

CAPÍTULO 6

Imágenes_adoradas.jpg: #arte #relacional

Mnemo Leonardi

En una época sumamente referencial para con su propio tiempo como lo es la contemporaneidad (Groys, 2016), el arte entabla una relación diferente con las utopías; en vez de buscar en el futuro o en el pasado, el arte se plantea como un intersticio que inaugura, en el presente, un mundo posible tomando como punto de partida las relaciones humanas y su contexto social (Bourriaud, 2017). Uno de estos mundos posibles pudo hallarse en agosto de 2018, cuando el colectivo artístico *La Pandilla* llevó a cabo, en el espacio cultural platense Cuatro de Discos, una exposición consistente de una tecno-instalación titulada *Por siempre en mi Adoratorio Micro SD*, que se valió de *Whatsapp* para su constitución. Una aproximación a esta obra permite indagar en las formas en que determinados “protocolos de uso” de medios e imágenes propician la construcción colectiva de las obras de arte (Bourriaud, 2007). De este modo, es posible abordar la dimensión epistémica de la obra colectiva, en tanto se plantea desde la relación con otros y su situacionalidad específica.

#arte

Cuatro de Discos fue un espacio artístico de formación y exposición de la ciudad de La Plata ubicado casi en la periferia del centro de la ciudad. Llegar no era muy difícil, ni tampoco lo era encontrarlo; al pasar por el frente podía observarse el interior a través de un escaparate casi siempre intervenido. Durante la exposición de *La Pandilla*, el ambiente a través del vidrio era de *misterio*, en el sentido teatral del término: un misterio de cotillón en el que, a la cálida luz de velas falsas, se proyectaban imágenes sobre un altar de tules y cartón pintado, “una tierra repleta de discretos lugares donde desembocan los sueños”, como dijo una vez Benjamin (1982, p. 867).

Al ingresar a la exposición, los destellos de luz anaranjada permitían observar una serie de *estampitas* apostadas en diversos puntos. Las mismas exhortaban, a través de un pequeño texto poético, a compartir una imagen, “esa imagen que sobrevive a todas las limpiezas de memoria”, enviándola por medio de *Whatsapp*⁵⁷. Bajo el poema se encontraba el número de teléfono al que debían ser enviadas aquellas imágenes adoradas, que luego serían proyecta-

⁵⁷ Puede consultarse en: <https://www.instagram.com/p/BmJifMCnwbG/>

das sobre un altar *hecho-a-mano* para construir la obra de manera colectiva, característica fundamental en las producciones de *La Pandilla*, que se autodefine como un grupo de artistas “unidxs en acción y afecto”.⁵⁸ Un altar, velas electrónicas, un proyector, la intervención de las personas y sus *smartphones* conformaron así la tecno-instalación.

El término *tecno-instalación* no refiere a un tipo de arte que funciona como una especie de decorado *high-tech* (Bourriaud, 2017, p. 94); ni, como señalan Claudia Kozak y Lucía Stubrin (2015), al hecho de tematizar o incorporar en su producción o circulación lo tecnológico, “sino al modo en que una instalación se abre a la exploración del “diálogo” tecnológico en un mundo que ha hecho de la tecnología un cierto modo de entender la vida” (p.154). Y ahora el análisis debe hacerse en tiempo presente, porque el diálogo tecnológico que plantea la producción involucra unos modos de entender la vida sumamente contemporáneos: la comunicación instantánea y las imágenes aparentemente fugaces. Pero *La Pandilla* no se detiene en un *uso* de estas formas, sino que trata de entablar una relación diferente con ellas. La comunicación instantánea se demora, en la espera de que la imagen enviada se proyecte, y las imágenes fugaces dejan de serlo; se reflexiona sobre ellas y los bloques de afectos y percepciones que suponen (Bourriaud, 2017, p. 20). La práctica de *bricoleur* del colectivo lleva a pensar en posibilidades de encontrar cosas nuevas en los universos cotidianos; nuevas relaciones con las imágenes y nuevos tiempos para la comunicación que no esperan devenires utópicos: como afirma Nicolás Bourriaud, el arte, que antes “tenía que preparar o anunciar un mundo futuro (...) hoy moldea mundos posibles” (2017, p.11).

Este es el tipo de arte que Bourriaud (2017) define como *relacional*. El arte relacional es aquel que toma “como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social” (Bourriaud, 2017, p.13); las obras se transforman en un intersticio en el que se pueden construir modos de existir en el mundo. La obra de *La Pandilla*, en tal sentido, fue un intersticio social: fue un momento para habitar lo existente y propiciar una vinculación diferente con las imágenes a través de una herramienta comunicacional tan incrustada en el centro de lo cotidiano. Enviar imágenes es algo que se hace todo el tiempo, y es esa cercanía la que en gran medida permite la colectivización de la producción, al no tratarse de tecnologías “de punta”, sino de tecnologías del día a día (Kozak y Stubrin, 2015, p.154).

