

ARTxt. MISCELÁNEA

Comentarios, reseñas, críticas y entrevistas SECCIÓN MixTt

INQUIETAR EL VER. JOAQUÍN IVARS Y LOS MURMULLOS (DISONANTES) DE LA MULTITUD CONECTADA

FRACISCO JAVIER PANERA CUEVAS

Universidad de Salamanca (España)

En mayo de 2023 invité a Joaquín Ivars a presentar su videoinstalación “Demonstration-Leitmotiv” en la sala de exposiciones temporales del Museo Provincial de Salamanca dentro del proyecto “La Imagen Promiscua”, promovido desde el Máster en Estudios Avanzados en Historia del Arte de la Universidad de Salamanca. El discurso curatorial partía de una paradoja: en ningún periodo de la historia las imágenes han aparecido con tanta intensidad en nuestro universo estético, cotidiano, político e histórico como en la actualidad, sin embargo, nunca hemos dudado tanto de su veracidad. Bajo esta premisa, todo artista -en realidad todo ciudadano- debe formularse la pregunta sobre qué papel desea que jueguen las imágenes que produce, consume e intercambia en este nuevo “régimen de visibilidad”¹.

Los trabajos de Joaquín Ivars no eluden ese reto, que no es otro que esclarecer si es viable la tarea crítica de inquietar el ver y trastocar la mirada de un modo que nos permita resituarnos ante esa marea ingente de imágenes en las que las utopías y los deseos se han desplazado y subsumido en una conspiración de pantallas preñadas de significantes flotantes.

En “Demonstration-Leitmotiv” se pone en escena una manifestación urbana cuyos participantes desfilan con decenas de pancartas en las que aparecen fotos de una variopinta selección de celebridades que llevan sobreimpresa una frase (un slogan, un aforismo, una sentencia) que fue supuestamente pronunciada por el protagonista de la imagen en algún

1 Hablamos de “régimen de visibilidad” en los términos formulados por Jacques Rancière, en *La división de lo sensible* (2002). Es este libro el autor define el presente como un momento post-utópico erigido sobre la ruina de las perspectivas de emancipación política a las cuales estuvo ligado el arte durante la modernidad. En el actual régimen de saturación visual/textual la radicalidad artística y la utopía estética habrían sido sustituidas por un arte inoperante en su capacidad para transformar el mundo, pues sus propuestas no pasan de “micro-situaciones” estrechamente limitadas en su radio de acción.

momento de su vida. En cada pancarta se exterioriza algún tipo de afinidad afectiva, estética o ideológica entre el personaje representado y quien la porta².

Joaquín Ivars no ignora que en la era de la circulación promiscua de la información, la dictadura del algoritmo, la estética del meme y las *fake news*, propiciadas por medios como internet, las redes sociales o la inteligencia artificial, cualquier imagen mediática se convierte en una “zona de tráfico” entre las afinidades afectivas (individuales y colectivas) y las relaciones de poder y que, en consecuencia, el valor de una imagen (o de un discurso) no siempre reside en su autor, sino en la posibilidad de (re)semantizar sus territorios de producción, circulación y consumo. Desvinculada de su contexto, cualquier imagen se convierte en (post)histórica desde el mismo instante en que comienza su distribución por las redes inestables de la cultura global. Y la videoinstalación que va a ser objeto de análisis en estas líneas no escapa a esta dinámica.

La apropiación de las identidades de personajes célebres -sean cuales sean sus méritos- para apuntalar la propia, se ajusta a una estructura de oportunidad mediática que tiende a mixtificar sus mensajes en el plano simbólico. Como recuerda Víctor Sampedro (2004), para poder “rentabilizar” sus contenidos, los medios convencionales -y ahora el algoritmo- realizan operaciones de renovación permanente del menú de sus pantallas en las que cualquier identidad mediática -sea de la época que sea- se nos presenta como “actual y nueva”, obviando sus raíces históricas y el contexto de producción de sus mensajes. Luego, el consumidor de imágenes puede aceptarlos, negarlos o reformularlos.

Habría que preguntarse, por tanto, si este nuevo régimen de visibilidad en el que se inscribe toda imagen obtenida de Internet es “transhistórico” y “pantalocrático” tal y como nos pretenden persuadir teóricos como Lipovetsky (2009) o la puerta de entrada a una suerte de “fascismo de la imagen” (de baja intensidad) disfrazado de inocente “estado memocrático”³, como profetizó Hito Steyerl en *Los condenados de la pantalla* (2014)⁴.

