

ARTxt.

Revista de Experimentación Artística

2023 2



ARTxt.

Revista de Experimentación Artística



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

EQUIPO EDITORIAL

Dirección:

SILVIA LÓPEZ RODRÍGUEZ (Universidad de Málaga, España)
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4161-5629>
silvia_lopez@uma.es

JESÚS MARÍN CLAVIJO (Universidad de Málaga, España)
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8283-3951>
jmarin@uma.es

Secretaría de redacción:

M^a DOLORES SÁNCHEZ PÉREZ (Universidad de Málaga, España)
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8128-0010>
lolaalba@uma.es

Editor jefe:

JOAQUÍN IVARS PINEDA (Universidad de Málaga, España)
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0836-3765>
ivars@uma.es

Editores Asociados:

ISABEL M^a LOZANO RODRÍGUEZ (Universidad de Málaga, España)
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0409-2438>
i.lozano@uma.es

MIGUEL ÁNGEL MARÍN GALLARDO (Universidad de Málaga, España)
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9793-9185>
mamarin@uma.es

JESÚS PALOMINO (Universidad de Málaga, España)
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6773-0313>
jesuspalomino69@gmail.com

MANUEL PABLO ROSADO (Universidad de Málaga, España)
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1373-6039>
manuelrosado@uma.es

Consejo de Redacción:

MAITE CARRASCO GIMENA (Universidad de Sevilla, España)
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1420-6427>

M^a ÁNGELES DÍAZ BARBADO (Universidad de Málaga, España)
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2635-7481>

SALVADOR HARO GONZÁLEZ (Universidad de Málaga, España)
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6364-1935>

BELÉN MAZUECOS (Universidad de Granada, España)
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2321-7902>

Consejo científico asesor:

LIISA IKONEN (Aalto University, Finlandia)
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7551-2607>

BYA BRAGA (Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG, Brasil)
ORCID: <https://orcid.org/0000-0000-0000-0000>

VAIVA JUCEVICIUTE-BARTKEVICIENE (Vytautas Magnus University, Kaunas, Lituania)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1224-9156>
RICARDAS BARTKEVICIUS (Vytautas Magnus University, Kaunas, Lituania)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4539-634X>
SOPHIE LEGROS (L'ESAVL, École Supérieure de la Ville de Liège, Bélgica)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1024-5648>
ITALO CHIODI (Accademia di Belle Arti di Brera, Milán, Italia)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5028-8469>
GIUSEPPINA PETRUZZELLI (Accademia di Belle Arti di Bari, Bari, Italia)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7022-0223>
RAFAEL PERALBO CANO (Universidad de Granada, España)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7075-3292>
MIGUEL PABLO ROSADO (Universidad de Sevilla, España)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3117-4313>
MARÍA ISABEL MORENO MONTORO (Universidad de Jaén, España)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9743-3595>
PEDRO G. ROMERO (artista)

ARANTZA LAUZIRIKA (Universidad del País Vasco, España)
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3120-2986>

ÁUREA MUÑOZ DEL AMO (Universidad de Sevilla, España)
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9425-1297>

ANA GARCÍA LÓPEZ (Universidad de Granada, España)
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3274-6651>

PAZ TORNERO (Universidad de Granada, España)
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5395-0785>

JUAN FERNANDO DE LA IGLESIA (Universidad de Vigo, España)
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7892-8181>

ROGÉRIO TAVEIRA (Universidade de Lisboa, Portugal)
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7365-1160>

Diseño y maquetación:

MIGUEL ÁNGEL MARÍN GALLARDO (Universidad de Málaga, España)
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9793-9185>
mamarin@uma.es

SUMARIO

- 7 Presentación de la revista
- 11 Presentación del workshop y producción de la obra DEMONSTRATION-LEITMOTIV.
JOAQUÍN IVARS PINEDA

ArTtxt. Artículos de investigación

- 31 DEMONSTRATION-LEITMOTIV. Joaquín Ivars, 2023.
JOAQUÍN IVARS PINEDA
- 53 La búsqueda de la identidad a través de la naturaleza en un mundo líquido.
CRISTINA SANZ MARTIN
- 73 Ruralidades líquidas: nuevas identidades versus viejos imaginarios.
El arte contemporáneo en el rural malagueño.
SALVADOR GARCÍA POZUELO
- 93 La construcción identitaria: mapa teórico de un concepto inabarcable.
JORGE GALÁN

MixTtxt. Comentarios y reseñas bibliográficas, de autores o de obras, críticas de exposiciones y entrevistas

- 115 Inquietar el ver. Joaquín Ivars y los murmullos (disonantes) de la multitud conectada.
FRACISCO JAVIER PANERA CUEVAS



Presentamos el número 2 de la revista ARTxt. Revista de Experimentación Artística, como un número especial y monográfico dedicado al workshop y obra “Demonstration Leit-Motiv”, dirigidos y producidos por el artista el artista y profesor de la Facultad de Bellas Artes de Málaga Joaquín Ivars, en el Laboratorio de Experimentación de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Málaga.

La activación del Laboratorio de Experimentación como espacio creado para la experimentación/investigación en arte en la Facultad de Bellas Artes de Málaga nos ofrece la oportunidad de mostrar y demostrar al mundo académico las metodologías propias de investigación en el campo de las Bellas Artes. Y en correlación, ARTxt es la plataforma ideal para lanzar al espacio el mensaje constitutivo de que la práctica artística es la forma natural de la investigación en Bellas Artes. Este número 2 de la revista, es el primer número especial y monográfico, y la presentación del proyecto que Joaquín Ivars llevó a cabo en nuestro Laboratorio es sin lugar a dudas el idóneo para comenzar esta nueva faceta de Artxt. Su intervención en el Laboratorio de Experimentación, como es habitual en su línea de trabajo, estaba concebida y organizada desde la complejidad, generando sinergias participativas con el alumnado, con el propio centro y con el contexto físico, social y cultural de la ciudad de Málaga. Este proyecto de Joaquín Ivars, como su propia trayectoria artística, se caracterizan por su espíritu crítico del medio que le rodea, en todas sus dimensiones, tan necesario en una facultad de Bellas Artes. Inducidos como estamos por la sociedad en la que vivimos, el artista nos ofrece modos de cuestionarnos lo que vemos, vivimos, para poder especular sobre lo que percibimos con nuestros ojos y desvelar la realidad materializada que nos rodea. El arte al fin y al cabo tiene esa capacidad de cambiar las convenciones perceptivas de la realidad y aporta de forma experimental otros modos de percepción, asociación y redistribución que de manera determinante nos facilita el recorrido racional con ciertas muletas en busca de otros futuros alternativos.

En la estética occidental hay dos tendencias diferenciadas, por un lado, la idealista, que cree que el ser se funda en la verdad y que la obra debe adecuarse a la idea, y, por otro lado, la pragmática, que defiende que la verdad se funda en el ser y que la obra es una *alètheia* (verdad, en griego), una desocultación de lo real. Esta *desocultación de lo real* es la característica principal de la obra de Joaquín Ivars, por el que a través de una serie de acciones y/o actividades va desencadenando y deconstruyendo el discurso “oficial” socio-cultural para mostrar a través de metáforas irónicas y paradojas ingeniosas, incluso a veces cómicas esa verdad que se funda en cada uno de nosotros.

ESTADÍSTICAS EN EL NÚMERO 2 (2023):

Artículos recibidos sección ArTtxt: 4

Artículos recibidos sección MixTtxt: 1

Artículos aceptados: 5

Tasa de aceptación de originales: 100 %

Apertura institucional de los autores (entidad editora): 56 %

Apertura institucional de los autores (Consejo de Redacción): 100 %

Apertura institucional del Comité Científico: 100 %

Apertura institucional del Consejo de Redacción: 50 %

Arbitraje científico externo (revisores/as externos/as al Consejo de Redacción): 100 %

Arbitraje científico externo (revisores/as externos/as a la entidad editora): 100 %

LISTA DE REVISORES/AS DEL NÚMERO 2

JESÚS ALGOVI GONZÁLEZ VILLEGAS (Universidad de Sevilla, España)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1986-6771>

LAURA NOGALEDO GÓMEZ (Universidad de Sevilla, España)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5932-1341>

CONSUELO VALLEJO DELGADO (Universidad de Granada, España)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1883-5693>

ROSA MARIBEL ROJAS CUEVAS (Universiad Autónoma del Estado de Hidalgo, México)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8380-3372>

SANTIAGO LUCENDO LACAL (Universidad Complutense de Madrid, España)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5815-641X>

AUREA MUÑOZ DEL AMO (Universidad de Sevilla, España)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9425-1297>

IVÁN LÓPEZ IZQUIERDO (Universidad de Granada, España)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6812-8356>

ZINNIA QUIÑONES URIÓSTEGUI (Universiad de Guanajuato, México)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6887-6573>

DIRECTRICES PARA AUTORES

Aspectos generales

La revista *ARTxt*, editada por el Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, es una revista de periodicidad anual, publica 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 multidisciplinariedad que caracteriza este ámbito del conocimiento. Se valorará con especial atención aquellos trabajos que sean producto de proyectos de investigación financiados.

Presentación de los trabajos

Los trabajos deben ser inéditos y no estar en proceso de revisión o publicación por ningún otro medio. Estarán escritos en español (ver punto 4 de estas directrices) o en inglés. Serán presentados en formato Word para Windows o Mac OS, sin datos que identifiquen al autor, en el **formato de plantilla que se incluye en el punto 5 de estas directrices**, y enviarlos a través de la aplicación OJS en la dirección: <https://revistas.uma.es/index.php/ARTXT>

El/la autor/a debe registrarse en el sistema y seguir los pasos que se le vayan indicando en el mismo. Es obligatoria la introducción de metadatos en español e inglés (título, resumen y palabras clave), y el código ORCID. Para todo ello dispone de un tutorial en la barra de navegación.

Junto con el artículo también se incluirá un archivo aparte donde figure el nombre completo del autor o autores, (con un solo apellido o, si prefieren, con los dos apellidos unidos por un guión), el código ORCID (si están registrados), un breve currículum —máximo 200 palabras— de cada uno y la dirección, correo electrónico, organismo y teléfono de contacto (del responsable, en caso de ser varios ([Descargar plantilla aquí](#))). Se incluirá la financiación del trabajo, si la hubiese, tanto en el apartado específico del formulario para el envío del artículo, como en el propio artículo en el apartado de agradecimientos, indicando la referencia completa del mismo (Nombre de la agencia y el código del proyecto).

Cómo asegurar una revisión ciega:

Para asegurar la integridad de la revisión ciega del envío es necesario evitar que la identidad de los autores y de los revisores sea conocida. Esto involucra a los autores, editores y revisores (que cargan documentos como parte de su revisión) que revisan si los siguientes pasos fueron considerados para el texto y las propiedades del archivo:

- 1 Los autores del documento han eliminado sus nombres del texto, utilizando "Autor" y año en las referencias y en las notas al pie de página, en vez del nombre del autor, el título del artículo, etc.
- 2 Con los documentos de Microsoft Office, la identidad del autor debe ser eliminada también de las propiedades del archivo (ver bajo Archivo

ARTxt. Revista de Experimentación Artística. 2023-2

en Word), pulsando sobre lo siguiente, comenzando por Archivo en el menú principal de la aplicación Microsoft: Archivo > Guardar Como > Herramientas (o Opciones en una Mac) > Seguridad > Eliminar información personal de las propiedades del archivo al guardar > Guardar. 3 Con PDFs, el nombre del autor debe ser eliminado también de las Propiedades del Documento encontradas bajo Archivo en el menú principal de Adobe Acrobat.

Revisión

Todos los trabajos seleccionados son sometidos a un proceso de revisión por pares (sistema "peer review" o "doble ciego"). Previamente, cuando se envía un manuscrito, los editores harán una revisión de los manuscritos, atendiendo a los siguientes criterios:

- Originalidad, actualidad y novedad.
- Relevancia para los campos que abarca la revista.
- Calidad metodológica, buena presentación y redacción.
- Que el artículo sea resultado de un proyecto de investigación financiado será valorado positivamente.
- Que ningún archivo contiene información identificativa de los autores
- Que el artículo no haya sido publicado antes en otro lugar.

A continuación, en un **plazo de 90 días** como máximo desde la fecha de recepción del artículo, el editor de la revista asignará a dos evaluadores externos que llevarán a cabo una revisión ciega del artículo (doble evaluación anónima). Durante el período de revisión del artículo, tanto los nombres de los autores como de los evaluadores serán anónimos.

Los evaluadores serán identificados por los editores de la revista, y serán investigadores con experiencia en sus respectivos campos. Se seleccionarán los evaluadores más adecuados de acuerdo con la petición recibida y la experiencia.

Los editores se encargarán de analizar los informes de los evaluadores e intercambiar opiniones con algunos miembros del consejo de redacción con el fin de tomar una decisión adecuada sobre si un artículo pudiese ser publicable o no.

Los editores revisarán todas las evaluaciones realizadas y contrastarán las notas de los evaluadores con el contenido del artículo antes de enviar las decisiones y los comentarios de los evaluadores a los autores.

En los casos en que los editores tengan dudas después del proceso de evaluación, se comprobará de nuevo la evaluación con algunos miembros del consejo editorial, de acuerdo con su área de especialización, con el fin de llegar a un acuerdo y una decisión sobre el manuscrito. En el caso de que el artículo no sea publicable se argumentará tal decisión al autor y se darán las informaciones necesarias para una modificación del mismo.

Los resultados de la evaluación se enviarán a los autores en un **plazo máximo de 3-4 meses** después de su recepción.

Una vez maquetado el trabajo, se enviará a los autores un borrador para que subsanen posibles errores que no afecten al contenido.

(Durante los periodos académicos no lectivos la gestión de los artículos recibidos quedará en suspenso hasta concluir dichos periodos).

