

FORMAS, ENCUENTROS, MEZCLAS. COMUNICACIÓN, ARTE Y SENSIBILIDAD CONTEMPORÁNEA (UNA LECTURA DE BOURRIAUD).

FORMS, ENCOUNTERS, MIXES. Communication, art and contemporary sensibility (revisiting Bourriaud)

**Victor Lenarduzzi
Gabriela Samela**

ISSN (imp): 1390-4825

ISSN (e): 2477-9199

Fecha de recepción: 04/01/19

Fecha de aceptación: 05/22/19

Resumen:

Este artículo se propone reflexionar sobre los aportes formulados por Nicholas Bourriaud a la construcción de una mirada sobre las relaciones entre comunicación, arte y vida social contemporánea, a partir de la revisión y síntesis de algunas de sus principales categorías: “estética relacional”, “postproducción”, “radicante” y “forma/exforma”. Este autor ha tenido una resonancia destacada en el discurso sobre el arte de comienzos de siglo y sus ideas constituyen un aporte para pensar las transformaciones de la sensibilidad, la expansión de la cultura mediática y la renovación de las formas de producción artístico-cultural de la sociedad actual. La manera en que pone en relación arte-comunicación-sociedad permite entablar intercambios entre problemas de la comunicación, análisis estético y teoría social, saliendo de las barreras disciplinarias.

Palabras clave:

arte, comunicación, estética relacional, *remix*, encuentro, forma

Abstract:

This article ponders on the contributions made by Nicholas Bourriaud to the construction of a view on the relationships between communication, art, and contemporary social life. The analysis starts reviewing and making a synthesis of some of his main categories: “relational aesthetics”, “post-production”, “the radicant” and “the form / exform”. This author has had an outstanding resonance in the discussion about the art in the beginning of the century, and his ideas are a key contribution to think the transformations of the sensitivity, the expansion of the media culture and the renovation of the of artistic / cultural production forms today. The way in which it relates art / communication / society allows exchanges between communication problems, aesthetic analysis, and social theory, beyond disciplinary barriers.

Key Words:

art, communication, relational aesthetics, remix, encounter, form

Biografía de los autores:

Victor Lenarduzzi, argentino. Licenciado en Comunicación Social (UNER), magister en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural (UNSAM) y Doctor en Ciencias Sociales (UBA). Profesor Adjunto de Teorías y Prácticas de la Co-municación I (UBA) y profesor titular de Arte y Cultura de Masas (UNER). *Autor de Placeres en movimiento. Cuerpo, música y baile en la “escena electrónica”, Comunicación y Cultura. Ideas, itinerarios y pasiones y Escuela de Frankfurt. Razón, arte y libertad* (en coautoría). Dirige, junto con Gabriela Samela, el proyecto “Problemas Estéticos y Teorías de la Comunicación. Contribuciones al abordaje de la cultura mediática en la crítica contemporánea” (UBA). ORCID: 0000-0001-8167-1241.

Gabriela Samela. Argentina. Licenciada en Ciencias de la Comunicación y Doctora en Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Dirige junto a Víctor Lenarduzzi el proyecto de investigación “Problemas Estéticos y Teorías de la Comunicación. Contribuciones al abordaje de la cultura mediática en la crítica contemporánea”, financiado por la Secretaría de Ciencia y Técnica de la UBA. Autora de *Subjetividades Virtuales. Las narrativas del yo en Internet* (2018. Buenos Aires: Teseo), es docente de grado y posgrado en teorías de la comunicación e sus investigaciones se desarrollan en el campo de las “nuevas tecnologías”, cultura y sociedad. ORCID: 0000-0003-4126-9500.

ENCUENTROS

Rirkrit Tiravanija transformó en abril de 2012 la nave principal del Grand Palais de París, desde el mediodía hasta la medianoche, en espacio para un banquete de doce horas en mesas largas de madera en las que se sirvió Tom Ka, una sopa tailandesa, un menú sencillo y humilde. La experiencia, mezcla de instalación y performance participativa, se llamó *Soup /No Soup*. La idea fue darle al público un momento de calidez, convocarlo a participar del compartir la comida con otros, de interactuar con desconocidos, es decir, se generó una experiencia de “encuentro”. En eso consistía esta acción, intervención u obra de arte.