Joaquín Ivars ya se refirió con notable sarcasmo a esta errática deriva de la política en las redes sociales en un artículo publicado en el diario *Público* (19/05/2019) con el título: “La trampa política del tweet. ¿Representantes o influencers?”:

-
- 2 Las pancartas fueron construidas en un *workshop* con estudiantes dirigido por el propio Ivars en el Laboratorio de Experimentación de la Facultad de Bellas Artes de la UMA en enero de 2023. Según me ha hecho notar el autor, se dio absoluta libertad a cada estudiante para que eligiera el personaje y la frase inscritos en cada pancarta. Pero dichas imágenes, que en el vídeo se perciben en positivo y a todo color, en realidad fueron reproducidas en negativo para la acción, siendo lo que vemos en pantalla un simulacro “inverso” generado en posproducción.
 - 3 Literalmente “memocrático” como parecen acreditar algunas imágenes que se hicieron virales en las últimas elecciones en España (23/8 /2023), en las que, contra todo pronóstico, las diferentes variantes de los memes “Perro Sanxe” (creado por Manu Lardín, un estudiante de Traducción de la Universidad de Córdoba) y “Yolanda y Pedro como Barbie y Ken” fomentaron un clima de simpatía hacia el candidato socialista, que incidió de modo decisivo en el resultado electoral. Pueden verse en: Sánchez Casademont, Rafael. “Perro Sanxe” hace explotar las redes y los memes de las elecciones”. *Squire*. 24/07/2023. Recuperado de <https://www.esquire.com/es/actualidad/a44625026/mejores-memes-elecciones-2023-perro-sanxe/> “Los mejores memes del debate electoral a tres de RTVE”. *laSexta.com*. 20/07/2023.
 - 4 Para la videoartista Hito Steyerl (2014) “en esta era neoliberal de superpoblación de imágenes (...) el número creciente de imágenes flotantes a la deriva se corresponde con el número creciente de gente invisible, privada de derechos, o incluso perdida, desaparecida (...)”.

Muchos políticos han caído, gustosa o inocentemente, en la trampa de Twitter o de Instagram o en la imitación de actitudes de *bloggers*, *youtubers*, etc (...) Si hace mucho nos dijeron que el medio era el mensaje, en estas nuevas formas de comunicación política instantánea constituyen el medio que nos explica que no hay mensaje que merezca mayor elaboración que hacer algunas fotos o escribir unos cientos de caracteres; el eslogan o la imagen, incluso la sinopsis (...) no existe nada detrás, se trata solo de repentizaciones sobre la marcha digital de un dedo que surfea una pantalla táctil (...)

En estas circunstancias, podemos afirmar que Ivars practica un “indisciplinado” arte de resistencia, que se enfrenta contra la hegemonía hipervisual de la postmodernidad haciendo uso de sus propias armas. “Demonstration-Leitmotiv” se nos revela al respecto como una obra ejemplar en la difícil tarea de, como diría W.J. T Mitchell (2014): “inquietar el ver, mostrarlo, abrirlo y en el mismo gesto extrañarlo”.

¿Una procesión de memes o una conspiración de significantes flotantes?

A primera vista, la puesta en escena de “Demonstration-Leitmotiv” evoca la solemnidad de algunas manifestaciones silenciosas en las que resulta inevitable escuchar los murmullos de una multitud que procesiona unida bajo la reivindicación de una idea, un derecho o un interés común. Pero algo nos hace sospechar que ya no estamos ante los “susurros del lenguaje” de los que nos hablaba Roland Barthes (1975)⁵ ni tampoco ante el “rumor de la multitud conectada” -entendida como una multiplicidad de singularidades que confluyen en un objetivo colectivo- que defendía, no sin cierta ingenuidad, Howard Rheingold (2002) en los albores de la web 2.0⁶. Merece la pena recordar en este sentido las palabras del semiólogo Paolo Virno, en *Gramática de la multitud* (2001):

Multitud significa «muchos», pluralidad, conjunto de singularidades que actúan concertadamente en la esfera pública sin confiarse a ese «monopolio de la decisión política» que es el Estado. La multitud es un modo de ser abierto a desarrollos plurales, incluso contradictorios a diferencia del «pueblo» que converge en el Estado político. Si existe multitud, no hay pueblo; si existe pueblo, no hay multitud.

El sonido, que en las videoinstalaciones de Joaquín Ivars siempre juega un papel tan

5 Roland Barthes (1975) compara el susurro del lenguaje con “el ruido de una máquina que funciona bien”: “así como las disfunciones del lenguaje están en cierto modo resumidas en un signo sonoro: el farfalleo, del mismo modo, el buen funcionamiento de la máquina se muestra en una entidad musical: el susurro (...) las que susurran son las máquinas felices (...)”