Aceptación de los trabajos

Los artículos aceptados deben adaptarse al formato de la revista y serán respetados completamente, salvo que se detecten errores, en cuyo caso serán corregidos por la Redacción de la revista. El plazo para que los autores hagan las modificaciones y correcciones recomendadas por los revisores se establece en 15 días desde la comunicación por los editores. Los contenidos y opiniones expresadas son de responsabilidad exclusiva

de los autores, y no comprometen la opinión y política editorial de la revista. Igualmente, se deberán respetar los principios éticos de investigación y publicación por parte de los autores. Si anteriormente ha sido publicado un artículo del autor o autores en la revista, el nuevo artículo no podrá ser enviado hasta transcurrido, como mínimo, un año después de la publicación. La aceptación de un trabajo supone que los derechos de copyright, en cualquier medio y por cualquier soporte, quedan transferidos al editor de la revista.

Formatos de aportaciones

5.1. Sección ArTtxt: Artículos de investigación

Los textos de esta sección son evaluados por evaluación de pares ciegos.

Los artículos tendrán una extensión entre 5.000 y 7.500 palabras (sin incluir resumen, palabras claves y referencias) y mantendrán la siguiente estructura: Título (en español e inglés); Resumen en español, con una extensión máxima de 100 palabras, seguido de las palabras clave (no más de 5 palabras), la traducción al inglés de dicho resumen (abstract), del título del artículo y de las palabras clave (key words) y el sumario. Si el artículo está escrito en inglés, se añadirá el resumen en español. No se incluirá el nombre del autor o autores ni ninguna referencia a los mismos en el texto del artículo. ([Descargar plantilla aquí](#)).

5.2. Sección LabTtxt: Proyectos del Laboratorio de Experimentación de la Facultad de Bellas Artes

Los textos de esta sección son evaluados y seleccionados por un Comité de Selección de proyectos de creación y/o experimentación artística en la Convocatoria anual del Laboratorio de Experimentación de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Málaga.

Los textos tendrán una extensión entre 5.000 y 7.500 palabras (sin incluir resumen, palabras claves y referencias) y mantendrán la siguiente estructura: Título del proyecto(en español e inglés); Resumen en español, con una extensión entre 150 y 200 palabras, seguido de las palabras clave (no más de 5 palabras), la traducción al inglés de dicho resumen (abstract), del título del proyecto y de las palabras clave (key words) y el sumario. Si el texto está escrito en inglés, se añadirá el resumen en español. ([Descargar plantilla aquí](#)).

5.3. Sección MixTtxt.

Los textos de esta sección son evaluados y seleccionados por el Consejo de redacción; no pasan por evaluación por pares ciegos.

ARTxt recibe reseñas inéditas de exposiciones relevantes, ferias de arte, festivales, entrevistas a profesionales destacados en el panorama artístico actual y/o publicaciones recientes. Las exposiciones no deben tener más de un año de antigüedad. Las reseñas de publicaciones deben contener la información bibliográfica completa del libro reseñado así como una imagen de la portada (Ver criterios para el envío de imágenes en el apartado 6 de estas normas).

Máximo 2.000 palabras de texto y 3 imágenes. ([Descargar plantilla aquí](#)).

5.4. Portadas

Se aceptan contribuciones de imágenes (máximo 3) para su uso en la portada de alguno de los números de la revista.

Requisitos de la imagen:

- Debe ser una obra original del autor que la envíe (o con permiso expreso del autor)
- No debe haber sido utilizada previamente como portada en ninguna publicación impresa o digital.

- Debe adaptarse al siguiente formato digital: 17 cm de ancho por 14 cm de alto, resolución 300 ppp.
- Debe incluirse en el envío la siguiente información: autor, título, año y técnica empleadas.

El proceso de selección será llevado a cabo por en Equipo de Redacción de la revista.

Imágenes

Los autores pueden incluir en sus textos imágenes de obras de otros autores a título de cita o para su análisis, comentario o juicio crítico, de acuerdo con el artículo 32 de la Ley de Propiedad Intelectual actual vigente, dado el fin de investigación de la publicación, con las siguientes restricciones: máximo 10 por artículo, formato JPG, 300 ppp y 17x14 cm de formato máximo. La imagen deberá ir acompañada del pie de fotografía con la referencia completa de la obra y de la publicación o lugar donde se ha obtenido. Se adjuntarán en archivos independientes del texto, haciendo referencia en el propio texto al lugar que corresponde cada imagen. El autor debe indicar la autoría de la fotografía (salvo que sea el mismo autor del artículo, en cuyo caso únicamente se debe especificar “fotografía del autor/a”) o la procedencia de la misma. La revista se reserva el derecho de modificación del tamaño de las imágenes en caso de que fuera necesario para su correcta publicación, respetando en la medida de lo posible el formato original del autor. Si el autor considera que el artículo, por sus características, requiere un mayor número de imágenes de las permitidas, deberá especificarlo en el envío (comentarios para el editor) y la Redacción valorará su viabilidad.

Citas y referencias bibliográficas

Las citas y referencias bibliográficas (mínimo diez) se adecuarán a las normas APA (v.7). Se procurará reducir al máximo el número y la extensión de las notas a pie de página, limitándose su utilización a aclaraciones que sean imprescindibles al texto. Asimismo, se procurará evitar las citas secundarias.

POLÍTICA DE AUTOARCHIVO POR PARTE DEL AUTOR/A

Esta revista permite y anima a los autores/as a publicar artículos enviados a la revista en sus sitios web personales o en depósitos institucionales, tanto antes como después de su publicación en esta revista, siempre y cuando proporcionen información bibliográfica que acredite, si procede, su publicación en ella.

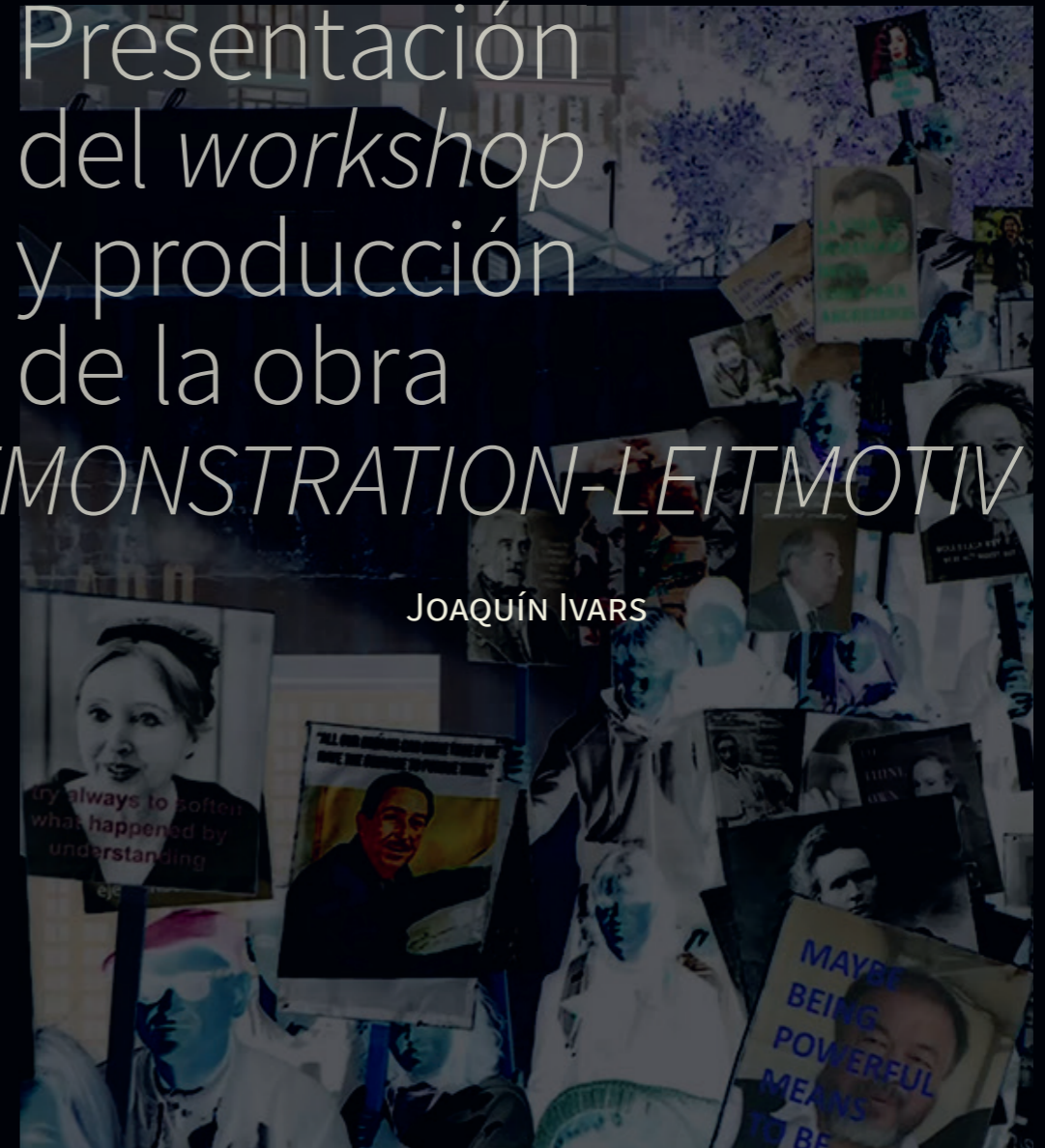
DERECHOS DE AUTOR/A

La revista *ARTxt*, para fomentar el intercambio global del conocimiento, facilita el acceso sin restricciones a sus contenidos desde el momento de su publicación en la presente edición electrónica, y por eso es una revista de acceso abierto. Los originales publicados en esta revista son propiedad de la Universidad de Málaga y es obligatorio citar su procedencia en cualquier reproducción total o parcial. Todos los contenidos se distribuyen bajo una licencia de uso y distribución Creative Commons Reconocimiento 4.0 (CC BY 4.0). Esta circunstancia ha de hacerse constar expresamente de esta forma cuando sea necesario. Por tanto, los autores que publican en esta revista están de acuerdo con los términos siguientes:

- 1 Los autores conservan los derechos de autoría y otorgan a la revista el derecho de primera publicación de la obra, que se difundirá con la **licencia de reconocimiento de Creative Commons** que permite compartir la obra con terceros, siempre que estos reconozcan su autoría, su publicación inicial en esta revista y las condiciones de la licencia.
- 2 Los autores son libres de establecer acuerdos contractuales adicionales independientes para la distribución no exclusiva de la versión de la obra publicada en la revista (como por ejemplo su publicación en un repositorio institucional o en un libro), siempre que se reconozca su publicación inicial en esta revista.
- 3 Se anima a los autores a publicar su obra en línea (en repositorios institucionales o en su página web, por ejemplo) antes y durante el proceso de remisión, con el objetivo de conseguir intercambios productivos y hacer que la obra obtenga más citas (véase *The Effect of Open Access*, en inglés).

Presentación del *workshop* y producción de la obra *DEMONSTRATION-LEITMOTIV*

JOAQUÍN IVARS



JOAQUÍN IVARS

Universidad de Málaga (España)

Laboratorio de experimentación. Facultad de BBAA, UMA

Como introducción al contenido descriptivo, a la metodología, a la realización técnica de este *workshop* y a sus resultados, lo primero que debo manifestar es la respuesta positiva a este proyecto por parte del profesorado responsable de evaluar las candidaturas para la utilización del Laboratorio de Experimentación de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Málaga; sin esa acogida este proyecto no hubiese tenido lugar, o, al menos, no en las condiciones tan satisfactorias en las que se produjo, tanto en su aspecto performativo como en la puesta en común en el espacio del Laboratorio.



La idea del *workshop* sobrevino por la necesidad de realizar una obra colaborativa que había proyectado unos dos años atrás. El Laboratorio de Experimentación de la facultad me proporcionó la oportunidad de poner en marcha los mecanismos participativos para lograrlo; la convocatoria del Laboratorio más la coincidencia de la actividad docente en el tiempo fueron determinantes. A menudo las obras no pueden realizarse porque no se dan las condiciones necesarias, no porque carezcan de valor intrínseco o por otro tipo de razones. Y en ocasiones se alinean los astros, como solemos decir, para que algo pueda producirse salvando la habitual falta de medios —humanos, técnicos y logísticos—.

Panorámica Espacio Laboratorio experimentación BBAA UMA. Presentación primera parte *DEMONSTRATION-LEITMOTIV*

Cuando se aprobó la participación del proyecto en el Laboratorio, la idea empezó a crecer en diversos sentidos. Sin embargo, el sustrato fundamental para que este taller tuviese carácter productivo y docente al mismo tiempo se sustentaba en que pudo desarrollarse coincidiendo en el tiempo con dos asignaturas que vengo impartiendo en nuestra facultad durante ya bastantes cursos académicos: la asignatura obligatoria del programa de estudios de Bellas Artes denominada Análisis de Proyectos Artísticos y la asignatura del mismo grado y de carácter optativo denominada Performances e Intervenciones Artísticas. Pensé que el proyecto de *workshop*, así como el resultado previsto del mismo sería una buena manera de acercar al alumnado a la producción artística tanto desde diversos puntos de vista, social, técnico, performativo, mediático, etc., así como del desarrollo de competencias para la gestión de recursos disponibles que a menudo los/las artistas ignoramos en un primer momento hasta que finalmente percibimos que están a nuestro alcance. Probablemente una de las competencias más pertinentes que deberíamos incluir en el currículo de los programas docentes es la de desarrollar la capacidad de aprovechar al máximo las oportunidades que se nos aproximan de manera más o menos fortuita en lugar de empeñarnos en ocasiones en sacar proyectos adelante que tienen escasos visos de futuro y que debemos diferir en el tiempo hasta que este sea propicio. En esta ocasión todo estaba al alcance de la mano y estimo que ha sido una buena oportunidad tanto para el alumnado como para mí mismo, en cuanto profesor y artista, poder activar esta “rara”, pero probablemente indispensable competencia de detectar la factibilidad de algo que queremos realizar. Cuando alguien pretende ser artista hace proyectos que considera que deben ser realizados; los proyectos en los cajones o en los talleres tienen vida, desde luego, pero si son realizados y además llegan a ser mostrados, adquieren otras dimensiones y otros alcances sin duda más interesantes por lo que tienen de encuentro con el espectador, la puesta en común con el público, y su posible participación, sea esta más o menos evidentemente activa. Aquí he de confesar que no conozco ningún caso de un espectador sensible al que no se le active algo en su cuerpo y/o mente cuando está frente a una obra de arte, lo mismo ocurre ante cualquier fenómeno vital; por tanto, esa cuestión tan de moda de la “participación activa” más allá del autor está bien si realmente viene al caso –como ocurre en *DEMONSTRATION-LEITMOTIV*–, pues en otras ocasiones es un resorte que quiere hacerse pasar por indispensable cuando no tiene por qué serlo de manera indefectible.