El artista argentino-tailandés está entre los principales referentes de la construcción conceptual elaborada por Nicholas Bourriaud. La categoría que nos aporta para pensar esta situación donde, más que obra, hay un acontecer y, antes que objeto de arte, hay una experiencia social y sensorial (la comida, la interacción) es la de “estética relacional”. La misma da título a uno de sus libros y ha tenido un importante impacto en el discurso teórico acerca del arte contemporáneo, tanto por las múltiples referencias que lo reconocen como un modelo para pensar la producción actual como por las polémicas y críticas que ha merecido (ver por ejemplo Bishop, 2004; Jiménez, 2010; Prado, 2011; Smith, 2012; Foster, 2017). ¿A qué alude Bourriaud con este concepto del cual Tiravanija se nos aparece como modelo? Cuando Bourriaud plantea una “estética relacional” se refiere a la capacidad de inducir “modelos de sociabilidad”, es decir, formas que apuntan a intervenir en el plano de la intersubjetividad, no ya de poner a los sujetos en relación con unos objetos (la obra de arte). Se trata por lo tanto de formas artísticas que ya no apuestan a un “espacio simbólico autónomo y privado” sino a “la esfera de las interacciones humanas y su contexto social” proporcionando juegos perceptivos, modos de participación, experimentación, espacios de indagación aunque ya no suceden en el marco de una visión teleológica de la historia y enmarcados en una “visión global del mundo” (Bourriaud, 2006, pp. 11-12).¹

Esta caracterización implica asumir con claridad un desplazamiento en la manera de pensar lo artístico/lo estético en el mundo actual. Como señaló oportunamente Bürger (2006), diversas formas estéticas no pueden ser pensadas desde el concepto de autonomía, ya que responden a nuevas necesidades expresivas y, efectivamente, ya no podrían plantearse seriamente al calor del proyecto de las vanguardias históricas (aunque a veces resuene la retórica vanguardista) y por lo tanto ya no se proponen resolver súbitamente los problemas del género humano en su conjunto

desde una visión redentora. Alejada de la teleología racionalista y el mesianismo político, la estética relacional presta atención tanto a las posibilidades que abre la “vida urbana” como también a las nuevas condiciones que viabiliza una cultura globalizada, por lo que:

(...) lo que se derrumba delante de nosotros no es sólo esa concepción falsamente aristocrática de la disposición de las obras de arte, ligada al sentimiento de querer conquistar un territorio. Dicho de otra manera, no se puede considerar a la obra contemporánea como un espacio por recorrer (donde el “visitante” es un coleccionista). La obra se presenta ahora como una duración por experimentar, como una apertura posible hacia un intercambio ilimitado. (NB, 2006, p. 14).

En este marco se trataría de asumir también un nuevo lugar para la imaginación, esto consistiría –como sugiere Appadurai (2001)– en pensar una “imaginación resituada” que ya no se ubica exclusivamente en campo del arte, sino que habita en espacios de la cultura de masas y de la vida cotidiana.

Esta circunstancia, en apariencia novedosa, quizá no lo sea tanto: “el arte siempre ha sido relacional en diferentes grados –dice el autor-, o sea, elemento de lo social y fundador del diálogo.” (NB, 2006, p. 14). Así, lo que Bourriaud trata de poner en evidencia no es algo planteado como absoluta novedad, sino más bien su intensificación, llamar la atención sobre lo que puede caracterizarse como la naturaleza comunicacional –por decirlo de alguna manera- de la experiencia artística desde hace largo tiempo, pero que en la actualidad adquiere un nuevo énfasis. Se trata, en alguna medida, de redescubrir esta faceta de la estética. Sin embargo, a la vez, configura una alternativa que apunta a correrse de las formas de la cultura dominante: se trata de crear

(...) espacios libres, duraciones cuyo ritmo se contraponen al que impone la vida cotidiana, favorecer un intercambio humano diferente al de las “zonas de comunicación” impuestas. (...) La mecanización general de las funciones sociales reduce poco a poco el espacio relacional. (...) El arte contemporáneo desarrolla efectivamente un proyecto político cuando se esfuerza en abarcar la esfera relacional, problematizándola. (NB, 2006, p. 16)

También se abre lugar para una socialidad vinculada al juego, la experimentación sensitiva, la recreación con los desafíos perceptivos, como podríamos encontrar, por ejemplo, en la instalación *Bâtiment (Edificio)* que el artista argentino Lenadro Erlich presentó en París, en 2004, en ocasión de la *Nuit Blanche* (y luego, replicó en otras ciudades). El público estaba directamente

1 En adelante, los textos de Bourriaud serán citados con las iniciales de su nombre y apellido (NB) seguido del año de edición de la obra.

involucrado y dentro de la obra, que consistía en la reproducción de la fachada de un edificio en el suelo y un espejo gigantesco con una leve inclinación, que permitía que la gente jugara a escalar, colgarse, etc. y ver duplicada la escena. (ver www.leandroerlich.art).