6 El término fue acuñado por Howard Rheingold en su libro *Smart Mobs: The Next Social Revolution* (2002) y se puede traducir como “Multitudes Inteligentes” que se organizan y movilizan espontáneamente -de forma aparentemente descentralizada- a través de internet y de dispositivos móviles de comunicación con fines que puede ser completamente lúdicos o con una fuerte carga política. Movimientos como *Occupy Wall Street*, la Primavera Árabe, el 15M o los chalecos amarillos en Francia se han explicado bajo estas dinámicas.

significativo como desestabilizador respecto a las expectativas del espectador, (re)mezcla los murmullos diegéticos de los manifestantes y el propio ruido callejero del espacio urbano en el que transcurre la acción con la transcripción extradiegética de los mensajes de cada pancarta, que son enunciados como una letanía por la voz monótona e impersonal de un traductor electrónico, añadida en posproducción.

Los personajes reproducidos en las pancartas -lo mismo que sus mensajes- son de una heterogeneidad pasmosa: de Michel Foucault a Samantha Hudson, pasando por William Shakespeare, Greta Thunberg, Clara Campoamor, Albert Einstein, Judith Butler, Carlos Areces o Jeff Bezos-, pero, justamente por ello -y más aún, teniendo en cuenta que los selectores fueron, en su mayoría, jóvenes estudiantes⁷-, no deja de recordarnos a las pantallas con parrillas de memes e imágenes macro con las que muchos adolescentes alicatan su identidad en redes sociales como Instagram, Pinterest, Tumblr, Reddit o 4chan⁸.

En un texto redactado por el propio Ivars a propósito de las imágenes seleccionadas por los participantes en la acción se hace una serie de preguntas que nos parece pertinente recordar:

¿Nos identifica eso que llamamos “identidad”? (...) ¿Son transitables los límites de la identidad? ¿Es polimorfa? Si nos identificamos con los hechos o las palabras de los demás, ¿eso significa que “representan nuestra identidad”? ¿Es la pluralidad de voces aquello en lo que con frecuencia nos reconocemos con más soltura, digamos con más desnudez y menos disfraces? (Ivars, 2023)

En el plano de la recepción, en “Demonstration-Leitmotiv” podríamos diferenciar entre identidades mediáticas oficiales y populares; hegemónicas y minoritarias -y también marginales, aunque no antagonistas, porque en sus eslóganes lo que prima es la corrección política “apta para el consumo”-. Hacemos esta observación porque huelga decir que hoy cualquier cosa puede ser “memetizada”: el *marketing*, la filosofía, la política, el arte, la ciencia... y como es sabido, existen microcelebridades que se han hecho famosas por haber aparecido originalmente como memes en internet y académicos y filósofos que persiguen que sus declaraciones se saquen de contexto con la (secreta) esperanza de que también se conviertan en memes.

7 “(...) cada participante solo exhibe su asunto individual, pero mediante una puesta en común de carácter netamente colectivo (...) Y al mismo tiempo se trata el tema de la libertad de expresión en un ámbito que es ajeno habitualmente a expresiones puramente personales. Desde otro punto de vista (...) se aborda el concepto de identidad: ¿quién soy? ¿con qué o con quién me identifico? ¿quién representa bien mis aspiraciones de logro? ¿cómo lo hago y en qué sentido me lo apropio?” (Joaquín Ivars. 2023) *Demonstration-Leitmotiv*. Fragmento del texto para la hoja de sala de la exposición *La imagen promiscua*@. Museo de Salamanca. Mayo, 2023. Véase también: <https://joaquinivars.com/demonstration-leitmotiv/>

8 En la cultura de las redes sociales, una imagen macro (no confundir con fotografía macro) es una variante del meme que consiste en una imagen con un texto superpuesto -a menudo con fuente *Impact*: mayúsculas de color blanco con un grueso borde negro- que persigue efectos humorísticos, paródicos, alegóricos o motivacionales. No obstante, no todos los memes pretenden ser graciosos; siendo cada vez más común que propongan posturas políticas, de denuncia o de rechazo ante situaciones críticas. También contribuyen, como muchos habrán supuesto, a la creación y propagación de *fake news*.