Por tanto, en este caso sí que la obra tenía prevista la colaboración individual de personas cercanas al sistema del arte (que aún llamamos “contemporáneo”), o de otros u otras participantes sin apenas relación con ese mundo pero que tienen una vida absolutamente activa como ciudadanos/as y criterios vitales del máximo interés desde cualquier punto de vista.

Un proyecto artístico, como toda previsión de acontecimiento del tipo que sea, tiene siempre diversos componentes que pueden ser simplificados en dos principales: 1. aquello que proyectamos concienzudamente y prevemos que ocurra tal como habíamos imaginado, y 2. aquello otro de carácter fortuito que acontece alrededor de esa primera previsión y que la refuerza, la modifica o incluso puede llegar a anularla; tal es el grado de potencia que tiene el contexto de una producción artística (algo que, afortunadamente, hoy reconocemos como parte de la obra de arte).



Preproducción física
DEMONSTRATION-LEITMOTIV

DEMONSTRATION-LEITMOTIV, tanto en su dimensión de *workshop* como en la de ejecución de una obra artística de carácter relacional y colaborativo (cuyos contenidos conceptuales no viene al caso relatar en esta introducción sino en un artículo en esta misma publicación que tiene como fin esa tarea), tenía como premisa la producción de una manifestación pública en la que los participantes portaran una pancarta, generada en casi todos los casos por sus propias mentes y manos, en la que manifestaban la selección individual de la imagen de un personaje público, vivo o ya fallecido que hubiese emitido algún tipo de mensaje de carácter breve en forma de sentencia, eslogan, aforismo, comentario, etc. Es decir, cada participante debía elegir la imagen de un personaje con el que podía identificarse por alguna razón personal y privada, y añadirle una frase enunciada por ese mismo personaje. Eso daría lugar a una pancarta con unas características determinadas y que sería elaborada por los/las participantes durante el *workshop*. Yo negativizaba la imagen y la frase mediante procedimientos digitales, y acordaba un tamaño determinado con quienes habían seleccionado personaje y frase. Por supuesto, cada quien era libre de seleccionar su personaje referente acudiendo a sus preferencias, gustos e intereses absolutamente personales.

A partir de ahí, en clase de Análisis de Proyectos y en clase de Performances e Intervenciones Artísticas, se confeccionaron las pancartas durante 3 sesiones que restamos a los contenidos habituales de las asignaturas para dedicarnos a esta tarea durante un mes (con esto quiero decir que no se alargó el horario lectivo, y que además el tiempo que en otros cursos se había destinado a actividades teóricas paralelas a las asignaturas, en este caso se usaron para la elaboración de este proyecto de índole teórico/práctica). Es importante destacar que, salvo las impresiones de las pancartas (de las que me hice cargo personalmente), el resto del material era reciclado; así, utilizamos tanto los soportes de las imágenes (cartones viejos o de desecho que el alumnado y demás participantes aportaron en mayor o menor medida) como los palos o listones que servían para sujetar los rectángulos de las pancartas (que se obtuvieron de los contenedores de desecho de la facultad y del taller de escultura).

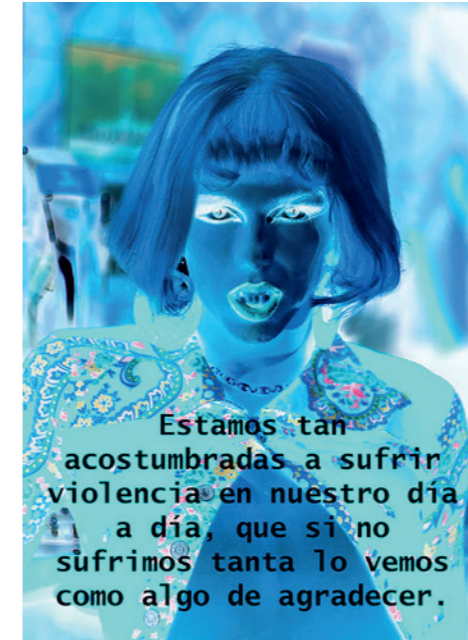


Preproducción física
DEMONSTRATION-LEITMOTIV



En general, como podemos observar, una obra de muy sencilla realización y bajo presupuesto; finalmente se realizaron unas 70 unidades. La producción de pancartas y toda la preparación ulterior para la exhibición de la obra y de una suerte de *making of*, se realizó entre mi propio estudio y las instalaciones del Laboratorio de experimentación de la Facultad. Las imágenes que dejaron constancia del proceso de producción fueron tomadas tanto por los participantes como por mí mismo durante la ejecución manual o en diversas circunstancias.

Dentro de esas diversas circunstancias es de destacar la elaboración de un programa de conferencias a lo largo de tres sesiones de trabajo donde tres ponentes pudieron explicar sus inquietudes investigadoras y compartieron sus conocimientos respecto a los temas de identidad que estábamos tratando y que resultaron de gran interés para completar aspectos no vistos en clase o no tratados directamente en el taller o en la obra final. Esa ma-



nera de recibir propuestas más o menos indirectas o tangenciales, pero siempre en relación con el tema de fondo del *workshop*, ampliaron tanto el conocimiento de cuantas personas asistimos, como aportaron visiones diversas y enriquecedoras que probablemente no hubiésemos tenido en cuenta si no se hubiesen impartido estas interesantes ponencias (que, por cierto, estuvieron abiertas al público general con un notable éxito de asistencia). De estas conferencias tenemos constancia en este número especial de la revista ARTxt en forma de artículos de investigación sometidos a revisión de pares ciegos.

La primera de las conferencias tuvo lugar el lunes 9 de enero de 2023 y estuvo a cargo de Salvador García Pozuelo, licenciado en Filología, graduado en Bellas Artes por nuestra Facultad, Máster en Producción Artística Interdisciplinar y en la actualidad prácticamente finalizando su tesis doctoral en Bellas Artes que dirijo y tutelo personalmente. Su conferencia versó sobre lo que en sus estudios e investigaciones denomina “ruralidades líquidas” tratando de contrastar los viejos imaginarios con los actuales modos de considerar lo rural. En esta misma publicación puede leerse un artículo suyo que explica detalladamente cuáles están siendo los puntos fuertes y centrales de su actual investigación que culminarán con su tesis doctoral y que estimo que realmente contribuirá de manera importante a la comprensión de este tema desde un enfoque personal y perfectamente documentado. Al leerlo entenderemos cuáles son sus puntos de partida, sus trayectos de investigación y por dónde van apuntando sus resultados de investigación en el momento actual.

La segunda de esas intervenciones de carácter teórico la realizó el 16 de enero de 2023 Jorge Galán Segura, diplomado en enfermería, graduado en Bellas Artes por la UMA y Máster en Producción Artística Interdisciplinar también de nuestra Facultad. Galán está actualmente especializado en el mundo de la performance o de las artes de acción. “La construcción identitaria” fue el objeto de su ponencia e hizo una suerte de amplia lectu-

Muestra cartel realizado en preproducción DEMONSTRATION-LEITMOTIV

Reunión workshop DEMONSTRATION-LEITMOTIV

Izquierda, presentación conferencia Salvador García Pozuelo



Derecha, presentación conferencia Jorge Galán Segura

Abajo, presentación conferencia Cristina Sanz Martín



ra y puesta en común de fuentes teóricas sobre un tema, por cierto, que, como él mismo nos confesó, tiene un carácter inabarcable debido a la complejidad que podemos observar tanto en los asuntos específicos que aquí tratamos como en las infinitas relaciones que de ellos se derivan. En su artículo, en esta misma publicación, él mismo da cuenta de cuál fue su aproximación al tema y de las dificultades que se presentan en este tipo de incursiones.

En tercer lugar, la conferencia de la última sesión fue impartida el 30 de enero de 2023 por Cristina Sanz Martín, doctorada cum laude en Historia del Arte por la UMA. Esta conferencia tuvo lugar posteriormente a la actividad artística performativa que había dado lugar a la obra en formato video y por tanto coincidió con el día de la muestra de resultados. La tesis de la doctora Sanz versó sobre el paisaje y el videoarte y su conferencia tuvo como eje principal la idea de cómo el paisaje confiere identidad a sus pobladores y cómo el arte contemporáneo se ha visto involucrado en esa configuración idiosincrásica. En el artículo que dedica en esta misma publicación a su investigación nos explica parte del fruto de sus recientes estudios en torno a la globalización como elemento útil para la difuminación de fronteras, pero también como elemento homogeneizador lastrando las identidades particulares de territorios, pueblos e individuos. Desde el estudio de las prácticas artísticas contemporáneas hace una revisión a estos y otros aspectos de nuestra actualidad y su relación con el continuum natura-cultura y el reencuentro de los seres humanos con la naturaleza.

Cabría además destacar que los tres ponentes participaron de manera activa en la realización de la obra *DEMONSTRATION-LEITMOTIV*; una actividad que, a pesar de tener un origen personal, produjo una más que deseable horizontalidad de relaciones entre autor,

conferenciantes y otros participantes, sintiéndonos todos y todas agentes colaboradores de una diversidad “identitaria” compleja de la que hablo y cuestiono más en profundidad en el artículo correspondiente de esta revista.

Una vez producida la fase de ejecución de pancartas (“LEITMOTIV”) y de puesta en común de las conferencias se pasó a llevar a cabo la manifestación pública (“DEMONSTRATION”) que tenía como objetivo secundario ese aspecto performativo, ya que el objetivo primordial, por las características intencionales y técnicas del propio proyecto, determinaba como resultado final la edición de un vídeo (algo que adelanto que terminó dando lugar a dos vídeos en lugar de uno solo).



Realizada la manifestación de unas 60 personas en el entorno de las calles adyacentes a la facultad de Bellas Artes de la UMA (aceras, vías de tráfico rodado y otras áreas de uso exclusivamente peatonal, parques y zonas de diverso carácter como escaleras, etc. —evidentemente respaldada por permisos del Ayuntamiento de Málaga para evitar problemas de cualquier índole—), se procedió a la selección de *footages*, a la realización de una primera edición del vídeo y a la elaboración de una presentación de imágenes del *making of*. Ambos fueron expuestos en la última sesión del *workshop* en la que tuvimos la oportunidad de departir relajadamente y ver el trabajo finalizado en lo que luego, como he adelantado más arriba, comprobé fehacientemente que consistía en una primera parte del trabajo final, algo que había contemplado con anterioridad, pero de lo que necesitaba constatación empírica para asegurarme de la idoneidad de iniciar y culminar una segunda parte de la obra (aunque ya no incluida en el *workshop* sino realizada después de su finalización, como también explico en esta misma publicación en el artículo correspondiente).

Imagen fija del vídeo final, primera parte *DEMONSTRATION-LEITMOTIV*



Imágenes fijas del vídeo final, primera parte *DEMONSTRATION-LEITMOTIV*

El espacio del Laboratorio de Experimentación sirvió pues para hacer la presentación del *making of* mediante una video-proyección, mientras que la obra ya editada en ese momento, en apenas cuarenta y ocho horas, se presentó en formato de pantalla de plasma de mediano/gran formato. Del mismo modo, y rodeando todo el espacio del Laboratorio, se expusieron físicamente todas y cada una de las pancartas utilizadas durante la manifestación.

Una vez finalizado el workshop y presentado en la Facultad, los canales de circulación de los proyectos artísticos hicieron que esta obra llegase de manera fortuita al profesor de Historia del Arte de la Universidad de Salamanca Francisco Javier Panera (quien había solicitado mi obra *TRIPTYCH OF THE INVERSE EUROPE*, recientemente expuesto de modo individual en el Centre Pompidou Málaga, para que participara como artista invitado en una exposición colectiva en el Museo de Salamanca). Al ver el primer vídeo, resultado del *workshop DEMONSTRATION-LEITMOTIV*, el también curador, escritor, investigador, comisa-

rio y exdirector del Da2, museo salmantino de arte contemporáneo, solicitó que esa pieza audiovisual fuese incluida en la misma exposición colectiva que finalmente recibió el título de *La imagen promiscua*. En este número especial de ARTxt el profesor Panera hace una reseña de la obra, y considero que sus aportaciones fueron muy valiosas desde el primer momento, especialmente cuando tuve la oportunidad de presentar ambas obras al alumnado y profesorado del Máster en Estudios Avanzados en Historia del Arte de la USAL.

Posteriormente a todo esto, y aunque la idea me rondaba desde hacía tiempo, me decidí a culminar la obra con un segundo vídeo. En lo que se podría considerar la otra cara de la moneda, esta segunda parte consiste en la quema de las pancartas en una pira utilizando igualmente el negativo, de modo que las llamas y el contexto de las pancartas se aprecian en negativo mientras que las pancartas, en positivo, arden entre llamas azuladas y acompañadas de las crepitaciones de la hoguera. Cabe aquí mi agradecimiento al parque de bomberos emplazado en el Parque Tecnológico de Málaga por su disponibilidad para poder realizar esta acción con las máximas garantías de seguridad.