Para pensar estas experiencias, Bourriaud recupera la noción de “intersticio” según el uso que de ella había hecho Marx para postular que, más allá de su valor comercial o semántico, la obra de arte constituye un “intersticio social” en tanto contribuye al armado de comunidades que buscan no responder a la ley de la ganancia (sea a través del trueque, la venta a pérdida o del funcionamiento independiente), es decir, un intersticio aparece como oportunidad para las relaciones humanas efectuadas desde lógicas de intercambio diferentes a las vigentes en el sistema global. Bourriaud señala en *Radicante* (2009) que si la estética posmoderna nació de la extinción del radicalismo político, esto también se vincula con el crecimiento exponencial de la producción mediática y su proliferación caótica de imágenes, productos, sonidos, estilos, etc. Ahora bien, si el discurso posmoderno había diagnosticado la borradora de la distinción modernismo/cultura de masas e incluso -en algunos autores- su total integración, las ideas de Bourriaud están desplazadas de ese registro. Más que pensar en términos de una indistinción o de una total convergencia arte/medios, el autor apuesta al arte contemporáneo como espacio que permite interrogar/contestar/contradecir, no ya a la cultura de masas, sino más bien a la “cultura mediática” (Kellner, 2011) y sus dispositivos cosificados.² Se trata de generar relatos alternativos, narrativas divergentes, descifrando y utilizando las formas de la vida social:

Así como nuestro inconsciente intenta escapar como puede de la supuesta fatalidad del relato familiar por el psicoanálisis, el arte hace conscientes los escenarios colectivos y nos propone otros recorridos por la realidad, gracias a las mismas formas que materializan los relatos impuestos. (NB, 2007, p. 54-55).

Estas experiencias artísticas, que hacen su trabajo sobre la esfera

2 Dice el autor: “Hoy la comunicación sepulta los contactos humanos en espacios controlados que suministran los lazos sociales como productos diferenciados. La actividad artística se esfuerza por efectuar modestas ramificaciones, abrir algún paso, poner en relación niveles de la realidad distanciados unos de otros. Las famosas «autopistas de la comunicación», con sus peajes y sus áreas de descanso, amenazan con imponerse como único trayecto posible de un punto a otro del mundo humano. Si la autopista permite efectivamente viajar más rápido y eficazmente, también tiene como defecto transformar a sus usuarios en meros consumidores de kilómetros y de sus productos derivados. Frente a los medios electrónicos, los parques de diversión, los lugares de esparcimiento, la proliferación de formatos compatibles de sociabilidad, nos encontramos pobres y desprovistos, como rata de laboratorio condenada para siempre a un mismo recorrido en su jaula, entre pedazos de queso.” (NB, 2006, p. 6-7).

de las interacciones humanas y su contexto y que responden a nociones interactivas, sociales y relacionales, contribuyen al desarrollo de formas de aprender a habitar el mundo, en lugar de construirlo desde ideas preconcebidas de la evolución histórica.

Claire Bishop (2004) critica e interroga esta propuesta apelando a la categoría de “antagonismo” (Laclau y Mouffe) en función de una política democrática radical. La crítica es interesante ya que, si Bourriaud considera que el éxito reside en la creación de relaciones, resulta pertinente preguntar qué tipo de relaciones se crean, quiénes están implicados y por qué, es decir, interrogarse acerca de la calidad de los vínculos propiciados, ya que de lo contrario pareciera aceptarse que cualquier tipo de comunidad es valioso en sí mismo. Por otro lado, el crítico norteamericano Hal Foster advierte una cuestión clave respecto de la “estética relacional” y su apuesta a la construcción de comunidades y escenas de intercambio, en la medida en que su impulso participativo parece estar signado por su carácter compensatorio, es decir, como la socialidad y la vida pública se disuelven en diferentes lugares, “(...) es como si la idea misma de comunidad hubiese tomado un cariz utópico.” (Foster, 2017, p. 158).

Lo cierto es que, aun cuando las críticas son agudas y atendibles, hace ya décadas que la producción estética (artística o mediática) ha venido poniendo énfasis en la participación del espectador (que debería dejar esa posición) como rasgo clave para su realización. Y, aunque se trate de grupos y reuniones circunstanciales y las interacciones sean efímeras, la experimentación con las situaciones de encuentro parece ser una de las claves de la producción artística. Un contemporáneo de Tiravanija, el polaco Piotr Uklański, es muy conocido por su instalación *Untitled (Dancefloor)*, de 1996 (también replicada en distintos momentos), que consiste en una pista de baile con iluminación sincronizada con el sonido, cuyo sentido se completa con la implicación del público en el baile, es decir, con el movimiento corporal, el ambiente lúdico, la copresencia y el placer de la danza.