Durante el *remix* de imágenes proyectadas pudieron verse formas de lo más variadas: *memes*, fotos personales, obras de arte. El ambiente fue de divertimento. No había gran diferencia entre la propuesta de la obra y lo que se hace casi diariamente; salvo por el hecho de que se tenía conciencia de que enviar aquella imagen iba a ser parte de la obra. Como afirma Bourriaud (2017), “el arte obliga a tomar conciencia de los modos de producción y de las relaciones humanas producidas por las técnicas de su época” (p. 82): en este caso, lleva a tomar conciencia sobre el valor que se les atribuye a las imágenes y al modo en que estas circulan en diferentes espacios, artísticos y no artísticos.

⁵⁸ Puede consultarse en: https://www.instagram.com/pan_di_lla

@aura

El *aura*, aquella manifestación irreplicable de una lejanía, como escribió Walter Benjamin en 1936, pervive en un estado de deterioro. El valor cultural de las obras de arte, y por lo tanto su relación con la tradición, es socavado por una recepción dispersa. Y esto se debe a que la posibilidad de su reproducción técnica priva a la imagen de su aquí y ahora, pudiendo ésta estar en cualquier parte simultáneamente; en todo momento y en todo lugar. Como continuación de esta idea de Benjamin, Boris Groys (2016) señala que, en la era digital, las imágenes recobran su aquí y ahora, su aura, en la acción de reproducción: las imágenes digitales no están allí en las pantallas constantemente, sino que requieren una puesta en marcha, un *click* o un *tap* que las active (p.162). Bourriaud (2017) dice, por su parte, que “el aura de las obras de arte se desplazó hacia su público” (p.70), en tanto las mismas producen al instante en sus entornos una colectividad de espectadores. Es posible, de cierto modo, observar estas dos dimensiones auráticas en la tecno-instalación de *La Pandilla*.

“El valor cultural de la imagen tiene su último refugio en el culto al recuerdo de los seres queridos, lejanos o desaparecidos” (Benjamin, 2007, p.159). Ese brillo último del aura estaba, para Benjamin, en el rostro humano que miraba a la cámara: “En las primeras fotografías vibra por vez postrera el aura en la expresión fugaz de una cara humana” (Benjamin, 2007, p.159). El filósofo alemán diría en su famoso texto que el aura de la obra de arte atravesaba, en la época de la reproductibilidad técnica, un estado de transformación o decaimiento que muchas veces fue interpretado como *muerte del aura*. Como se sabe por la ley de Lavoisier, nada se destruye, sino que todo se transforma: en primer lugar, habría que pensar que el aura no es simplemente algo que baña a la obra o que pesa sobre los hombros de quien la mira; el aura es una relación entre quien mira y la obra, relación sustentada en la historia y las tradiciones visuales. De allí que hacia la modernidad Benjamin reconozca una transformación del aura, es decir, de las relaciones visuales.

Si el aura fulgura por última vez en la expresión de una cara humana, para Bourriaud lo hace potencialmente en toda relación porque “toda forma es un rostro que nos mira” (2017, p. 21), y al lanzar su mirada, sugiere modos de ser vista. Toda forma es un rostro que mira a quien la mira: pero, ¿qué es una forma? Bourriaud, desde el materialismo aleatorio que describe como parte de su estética relacional, define a la forma como un encuentro duradero: un mundo que se crea en el encuentro entre dos elementos hasta entonces paralelos (p. 19); y producir una forma es entonces inventar encuentros posibles (p. 24). Si el aura era antes una relación de recogimiento de espectadores ante la obra, ahora es una relación de cohabitación, un encuentro que produce un mundo.

Pero más importante, la obra ya no produce relaciones que desembocan sólo en la obra, sino que propicia y requiere, como parte esencial, relaciones intersubjetivas (Bourriaud, 2017). La imagen, como las estampillas o el decorado de la exposición de *La Pandilla*, deja de ser una huella para ser un programa, para ser incitaciones a actuar y modelos de relaciones a entablar (Bourriaud, 2017, p. 85). De manera paradójica, el aura, ahora en la microco-

munidad del público, ya no puede describirse en los términos espaciales de Benjamin, como la *manifestación irreplicable de una lejanía*. La globalidad del capitalismo contemporáneo genera, precisamente, espacios inhabitables y completamente ocupados por codificaciones comerciales que las producciones culturales relacionales intentan habitar y transformar, al menos de manera temporal (Bourriaud, 2017). Los *intersticios* que la obra produce en tal contexto no pueden entonces ser interpretados como espacios, sino que deben ser comprendidos como momentos, *aquí(s)* y *ahora(s)* «en medio de la forma colectiva temporaria que produce al exponerse» (Bourriaud, 2017, p. 73).