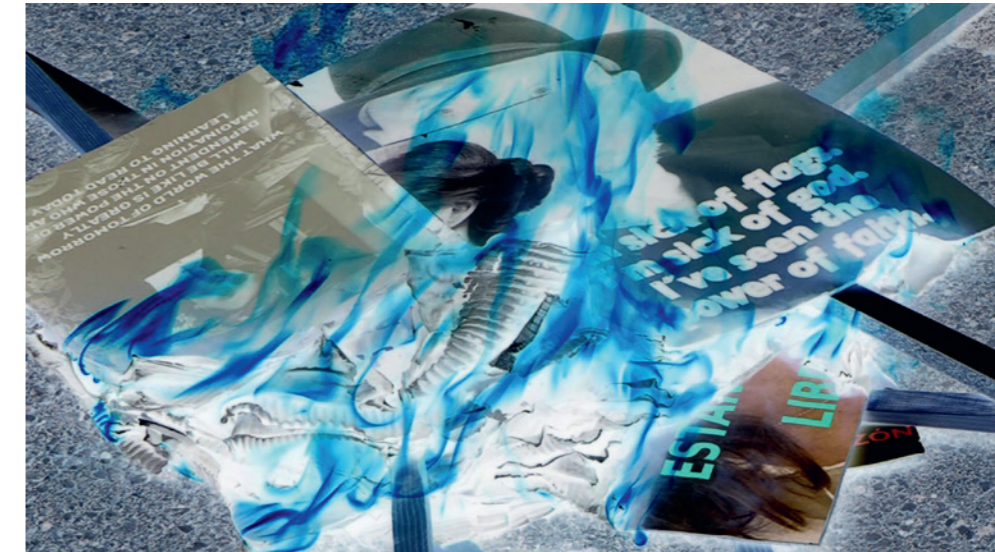


Imagen fija del vídeo final, segunda parte *DEMONSTRATION-LEITMOTIV*

Finalmente, y a pesar de que la obra aún no ha sido expuesta en su totalidad con los dos vídeos (es más que probable que se exhiba completa en Tokio durante mi estancia de investigación 2023-24), el proyecto de ese montaje está previsto mediante sendas video-proyecciones sobre un muro exento y confundiendo los audios que desde luego no solo no se entorpecen mutuamente sino que generan sinergias que considero de gran interés; por un lado, la voz del robot electrónico enunciando de manera claramente artificial las frases que se leen en las pancartas, todas traducidas al inglés, y por el otro lado, simplemente las crepitaciones propias de la quema de las pancartas en la pira ya descrita.

Según mi criterio, este encuentro docente/productivo tuvo elementos de carácter teórico-práctico que contribuyeron de manera importante tanto al desarrollo de competencias del alumnado como a la propia realización de la obra *DEMONSTRATION-LEITMOTIV* de la que este número especial de la revista ARTxt se hace eco en las páginas que vienen a

Imágenes fijas del vídeo final, segunda parte DEMONSTRATION-LEITMOTIV



continuación con un texto mío, los textos de los tres ponentes del *workshop*, material iconográfico (siempre insuficiente en obras de carácter videográfico), y la reseña de la exposición en el Museo de Salamanca por el comisario de la exposición que allí tuvo lugar. Solo me cabe en esta introducción agradecer a los/las participantes la ilusión, el ánimo y el esfuerzo por conseguir que funcionase el *workshop* del modo en que lo hizo y la finalización de la primera parte de la obra. Asimismo, quisiera en estas últimas líneas agradecer en primer lugar a la graduada en Bellas Artes y Máster en Producción Artística Interdisciplinar, Alicia Pérez Cobaleda (también tutelada por mí en su TFG y su TFM) su implicación, su dedicación y sus excelentes aportaciones en la edición y montaje de los dos vídeos que resultaron de este trabajo, y en segundo lugar a Joaquín Tsao Ivars por su generosa participación tanto en la manifestación como en la fase de grabación de la quema de pancartas.

Finalmente quisiera agradecer a los directores de la revista ARTxt, Jesús Marín y Silvia López, la sugerencia de realizar un número especial sobre este trabajo en la revista y a la profesora Natalia Bravo por sus valiosas aportaciones a lo largo de todo este recorrido.

Listado de participantes

Juan Carlos Hidalgo Ramos	Blanca Moreno Iglesias	Salvador García Pozuelo
Amanda Suviri Rodríguez	Francisco José González Vera	Alicia Pérez Cobaleda
Ana Isabel Jiménez González	Vilde Elisabeth Becker Malling	Constance Hubber
Natalia Kniazeva	Ángela Estévez Correa	Sergio Rodríguez
Cristina González Cerdán	Cristina Vega Molina	Joaquín Tsao Ivars
Raquel Estébanez Hernández	Ariadna Isabeau	Jorge Galán Segura
Aránzazu Gutiaérrez Martín	Iñigo Alonso Bilbao	Marcos Sevilla
Ana Zoraida Robles Jiménez	Natalia Bravo	Cristina Sanz Martín
Markus Hubber	Alba Vidal	Jesús Cueto
María Jiménez Martín	Ismael Meziane Salinas	Irene Serrano Vargas
María Flores Saura	Lee Oria Uma	Encarnita Ruiz
Jorge del Sarro del Val	Sara Marín Velázquez	Pilar Andreu
Nirvana Arcos González	Elena Jiménez Galicia	Carmen Amaya
Ana Belén Jiménez López	Lucía Martos Ocaña	Juan Carlos Pérez García
Sara González Ruiz	Isabel Yagüe Muñoz	Clara Fernández Cordón
Lucía Lorente Montero	Concha Luisa Pinto Carvalho	Marta Delgado Ruiz
Cristina Román González	Alba Polo Sánchez	Miguel Suárez Rivero
Carlos Furlong Franco	Antonio Payá Camacho	
Ana Quintana Morales	Joaquín Ivars	

Frases empleadas y autores/as

Fritz Lang

Ya no es la existencia de Dios, sino su ausencia, lo que tranquiliza al hombre.

Jean Renoir

Lo que es terrible en esta tierra, es que todo el mundo tiene sus razones.

Frank Miller

Estoy harto de banderas. Estoy harto de Dios. He visto el poder de la fe.

Mitski

No quiero tu pena, solo quiero alguien cerca de mí.

Marina And The Diamonds

Tus posesiones te poseen.

Georges Perec

Pregunta a tus cucharillas.

Rosalía

Dios nos libre del dinero, teniéndolo.

Arturo Pérez-Reverte

Es un grave error mirar al pasado con los ojos del presente.

Shakespeare

Sé fiel a ti mismo. Así serás fiel a los demás.

Luigi Pirandello

La consciencia no es otra cosa que otras personas dentro de ti.

Clara Campoamor

La libertad se aprende ejerciéndola.

John Berger

El momento estético ofrece una esperanza.

Inio Asano

Me pregunto cuándo me di cuenta de que hablar con Dios no era más que hablar con mi propio yo.

Virginia Woolf

Es una pena nunca decir lo que se siente.

Norah Vincent

La felicidad no es una recompensa. Es una consecuencia. Hay que trabajar en ella todos los días.

Josep Maria Esquirol

Aun siendo el enemigo hoy mucho menos terrible, los fracasos y las derrotas son mucho más frecuentes.

Walt Whitman

¿Que me contradigo? Sí, me contradigo. Y ¿qué? (Yo soy inmenso, contengo multitudes.)

Walt Disney

Todos nuestros sueños pueden hacerse realidad si tenemos el valor de perseguirlos.

José de San Martín

Seamos libres, lo demás no importa nada.

Sally Rooney

Es imposible tener una relación amorosa en la que nunca causes dolor y nadie te lo cause.

José Antonio Marina

Un gesto insignificante enciende las brasas de la creatividad.

José Ortega y Gasset

Arte para los inteligentes.

Lucius Annaeus Seneca

El tiempo ha puesto remedio a aquello que no ha podido la razón.

John Cage

Podría preguntar ¿y si las preguntas no fueran palabras sino sonidos?

Marie Curie

Uno nunca ve lo que ha hecho, sino lo que queda por hacer.

Juan Ramón Jiménez

Raíces y alas. Que las alas arraiguen y las raíces vuelen.

Brené Brown

La vulnerabilidad suena a verdad y se parece mucho al coraje.

Samantha Hudson

Estamos tan acostumbradas a sufrir violencia en nuestro día a día, que si no sufrimos tanta lo vemos como algo de agradecer.

Jonathan Hickman

Crear es más duro que conocer.

Astrid Lindgren

Cómo será el mundo del mañana, depende en gran medida del poder de imaginación de quienes están aprendiendo a leer.

Ramón de Campoamor

En este mundo traidor, nada es verdad ni mentira, todo depende del color con que se mira.

Chris Gardner (personaje encarnado por el actor Will Smith en *The Pursuit of Happyness*)

Nunca dejes que nadie te diga que no puedes hacer algo.

Walt Whitman

Soy grande, contengo multitudes.

Arthur Schopenhauer

Quien no disfruta de la soledad no amará la libertad.

Rigoberta Bandini

Porque si yo fuera perra, todos estos miedos se disiparían y viviría en armonía y libertad.

José Ortega y Gasset

Nuestras convicciones más arraigadas, más indubitables, son las más sospechosas.

Gata Cattana

No aman de igual forma los ricos y los pobres.

Brad Pitt

Obsesionarse con ser perfecto impide crecer.

Emilia Clarke (su padre le dijo...)

Nunca confíes en nadie que tenga un televisor más grande que su estantería de libros.

John Cage

Me pregunto, ¿y si las preguntas no fuesen palabras sino sonidos?

Robert Stephenson Smith Baden-Powell

Deja este mundo un poco mejor de lo que lo encontraste.

Henri Matisse

Siempre hay flores para quien desea verlas.

Albert Einstein

Cada día sabemos más y entendemos menos.

Charles Chaplin

Un día sin reír es un día perdido.

Judith Butler

El género es performativo.

Anaïs Nin

Intento siempre suavizar lo sucedido mediante la comprensión.

Fernando Pessoa

Me había despertado temprano y tardé mucho en prepararme para existir.

Manuel Carrasco

Hay que vivir el momento.

Lichis

El amor es un deporte muy raro, y como vicio es bastante caro.

Jeff Bezos

Si no puedes tolerar las críticas, no hagas nada nuevo ni interesante.

Michel Foucault

No me pregunten quién soy, ni me pidan que siga siendo el mismo.

Ralph Waldo Emerson

Los buenos libros sustituyen a la mejor universidad.

Guy Debord

Las citas son útiles en épocas de ignorancia y creencias obscurantistas.

Friedrich Nietzsche

La vida es demasiado corta como para aburrirnos.

Ai Weiwei

Quizá ser poderoso signifique ser frágil.

Greta Thunberg

No quiero que tengas esperanzas, quiero que entres en pánico.

Jean-Luc Godard

Los niños son presos políticos.

Félix Rodríguez de la Fuente

El lobo es la antítesis de la crueldad o la maldad gratuita.

Jane Goodall

Solo si comprendemos, podemos preocuparnos. Solo si nos preocupamos, ayudaremos. Solo si ayudamos, nos salvaremos.

Taigu Ryokan

El ladrón la dejó: la luna en mi ventana.

Michel de Montaigne

Cuando juego con mi gata, ¿cómo sé que no es ella la que juega conmigo?

Kanye West

Todavía creo que soy el más grande.

Kase.O

La palmera que se dobla, pero aguanta el huracán.

Carl Gustav Jung

Todos nacemos originales y morimos copias.

Carlos Areces

La ciencia pondría tu nombre a una infección.

María Zambrano

Prefiero una libertad peligrosa a una servidumbre tranquila

Ángel Stanich

Salvad a las ballenas, a mí dejadme en paz que me muera.

Stan lee

Tener imaginación nos hace infinitos.

Zendaya

No seas gilipollas.

Artículos de investigación

Sección ArTxt

ArTxt. ARTÍCULOS

DEMONSTRATION-LEITMOTIV

JOAQUÍN IVARS, 2023

APROXIMACIÓN AL PROCESO DE IDEACIÓN, PRODUCCIÓN Y RESULTADO DE LA OBRA

DEMONSTRATION-LEITMOTIV. JOAQUÍN IVARS, 2023
APPROXIMATION OF THE PROCESS OF IDEATION,
PRODUCTION AND RESULT OF THE WORK

Abstract

This article aims for various purposes. Among them the sharing of a workshop as a means to create an art work by incorporating significant individual and collective identity elements. Likewise, it approaches theoretical aspects that underpin and accompany an artistic process of this kind, such as complexity, autopoiesis, totality, opinion, the risk of experimentation, imagination, or paradox. Demonstration-Leitmotiv employs various types of content and implements logistics that are manifested through two audiovisual components, which are described and studied here.

KEY WORDS: Art, Identity, Complexity, Demonstration, Paradox

Resumen

Este artículo plantea diversos propósitos. Entre ellos, la puesta en común de la realización de un workshop como medio para realizar una obra de arte incorporando importantes elementos identitarios de carácter individual y colectivo. Asimismo, hace una aproximación a aspectos teóricos que fundamentan y acompañan un proceso artístico de este tipo, tales como la complejidad, la autopoiesis, la totalidad, la opinión, el riesgo de la experimentación, la imaginación o la paradoja. Demonstration-Leitmotiv recurre a diversos tipos de contenidos y pone en marcha lógicas que se manifiestan a través de dos componentes audiovisuales que aquí son descritos y estudiados.

PALABRAS CLAVE: Arte, Identidad, Complejidad, Manifestación, Paradoja

DEMONSTRATION LEITMOTIV

Aproximación al proceso
de ideación, producción
y resultado de la obra

1. Un viaje solitario en compañía

1.1. Introducción

En este texto referido al *workshop* y a la obra que dio lugar, *DEMONSTRATION-LEITMOTIV*, se introducen previamente algunas nociones que directa o indirectamente afectan a los procesos de producción artística que en ellos se abordan. Algunos de esos puntos pueden resultar conflictivos, pero esto posiblemente ocurra no solo por sus contenidos sino también porque en una primera aproximación resulta imposible ser exhaustivo y por tanto se necesitarán profundizaciones ulteriores.