MEZCLAS

La instalación de Uklański, vinculada al espacio para la música y el baile, opera muy bien como transición hacia este nuevo eje de análisis. A *Estética relacional* le siguió un libro llamado *Postproducción* (2007). En gran medida, el autor considera que uno se continuaba en otro, aunque el primero apuntaba a los aspectos *conviviales* e “interactivos” y el segundo se orientaba a las “formas de saber” –vinculados a la aparición de Internet y las

redes- que permiten orientarse en el “caos cultural” y sus nuevos modos de producción. Bourriaud especifica -cuando se refiere a la “postproducción”- que se trata de un concepto técnico propio del cine, el video y la televisión, que consiste en realizar una cantidad de procesos sobre materiales grabados que van desde los efectos especiales a las voces en *off*, pasando por la inserción de música. La particularidad es que estas operaciones son procesos que no trabajan sobre materia prima o en bruto, lo que en los últimos tiempos ha implicado que cada vez más artistas interpreten, reinterpreten, destruyan, desarmen, rearmen o utilicen materiales u obras ya existentes para hacer otra cosa distinta. A tono con lo que hemos venido tratando, esta manera de hacer no solo se expandió a partir de las posibilidades que brindan las nuevas tecnologías y la “multiplicación de la oferta cultural”; además, ha tenido que ver con la recuperación y reivindicación de formas culturales consideradas inferiores o directamente descartadas, una cultura del bricolaje y el reciclado de fragmentos y restos. (NB, 2007, p. 7).

La figura inspiradora de estas formas de trabajo es el *disc-jockey* (*DJ*), quien realizaba una actividad secundaria y apenas reconocida -en la actualidad ha sido promovido a la categoría de artista o estrella- que aquí funciona como “tipo ideal”. Ahora: ¿qué es lo que hace un *DJ*? En principio, seleccionar música y mezclarla, entre otras cosas, con el objetivo de hacer que el público baile (la experiencia colectiva en la pista, como veíamos antes). Bourriaud describe que durante un set el *DJ* toca una serie de cortes o *tracks* -que ya existen- y nos propone un recorrido “por el universo musical” que encadena en una secuencia sónica, en la que no se limita a seleccionar y mezclar en un orden particular, sino que también interviene esos materiales, modifica la velocidad, aplica filtros, le agrega efectos, genera un *loop* en vivo, retoca la equalización en función de la escena o del momento en que está tocando.

Su set se emparenta con una exposición de objetos que Marcel Duchamp hubiese llamado «ready-mades asistidos»: productos más o menos «modificados» cuyo encadenamiento produce una duración específica. Así se percibiría el estilo de un *DJ* por su capacidad para habitar una red abierta (la historia del sonido) y por la lógica que organiza los enlaces de los fragmentos que toca. (NB, 2007, p. 43).

En diferentes textos Bourriaud ha caracterizado al sujeto de estos procesos como un *semionauta* que es -en tanto artista- alguien que “inventa recorridos entre los signos” (NB, 2009, p. 59). Aquí se puede convocar la palabra de un *DJ*, Paul D. Miller (conocido también como *Dj Spooky*), referente del *illbient* (una variante del género *ambient*) pero además escritor que reflexiona

(en tono deleuzeano) sobre la tarea del músico. Miller considera que pinchar discos es una escritura que se mueve en un mundo sonoro que se caracteriza -siguiendo a Amiri Baraka- como “lo mismo cambiante”: “Pinchar te permite tomar lo mejor de lo que circula y darle aliento propio” (Miller, 2007, p. 24), de modo que la estrategia de composición en la “ciencia del ritmo” es una infinita recontextualización. Ideas como las de *collage*, mixtura, reciclaje pueden asociarse fuertemente a este horizonte³: el *DJ* propone un recorrido, un viaje a través del sonido, en el que invita a participar a otros. Resulta importante destacar que esa participación produce una fuerte implicación corporal, porque el objetivo de “arte de la mezcla” es que la gente baile, generar un ambiente para una multitud con la que interactúa a través de la música en “tiempo real”. En esa reproducción y combinación de fragmentos de esos repertorios musicales “la masa sumerge en sí misma a la obra artística” (Benjamin, 1989, p. 53). El productor musical Brian Eno propuso la noción de *escenio* para conceptualizar este tipo de situaciones en las que la presencia colectiva es fundamental para la creatividad: síntesis de genio y escena, apunta a ir más allá de las concepciones románticas de la creación artística.

El uso de buena parte del potencial del repertorio de músicas y sonidos ha dado lugar a cruces de culturas musicales muy diversas, como también ha transgredido las fronteras entre lo culto y lo popular. El *remix* es uno de los procedimientos fundamentales que ha aportado a la actividad del *DJ* y se consolida como forma de operar sobre la cultura actual. En términos simples, hacer un *remix* es tomar una pista o tema ya existente y volver a mezclarlo. La cultura de la mezcla y el *deejaying* tiene un largo recorrido en el que se pueden reconocer aportes claves en el marco del dub, la música disco, el *house*, el *hip-hop* y el *techno*, para mencionar algunos (Gilbert y Pearson, 2003). En tiempos de la música disco, por ejemplo, con dos discos iguales, los *DJ* podían prolongar la duración de un tema privilegiando las partes rítmicas por sobre los fragmentos cantados, produciendo una suerte de *remix* en vivo. Pero el *remix* también consiste en alterar los propios componentes (por ejemplo distorsionar la voz, repetir un fragmento más veces, etc.), enfatizar unos sobre otros, agregar sonidos o bases rítmicas o acelerar o disminuir los golpes por minuto, para mencionar algunos recursos. De hecho, la práctica se hizo tan extensiva que