Todo meme se crea a partir de la acción y afinidad -o aversión- de muchos usuarios⁹. Una imagen es compartida en una red social y en cuestión de horas decenas de personas son capaces no solamente de verla, sino que pueden guardarla, editarla y compartirla. La fuerza de la conectividad pone en funcionamiento la “maquinaria del deseo”; y -por decirlo con Deleuze y Guattari-: “la fábrica (de afectos)” se alía con el “teatro de la representación”. Al cabo de un tiempo, dicha imagen vuelve a ser publicada, pero ahora, posee varios filtros, un par de ediciones de baja calidad y un texto que la acompaña en tono sarcástico. Nuevamente, viaja por la red, pero esta vez la imagen -más bien, la *metaimagen*, como proponía W.J.T. Mitchell (2007)¹⁰- se ha vuelto viral y millones de personas la leen, bromean y la guardan para ser compartida en futuras conversaciones¹¹. Sin embargo, algunos memes también pueden funcionar como “bromas privadas” que sólo comprenden los *mememakers*¹² involucrados. Algunos teóricos como Cole Stryker (2012) y creadores de contenido en redes como Alvaro L. Pajares (2023) sostienen al respecto que se está construyendo todo un nuevo “léxico de memes” cada vez más complejo, de manera que quienes no sean capaces de mantenerse al día con las últimas incorporaciones a la iconografía de este medio, no serán capaces de participar en algunas conversaciones que se llevan a cabo en la Red, porque les resultará ajeno el lenguaje (más bien el dialecto) que allí se utiliza¹³.

No es el caso de “Demonstration-Leitmotiv” donde Joaquín Ivars, -como si fuera un irónico acto de justicia poética-, devuelve a un territorio analógico y performativo (el barrio de El Ejido en Málaga un 23 de enero de 2023) un conjunto de “memes flotantes” cuyo ecosistema cultural, hoy, difícilmente podría ser otro que las redes sociales. Como proclama Alvaro L. Pajares en *Apuntes previos para una teoría del mememaker* (2023): “el único meme capaz de desafiar hoy a la red social es el meme capaz de ralentizar su consumo (...) Aquel que tiene el potencial de hacer que el usuario apague la pantalla (...)”, aunque sea durante un tiempo limitado, como sucede en “Demonstration-Leitmotiv”.

9 El término “meme” fue acuñado en 1976 por el biólogo Richard Dawkins en su libro *El gen egoísta* (*The selfish gene*) para referirse a aquellos rasgos culturales adquiridos mediante procesos evolutivos de copia e imitación.

10 W.J.T. Mitchell encabeza su texto “Metaimágenes” proclamando: “Este es un ensayo sobre imágenes acerca de imágenes, sobre imágenes que se refieren a otras imágenes, imágenes que se utilizan para mostrar qué es una imagen (...)”

11 En 2014, un grupo de investigadores que trabajaba para Facebook demostró que un solo meme había sufrido 121.000 variaciones mientras se compartía en 1,14 millones de cuentas.

12 Alvaro L. Pajares (2023) afirma ya existe toda una joven generación de *mememakers* en internet a los que define como “artistas / curadores, mitad creadores de contenido, mitad microcelebridades” como Eduardo Granja, Elliot Tebele o El Xokas. “Los *mememakers* somos los hermanos pobres de los *streamers*. Chatarreros de la atención. Bufones de internet que se mueven entre la inspiración y el plagio porque su éxito se basa en replicar formatos exitosos (...)”

13 Además de la existencia de programas de edición de imágenes (como MSPaint, Photoshop, PicsArt o Kinemaster), Internet ha permitido la creación de sistemas de edición, remezcla y generación de memes (como *Memegenerator*: <https://www.memegenerator.es/populares>) que poseen plantillas y métodos de creación de imágenes con muy simples pasos que han democratizado el oficio de *mememaker*.

Retórica de la ocultación y política de la post-representación

La segunda paradoja que detectamos en la acción promovida por Joaquín Ivars es que la afinidad -sea sociopolítica o de cualquier otra naturaleza- con las celebridades reproducidas en las pancartas, que presumimos personal e individual, se hace pública mediante una puesta en escena de carácter calculadamente colectivo, pero con la particularidad de que la totalidad de las personas que desfilan por las calles en la edición final del vídeo aparecen en negativo, -al igual que todo el ambiente que les circunda-; todo ello les confiere el anonimato absoluto y una apariencia, por momentos, amenazadoramente fantasmal, pues podríamos decir que la pantalla, por una parte, se ha llenado de señuelos y por otra, se ha “opacado”, atrayendo al ojo por unos breves instantes para después frustrar nuestras expectativas.