Se observará desde el principio que para hablar de la obra de la que se ocupa este texto he partido, en principio, de la filosofía; no es la primera vez que sigo este trayecto, no en vano mi libro *El rizoma y la esponja* (IVARS, 2018) está en consonancia con muchos de los aspectos aquí tratados y tiene un sustrato eminentemente filosófico. Evidentemente se podría acompañar este artículo, por razones intrínsecas a la obra a la que se refiere, de recursos y referencias cercanos a las ciencias sociales, la antropología, las ciencias de la comunicación, la psicología, etc. Sin embargo, y como primera aproximación, la filosofía me parece la más fructífera acompañante por diversas razones que se irán desvelando en el propio texto. No obstante, entiendo que a la filosofía es mucho mejor frecuentarla en las artes visuales como compañera de viaje que como guía; no resulta muy interesante ilustrar sus hallazgos o inquietudes ni solicitarle luz para seguir itinerario alguno; si así lo hiciéramos, nos haría mucho daño como artistas y nos impediría realizar nuestro verdadero trabajo. Por otro lado, cabe también recordar unas palabras que no me resisto a traer aquí como suplemento al dueto arte-filosofía para dar lugar a un terceto, el de las tres *caioides* (como llaman Deleuze y Guattari a la ciencia, el arte y la filosofía a lo largo de todo su libro *¿Qué es la filosofía?*) (DELEUZE y GUATTARI, 1997). En esa tercera *caioide*, la ciencia, también encontramos materia significativa para los temas que nos traen aquí. Después de hablar de “emergencia y persistente creatividad de que está dotado el universo físico” nos dice Stuart Kauffman: “Ciencia y arte: la receta del éxito; *wissen* frete a *kennen* en alemán; el ‘saber

qué' junto al 'saber cómo' se entremezclan en nuestra vida diaria" y enseguida realiza una autocrítica al ámbito científico muy en consonancia con el aislamiento al que a menudo se somete el arte: "Y, sin embargo, *können*, el 'saber cómo', no tiene lugar en la ciencia. ¿Por qué?" (KAUFFMAN, 2003: 12). Algo que se conecta indefectiblemente con las reflexiones de Wittgenstein al principio de su *Tractatus* (WITTGENSTEIN, 1987: 17).

2.0121 [...] Al igual que no podemos en absoluto representarnos objetos espaciales fuera del espacio, ni temporales fuera del tiempo, tampoco podemos representarnos objeto alguno fuera de la posibilidad de su conexión con otros.

Si bien puedo representarme el objeto en la trama del estado de cosas, no puedo representármelo fuera de la posibilidad de esa trama.

2.0122 La cosa es independiente en la medida en que puede ocurrir en todos los posibles estados de cosas, pero esta forma de independencia es una forma de interrelación con el estado de cosas, una forma de dependencia. [...].

En este artículo rozo tangencialmente las otras dos *caioides* bastante a menudo, pero mi objetivo es el de construir obras de arte y hablar de ellas, en particular de *DEMONSTRATION-LEITMOTIV*, así que releendo la última frase del *Tractatus* (que dice que de lo que no se puede hablar es mejor callar), y para entrar en uno de los más genuinos aspectos del arte, propongo una paráfrasis: "De lo que no se puede hablar, es mejor jugar". Así que juguemos, pero hagámoslo en serio, como nos dijo H-G. Gadamer en su *Verdad y Método*: "El que no se toma en serio el juego es un aguafiestas" (GADAMER, 2003: 143)

1.2 Sobre la complejidad, la multiplicidad, la autopoiesis, la totalidad...

"No hay concepto simple", nos dicen Deleuze y Guattari al inicio del primer capítulo de su libro *¿Qué es la filosofía?* (DELEUZE y GUATTARI, 1997: 21). En ese ensayo filosófico —obra ya de veteranos escritores que habían dado muchos años atrás un vuelco a un sinnúmero de ideas "canónicas"—, los autores abren el primer capítulo con ese lacónico enunciado que inhabilita la simplicidad de cualquier concepto, y casi enseguida nos dicen que todo concepto... "Tiene por tanto una cifra. Se trata de una multiplicidad, [...]". (DELEUZE y GUATTARI, 1997: 21). Y en la "Introducción" (es decir, antes de lo que acabamos de leer hace un instante), además de sugerir el sinnúmero de variables que atraviesan un concepto, nos hablan de su autopoiesis: "Pero el concepto no viene dado, es creado, hay que crearlo: no está formado, se plantea a sí mismo en sí mismo, autopoiesis. Ambas cosas están implicadas, puesto que lo que es verdaderamente creado, de la materia viva a la obra de arte, goza por este hecho mismo de una autopoiesis de sí mismo, o de un carácter autopoietico a través del cual se lo reconoce. Cuanto más creado es el concepto, más se plantea a sí mismo". (DELEUZE y GUATTARI, 1997: 17). (Por favor, retengamos "de la materia viva a la obra de arte", sin esa comparación será difícil entender este y otros de mis trabajos).

En eso consiste la autopoiesis, en la autoproducción a partir de elementos preexistentes de algo que no existía previamente; es decir, se trata de un nuevo modo de organizar, de generar un nuevo patrón gracias a los elementos que preexisten a su creación (según indicaron hace muchos años, ya en la década de los setenta del siglo XX, especialmente los

biólogos y filósofos Humberto Maturana y Francisco Varela) (MATURANA y VARELA, 1998). Nosotros podemos verlo, no en la biología, como hicieron los científicos chilenos, sino metafóricamente tanto en trabajos artísticos individuales como en la propia historia del arte donde siempre partimos de elementos preexistentes que hacen de fondo sobre los que producir y destacar lo nuevo, lo interesante, como tantas veces nos señalaron Deleuze y Guattari. "El pintor no pinta sobre una tela virgen, ni el escritor escribe en una página en blanco, sino que la página o la tela están ya tan cubiertas de tópicos persistentes, preestablecidos, que hay primero que tachar, limpiar, laminar, incluso desmenuzar para hacer que pase una corriente de aire surgida del caos que nos aporte la visión." (DELEUZE y GUATTARI, 1997: 205). Aunque, desde luego, haya quienes han entrado contradictoriamente en cuestionar *lo nuevo*, como si eso no pretendiese convertirse en un modo de novedad. Nos dice Nicolas Bourriaud: "Lo novedoso ya no es un criterio, excepto para los detractores reaccionarios del arte moderno que no contemplan en el odiado presente más que aquello que su cultura tradicionalista les ha enseñado a detestar en el arte de antaño" (BOURRIAUD, 2001: 427). Con este "fin de la novedad" o "fin del futuro", el autor francés invoca también, seguramente sin pretenderlo, el "fin del devenir" y quizás el "fin de los tiempos" como otros lo hicieron con el fin de la historia, *The End of History and the Last Man* (FUKUYAMA, 1992) respecto al triunfo absoluto del sistema capitalista y el sobrevenido Nuevo Orden Mundial. Pero si no era esa la intención de Bourriaud, ¿hay entonces un error de interpretación? Podríamos preguntarnos: ¿Para qué destacar, por ejemplo, las formas relacionales, el arte relacional, como indefectiblemente incurso en la "proposición de universos posibles" (palabras del propio Bourriaud) y por tanto indefectiblemente adherido a la idea de fenómenos por venir que aún no han sucedido? Si no han sucedido y son posibles, esos universos aportarán algún tipo de novedad ¿no es así? Por tanto, se hace ahora necesario ver lo "relacional" —que en un momento dado se anunciaba como condición indispensable del arte contemporáneo, y de la que en cierto modo *DEMONSTRATION-LEITMOTIV* participa— como una mera herramienta más a nuestra disposición —algo así como cuando se inventó accidentalmente en un laboratorio el azul de Prusia y luego pasó con "naturalidad" a la paleta de quienes se dedican a la pintura—. Renunciar a la novedad es contradictorio (y me temo que no de manera paradójica) con el arte tal y como lo entendemos hoy día (y como entendemos la ciencia o la filosofía e incluso la propia vida). Más bien, se trata de dar lugar a nuevas relaciones entre componentes conocidos (mismos materiales, nuevas relaciones entre ellos; o mismas sustancias, diversos modos de combinarlas en estructuras diferentes), gracias a cuya combinatoria más o menos interesante y sugerente emerge lo nuevo y hasta entonces desconocido. A sensu contrario, imaginemos una composición musical que no hace sino repetir los patrones del pasado; sabemos que puede resultar 'entretenida', e incluso fantásticamente resuelta desde el punto de vista técnico, pero jamás le daremos el estatuto que en otros tiempos recibieron esos mismos patrones musicales por lo que tuvieron de novedad en su época, (sirva de ejemplos inexplicables en el caso de las artes visuales reivindicar a estas alturas el arte conceptual tal cual, el surrealismo o el inefable realismo como si el tiempo y el esfuerzo no hubiesen aportado novedades desde sus respectivas apariciones, por ejemplo).

Sin embargo, ¿qué es una obra? es algo aún por dilucidar. Hay quienes apuntan a cada movimiento o resultado separado del resto, como si se tratase de algo autocontenido (digamos, por no resultar demasiado “creativos”, *Les Femmes d'Alger* de Picasso, 1907, o *Fontaine* de Duchamp, 1917), un objeto o un proceso absolutamente aislado de toda comunicación que puede destacarse como algo estanco, obra genuina de la que apenas necesitamos contexto ni trayectoria; otros y otras se refieren a la obra como el conjunto de una propuesta de más largo alcance y las transversales de toda índole que lleva aparejadas (pongamos por caso, para no salir de los ejemplos citados, el cubismo, sus previos y sus posts, o la *Boîte-en-valise* que se activa como obra aislada y como conjunto a la misma vez). Es decir, podemos considerar la obra como elemento “exento” o como parte de un conjunto que se entrelaza y articula con otras obras, con diversas variables y contextos, con contenidos de diferente índole o con formas más o menos indisciplinadas, etc. Según mi criterio ambos modos son obras de arte que manifiestan sus peculiaridades según nuestros modos de observación, como ocurre con el Principio de Incertidumbre, también llamado Relación de indeterminación, enunciado por Heisenberg¹; vemos lo que pretendemos ver, observamos lo que nuestros sistemas de observación nos permiten detectar cuando señalamos aquello que por momentos más nos interesa; sin embargo, una obra “aislada” resulta muchísimo más interesante si podemos relacionarla con un corpus que la interrelaciona con otras, más o menos intensas, mejores o peores, pero que no nos hablan de la flor de un día, de un hallazgo fortuito producto de inspiraciones divinas, sino fruto del arduo trabajo y el largo esmero que consigue que lo insospechado florezca porque se cuidó la tierra y se abonaron sus constituyentes, porque se regó cuando se debía y se le proporcionó el sol conveniente, porque se arriesgaron injertos y fuimos más allá de la naturaleza sin dejar de contar con sus azares, sus inestimables contribuciones y sus imposibilidades.

Si, como hemos visto, no hay concepto simple —y aquí habría que referirse a la totalidad del libro que estoy mencionando desde el principio (*¿Qué es la filosofía?*)—, es más que probable que tampoco exista la obra de arte simple; toda obra de arte de un cierto calado es, de un modo u otro, necesariamente compleja (estudiemos o no su contexto y las relaciones con obras del mismo autor, de la misma época e incluso de momentos diferentes de la historia), siempre y cuando concepto y obra los tomemos en sus acepciones más fuertes, y no caigan en las melifluas manos de —como nos recuerdan los propios autores—, informáticos o diseñadores, mercadotécnicos o publicistas...

Ciertamente resulta doloroso enterarse de que “Concepto” designa una sociedad de servicios y de ingeniería informática. Pero cuando más se enfrenta la filosofía a unos rivales insolentes y bobos, cuanto más se encuentra con ellos en su propio seno, más animosa se siente para cumplir la tarea, crear conceptos, que son aerolitos más que mercancías. Es presa de ataques de risa incontrolables que enjugan sus lágrimas. Así pues, el asunto de la filosofía es el punto singular en el que el concepto y la creación se relacionan el uno con la otra. (DELEUZE y GUATTARI, 1997: 17)

1 Principio de incertidumbre, citado en <https://wp.icmm.csic.es/superconductividad/fisica-cuantica-y-transiciones/fisica-cuantica/principio-de-incertidumbre-de-heisenberg/>

Lo anterior es absolutamente asignable a lo artístico... Pero... no me dilato en esto, habría que dedicarle un texto aparte; solo conviene recordar que la palabra ‘artista’ no nos libra de ninguna lacra ni queda fuera de esa lista de posibles “rivales insolentes y bobos”, porque entre esas malas caracterizaciones del concepto y de la obra también podemos encontrar artistas (por ejemplo, aquellos/as que no dejan de ser más que “diseñadores de obras de arte” buscando definidos *targets* sociales o mercantiles y a los que palabras como libertad e independencia les suena a sandeces de ingenuos que no conocen los secretos y malicias del cinismo). Dejémoslo, como decía, estar aquí.