3 El crítico alemán Diedrich Diederichsen considera que la tarea de corte y mezcla que hace el *DJ* no ha consistido en “un trabajo de desmembramiento y montaje -o collage- sino un trabajo de reconstrucción. El *DJ* no era, como opinan muchos intérpretes posmodernos, un artista del pastiche, la cita o el enfrentamiento, sino un artista de la reconstrucción, que operaba en contra de la forma canción, es decir, en contra de la reconciliación entre historia y repetición, ritmo y épica, que aquella forma ofrecía.” (D. Diederichsen, 2005, p. 115)

el re-diseño del material “original” conduce al punto a perder la noción del original, ya que, en alguna medida el aura se desplaza del objeto a la experiencia del público.

Es indudable que esta idea de Bourriaud acierta en la caracterización de las artes de esta era. La “cultura del *remix*” ya no está acotada a la música, ni a un cierto tipo de música en particular (aunque allí se puedan rastrear sus matrices); también en la moda, el video, el arte, la literatura, la comida, las aplicaciones, el diseño, etc. opera produciendo *mash-ups*, fusiones, *collages* o *remixes*. El artista y teórico de los nuevos medios Lev Manovich (2008) considera que si el posmodernismo define los ochenta, el *remix* definitivamente domina el 2000, y es probable que continúe regulando las siguientes décadas también. Lo que se *remixa* hoy no es solo el contenido de los diferentes medios, sino fundamentalmente sus técnicas, sus métodos de trabajo y las formas de representación y de expresión. Unidos por el entorno común del *software*, el cine, la animación, la animación por computadora, los efectos especiales, el diseño gráfico y las tipografías, han llegado a formar un nuevo *metamedium* (metamedio).

Para Bourriaud, las prácticas del *DJ* se emparentan con las del *web surfer*, pero también con las del curador (Brian Eno ha sugerido que los *DJ* son los “curadores” de la música existente). La navegación web se caracteriza por la invención de itinerarios a través de la trama cultural y producir en la web consiste en producir recorridos originales entre incesantes flujos de signos, de ahí, la ya mencionada figura del *semionauta*. Este rasgo característico es visible en variados tipos de producción cultural e informativa en Internet: de los blogs a los memes, la reproducción, recombinación y reenvío de textos, imágenes y sonidos aparecen como operaciones frecuentes; incluso, como parte constitutiva de la expresividad en Internet, que en tanto soporte facilita el apropiarse de lo producido y el disponer de ello para la propia producción. El *remix*, la tergiversación o distanciamiento (alterar el contexto en el que se presentan imágenes culturales compartidas), los *collages* y montajes de los materiales culturales circulantes y la suplantación son, además, modos de intervención del activismo político en la web (Quintana y Tascón, 2015).

De esta manera, la enunciación en distintos géneros desarrollados en Internet se construye según la figura del *bricoleur*, que opera en la estructura fragmentaria de la web y que está siempre reenviando al complejo flujo del relato en circulación, del cual se sirve para producir expansiones (Jenkins, 2006 y 2008). Como señala Bourriaud (2007), los artistas que insertan su propio trabajo en el de otros contribuyen a abolir la distinción tradicional entre producción y consumo, creación y copia. De la misma manera, las formas de producción-circulación en Internet,

como postproducción, difuminan esos límites y fundan una cierta ética ligada a los movimientos de *software* libre y *copyleft*, relacionada con el compartir información y poner a disposición de otros los hallazgos, así como se ponen a disposición las propias creaciones. En el flujo hipertextual, la obra y sus fragmentos se independizan del “autor” y circulan descontextualizadas para su reapropiación y recontextualización. Los bricolajes se insertan, además, en la estructura fragmentaria del hipertexto, que está siempre reenviando al flujo de signos circulantes. Así, la frontera entre recepción y práctica se atenúa: escuchar discos se vuelve un trabajo en sí mismo en la lógica del *sampler*; escudriñar los materiales circulantes en el universo mediático (Jenkins, 2008), una tarea de bloggers, *instagramers* y tuiteros.

Bourriaud señala que las nociones de originalidad y de creación, en el sentido de hacer a partir de la nada, se difuminan en el paisaje cultural contemporáneo de muchos modos. Antes de ¿qué es lo nuevo? la pregunta es ¿qué se puede hacer con? esto es –en tono de Deleuze– indagar dónde se constituye un “pliegue”. Se trata de interrogar cómo los artistas “reactivan” las más variadas matrices culturales. “Vale decir: ¿cómo producir la singularidad, cómo elaborar el sentido a partir de esa masa caótica de objetos, nombres propios y referencias que constituyen nuestro ámbito cotidiano?” (NB, 2007, p. 13). Programar antes que componer; usar, antes que citar; volver a representar y poner en escena, antes que superar. En este marco, se configuran maneras otras de experimentar con los materiales de la cultura, lo que implica nuevas maneras de pensar las formas.