El decorado no se calla

La tecno-instalación de *La Pandilla* se inserta, además, en la línea de una forma-exposición iniciada en los años 60 y denominada por Bourriaud como *exposición-decorado* (2017, p. 88). Mientras que la idea de *decorado high-tech* mencionada con anterioridad hace referencia a una tematización de los objetos tecnológicos por lo que son en sí mismos, la exposición-decorado permite pensar las relaciones entre el arte y la ideología inducida por las técnicas, a partir de un modelo similar al *set* de filmación. Este modelo da lugar, en el *Adoratorio de La Pandilla*, a la generación de un “espacio fotogénico” (Bourriaud, 2017, p. 88) en el que la visión no es solamente un elemento de percepción sino también de decisión, para recortar y generar imágenes que formen parte de la exposición.

Si en los 90 puede pensarse al arte relacional como un modo de “liberarse de las obligaciones de la ideología de la comunicación de masas” (Bourriaud, 2017, p. 53), la continuación contemporánea del caso analizado, que ya no puede escapar a la ubicuidad del simulacro, se constituye desde el uso de esa misma ideología: la comunicación instantánea y las imágenes alteradas; pero esta vez la ficción está allí para crear y develar un mundo, no para ocultarlo.

En tal sentido es que, además de ser rama y profundización del arte de instalación (Costa, 2016, p. 198), las obras relacionales, en tanto generan un modelo de sociedad, son “máquinas sociales” (p. 201). La idea de máquina o tecnología social puede asociarse a los elementos que la exposición incorpora: smartphones, conexión a internet, servicio de mensajería digital. Todos elementos y artefactos técnicos que promueven socialidad; pero también la obra puede pensarse como un “específico artefacto sociotécnico que involucra por un determinado espacio-tiempo a diferentes personas, y pone su foco de atención en la posibilidad de crear o recrear lazos entre ellas” (Costa, 2015, p. 230).

#conocimiento

La dimensión epistémica de las producciones relacionales tiene su radicante, entonces, en su posibilidad de modelar formas de relacionarse, no sólo con las imágenes, sino también in-

tersubjetivamente. En *Por siempre en mi Adoratorio Micro SD*, no sólo se pone en juego un replanteamiento individual de los vínculos que cada participante tiene con las imágenes, sino que la exposición colectiviza una práctica secular de consagración de las mismas.

A través de la reauratización y de la creación colectiva, la obra devela un modo específico de conocimiento en la forma de un modelo para las relaciones sociales, visuales y afectivas. Y ello es posible porque la obra se construye sobre un saber compartido respecto de una técnica: técnica en tanto *poiesis* en el sentido heideggeriano, como un “producir abierto al saber, [un] entramado de operatorias, saberes y matrices sociales” (Kozak, 2015, p. 215).

El arte y la cultura visual, además de sus dimensiones epistémicas y relacionales, no pueden ser interpretadas sin tener en cuenta su carácter situado. La exposición, como inauguración de un espacio-tiempo específico, es uno de los componentes de esa situacionalidad. El esteta Boris Groys llama la atención sobre las situacionalidades que generan las imágenes digitales en su libro *Arte en flujo* (2016). Allí, Groys señala que las imágenes digitales, como aquellas que formaron parte de la exposición analizada, existen sólo cuando son puestas en acto: un documento digital sólo se transforma en imagen, sólo se hace visible, con la acción de un *click* o un *tap*. Lo digital convierte, así a las artes visuales en artes *performáticas*, y cada vez que se pone en escena, la imagen cambia, puesto que su situacionalidad cambia (Groys, 2016, p. 162).

Las afirmaciones de Groys resultan interesantes porque, al entender que la imagen digital crea un *aquí y ahora* a través de la puesta en acto, confluye con el pensamiento de Bourriaud: la imagen se reauratiza. Pero además, concibe a este *poner en acto* también como una forma de técnica en el sentido heideggeriano, en tanto hace aparecer algo que antes no estaba allí (Groys, 2016, p. 163). En el caso de la exposición de *La Pandilla*, la responsabilidad por este *hacer aparecer* es delegada al público, propiciando la construcción colectiva de sentido y conocimiento compartido.

Un punto central en esta poética de lo compartido es la apropiación de la ideología de las técnicas comunicacionales masivas para la generación de relaciones de carácter más bien íntimo entre personas e imágenes. En lo digital se presenta con mayor fuerza la fórmula de que *cada forma es un rostro que mira a quien la mira*, puesto que hacer visible una imagen es también hacerse visible para otros (Groys, 2016, p. 163): enviar una imagen por *Whatsapp* crea un rastro que puede ser seguido por la compañía Facebook, como publicar una imagen en Instagram hace visible para otras personas a quien la publica. Y aunque no sea posible *dominar la comunicación*, aunque no sea posible escapar a «la mirada del espectador oculto» (Groys, 2016, p. 165), *Por siempre en mi Adoratorio Micro SD* logra crear, dentro de una época de vigilancia digital en tiempo real, un tiempo para otro tipo de relaciones, unas que tienen menos que ver con el control y más que ver con el cuidado, el resguardo y el afecto.