Regresando a aspectos más mollares, y una vez entendido que creación y concepto van de la mano, en el mismo texto se lee: “Todo concepto tiene un perímetro irregular, definido por la cifra de sus componentes. Por este motivo, desde Platón hasta Bergson, se repite la idea de que el concepto es una cuestión de articulación, de repartición, de intersección. Forma un todo, porque totaliza a sus componentes, pero un todo fragmentario”. (DELEUZE y GUATTARI, 1997: 21)

Ese “perímetro irregular” —e incierto, cabría decir—, esa articulación, esa redistribución, esas intersecciones pueden aplicarse tanto al concepto filosófico como al concepto artístico de la obra de arte —ambos, fruto de la creación y a menudo interrelacionados, pero nunca confundidos—. Deleuze y Guattari hablan de las obras de arte como bloques de percepción, y me temo que aquí se dejaron algo en el camino. Según ellos, cuando hablan de las tres *caioides* antes mencionadas, la filosofía crea conceptos, la ciencia, funciones, y el arte, bloques perceptivos, eso que ellos denominan “perceptos”. Pero cabe preguntarse ¿no hay más opciones para el arte que la perceptiva? Parece tan dudoso aferrarse en arte a lo puramente perceptivo como a lo puramente conceptual; ambos aspectos entraron hace tiempo en sus respectivas crisis y callejones sin salida, y hoy día no cabe sino la complejidad que estas nociones nos traen articulándose entre sí y con muchas otras opciones. Lo que en un momento de la historia del arte fue eje y guía casi canónica, hoy día se antoja mera herramienta que utilizamos a nuestro antojo y sin pedir permiso (igual que hemos visto hace un instante con “lo relacional” en el arte). Porque si encerramos disciplinaria o metodológicamente las tareas del arte, probablemente lo estemos dejando sin posibilidades de autopoiesis, sin poder siquiera atisbar la existencia de algún devenir siempre incierto, siempre por explorar. No apuesto por estos modos de entender el arte que lo confinan en lo que ahora definimos como ‘burbujas epistémicas’, o de manera mucho más restrictiva, voluntariamente sorda y ciega, como ‘*echo chambers*’. Ambos son modos de aislamiento, es solo que el primero se soluciona pinchando la burbuja y dejando entrar “otros mundos” que la simple ignorancia no dejaba ver, y lo segundo insiste de manera tozuda y proactiva en no querer escuchar más que su propio eco, el resto del universo no tiene nada que aportar, es una decisión de cierre absoluto, de aislamiento cognoscitivo a cualquier posibilidad de que algo de afuera contrarie lo que siempre sucedió en el interior de esas habitaciones de resonancia y adoctrinamiento (la política y la vida social, pero también el mercado del arte, son buena muestra de esto). Algunos definen burbuja epistémica como el ámbito en el que alguien, por alguna razón, ‘no puede’ escuchar lo que otros dicen, y *echo chamber*, cuando existe la voluntad inquebrantable de no querer escuchar lo que alguien pueda decir. Son

posicionamientos éticos muy diferentes. La complejidad mucho más a menudo de lo que se cree tiene que ver con la sencillez, no con la cerrazón, pero una sencillez dotada de muchas aperturas y variadas densidades (semánticas, sintácticas, temáticas, contextuales...), algo que *DEMONSTRATION-LEITMOTIV*, a mi juicio, ha puesto en marcha tanto en sus procesos de ideación, como en sus modos de producción.

Respecto a la totalidad, hemos visto unas líneas más arriba que los autores nos hablan de un modo sustantivo y especial de una totalidad fragmentaria; sí, fragmentaria, pero al fin y al cabo una totalidad, algo que debe resultar contradictorio a muchos de sus discípulos que han quedado encallados en los islotes de los microrrelatos. A propósito de esto, disculpen la autocita, hablé en los siguientes términos en *El rumor de las multitudes* en un artículo titulado “El tamaño de lo que importa” (IVARS, 2019):

Nos dice Peter Sloterdijk en alguna página de En el mundo interior del capital. Para una filosofía de la globalización: ¿No ha significado desde siempre pensar aceptar el desafío de que lo desmesurado aparezca concreta y objetivamente ante nosotros? Y eso desmesurado, que incita al comportamiento conceptual, ¿no resulta incompatible, por sí mismo, con la naturaleza tranquilizante de lo mediocre? La miseria de los grandes relatos de factura convencional no reside en absoluto en el hecho de que fueran demasiado grandes, sino en que no lo fueron lo suficiente. Obviamente puede discutirse sobre el sentido de lo ‘grande’. Para nosotros ‘suficientemente grande’ significa: más cerca del polo de la desmesura. ‘...Y ¿qué significa pensar si no se midiera incesantemente con el caos?’. (SLOTERDIJK, 2007: 21) Y más adelante, citando directamente a Deleuze y Guattari en ¿Qué es la Filosofía? nos dice el filósofo alemán de la cultura: “diríase que la lucha contra el caos no puede darse sin afinidad con el enemigo, porque hay otra lucha que se desarrolla y adquiere mayor importancia, contra la opinión que pretendía no obstante protegernos del propio caos. [...]” (SLOTERDIJK, 2007: 21). Sloterdijk nos recomienda ir más allá de las propias fuerzas y seguir a los autores de Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia, saliendo a buscar nuevos impulsos en el caos; nos encontraríamos así con la más que desafiante provocación de narrar un nuevo cosmos a través de mega-relatos, trans-relatos, ultra-relatos... Si no enfrentamos los grandes poderes, absolutos y despiadados, más que con pequeños gestos (que siempre están bien, no hay que descuidarlos), ellos siempre tendrán al mundo en un puño.

No abundo en un tema ya tratado en ese artículo, pero me sirve tanto para cerrar momentáneamente el asunto de la totalidad como para abrir el de la opinión en *DEMONSTRATION-LEITMOTIV*.

1.3 Sobre la opinión, el riesgo de experimentar, la imaginación y la paradoja

Siguiendo esta vez solo con Deleuze, en el libro editado en español como *Conversaciones*, nos dice algo que pienso que es absolutamente aplicable al arte (con el que por cierto hace parangón unas líneas antes):

La filosofía no es comunicativa, ni tampoco contemplativa o reflexiva: es creadora, incluso revolucionaria por naturaleza, ya que no cesa de crear conceptos nuevos. La única condición es que satisfagan una necesidad y que presenten cierta extrañeza, cosa que solo sucede cuando responden a problemas verdaderos. El concepto es lo que impide que el pensamiento sea simplemente una opinión, un parecer, una discusión, una habladuría. Todo concepto es, forzosamente, paradoja. (DELEUZE, 1999)

Claro que habrá quienes puedan considerar lo hasta aquí dicho, y puede que lo que viene a continuación, como una mera opinión personal, de esas que ejercemos cuando pretendemos defender “nuestros intereses”. Pero acudo, además de al anterior, a varios argumentos que nos harán dudar de interpretaciones sesgadas por “intereses espurios”. Regresando a *¿Qué es la filosofía?* Deleuze y Guattari nos aclaran respecto a la actualidad o idoneidad de un concepto: “Si un concepto es ‘mejor’ que uno anterior es porque permite escuchar variaciones nuevas y resonancias desconocidas, porque efectúa reparticiones insólitas, porque aporta un acontecimiento que nos sobrevuela.” (DELEUZE y GUATTARI, 1997: 33) Y más duramente nos indican: “Quienes critican sin crear, quienes se limitan a defender lo que se ha desvanecido sin saber devolverle las fuerzas para que resucite, constituyen la auténtica plaga de la filosofía.” (DELEUZE y GUATTARI, 1997: 34). Probablemente es difícil decirlo de manera más clara.

Siguiendo ese argumento podemos utilizarlo de igual modo en el ámbito artístico. Quien se aferra con más o menos “talento” a soluciones pasadas más o menos exitosas (sean meramente decorativo/autoexpresivas, conceptuales o pretendidamente activistas, tanto da) no hace sino estancarse en lo ya conocido, en obviedades que no conducen más que a obstaculizar el desarrollo de devenires inciertos que algunos y algunas aún están dispuestos a experimentar (prescindiendo de limitadas visiones lineales, detectando posibles opciones no exploradas y dirigiéndose en todas direcciones); aquellos o aquellas que suelen dejarse llevar por los torbellinos de inseguridades, pero con la escucha y la mirada atenta para no llegar enloquecidos al naufragio y luego tener que esperar junto a un leño flotante a que vengan al rescate los mismos de siempre, esos que solo nadan si ponen a buen recaudo la ropa. El arte más interesante, desde que lo entendemos como ahora lo hacemos (y no parece que haya buenas razones para un simplista “eterno retroceso” de lo mismo de tradicionalistas y “puristas”), ha tratado de experimentar arriesgadamente, de inventar nuevos modos de navegar más allá de lo establecido por cánones y fáciles eslóganes. Nada peor que eso del... *Take it easy!* Ni mencionemos la autoayuda barata de refritos filosóficos y teórico-artísticos que menudean algorítmicamente en los aparatos electrónicos o en ediciones *best sellers* que pretenden hacernos creer que están creando conceptos, sean naturales o “ideados” por la aterradora Inteligencia Artificial, un invento al parecer excelente para algunas tareas que los humanos podemos y debemos ahorrarnos, pero que carece de la experiencia de estar viva, de lo que es el cansancio, el calor de un ser vivo, la alegría o el miedo a la muerte..., que, en definitiva, carece de la fragilidad e incertidumbre de la vida “viva”).

Hay quienes piensan que los teóricos postmodernos fueron cínicos al servicio del mercado, pero no es cierto, solo erraron en algunos asuntos como el de los microrrelatos y pecaron de ingenuos. Si queremos ver más allá de sus propuestas, o agigantamos el relato, como he dicho antes para articular lo pequeño, pero acumular la fuerza suficiente contra los abusadores, o no conseguiremos más que tener pequeñas opiniones y activismos de andar por casa. Mientras estemos en la opinión establecida (de cualquier tipo), en la doxa griega, no estaremos recurriendo a las fuerzas del caos para romper experimentalmente las ataduras de lo “artística o políticamente correcto” o de lo pretenciosamente “incorrecto” (esas simplificaciones con ínfulas de cambiar todo sin que cambie más que el efímero reconocimiento de aquellos y aquellas que protagonizan el espectáculo: egos estrambóticos que... quizás nos encontramos en algunos grandes museos o en pequeñas salas “alternativas”). Nada es fácil ni simple, y el tiempo humano, el artístico en concreto es otro muy distinto que el tiempo exponencial de los más avanzados artilugios electrónicos. De la opinión no salen más que otras opiniones, nada verdaderamente interesante escapa de esas cápsulas de autoescucha o de conversaciones entre quienes piensan lo mismo y luego se dan palmadas de ánimo en la espalda. “La comunicación siempre llega demasiado pronto o demasiado tarde, y la conversación siempre está de más cuando se trata de crear.” (DELEUZE y GUATTARI, 1997: 33)

En el lado opuesto de los filósofos citados se encontraba Rorty, la animadversión entre ellos fue puesta de manifiesto de diversos modos, algunos muy claros; sin embargo, estimo que había muchas más convergencias que desencuentros intelectuales; para mí es cuestión de mirar de otro modo. Hablemos ahora pues de la “ironía” de Richard Rorty (RORTY, 1996). El filósofo neopragmatista norteamericano, que cuece sus teorías entre la filosofía analítica y a filosofía continental, habla de “léxico último” como principio del dogmatismo simplemente basado en creencias, aquellas palabras ‘últimas’ o ‘fundamentales’ de las que no sabemos dar explicación (en otro ámbito, como el de las matemáticas, tendrían el carácter de axiomas), pero de las que tampoco queremos desembarazarnos en modo alguno; todo sea por la tranquilidad de nuestras mentes acomodaticias, por el miedo a salir de la manida pero muy descriptiva expresión “zona de confort”. Suspendemos la duda, según adelantó Peirce (PEIRCE, 1876: 286-302), gracias a las creencias que nos sirven ante la parálisis de lo incierto como regla de acción. Tener creencias sirve para poder actuar con rapidez ante cualquier eventualidad. Por eso experimentar, descreer de la seguridad de lo consabido, resulta tan arriesgado, porque hay que vencer el miedo de alejarse de la protección y saltar al abismo sin que ninguna malla tejida con creencias de todo tipo nos evite el daño. La distancia irónica de Rorty resulta tan audaz y estimulante como la teórica o la erótica, es el antídoto contra la creencia, contra el dogma, contra la fe que nos cobija bajo este o aquel paraguas epistemológico o simplemente vital; es además la antítesis del peor de los aburrimientos, el provocado por la pereza de “no querer estar vivo”. Y para arriesgar pasos hay que tener descreimiento e imaginación, (de políticos y utopistas políticos habla Rorty como de aquellos que descreen de su “vecindario”, de aquello que desde pequeños les habían contado, y por eso han de crear un mundo nuevo) hay que desarrollar talento de improvisación, saber renunciar a la señalética, haber practicado en la “nada”. ¿Se está olvidando que

esa facultad de la imaginación es tan necesaria como el aire que respiramos? Es posible que confiando en las tecnologías y en la mercadotecnia se atienda exclusivamente a lo que las audiencias reclaman, algo que estimula poco la imaginación, la producción de lo insospechado, de lo inopinado. Pongo un ejemplo personal: Recientemente un gestor cultural, por tanto habituado a toda clase de eventos culturales y con cierta experiencia, me preguntó que a la hora de exponer mi obra ¿cuál pensaba que sería mi target? En el momento solo le respondí que eso podía preguntárselo a un publicista, a un diseñador, incluso a alguien como él que pensaba mucho, quizás demasiado, en términos de audiencias. Pero pasado el tiempo, y sin querer parangonarme con ellos me pregunté si esa misma cuestión se la hubieran presentado a Kafka, Turing, Borges, Duchamp, Bausch, Klee, Jarry, Beethoven, Göedel, Artaud, etc. Qué sería de la imaginación genuina si solo atendiésemos al reclamo de lo que el otro quiere o necesita. La imaginación artística responde a una necesidad, a una oferta, no a una demanda, o en todo caso a una demanda tan importante que la imaginación es forzada a apurar sus límites máximos. Es la oferta de quien cree tener algo que aportar a quien no lo ha pedido, o la de tener que satisfacer el reto de quien ha solicitado intensamente ese esfuerzo imaginativo; pero a diferencia de la mercadotecnia, en la imaginación artística, el primer consumidor es el mismo productor, quien testa la aportación es el propio productor, y su obra será de algún interés cuando una vez conocidos todos los aspectos posibles que según su criterio circundan su oferta (su “ofrenda” podríamos decir) siempre hay algo que se le escapa; entonces la obra se vuelve inabarcable, carece de manual de instrucciones, cada mirada o interacción propia y ajena deviene un mundo nuevo, una inquietud distinta, una dificultad diferente, una nueva cifra de relaciones, un acontecimiento que rompe la linealidad en una bifurcación inesperada, inaudita. Entonces emerge la paradoja que siempre anduvo emboscada. La paradoja (*para doxa*, contraria a la opinión común) no da soluciones, supone un impasse, un silencio ensordecedor que jamás encontrará el tono apropiado de la solución definitiva, pero de lo que no podemos prescindir. Nuestras mentes están habituadas a tratarse con ella, a ser seducidas por sus dificultades, a revolcarse en sus lodos, a chapotear en sus turbulencias sabiendo que no hay puerto que nos evite la seducción de la deriva. Todo en la paradoja es incierto, dudoso, cuestionable, y sin embargo en ella nos sabemos más lúcidos, más arrebatados, más vivos; es un estímulo que nos conduce a revisar la complejidad que nos rodea y que desgraciadamente tan a menudo resolvemos con simplificaciones. Las aguas calmas no son las de los artistas, o apenas lo son de los artistas de la contemplación pura que han hecho de sus artesanías una suerte de “mandalas” con los que ganar dinero y prestigio social decorando sin acritud y con mucho “gusto” salones de pequeños y grandes burgueses con la pretensión de satisfacer los espíritus de sus acaudalados clientes o las envidias de sus vecinos. O pueden ser las aguas calmas de artistas que decoran museos y centros de arte porque sus principales clientes son intelectuales orgánicos que rezuman buenismo por todos lados, pero probablemente muy poca inteligencia o demasiado cinismo.