FORMAS

Las relaciones entre forma y sensibilidad han sido un campo de exploración de la vida cultural, en tanto se considera que son históricamente cambiantes. Así, por ejemplo, Benjamin (1989) había trabajado esta dimensión del cambio del *sensorium* en su famoso ensayo sobre la nueva situación del arte en la era de la reproductibilidad técnica. El texto fue enfático en interrogar las posibilidades que se abrían a partir de la configuración de una era de consumo de masas. Ahora bien, según apunta Boris Groys (2014), desde el inicio del siglo XXI se advierte la llegada de otra era, ya no de consumo estético masivo (esa es la era que teorizó Benjamin), sino de “producción artística masiva.” (p. 119) en la que Facebook, Instagram, Twitter, entre otros, se vuelven vectores. En una línea similar Bourriaud (2006) considera que:

(...) la emergencia de nuevas técnicas, como Internet y el multimedia, indica un deseo colectivo de crear nuevos espacios de sociabilidad y de instaurar nuevos tipos de transacción frente al objeto cultural: a la

“sociedad del espectáculo” le sucedería entonces la sociedad de los figurantes, donde cada uno encontraría en los canales de comunicación más o menos trunca la ilusión de una democracia interactiva. (p. 28)

Para quienes han considerado que el autor se ha mostrado demasiado optimista respecto de los potenciales actuales, esta consideración relativiza esa percepción.

Bourriaud indaga sobre los fenómenos que caracterizan los comienzos del siglo XXI y –siguiendo a Zigmunt Bauman– plantea que lo que se verifica es una “generalización de lo descartable” (NB, 2009, p. 90), algo que se advierte claramente en una economía donde la obsolescencia está programada pero también en la propia vida social en la que los vínculos se vuelven frágiles. Esto afecta también a las modas, las corrientes de la cultura pop y las tendencias: ya no se constituyen grandes corrientes culturales, no hay grandes olas en la marea cultural, sino más bien “un sinfín de olitas” que no resaltan sino, que son optativas y combinables. En este marco se constituye una extraña dialéctica entre precariedad y conservación pero no ya en términos de duración física, sino en lo que hace la duración como información favorecida, entre otras cosas, por la informatización. En este contexto esa cultura de la precariedad

(...) privilegia lo que se puede volver a usar (que depende de un derecho de acceso) contra lo duradero (que se manifiesta por la posesión física de las cosas). Lo que está en juego en el museo de arte de hoy es menos el almacenaje de los objetos en un espacio físico que una manipulación de la información. (NB, 2009, p. 96).

Los cambios en la sensibilidad, la innovación de los modos de hacer, el valor de la mezcla por sobre la idea de pureza, el énfasis en la intersubjetividad por sobre lo individual, necesitan en este momento la formulación de una pregunta:

¿A qué llamamos forma? A una unidad coherente, una estructura (entidad autónoma de dependencias internas) que presenta las características de un mundo: la obra de arte no es la única; es sólo un subgrupo de la totalidad de las formas existentes. (...) La forma puede definirse como un encuentro duradero. (NB, 2006, p. 19)

Ahora bien, Bourriaud especifica que es habitual negarles eficacia formal a las nuevas prácticas artísticas; sin embargo, tal vez cuando nos referimos a las prácticas contemporáneas, deberíamos hablar de “formaciones” antes que de formas, esto es, entender que una formación es lo contrario a “un objeto cerrado sobre sí mismo por un estilo o una firma. El arte actual muestra que “sólo hay

forma en el encuentro”, en la relación dinámica que mantiene una propuesta artística con otras formaciones, artísticas o no.” (NB, 2006, p. 22). Inmediatamente surge aquí la asociación con la teoría cultural de Raymond Williams (1980), que acude al concepto de “formación” para poder pensar “en proceso”, es decir, en aquello que “se está haciendo” (por lo tanto abierto) y no solo lo ya formado y reconocible como dado.

Si el concepto de forma se vuelve pensable en el encuentro, es lógico vincularlo a una reconceptualización de los modos de habitar el mundo en la contemporaneidad y con la crisis de las nociones que caracterizaron a los grandes movimientos culturales del pasado. En *Radicante* (2009), otro de sus textos importantes, el autor discute en torno al concepto de raíz y su relación con el modernismo y lo radical, para establecer una “diferencia entre radical y radicante”. Al respecto, sostiene que la obsesión modernista con lo radical (lo de raíz) tiene que ver con un planteo que a la vez remite a un origen y es principio de algo, el reinicio de una humanidad nueva, de la reintegración del arte en la vida, etc. Mientras tanto,

(...) el individuo de este principio del siglo XXI evoca plantas que no remiten a una raíz única para crecer sino que crecen hacia todas las direcciones en las superficies que se les presentan, y donde se agarran con múltiples botones, como la hiedra. Esta pertenece a la familiar botánica de los radicantes, cuya evolución viene determinada por su arraigamiento en el suelo. (...) El radicante se desarrolla en función del suelo que lo recibe... (NB, 2009, p. 56-57).