Por si esto no fuera suficiente, el enunciado asíncrono y casi robótico de los eslóganes que acompañan a cada imagen reproducida en las pancartas contribuye a “desactivar” cualquier evocación reivindicativa que se presupone a toda manifestación en el espacio público, en la misma medida en que las imágenes espectrales (y en suma invisibles) de los viandantes anulan cualquier posibilidad de que dicho evento pueda ser entendido en clave activista o como la reivindicación de los derechos de una comunidad o un colectivo.

Esta retórica de la ocultación -con la fórmula ocultar/visibilizar- y la disonancia sonora, tiene, a mi modo de ver, una lectura inevitablemente política, que ya hemos visto en otras obras de este mismo autor como “Triptych of the Inverse Europe” (2018-2021), que puede considerarse, sin duda, antecedente y complemento de “Demonstration-Leitmotiv”. En aquella monumental videoinstalación presentada en 2022 en el Centre Pompidou de Málaga, también se pone en escena una acción colectiva: la interpretación coral del “Himno de la Alegría” de Beethoven -por su condición de himno oficioso de la Unión Europea con la particularidad de que la totalidad de los integrantes del coro también se presentan en negativo¹⁴. Conforme avanza el video, el canto armónico también se ve perturbado por molestas disonancias cada vez que, de un modo aparentemente aleatorio, algún miembro anónimo del colectivo se coloca una máscara con la imagen -ahora en positivo- del rostro de un mediático político de la Unión Europea (están casi todos, desde sus padres fundadores a los actuales miembros de los Consejos y el Parlamento). El afinado canto comunitario de los minutos iniciales se termina transformando en una cacofónica “jaula de grillos” a medida que el juego de máscaras deja más rostros de notorios representantes políticos al descubierto. La sátira sobre los desequilibrios, las “hipocresías emboscadas” -y las heridas aún sin cerrar- en esa idílica Europa unida, bajo la fachada de los políticos que nos representan -o nos suplantán-, queda fuera de toda duda.

Ivars ya nos tiene acostumbrados a hacer uso en sus obras de paradojas bidireccionales que incomodan al espectador obligándole a surfear sobre la cadena flotante de signifi-

14 Las voces fueron grabadas en Burgenland (Austria) por un grupo de cuarenta personas pertenecientes a dos formaciones corales de distinta procedencia religiosa: una protestante y otra católica de la pequeña localidad de Deutsch Jahrndorf.

cados que se presumen en cada una de sus piezas. En este mismo orden de cosas, “Triptych of the Inverse Europe” y “Demonstration-Leitmotiv” actúan como un espejo deformante de doble cara que problematiza respectivamente los conceptos de “democracia representativa” y “democracia participativa” en la era de la globalización política y las redes sociales.

En ambos trabajos el procedimiento es el mismo: producir en el espectador una suerte de “obliteración transitoria” que genere: primero el desconcierto y luego la mirada crítica. La combinación de imágenes en positivo y negativo -y de sonidos armónicos y disonantes- introduce una disyunción entre lo mostrado y lo escondido, una escisión, por decirlo en palabras de Didi-Huberman: “entre lo que vemos y lo que sabemos”. Hay, en suma, un deseo de “siniestralizar el ver” para “devolver la mirada” o, como propondría Lacan: “de cegar para ver de nuevo”.

A pesar de la factura técnicamente impecable de sus videos, Joaquín Ivars no siempre nos lo pone fácil (en el sentido “adorniano” del término) y sus obras son relativamente exigentes e incluso radicales en cuanto al “contrato” que establecen con el espectador que, tanto ante “Triptych of the Inverse Europe” como ante “Demonstration-Leitmotiv” se verá inicialmente seducido por las imágenes (por su lado apolíneo, como diría el propio Joaquín), pero, inmediatamente tendrá dificultades para experimentar sentimientos de empatía o afectividad ante lo que aparece en las pantallas. Sin embargo, es precisamente esta especie de distanciamiento -con un retorcido punto de cinismo- lo que, a mi modo de ver, invita al espectador a tomar partido ante las imágenes.

De modo perfectamente planificado, lo que vemos en ambos videos transmite, extrañamiento e incomodidad antes que sentido de la pertenencia, en la medida en que la retórica de la ocultación y las disonancias sonoras planteadas por el artista ponen en escena la imposibilidad -cuando no, el fracaso- de la utopía geopolítica de la Unión Europea en el primero de los casos; pero también de la inconsistencia de cualquier “microtopía”, en el caso de “Demonstration-Leitmotiv”, al menos, en los términos formulados por teóricos como Nicolas Bourriaud en su célebre *Estética relacional*, -que, de alguna manera, queda aquí refutada o como mínimo, puesta en cuestión, por su ingenuidad política, en consonancia con los planteamientos de Claire Bishop (2004)¹⁵-; trasladándonos la descorazonadora sensación de que -al menos cuando hablamos de un potencial uso activista de las imágenes- cualquier intento de emancipación colectiva con imágenes/texto mediáticas, se frustra en medio de una conspiración de “significantes flotantes”.