La imaginación que fuerza la paradoja nada tiene que ver con el relax, es inquietud y ruptura de la *doxa*, pero tampoco tiene que ver con el uso de consignas para el despertar de las conciencias políticas; el activismo usa cierta imaginación “creativa”, pero no la artística,

que no ha de ser útil más que para que nuestras mentes devengan libres. La paradoja no es útil al activismo, que requiere de consignas claras, cuanto más cartesianas mejor para que sus apelaciones obtengan respuesta. El arte no requiere respuestas, a veces ni siquiera demasiada atención.

De modo que aproximándonos desde remotos lugares al caso que nos concierne, vamos atisbando algunas ideas que circunnavegan o atraviesan la obra *DEMONSTRATION-LEITMOTIV*. Complejidad, patrón, autopoiesis, totalidad, parte, paradoja, libertad, apertura... son algunas de esas nociones que acompañan la producción artística y el *workshop* al que me referiré a continuación en este mismo texto. En la segunda parte surgirán otras nociones, como la identidad, los media, lo colaborativo, etc. Paso pues a describir el proceso de puesta en común en el *workshop* que dio lugar a la propia obra.

2. Sobre el Workshop y la producción de la obra *DEMONSTRATION-LEITMOTIV*

La palabra *workshop* tiene su origen en diversos ámbitos (la *bottega* renacentista, el atelier, el *Art and Craft*, etc.) pero ha derivado también en ocasiones hacia ámbitos menos manuales y más intelectuales, científicos teóricos, etc.). De modo que cuando me planteé la necesidad de llevar esta obra adelante mediante un *workshop*, y por tanto de un modo colaborativo, todos esos aspectos estaban funcionando de manera más o menos inconsciente en la ideación de la propuesta.

La idea estaba ahí desde hacía algún tiempo, pero no siempre se dan las circunstancias oportunas para que lo que deseamos y creemos factible de realizar pueda llevarse a cabo. Aprovechar la oportunidad —una competencia que en otro lugar digo que es algo que deberíamos incluir en los programas de las enseñanzas artísticas universitarias (igual que es útil en tantos aspectos de la vida)— y un toque de fortuna, que siempre hace falta, condujo a la puesta en marcha del *workshop*.

En esa oportunidad se abrió la opción de participar en la convocatoria del Laboratorio de experimentación de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Málaga. Una vez adjudicado el espacio y el tiempo (que se había solicitado para que coincidiera con la docencia reglada que tenía asignada como profesor de Análisis de proyectos artísticos, asignatura eminentemente teórica, y de Performances e intervenciones, materia eminentemente práctica) se trataba de elaborar la estrategia y abrirme a las tácticas que surgieran en cada momento para poder llevar a cabo una obra que necesitaba de la conjunción de la individualidad de un buen número de personas entre los que se encontrarían estudiantes de mis asignaturas, otros profesionales del arte e individuos más o menos ajenos a este mundo pero con mucho que decir en cuanto a ciudadanos.

El *workshop* en este caso resultaba imprescindible por diversas razones. Quizás la primera es la necesidad de encontrar puntos de vista ajenos a mi propia persona y contar con la capacidad intelectual y técnica de quienes iban a colaborar en el proyecto que tendría por fin realizar una obra dirigida a recibir un buen número de aportaciones y del carácter



Arriba izquierda, imagen fija, primera parte de *DEMONSTRATION-LEITMOTIV*

Derecha, imagen de pancarta preproducción *DEMONSTRATION-LEITMOTIV*

Izquierda, imagen fija, primera parte de *DEMONSTRATION-LEITMOTIV*

más variado posible. Cada persona pudo expresar su máximo punto de interés a través de un personaje público con quien podía sentirse identificado (político, deportista, *influencer*, activista, cantante, artista de cualquier tipo, científico, aristócrata, gente del pueblo o del mundo del espectáculo, etc.) o personajes que son representantes de valores de cualquier tipo (LGTBIQ, valores libertarios, pacifistas, ecologistas, sentimentales, afectivos, de identidad racial, de etnia, de religión o ateísmo, de amor, de drogas, de sexo, de antivacunas, de provacunas, etc.). Es decir, que cada quien seleccionase lo que realmente quisiese siempre que respetase los valores constitucionales de las democracias liberales europeas o, al menos, los derechos humanos en una acepción amplia, pues era probable que entrasen en conflicto nuestros intereses con los límites al derecho de libertad de expresión.

Imágenes fijas, primera parte de
DEMONSTRATION-LEITMOTIV



El proceso del *workshop* consistió fundamentalmente en seguir diversos pasos para que el trabajo diese los frutos esperados. En primer lugar, se comunicó al alumnado la decisión de trabajar en esta actividad como modo de ampliar sus competencias en un proyecto que a mi juicio contenía y ampliaba de un modo teórico-práctico muchas de las particularidades que han de barajarse en la realización de una propuesta artística, sea esta colaborativa o puramente individual. A lo largo de cada una de las clases de ambas asignaturas durante el primer cuatrimestre los alumnos y alumnas irían proponiendo una o varias personas y frases pronunciadas por ellas que pudiesen servir para recabar un buen número de imágenes de esos “íconos” y sus respectivas sentencias.

Cada una de las imágenes y frases fueron expuestas en clase, presentadas y discutidas en sus diversos aspectos, tanto físicos como intelectuales, morales, etc. La única restricción que se puso como regla a esta selección fue, como decía antes, que ninguna de las frases utilizadas tuviese carácter ofensivo a ningún colectivo o individuo con el fin de salvaguardar los derechos de libre expresión, pero también el derecho al buen nombre y a la defensa de la imagen pública. En esta tarea nos ayudó con sus conocimientos en la materia la exalumna Alicia Pérez Cobaleda quien recomendó el modo de búsqueda de imágenes para respetar también, en la medida de lo posible, los derechos de propiedad intelectual de las fotografías, (teniendo en cuenta además que no todo el mundo tiene acceso a obtener fotografías directamente de personas famosas o incluso ya fallecidas y los recursos iconográficos libres de derechos registrados son muy limitados). Conjuntamente, a esta fase de puesta en común y de las explicaciones necesarias de por qué cada quién se siente identificado con esta o aquella persona, se produjo en las últimas sesiones la impartición de contenidos teóricos en torno a cuestiones identitarias por un doctorando, Salvador García Pozuelo, un graduado en Bellas Artes de nuestra facultad, Jorge Galán Segura, y una doctorada en Historia del arte, Cristina Sanz Martín; realizaron ese trabajo teórico durante las clases de Análisis de proyectos artísticos a las que estaban invitadas como público activo cuantas personas quisieran colaborar en la propuesta y, desde luego, las alumnas de Performances e Intervenciones.

Al mismo tiempo que esto sucedía, fui recabando las imágenes, convirtiéndolas en formatos asequibles para configurar pancartas unpersonales y llevadas mediante procesos digitales al negativo de cada una de ellas. Posteriormente fueron impresas en papeles de alta gama, adecuado gramaje y acabado mate con el fin tanto de que soportaran manipulaciones posteriores como de que impidiesen la aparición de brillos innecesarios a la hora de la grabación en vídeo.

Conviene señalar que las personas ajenas a la universidad tuvieron la oportunidad de hacer lo mismo que los/las estudiantes, y si no se encontraban capacitados, o sus labores cotidianas se lo impedían, solo debían sugerir qué persona/je querían que incluyésemos y la frase que los identificaba; a partir de ahí el *workshop* con el alumnado sirvió para la ejecución de esas propuestas.

La producción manual de pancartas, una vez impresas las imágenes, tuvo lugar en el Laboratorio de experimentación de la Facultad. Allí nos reunimos en diversas sesiones (siempre en horario lectivo) para elaborar físicamente las pancartas. Cartones reciclados y

listones de madera obtenidos de desechos del taller de escultura de la facultad fueron los elementos con los que finalmente quedaron confeccionadas las pancartas que habríamos de reunir posteriormente en una manifestación (*DEMONSTRATION*) pública en la que cada cual expresaba un sentimiento, una razón o simplemente una proximidad de cualquier carácter con la persona o personaje seleccionada/o (*LEITMOTIV*).

Para esa manifestación fue solicitado permiso al Ayuntamiento de Málaga y tuvo lugar en calles y espacios públicos adyacentes a la facultad. Aunque es importante el carácter performativo de que numerosas personas fuesen por la calle mostrando su selección en una pancarta, no hay que olvidar que el fin último del trabajo y del *workshop*, como resultado final del proceso, era la producción de un vídeo que iba a tener unas características especiales que solo podrían apreciarse a través de su exhibición mediante elementos de difusión de imágenes en movimiento, tales como videoproyectores o plamas. Ese trabajo final consistía en la inversión al negativo de toda la grabación de la manifestación, con lo que en la edición final las personas que participaron aparecían en negativo en el vídeo mientras que las pancartas con los personajes y sus frases aparecían en positivo.

Las imágenes que acompañan este texto probablemente den cuenta suficiente del trabajo, aunque como es obvio no presenta las mismas características ni el mismo tipo de impresión perceptiva que la imagen en movimiento. A esto hay que añadir el componente sonoro fundamental en la edición del vídeo. Como audio, además de recoger el sonido ambiente de la propia manifestación pública, en la edición opté por utilizar el robot traductor de Google que enunciaba mecánicamente en inglés, sin rastro de humanidad en la dicción, todas y cada una de las frases seleccionadas por los/las participantes produciendo una homologación sonora que la privaba de la genuina individualidad de las imágenes, dando lugar así a una suerte de efecto discordante y disonante.

Una vez finalizado el *workshop*, la manifestación y la edición de este primer vídeo, no me cupo duda de que era necesario completar la obra en una segunda fase ya al margen del trabajo colaborativo, aunque utilizando sus mismas herramientas físicas. De modo que, con la idea clara de producir una paradoja, y quien sabe si una “traición” a los ánimos empleados en la primera parte, me dirigí a producir la quema de las pancartas en una hoguera y a grabar esas imágenes en las que, una vez invertidas de nuevo, las llamas aparecen de color azul, por estar en negativo, mientras que el negativo del negativo de las imágenes permite ver cómo esos personajes que antes eran enarbolados como “representantes” de las personas que participaron en la manifestación ardían en sus tonos originales (“naturales”) y se descomponían en cenizas. Asimismo, el audio de este segundo vídeo solo consistía en el crepitar de la quema que luego habría de servir de fondo prácticamente neutro al audio del primer vídeo. He de decir que, si la primera parte fue mostrada en el Museo de Salamanca bajo la labor curatorial de Francisco Javier Panera, la segunda parte, este segundo vídeo de la quema, aún no ha sido mostrada al público. Está previsto que se muestren ambos vídeos en sendas proyecciones a ambos lados de un muro exento, encontrándose el espectador sucesivamente con el primero y, al rodear el muro, con el segundo.



Imágenes fijas, segunda parte de *DEMONSTRATION-LEITMOTIV*

3. A modo de primeras conclusiones

Probablemente las conclusiones deben ser enunciadas de algún modo, pero sin ánimo de exhaustividad, como advertía al principio, y teniendo en cuenta que resulta mucho más interesante desde el punto de vista del productor artístico, al menos en mi caso, hablar de los territorios conceptuales y cognoscitivos que se suelen poner en marcha por razones ya explicitadas en los distintos puntos de la introducción, que hacer una lectura a posteriori de la obra cuando ya está principalmente en manos, ojos y mentes de otras personas, fundamentalmente del público general pero también de los profesionales, más o menos cercanos o lejanos intelectualmente, pero que tienen la función de hacer por escrito el análisis crítico de las obras de arte. Tampoco se pretende utilizar estas conclusiones en sentido fuerte, es decir, como fin de la discusión, sino más bien como pretexto para pensar la obra desde otros puntos de vista o incluso inducir el conflicto entre argumentaciones diversas. Sin embargo, me atreveré a hacer alguna reflexión que siempre ha de tenerse en cuenta como observación ‘de parte’; es decir, situada en el lugar de quien produce una obra intentando apartarse de ella aun sabiendo que esta posición es prácticamente imposible para el autor, aunque, como en este caso, además de autor fuese dinamizador de un proyecto de carácter parcialmente colectivo.