El arte contemporáneo estaría vinculado a la generación de modelos para este individuo en “perpetuo desarraigo”, sea el inmigrado, el turista, el exiliado o el errante. Ya no se trata de reconocer un origen único sino arraigamiento simultáneos o sucesivos. Las experiencias en el habitar el mundo contemporáneo, sea el exiliado, el refugiado, el migrante o el turista, están atravesadas por un “arraigo” contingente, momentáneo. El paso de lo radical a lo radicante se apoya en su argumentación en una crítica, tanto a la idea de origen (raíz) moderna como a la “razón posmoderna”, que termina en una “atomización completa de las referencias y de los criterios de juicio estético” (NB, 2009, p. 26). Lo radicante, en cambio, debe pensarse en el marco de lo que Bourriaud llama *altermodernidad*: “(...) un plan de construcción que permitiría nuevas interconexiones culturales, la construcción de un espacio de negociaciones que superaría el multiculturalismo posmoderno, más atento al origen de los discursos y de las formas que su dinamismo” (NB, 2009, p. 44). La pregunta acerca de la procedencia es sustituida por la del destino: “¿A dónde ir?”

En esta “cartografía móvil”, la obra no se ubica como

conclusión del proceso creativo, sino como portal, como generador de actividades. De esto se trata la “cultura de la actividad” a la que se refiere Bourriaud: la obra de arte como terminación temporaria de una red de elementos interconectados. La estructura hipertextual de la web potencia esta “cultura de la actividad” y esta noción de obra como portal, aunque no sin tensiones, considerando la tendencia a la concentración de la circulación en unos pocos buscadores y redes sociales y la preeminencia de la lógica algorítmica para la organización de los contenidos en circulación. En términos ideales, el dispositivo técnico del hipertexto realiza algo ya anticipado en la esfera estética y en la crítica postestructuralista (Landow, 1995): el acortamiento de los límites entre escritor y lector y la consiguiente aparición del “texto ideal” en el sentido de Barthes (2004), es decir, un texto reversible, abierto, “escribible” en el acto de lectura. Bourriaud alude a la “intuición duchampiana” del surgimiento de una cultura del uso, para la cual el sentido nace de una colaboración-negociación entre el artista y quien va a contemplar la obra. El anuncio de Benjamin, de que las diferencias entre autor y público se vuelven funcionales antes que fundamentales con la reproductibilidad técnica, prefigura a un nuevo sujeto, según Bourriaud, despojado del “aura” psicológica que representa “la sacrosanta identidad”. La altermodernidad implica un nuevo “precipitado cultural”, la formación de un “pueblo móvil” de artistas y de pensadores “que eligen ir hacia una misma dirección. Un ponerse en camino, un éxodo.” (NB, 2009, p. 47). Es decir, se produce una articulación sumamente productiva entre forma y movimiento.

En el marco de una concepción desacralizada del arte y la producción cultural, la apuesta consiste en apoderarse de todos los códigos de la cultura, de todas las formalizaciones de la vida cotidiana, de todas las obras del patrimonio mundial, y hacerlos funcionar. Esto, efectivamente, no está exento de conflictos y luchas: los derechos de autor, las restricciones de acceso, etc. son barreras a transgredir y desactivar. Aprender a servirse de las formas es ante todo saber apropiárselas y habitarlas. De ahí que no solo Duchamp y los dadaístas hayan marcado el camino a explorar, sino también el situacionismo y el apropiacionismo. Recordemos la figura del *DJ* como “tipo ideal” y dejemos nuevamente que hable DJ Spooky: “el yo del siglo XXI está tan inundado y definido por los datos que lo rodean que estamos entrando en una época de *conciencia multiplex*.” (Miller, 2007, p. 54). Esto se traduce en una multiplicación de las identidades y un juego creativo que se reparte en múltiples proyectos: algunos estrictamente como *DJs*, otros como productores, otros en versión experimental, otros en colaboración y, finalmente, como *remixer*. Un movimiento de las formas, de las identidades, de las maneras de producir y utilizar las textualidades más diversas.

Más tarde, continuando su búsqueda teórica, Bourriaud elabora el concepto de *exforma*, en el que el ámbito de lo *exformal* sería

(...) el lugar donde se desarrollan las negociaciones fronterizas entre lo excluido y lo admitido, entre el producto y el residuo. El término *exforma* designará aquí a la forma atrapada en un procedimiento de exclusión o de inclusión. Es decir, a todo signo transitando entre el centro y la periferia, flotando entre la disidencia y el poder.” (NB, 2015, p. 11).