Para terminar, me interesa mucho detenerme en este concepto, desarrollado por autores como el politólogo Ernesto Laclau y el filósofo Slavoj Žižek, casi por la misma época en que comenzaban a viralizarse los primeros memes en internet.

15 Claire Bishop (2004) ha cuestionado en varios textos la corta operatividad política de los artistas que Bourriaud engloba bajo la estética relacional de practicar un mero “arte Nokia”, que “produce relaciones interpersonales por el solo hecho de hacerlo, sin llegar nunca a apelar a los aspectos políticos de esas relaciones”. Para Bishop, estas relaciones descansan con demasiada comodidad en los ideales de la subjetividad y en un simple “estar juntos” (...) pero los criterios que debemos usar para evaluar las obras de arte abiertas y supuestamente participativas no sólo son estéticos, sino también políticos e incluso éticos: es necesario juzgar las “relaciones” que produce el arte relacional. “Frente a cualquier obra de arte, podríamos preguntarnos ¿qué clase de modelo social produce?” nos recuerda Bishop.

La heterogeneidad difusa y el tono irónico / lúdico, -más que crítico y denunciante- de los eslóganes invocados en la mayoría de las pancartas que portan los “manifestantes” de “Demonstration-Leit Motiv”, me han conducido a pensar de modo inmediato en la teoría de los significantes flotantes que Laclau enuncia en su libro *Emancipación y diferencia* (1996) como parte del andamiaje teórico elaborado alrededor de las nociones de hegemonía, representación y antagonismo, y que el propio autor asoció años después a las pancartas que portaban los manifestantes del movimiento 15-M¹⁶.

Más allá de los motivos sociopolíticos que llevaron a las acciones colectivas de este movimiento que se inició en Madrid en 2011 impulsado por la plataforma *Democracia Real Ya*, uno de los imaginarios más reconocibles en aquellos días fueron precisamente las pancartas llenas de llamativos mensajes (unos iconoclastas y otros sorprendentemente ingenuos) que portaban las multitudes concentradas en la Puerta de Sol. Hubo quien utilizó el término “guerrilla semiótica” para referirse a “eslóganes-meme” como: “Lo llaman democracia y no lo es”, “No nos representan”, “Somos el 99 %”, “Sí, se puede”, “Devuelve odio a quien gestiona odio”, “Mandan los mercados y no los he votado» o “No hay pan para tanto chorizo” que anticipaban un nuevo discurso en el que el centro de gravedad se sitúa en unos ciudadanos que se sienten desarraigados respecto a sus instituciones y sus representantes políticos.

Debo admitir que las pancartas del 15M con estos mensajes fueron la primera imagen que vino a me mente la primera vez que visioné “Demonstration-Leitmotiv”. Pero para autores como Laclau tales mensajes no son otra cosa que “significantes flotantes”, entendidos como aquellos que “pueden significarlo todo y a la vez, pueden no significar nada” por estar constituidos “en el interior de una intertextualidad que los desborda” y cuya principal característica es su naturaleza ambigua y polisémica, no muy diferente -reconozcámoslo- de la que encontramos en algunos memes e imágenes macro de internet. Que dichas pancartas -de declarada vocación anti-institucional- se hayan convertido en objeto de deseo de la “nueva museología” y de las llamadas “estéticas de archivo”, no deja de ser otra paradoja y un irónico síntoma de lo que decimos.

En un sentido análogo, el filósofo esloveno Slavoj Žižek, también se puede considerar precursor de esta teoría en su libro *El sublime objeto de la ideología* (1992) donde apunta:

El espacio ideológico está hecho de elementos sin ligar, sin amarrar, “significantes flotantes”, cuya identidad está “abierta”, sobredeterminada por la articulación de los mismos en una cadena con otros elementos [...] su significación “literal” depende de su plus de significación metafórico

Si analizamos uno por uno los mensajes de las pancartas de “Demonstration-Leitmotiv” comprobaremos que la ambigüedad semántica también aparece como su seña de identidad más distintiva. Son, como diría Laclau respecto a muchos mensajes del 15-M:

16 La deuda de las estrategias comunicativas del movimiento 15-M con la teoría de los significantes flotantes de Ernesto Laclau ya fue expuesta, entre otros, por Íñigo Errejón, en su texto “El 15-M como discurso contrahegemónico” (2011). Jorge Alemán fue todavía más lejos y en la presentación del libro *Democracia y participación política* (2016) recordando a Laclau, definió a Podemos como “un gran significante vacío”.

