáticos: la de las comidas populares” (*Ibid.*, p. 58).

7

Marielle Macé, *Petit éloge du documentaire*, in *Styles: critique de nos formes de vie*, *op. cit.*, 2016, pp. 310-311.

8

Abel Gance, “¡Ha llegado el tiempo de la imagen!”, *Textos y manifiestos del cine. Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones.*, Madrid, Cátedra, 1993, p. 455-464, p. 463.

9

Boris Kaufman figura también en este primer filme como camarógrafo. Por correspondencia, había recibido las instrucciones necesarias de sus hermanos mayores Mikhaïl y Denis. El inmigrante ruso André Galitzine había por su parte trabajado anteriormente como montajista junto a Louis Delluc. *Les Halles* fue restaurado en 2011 por el equipo de los Archivos Fílmicos del CNC (Centro Nacional de la Cinematografía), a partir de una copia proveniente de la Cinemateca de Berne, en una versión de 23 minutos.

10

El filme ha sido también referenciado como *Halles*.

11

Ver el famoso texto de Roland Barthes, “El tercer sentido: notas acerca de algunos fotogramas de S. M. Eisenstein”, *Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós, 1986, pp. 49-67. Barthes deduce de su concepción del tercer sentido la noción de lo *filmico*: “En la película, lo filmico es lo que no puede describirse, la representación que no puede ser representada. Lo filmico empieza donde acaban lenguaje y metalenguaje articulados” (p. 64).

**12**

Estas dos vanguardias han sido demasiado rápidamente llamadas “estética” y “política”. Ver: Peter Wollen, “Las dos vanguardias” (1975), *Los años que conmovieron al cinema: las rupturas del 68*, Valencia, Filmoteca Generalitat Valenciana, 1988, pp. 303-312, p. 309.

**13**

N. del T. Metraje encontrado es la traducción castellana más frecuente de la fórmula inglesa “*found footage*”.

**14**

En sus escritos (sobre todo en torno a la arquitectura), Siegfried Giedion forja una idea de la percepción que se caracteriza por las nociones de movimiento, relación e interpenetración. Con respecto a la relación hombre-máquina, ver: S. Giedion, *La mécanisation au pouvoir: contribution à l'histoire anonyme*, trad. fr. P. Guivarch, Paris, Denoël, 1948.

**15**

Walter Benjamin, “Sobre la facultad mimética”, *Ensayos escogidos*, Buenos Aires, El cuenco de plata, p. 149-152. Para mayores referencias en torno a las dimensiones utópicas y críticas de la noción de inervación en Benjamin, ver, sobre todo, el erudito estudio que Miriam Hansen dedicó a la experiencia del cine concebida por los pensadores de la escuela de Frankfurt: cf. M. B. Hansen, *Cinema and Experience, Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 2012, pp. 132-146.

**16**

G. Simondon, *Del modo de existencia de los objetos técnicos*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2008, p. 267.

**17**

*Ibid.*, pp. 203-204.

**18**

N. del T En el original, Blümlinger utiliza la expresión “plans éclatés”, que puede ser traducida en español como “planos de despiece” o “planos explosionados”. Para efectos de esta traducción, he escogido la segunda.

**19**

André Leroi-Gourhan, *El gesto y la palabra, II. La memoria y los ritmos*, Caracas, Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1971, p. 249.

**20**

*Ibid.*, p. 301.

**21**

G. Simondon, *L'individuation psychique et collective* [1989]

**22**

Cf. Yves Citton, *Gestes d'humanités*, op. cit., p. 18.

### 23

Cada uno de estos medios ha servido a analizar los modos de espacialización y de reorganización de lo visible. Sobre esta noción de “visible”, ver: Michel Foucault, *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 1968

### 24

Cf. Julien Prévieux, *Esthétique des statistiques. À propos de quelques ateliers artistiques statactivistes*, in Isabelle Bruno, Emmanuel Didier y Julien Prévieux (dir.), *Statactivisme. Comment lutter avec des nombres*, Éditions de la Découverte, Paris, 2014, p. 92.

### 25

Cf. Guy Debord, “Teoría de la deriva”, *Internacional Situacionista*, N° 2, diciembre 1958, pp. 50-53, citado a partir de Grégoire Chamayou, “Avant-propos sur les sociétés de ciblage. Une brève histoire des corps schématiques”, *Jef Klak*, N°2, « Bout de ficelle », septiembre de 2015, p. 1.

### 26

El título del filme y su estructura están inspirados en el trabajo de Grégoire Chamayou, cuyo texto “Pattern of life” parte de un diálogo realizado en 2014 junto al geógrafo Derek Gregory de la University of California Irvine. Ver: “Avant-propos sur les sociétés de ciblage. Une brève histoire des corps schématiques”, art. cit. y, del mismo autor, *Teoría del dron. De la fábrica de lo autómatas políticos*, Buenos Aires, Futuro Anterior, 2016.

### 27

Acerca de los filmes de Gilbreth, ver: Cf. S. Curtis, “Images of Efficiency. The Films of Frank B. Gilbreth”, in V. Hediger y P. Vonderau (dir.), *Films that Work. Industrial Film and the Productivity of the Media*, 2009, Amsterdam, Amsterdam University Press, p. 85.

### 28

El proyecto de Prévieux se llama Taller de dibujo – BAC del distrito 14. En lenguaje matemático, los diagramas de Voronoï son “formas geométricas, compuestas de polígonos definidos a partir de un conjunto discreto de puntos, que subdividen el espacio”. Cf. Julien Prévieux, *Esthétique des statistiques. À propos de quelques ateliers artistiques statactivistes*, in Isabelle Bruno, Emmanuel Didier y Julien Prévieux (dir.), *Statactivisme. Comment lutter avec des nombres*, Éditions de la Découverte, Paris, 2014, p. 91.

### 29

Julien Prévieux anota, a este respecto: “(...) lo que se pierde en eficacia, se gana en otros aspectos (...). La dimensión ‘artesanal’ favorece la reapropiación de un cierto saber-hacer allí donde la informática desconecta totalmente la herramienta de la experiencia común”. Cf. Julien Prévieux, *Esthétique des statistiques. À propos de quelques ateliers artistiques statactivistes*, op. cit., p. 94.

### 30

Julien Prévieux y Elie During, « E3: Error, eventualidad, emergencia”, nota para un taller en el marco del proyecto *Technological Uncanny*, dirigido por E. André y M. Beugnet, Université Paris Diderot, 2016, p. 1.

### 31

*Ibid.*, p. 2.

### 32

Yves Citton, *Gestes d'humanité*, *op. cit.*, p. 263.

**33**

El filme dura 15 minutos.

**34**

Gilles Deleuze, "Post-scriptum sobre las sociedades de control", *Polis: Revista Latinoamericana*, 13, 2006.

**35**

Horst Bredekamp, Sybille Krämer, "Kultur, Technik, Kulturtechnik: Wider die Diskursivierung der Kultur", in H. Bredekamp, S. Krämer (dir.), *Bild-Schrift-Zahl*, *op. cit.*, pp. 9-22 (extracto citado: p. 18).

**36**

Marielle Macé, *Petit éloge du documentaire*, *op. cit.*

---

Como citar: Blümlinger, C. (2020). El trabajo del gesto, *laFuga*, 24. [Fecha de consulta: 2024-12-21] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/el-trabajo-del-gesto/1017>