

Luis Pazos. Cuerpo y poesía

Fernando Davis (La Plata, 1974)

Es docente e investigador de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata y curador. Dirige el LabIAL (Laboratorio de Investigación en prácticas artísticas contemporáneas y modos de acción política en América Latina) en la FBA-UNLP. Es autor de los libros *Juan Carlos Romero. Cartografías del cuerpo, asperezas de la palabra* (Fundación OSDE, 2009), *Romero* (Fundación Espigas, 2010), *Horacio Zabala, desde 1972* (EDUNTREF, 2013) y *Luis Pazos. El “fabricante de modos de vida”*. *Acciones, cuerpo, poesía* (Document-Art, 2013). Actualmente integra el equipo curatorial de la 10° Bienal del Mercosur, a inaugurarse en la ciudad de Porto Alegre en septiembre de 2015.

En 1967, en una entrevista publicada en un periódico de la ciudad de La Plata, el joven poeta Luis Pazos eludía deliberadamente la categoría de artista, para definirse como un “fabricante de modos de vida”. En sus proyecciones de sentido, esta denominación concentraba una apuesta poética y crítica que venía a desbaratar los cercos institucionalizados de la práctica artística y sus trayectorias de autoridad normalizadas. Era, al mismo tiempo, un cuestionamiento radical de sus estrategias de interpelación y sus modos de recepción naturalizados y una exigencia límite por redefinir las relaciones entre el arte y la vida cotidiana. Para Pazos, como para otros artistas de su generación, la crítica a las formas artísticas tradicionales implicó mucho más que una mera apuesta estética, susceptible de explicarse desde la lógica de la experimentación formal y la sola extensión de los límites del arte más allá de sus encuadres disciplinarios. Por el contrario, el arte debía abandonar la producción de objetos destinados a la contemplación, con el propósito de movilizar, desde la interrupción de los procesos de subjetivación dominantes y sus regímenes naturalizados, la invención colectiva de nuevos espacios creativos y vitales.

En la segunda mitad de los 60, en el marco de atrevidos y potentes desbordamientos de lo artístico agitados por la vanguardia experimental, la producción de Pazos transitó desde la poesía de verso libre a la impugnación radical de la forma poética en la poesía visual “fonética” (o *Phonetic*

Pop Sound, como él mismo la denominó), de la edición de “libros-objeto” a la organización de eventos festivos y participativos e intervenciones colectivas, próximos a los *happenings* y articulados en torno al concepto de “arte actitud”. Desde la consigna “El mundo nuevo se construye jugando”, Pazos propuso una serie de dispositivos lúdicos y acciones insólitas y disruptivas, mediante los cuales apuntó a interpelar provocativamente al espectador, perturbando su confinación disciplinaria como mero contemplador, para volverlo un agente activo en la construcción colectiva de un hecho artístico abierto, susceptible de desacatar los moldes normalizados del arte.

En paralelo, Pazos colaboró de manera asidua como cronista de artes plásticas del suplemento dominical del diario *El Día*, espacio desde donde propuso diferentes claves críticas para pensar la vanguardia, y realizó sucesivas charlas y visitas guiadas en una serie de exposiciones organizadas entonces por Al Ginzburg, incansable gestor en la ciudad. Desde estos posicionamientos simultáneos, Pazos apostó a intervenir críticamente en su época, tanto en los gestos dislocatorios de sus provocativas acciones artísticas, como en las aproximaciones interpretativas de la vanguardia que movilizó en sus escritos y charlas (en los que, aunque se refirió al trabajo de otros, es posible encontrar preocupaciones que motivaron y atravesaron su obra). En el horizonte crítico abierto por estos debates, fue crucial el intercambio que sostuvo con sus amigos Quico García, Jorge de Luján



Gutiérrez, Héctor Puppo, Juan Carlos Romero y Edgardo Antonio Vigo.

Entre 1966 y 1969 Pazos formó parte del Movimiento Diagonal Cero, un grupo de poetas experimentales nucleado en torno a la revista *Diagonal Cero*, fundada por Vigo en 1962, integrado además por Omar Gancedo, Luján Gutiérrez, Carlos Ginzburg y el mismo Vigo. Precisamente en *Diagonal Cero* Pazos publicó sus *Phonetic Pop Sound*, acompañados de un manifiesto donde proclamaba a la calle como el territorio privilegiado de activación poética. La poesía debía escapar de la exclusividad acotada de sus circuitos institucionalizados, para extenderse a la vida cotidiana, al entorno de la ciudad. El paisaje urbano y el ruido de la calle, el supermercado y el *ready-made*, la cultura popular y la onomatopeya, el *happening* y los medios de comunicación, fueron los elementos de la poesía de Pazos. Pero no solo se trataba de acercar el arte a la vida mediante la sola extensión de sus límites, sino de *invadir el espacio del arte con la vida*, haciendo estallar en este gesto la legalidad institucional de lo artístico y activando desamarres de sentido, capaces de potenciar la transformación colectiva de las condiciones de existencia. La poesía debía volverse “una manera de vivir”, afirmaba Pazos, una forma de mirar e interpelar el mundo para transformarlo, una posición estratégica para afectarlo (y afectarse).

La exigencia de una mayor participación del espectador, central en la producción de Pazos, implicó asimismo una redefinición radical del lugar del cuerpo en la experiencia artística. El cuerpo fue interpretado por Pazos como soporte de insubordinación poética y política, como espacio desde donde movilizar –en los desamarres de sentido y en la capacidad de extrañamiento del arte– nuevos procesos de subjetivación. Para Pa-

zos, la poesía será, sobre todo, un hecho que *sucede* en los cuerpos. Puesta fuera de sí, la poesía se *desterritorializaba*, se desplazaba de la página impresa a los cuerpos, devenía acción colectiva, evento. Descalzada de sus enclaves disciplinarios como “obra de arte”, movilizaba su criticidad táctica en la interferencia de las lógicas naturalizadas del cotidiano, para agitar la invención imaginante en la activación de nuevos universos de sentido, que supusieran, al mismo tiempo, la invención creativa de nosotros mismos.

Estos planteos se inscribían en un escenario de creciente radicalización política, fuertemente interpelado por el imperativo revolucionario y en el que arte será llamado a redefinir sus alternativas crítico-poéticas, para intervenir en el acelerado curso de la historia. En los primeros años 70 la realidad social inmediata comenzará a operar como una materialidad privilegiada en la obra de Pazos, tanto en los proyectos que realizó con el Grupo de Experiencias Estéticas, que integró con Luján Gutiérrez y Puppo entre 1970 y 1971, como en los que propuso individualmente (por ejemplo, en las acciones y obras en torno a la Masacre de Trelew en 1972). Es posible encontrar en estos años un desplazamiento en relación con la presencia del cuerpo en la obra de Pazos: de su celebración festiva agitada por el fermento experimental de la vanguardia sesentista, a la representación del cuerpo atada a los signos de represión y violencia del propio contexto. En la producción de Pazos el cuerpo se volvía un dispositivo central desde donde interpelar críticamente la trama sociopolítica inmediata, territorio de inscripción de la violencia, era asimismo potencial espacio de liberación, de contestación e insubordinación políticas. —————