“significantes tendencialmente vacíos (..) rellenables con cualquier elemento que ayude a construir la identidad deseada (..)” en la medida en que se perciben como “pura forma” y no encarnan un contenido literal. Estamos seguros de que algunos conceptos que sobrevuelan al retrato de cada celebridad, fueron enunciados con la vocación de convertirse en dispositivos de reflexión, pero, han sido tan “manoseados” -en función de intereses individuales o colectivos- que sus posibles significados resultan difusos, cuando no, contradictorios, como sucedía con algunas de aquellas pancartas tan vistosas de las acampadas de Sol¹⁷.

“Demonstration-Leitmotiv” concluye -fuera de campo- con un segundo video que descubrimos detrás de un muro y en el que asistimos a una escena tan inesperada como significativa: el plano secuencia de una crepitante hoguera en la que quedan reducidas a cenizas la totalidad de las pancartas procesionadas durante la performance: ¿Hoguera de vanidades, o un modo tan sencillo como efectivo de poner en evidencia la obsolescencia mediática de las celebridades y sus mensajes políticamente correctos?

El visionado de esta “broma final” que se guardaba como una carta bajo la manga Joaquín Ivars, resulta tan acertado como desolador -en términos políticos- y me hizo pensar en el no menos desolador reencuentro con aquellas pancartas del 15-M domesticadas institucionalmente -y de algún modo “memetizadas”- en una de las salas del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía para la muestra “Vasos comunicantes”¹⁸, título genérico de la nueva ordenación de los fondos del Museo bajo la dirección Manuel Borja-Villel en 2021¹⁹.

Con todo lo apuntado, concluiremos señalando que no puede decirse que las videoinstalaciones de Joaquín Ivars sean “arte político” en el sentido más estricto y militante del término. En un artículo titulado: “Arte político I. El riesgo de la hiperespecialización artística en lo político” (2019) apunta:

El arte político como hiperespecialización (y espectacularización) actúa a menudo como coartada, maquillaje o “entretenimiento” balsámico que sirve de desvío de la atención de las posibilidades del propio arte y de la acción política para enfrentar los problemas medulares de nuestras existencias; algo que se sustancia cuando se

17 Visto en perspectiva, los analistas políticos consideran que el problema más grave del movimiento 15M fue su falta de concreción en el plano ideológico. Entre las 16 propuestas acordadas en la asamblea de Sol el 20 de mayo se mencionaban algunos derechos básicos ya reconocidos por la Constitución, como una vivienda digna, la libre circulación de personas, educación y sanidad públicas, y otras más específicas como la abolición del Plan Bolonia, la Ley de Extranjería o la llamada “Ley Sinde” contra las descargas en Internet.

18 La selección de materiales de esta sala se centra fundamentalmente en la *Acampada Sol, el primero de los campamentos españoles que ocupó la Puerta del Sol de Madrid, entre el 15 de mayo y el 12 de junio de 2011*. Los materiales, seleccionados por la investigadora Julia Ramírez Blanco, provienen del Archivo 15M, un grupo de trabajo autogestionado surgido en la Acampada y que desde 2011 ha llevado a cabo una labor de conservación y catalogación en distintos centros sociales, situándose en la actualidad en el Espacio 3Peces3.

19 Joaquín Ivars expresó abiertamente su descontento con la política museográfica llevada a cabo por Manuel Borja Villel en el Reina Sofía en un incisivo artículo titulado: “El Reina Sofía, Borja-Villel, ¿un museo de arte político o un hospital de beneficencia?” *CTXT* (28/05/2020) y con algunas derivas museográficas del “arte político” en varios artículos publicados originalmente en *El rumor de las multitudes* en 2019: “El tamaño de lo que importa y algunos riesgos del arte político” (9/04/2019); “El riesgo de la hiperespecialización de lo artístico en lo político” (10/09/2019) y “El riesgo de la banalización del bien” (13/09/2019).

hiperpolitiza la actividad artística y se estetizan los problemas políticos.

Sin embargo, la iconoclasta “cremá” con la que se pone fin a la “manifestación de memes” deja bien claro cuál es su toma de posición frente a la actual “querrela de las imágenes”; esas imágenes promiscuas, que pueden ser apropiadas, citadas, fragmentadas y (re)mezcladas, expresando los deseos (y las contradicciones) de esa multitud conectada: su narcisismo, su ansia de intensidad y distracción, su deseo de autonomía, su déficit de atención y su permanente capacidad de transgredir... pero también su simultánea sumisión a una sociedad que se ha vuelto “simulacro de sí misma”.