En su libro *Postproducción* (2007), al cual él mismo concibe como una especie de continuación de Estética Relacional, Nicolás Bourriaud señala un modo de hacer obras que ya no depende de los saberes y los espacios tradicionales y que puede relacionarse al caso analizado. En primer lugar podría señalarse la noción de la *forma como escenario* (Bourriaud,

2007, p. 53): la idea de que la exposición ya no es la culminación o el resultado de un proceso, sino un momento de producción, “un espacio de cohabitación, un escenario abierto a medio camino entre el decorado, el estudio de filmación y la sala de documentación” (p. 87). Es este momento de producción el que permite e impulsa la construcción colectiva de sentido, como se mencionó, a través de saberes comunes que se ponen en juego en los modos de seleccionar y compartir imágenes. Bourriaud nombra a estos modos *protocolos de uso* que pueden reconfigurarse en la postproducción en una *tipología* de saberes que el autor delinea en la introducción de su libro: reprogramar obras existentes; habitar estilos y formas historizadas; hacer uso de las imágenes; utilizar la sociedad como un repertorio de formas; invertir la moda y los medios masivos.

Aunque puedan encontrarse referencias a obras previas o formas de la historia del arte, el foco de la exposición de *La Pandilla* podría vincularse más a las últimas tres categorías en una doble dimensión, desde el punto de vista del colectivo y del público. El colectivo hace uso de imágenes preconcebidas, como los altares o los adoratorios, e imagina en estas formas la inserción de imágenes que no conoce pues serán seleccionadas por el público posteriormente. Estas imágenes pueden tener un origen diverso: memes, selfies, capturas de pantalla. La única *cláusula* es que deben comportar un vínculo relevante para con quien la envía. Así, la exposición utiliza a la sociedad como un repertorio de formas en tanto el grupo propone al público la selección de las imágenes.

Sobre el último punto, el hecho de que la obra invista los nuevos medios de comunicación va más allá de que en la producción se utilice Whatsapp. En concordancia con su contemporaneidad, la exposición adopta la forma de una tecnología de la información: la obra se vuelve una superficie de almacenamiento (Bourriaud, 2007, p. 109), con un *hardware* o cuerpo material provisto por el colectivo, y un *software* o protocolo de uso adoptado por el público.

En una relación visual

“La imagen pobre es una copia en movimiento. Tiene mala calidad y resolución subestándar. Se deteriora al acelerarla” (Steyerl, 2016, p. 33). Por la naturaleza de *Whatsapp*, al ser un servicio de mensajería instantánea, las imágenes que circulan en la aplicación experimentan una constante compresión: se vuelven imágenes pobres. Si se sigue a Hito Steyerl, la imperfección de la imagen pobre hace que se mueva por vías alternativas, por debajo de las corrientes mediáticas comerciales.

La imagen pobre crea una historia compartida, construye alianzas al viajar de dispositivo en dispositivo y conecta públicos dispersos, generando un aura basado en la transitoriedad de la copia (Steyerl, 2016, p. 45). Crea, en suma, relaciones visuales. Y aunque el capitalismo global organice estas relaciones bajo la marca de la ansiedad y la precariedad, la circulación de imágenes pobres de persona a persona posibilita también la cohabitación de pensamientos y afectos disruptivos (Steyerl, 2016, p. 46).

Nuevamente un *aquí y ahora*. La *transitoriedad de la copia* en la exposición de *La Pandilla* es, de hecho, un elemento importante. En la circulación de imágenes pobres se crea una apertura para repensar, en la actualidad del evento, las relaciones con las imágenes. ¿Cuál es la relación visual que plantea el *Adoratorio Micro SD?*: “es el vínculo con el presente” (Steyerl, 2016, p. 47).

Referencias

- Benjamin, W. (1982). *El libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Benjamin, W. (2007). *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica*, en *Conceptos de filosofía de la historia*. Buenos Aires: Terramar Ediciones.
- Bourriaud, N. (2017). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Bourriaud, N. (2007). *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Costa, F. >>RELACIONAL, en Kozak, C. (ED.) (2015). *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Costa, F. >TECNOLOGÍAS SOCIALES, en Kozak, C. (ED.) (2015). *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Groys, B. (2016). *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Kozak, C. <<TÉCNICA>>, en Kozak, C. (ED.) (2015). *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Kozak, C. y Stubrin, L. >INSTALACIÓN, en Kozak, C. (ED.) (2015). *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Steyerl, H. (2016) *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.