En el gesto de expulsión y el residuo que resulta de este puede pensarse un lazo entre estética y política para poder pensar la relación entre lo significante y lo insignificante. Este es el contexto en el que se vuelve relevante repensar las relaciones entre arte y cultura de masas, no como una dicotomía, sino desde otro horizonte. Recordemos que entre las principales operaciones de la postproducción el autor piensa en “reprogramar obras existentes” y “utilizar a la sociedad como un repertorio de formas” sino también “apropiarse de las imágenes” e “invertir la moda y los medios masivos”. En este marco, lo residual y lo descartado se vuelven otra vez significativos.

La cultura popular, o eso que hoy se llama *low culture*, se ha vuelto el material privilegiado del arte de este inicio del siglo XXI, algo que no podría concebirse fuera de la teoría benjaminiana del “salvamento histórico”. (...) El universo de lo disfuncional –el de las ideas rechazadas, de las cosas desechadas y de las formas de vida marginadas- solo cobra pleno sentido dentro de una visión aleatoria de la Historia, según la cual todo lo que ocurrió podría haber acontecido de otra manera. (NB 2015, p. 91).

Finalmente, podemos decir que resulta pertinente destacar la manera en que Bourriaud pone en relación arte-comunicación-sociedad, lo que permite entablar una serie de intercambios entre problemas de la comunicación, análisis estético y teoría social, saliendo de las barreras disciplinarias. Ahí, el concepto de “forma” como lugar de articulación entre sensibilidad e inteligibilidad resulta clave en tanto

(...) la forma toma consistencia, y adquiere una existencia tal, solo cuando pone en juego las interacciones humanas; la forma de una obra nace de una negociación con lo inteligible. (...) La intersubjetividad, en el marco de una teoría «relacionista» del arte, no representa solamente el marco social de la recepción del arte, que constituye su «campo» (Bourdieu), sino que se convierte en la

esencia de la práctica artística. (NB, 2006, p. 22-23).

Así como se puede pensar un arte relacional, también hay una teoría estética (relacional) cuyo énfasis está puesto en evaluar y juzgar las obras de acuerdo las relaciones humanas que inducen o suscitan, como también en interrogarlas y ponerlas bajo sospecha. De esa manera se transforma en un lugar interesante de las disputas por el sentido de la construcción de la vida en común.

Referencias

- Appadurai, A. (2001). *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Montevideo: Trilce-FCE.
- Barthes, R. (2004). *S/Z*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Benjamin, W. (1989). *Discursos interrumpidos*. Madrid: Taurus.
- Bishop, C. (2004), Antagonismo y estética relacional. En *Octubre 110*, MIT- Massachusetts..
- Bürger, P. (1996). *Crítica de la estética idealista*. Madrid: Visor.
- Diederichsen, D. (2005). *Personas en loop. Ensayos sobre cultura pop*. Buenos Aires: Interzona.
- Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Bourriaud, N. (2007), *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Bourriaud, N. (2009). *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Bourriaud, N. (2015). *La exforma*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Foster, H. (2017). *Malos nuevos tiempos. Arte, crítica, emergencia*. Madrid: Akal.
- Gilbert, J. y Pearson, E. (2003). *Cultura y políticas de la música dance*. Barcelona: Paidós.
- Groys, B. (2014), *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Jenkins, H. (2006). *Fans, Bloggers and Gamers. Exploring Participatory Culture*. New York & London: New York University Press.
- Jenkins, H. (2008). *Convergence Culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.
- Jimenez, M. (2010). *La querrela del arte contemporáneo*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Kellner, D. (2011). *Cultura mediática. Estudios culturales, identidad y política entre lo moderno y lo posmoderno*. Madrid: Akal
- Landow, G. (1995). *Hipertexto. La convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología*. Barcelona: Paidós.
- Manovich, L. (2008). Comprender los medios híbridos . Recuperado de: http://historiaiuna.com.ar/wpcontent/material/2011_manovich_medios_hibridos.pdf
- Miller, P. (2007). *La ciencia del ritmo*. Barcelona: Alpha Decay.
- Prado, M. (2011). Debate crítico alrededor de la estética relacional. En *Disturbis* Nro. 10. Recuperado de: https://ddd.uab.cat/pub/disturbis/disturbis_a2011n10/disturbis.../Prado.html
- Quintana, Y. y Tascón, M. (2015). La batalla de los mensajes. De los memes a la construcción de una nueva narrativa. *Revista Telos*. Recuperado de: <http://www.telos.es>
- Smith, T. (2012). *¿Qué es el arte contemporáneo?* Buenos Aires: Siglo XXI.
- Williams, R. (1980). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Paidós.