Referencias

- Abadía, Iván (2020). ‘Vamos a calmarnos’. Los memes como dispositivos de referencialidad comunicativa. Cuaderno 119 | Centro de Estudios en Diseño y Comunicación pp 105-132.
- Barthes, Roland: El susurro de la lengua (1975) en Dufrenne, Mikel: *Vers une esthétique sans entraves*. U.G.E.
- Bishop, Claire (2004). Antagonism and Relational Aesthetics. *October* (110) Versión en castellano en *esferapublica* (20/08/2010). <https://esferapublica.org/se-puede-hablar-de-un-arte-relacional/>
- Dancygier, B. y Vandelandotte, L. (2017). Internet memes as multimodal constructions. *Cognitive Linguistics*, 28, 565-598.
- Dawkins, R. (1993). *El gen egoísta. Las bases biológicas de nuestra conducta*. Barcelona: Salvar Editores
- Didi Huberman, G (1997) *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Felix (2004) *Mil Mesetas, Capitalismo y Esquizofrenia*; Pre-textos. Valencia
- Errejón, I. (2011). El 15-M como discurso contrahegemónico. *Encrucijadas. Revista Crítica De Ciencias Sociales*, nº 2. pp. 142-145.
- Hernández-Navarro, Miguel Á (2006) El arte contemporáneo entre la experiencia, lo antivisual y lo siniestro. *Revista de Occidente*, 297.
- Hernández Navarro, M.A. (2008) Más allá del placer de la visión. Apuntes sobre «lo escondido» en el arte contemporáneo”, *Espinosa. Revista de filosofía*, VI, Murcia.
- Knobel, M. y Lankshear, C. (2007). Online memes, affinities, and cultural production. En *A New Literacies Sampler* (pp. 199-227). Nueva York, NY: Peter Lang Publishing.
- Laclau, Ernesto (1996) *Emancipación y diferencia*, Buenos Aires. Ariel.
- Laclau, E. (2004) *Estructura, historia y lo político. Diálogos contemporáneos de la izquierda*. Buenos Aires: FCE.
- Laclau, E. (2005) *La razón populista*. Buenos Aires: FCE. Montero, A.S. (2012)
- Lipovetsky, Gilles y Serroy, Jean (2009) *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era*

hipermoderna. Anagrama. Barcelona

Mitchell, W.J.T. (2009) *Teoría de la imagen, ensayos de la representación verbal y visual*. Madrid: Ediciones Akal.

Mitchell, W.J.T. (2014) *¿Qué quieren realmente las imágenes?* México DF: COCOM Press.

Pajares, Alvaro L (2023) “Apuntes previos para una teoría del mememaker” en *Memeceno. La era del meme en internet*. La Caja Books

Rancière, Jacques (2010) *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial

Rancière, Jacques (2002) *La división de lo sensible*. Salamanca. Consorcio,

Rheingold, Howard (2002) *Smart Mobs: The Next Social Revolution* (2002)

Sampedro, Víctor (2004). Identidades mediáticas. La lógica del régimen de visibilidad contemporánea. *Sphera Pública*, núm. 4, 2004, pp. 17-35. Universidad Católica San Antonio de Murcia.

Sierra, S. (2012): Humor y crítica social en la red en el entorno del 15-M, *Discurso & Sociedad*, vol. 6, nº 3, pp. 611-635.

Steyerl, Hito (2014). *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra.

Stryker, Cole (2012) *Epic win for anonymous: How 4chan's army conquered the web*. New York: The Overlook Press.

Virno, Paolo (2001). *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*. Madrid. Traficantes de sueños.

Žižek, Slavoj (1992) *El sublime objeto de la ideología*. Buenos Aires. Siglo XXI editores.

ARTxt.

La revista **ARTxt.** tiene como objetivo crear un marco de referencia interdisciplinar para el arte y su praxis con el fin de alentar el debate en torno al carácter experimental y los procesos de innovación en las producciones artísticas. La revista, gestionada por profesores de nuestra facultad y editada por el Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, tiene una periodicidad anual y su principal objetivo es publicar trabajos originales, realizados con rigor metodológico y que supongan una contribución a la investigación en el campo del arte actual, sin perder de vista la interdisciplinariedad que caracteriza este ámbito de conocimiento.



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ARTxt. Revista de Experimentación Artística
ISSN: 2990-1650
Dep. Legal: MA-1623-2023
<http://www.revistas.uma.es/indexphp/artxt>