Que la complejidad conceptual y perceptiva de la que hablaba antes se produce de manera evidente en esta obra, (como en muchas otras, no es esta una característica exclusiva de este proyecto, mi mucho menos), me resulta fuera de toda duda. El número e intensidad de variables conceptuales y visuales, antropológicas, etc. que la generan y atraviesan es para mí tan notable y tan grande que el resultado solo podía conducir a un cruce complejo en un ámbito abierto. La identidad y la identificación; la pregunta sobre el “nosotros”, tan cara como insoluble para las preguntas filosóficas y las ciencias sociales; la multiplicidad y la diversidad; el formato de manifestación político social cambiando su registro habitual; la individualidad y la singularidad; lo colectivo; lo opinado/opinable; lo performativo; el uso conjunto de vídeo y fotografía: la imagen fija pero en movimiento; el positivo y el negativo; la afectividad; la interacción; el entusiasmo de la autoexpresión y la frustración (especialmente sobrevenida en el segundo vídeo); la idea de totalidad y de parte; la paradoja; etc., son componentes que establecen una suerte de densidad semántica que, sin embargo, se resuelve de modo muy sencillo en la obra. El recurso técnico del negativo del negativo en movimiento (utilizado por primera vez en la exposición individual que tuvo lugar en Madrid en 2003 y que fue titulada *Jornada de reflexión*) tanteado en diversas ocasiones y de distintos modos, proporciona una sensación de extrañamiento que la imagen fija no consigue producir, aunque se combinen positivo y negativo. Esto es debido a la perplejidad visual que produce y a la interrogación inmediata sobre la técnica de elaboración de esas imágenes, que por otro lado solo es fruto del ingenio y no de alambicados recursos tecnológicos. Además, en un registro más connotativo, ese tipo de imágenes alude casi de inmediato a la “zombificación” (visual y metafórica) que el negativo produce en la imagen de personas reales en movimiento mientras otorga estatuto de “naturalidad” a las imágenes mediáticas

fijas. Por otro lado, y a diferencia de lo que nos dice Boris Groys respecto al artista como desvelador del espacio submediático, (GROYS, 2008) esta obra, como todas las que elaboro, no hablan de ese desvelamiento, que aparece en el autor de origen ruso casi como revelación de secretos de Estado o de fe religiosa, sino que aluden al carácter experimental e intersticial del cruce de relaciones, de la articulación de sentidos y la producción de extrañamientos paradójales que van más allá de ese efecto meramente ‘revelador’ del que habla Groys.

Por otro lado, en una sociedad mediática por excelencia, he recurrido de nuevo a la presencialidad conjunta (en términos *destecnologizados* como son los de una manifestación pública en la que el contacto humano es inevitable) para, sin embargo, hablar de un gradiente público y publicado que podríamos cifrar entre la autoexpresión, el ensimismamiento o, incluso, el narcisismo. De este modo, el colectivo compartiendo inesperadamente el mismo espacio y tiempo para manifestar su diversidad, también ofrece un efecto paradójico. Ver a todas esas personas marchando juntas detrás de eslóganes, frases o sentencias individuales no deja de ser discordante con el empleo que habitualmente se ha hecho, se hace y se hará de la manifestación pública como modo de reivindicación de derechos sociales, económicos, etc. Uno de los puntos quizás más interesantes de esta obra es este: ¿cómo poner en marcha a personas manifestando intereses diversos? por mucho que algunos de los participantes tengan en común que estudian arte, eso no es óbice para que cada quien tenga sus distintos pareceres; no conforman una comunidad que comparta un pasado, sino que simplemente comparten, y no en todos los casos un presente que es leído, como es notorio, según criterios muy personales. Hay una totalidad, como decía al principio, que, además, imaginariamente, podríamos extender a grupos más amplios de población (¿quién no tiene referentes de quienes recuerda alguna frase o un comentario interesante y digno de atención?), y también existe una diversidad que, sin embargo, nos asemeja. Aquí la opinión diversa, la selección de elementos identificadores: una persona/personaje y una frase) cuestiona en primer lugar la propia elección en términos de complejidad, y sobreviene inmediatamente la pregunta ¿puedo ser reducido a una única imagen que adquiere el carácter de símbolo que me representa? Evidentemente la respuesta es “no”, pero esto es algo que continuamente hacemos sin siquiera percibirlo, porque esa identificación supuestamente individual nos reúne con el grupo de seguidores de un determinado “ídolo”, confortando nuestra última singularidad y soledad, y por otro lado reduciendo nuestra complejidad hasta límites absurdos. Si en el primer vídeo se produce la “fiesta del yo” que se muestra de algún modo “utilizado” y “auditivamente “robotizado”, en el segundo vídeo se percibe la despedida de ese yo unidimensional que se une en su propio funeral a otros tantos que como él o ella disuelven sus “selecciones singulares” en las cenizas conjuntas de la masa quemada. Cuando en las manifestaciones públicas se enfrentan los contadores de público de uno y otro lado de la reivindicación, vemos que cada participante ha devenido número, simple unidad que engrosa las filas de una masa, la de los que se manifestaron y pretende ser contada para evaluar su potencia, su fuerza, para autolegitimarse cuantitativamente. *Masa y poder*, de Elias Canetti, es un excelente referente para comprender qué significa una “masa” y cuál es su “poder”. (CANETTI, 1997)

Las paradojas resultantes en *DEMONSTRATION-LEITMOTIV* no son más que un ejemplo de lo que llevo construyendo durante muchos años. Parto de bipolaridades, de binariedades (positivo/negativo; singularidad/multiplicidad; individual/colectivo, etc.) que cargan la complejidad con variables o vectores que no dejan de ser ejes donde los extremos se manifiestan como tales, pero que intervenidos artísticamente en conjunto producen la emergencia, la aparición, de una obra que no puede ser reducida a ninguno de ellos. En eso quizás consiste la complejidad de la que hablaba al principio, una complejidad que necesita de vectores de totalidad, de multiplicidad, de autopoiesis, de singularidad, de actitudes simbióticas, de perplejidades técnicas y de paradojas. Necesita, por tanto, un sinfín de elementos articulados para luego resultar algo muy sencillo de ver. No hay un gran despliegue tecnológico, ni una retórica desmedida, no es fruto del capricho decorativo ni del activismo más obvio. *DEMONSTRATION-LEITMOTIV* pretende ser una obra de arte, una obra, en la que se pueda distinguir una imaginación puesta en marcha y un deseo de comprensión del mundo y las dificultades y tensiones que en él se originan.

Entonces, vista la obra, se perciben algunos de esos encuentros de los que hablaba al principio y que han servido de compañía a lo largo de todo el viaje, de un viaje que sigue en marcha. Si queremos recordar esos acompañantes podemos regresar al principio de este texto y veremos algunas de las compañías que frecuento para no sentirme demasiado solo ni tampoco demasiado acompañado en el caudaloso y a menudo turbio mundo del arte. A partir de aquí que cada quien haga su trabajo como estime conveniente; este, de momento, para mí se cierra aquí hasta que llegue la combinación de esta obra con otras, o pueda ser situada en otros contextos.

Referencias

- Borges, Jorge Luis. 1974. "Inferno, I, 32", en *El hacedor*. Obras completas. Tomo I. Ed. Círculo de lectores, Buenos Aires.
- Bourriaud, Nicolas. 2001. "Estética relacional" en Banco, Paloma; Carrillo, Jesús; Claramonte, Jordi; Expósito, Marcelo; Eds. *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, pp. 427-445.
- Canetti, Elias. 1997. *Masa y poder*. Muchnik Editores, Buenos Aires.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. 1997 a, *¿Qué es la filosofía?* Pre-Textos, Valencia.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. 1997 b, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-Textos, Valencia.
- Deleuze, Gilles. 1999. *Conversaciones*. Pre-Textos, Valencia.
- Fukuyama, Francis. 1992. *The End of History and the Last Man*. Ed. Planeta, Madrid.
- Gadamer, H-G. 2003. *Verdad y método*, Vol. I, Ed. Sígueme, Salamanca.
- Groys, Boris. 2008. *Bajo sospecha, Una fenomenología de los medios*. Pre-Textos, Valencia.

Ivars, Joaquín. 2018. *El rizoma y la esponja*. Ed. Melusina. Tenerife.

Ivars, Joaquín. 2019. "El tamaño de lo que importa". Blog de filosofía El rumor de las multitudes.

<https://www.elsaltodiario.com/el-rumor-de-las-multitudes/el-tamano-de-lo-que-importa?fbclid=IwAR2hjre1YeAeTkIzBZsosOEZpThw-Uybaj67kAcUaPd0t1cXnIC4Pc0MuCl>

Kauffman, Stuart. 2003. *Investigaciones. Complejidad, autoorganización y nuevas leyes para una biología general*. Tusquets Editores. Colección Metatemas. Barcelona.

Maturana, Humberto; Varela, Francisco. 1998. *De máquinas y seres vivos*. Editorial Universitaria S. A. Santiago de Chile.

Peirce, Charles Sanders. 1878. "How to Make Our Ideas Clear", Popular Science Monthly 12. <https://courses.media.mit.edu/2004spring/mas966/Peirce%201878%20Make%20Ideas%20Clear.pdf>

Rorty, Richard. 1996. *Contingencia, Ironía y Solidaridad*. Paidós Ibérica, Barcelona.

Sloterdijk, Peter. 2007. *En el mundo interior del capital*. Siruela, Madrid.

Wittgenstein, Ludvig. 1987. *Tractatus Logico-Philosophicus*, Alianza Universidad, Madrid.

LA BÚSQUEDA DE LA IDENTIDAD A TRAVÉS DE LA NATURALEZA EN UN MUNDO LÍQUIDO

THE SEARCH FOR IDENTITY THROUGHOUT NATURE IN A LIQUID WORLD

CRISTINA SANZ MARTIN

Universidad de Málaga (España)

Abstract

Just as globalization has demolished borders to connect individuals from all around the planet, it has also dismantled the elements that construct human identity through culture, both at a collective and individual level. In this way, through the study of contemporary artistic practices, this article defends the hypothesis that in the West has emerged a movement of individuals who, having been deprived of the restraints provided by cultural tradition, are connecting with their most primal aspect as a species and clinging to nature in an attempt to rediscover their identity.

KEY WORDS: Identity, Art, Anthropology, Natur, Contemporaneity

Resumen

Del mismo modo en que la globalización ha demolido fronteras para conectar a individuos de todo el planeta, también ha derribado los elementos estructurales que construyen la identidad de los seres humanos a través de la cultura, tanto colectiva como individualmente. Así pues, a través del estudio de prácticas artísticas contemporáneas, este artículo defiende la hipótesis de que ha surgido una corriente en Occidente de individuos que, habiendo sido desvalidos de esas contenciones que provee la tradición cultural, están conectando con su parte más primigenia en tanto que especie y aferrándose a la naturaleza para tratar de reencontrar una identidad.

PALABRAS CLAVE: Identidad, Arte, Antropología, Naturaleza, Contemporaneidad

LA BÚSQUEDA DE LA IDENTIDAD A TRAVÉS DE LA NATURALEZA EN UN MUNDO LÍQUIDO

Una breve introducción a la cuestión de la identidad

El pasado mes de enero de 2023, se celebró en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Málaga un workshop en el seno del programa de “Laboratorio de experimentación”. Allí realicé una ponencia a los alumnos denominada *El reconocimiento de la identidad a través de la naturaleza* a partir de la cual nace el presente artículo. No obstante, la actividad que vertebraba todo el workshop era la grabación de una obra de videoarte del artista Joaquín Ivars (“DEMONSTRATION-LEITMOTIV”, 2023), que explora las heterogeneidades que encierra la identidad en la individualidad y en la colectividad. Durante aquellos días estuvimos debatiendo acerca de la complejidad que entraña el concepto abstracto de “identidad” y cómo, en su utópica búsqueda de una noción de libertad individual, acaba convirtiéndose en un sesgo opresivo.

La identidad cultural designa propiamente una cultura en el sentido antropológico del sistema social como un todo, pero en el uso ordinario alude a una serie de rasgos escogidos de forma arbitraria, a los que un grupo humano se adhiere emocionalmente, con fines políticos (GOMEZ GARCÍA en BAZTÁN, 2018: 279).

Naturalmente hay innumerables planteamientos para acercarse a abordar este tema, partiendo de presupuestos de corte sociológico o histórico, entre tantos otros. En el caso de lo abordado durante el workshop, nos centramos primordialmente en el concepto contemporáneo de identidad, atravesado por todas las realidades que caracterizan a nuestra época. No obstante, Gómez García propone tres perspectivas que conglomeran en gran medida las posturas actuales:

La locución “identidad cultural” carece de sentido unívoco. Entre los antropólogos se dan teorías muy dispares. Unos la entienden como el conjunto de los componentes objetivos de un sistema sociocultural, tanto empíricos como simbólicos e imaginarios. Otros insisten en la adscripción subjetiva y emocional a una comunidad, caracterizada por una breve selección de rasgos emblemáticos, representativos o identitarios, aun si carecen de importancia efectiva, que, en realidad, solo

alcanzan en virtud de la manipulación política. Otros, finalmente, no encuentran fundamento al concepto y creen que habría que estudiar la “identidad cultural” como un aspecto de la ideología (GOMEZ GARCÍA en BÁZTAN, 2018: 279).

Por nuestra parte, durante el workshop, debatimos acerca de cómo la “elección” acaba determinándose por la imposición inconsciente de la exclusión y de la reducción, especialmente en el contexto de la contemporaneidad: “dime qué eres, para saber qué no eres”. Y cuanto más se acote, mejor. En palabras de Mármol:

En la posmodernidad, la identidad no se reduce a algo dado o heredado, sino que, más bien, el individuo está compelido a elegir identidades como una tarea que recomienza constantemente, a construir identidades como sujeto adscrito a un determinado contexto socioeconómico e histórico, la sociedad de consumidores, de carácter global, así como a desplegar una estrategia de vida en la que, producto de la articulación con su contexto, lo importante no será hacer que las identidades perduren sino evitar que se fijen (MÁRMOL, 2020: 29).

De este modo, parece que la identidad se conforma en base a una serie de “marcadores” que se van acumulando (la etnia, el género, la lengua, la nación, la orientación sexual, la edad, el sistema económico, el parentesco, la religión, las tendencias políticas, el gusto musical, la simpatía o rechazo por ciertos colectivos o movimientos -migrantes, LGTBIQ+, el feminismo...-, la sensibilidad o desprecio por la conciencia de clases o por el medioambiente, la manera de vestir, la ideología, la tribu urbana, el estilo musical, el estilo de vida -veganismo, ecologismo...-, la vida deportista o sedentaria, el deporte o equipo del que se es aficionado... Como defiende Gómez García, todos estos “marcadores” van forjando un sistema de identidades heteróclitas “por descarte” que funcionan por referencia al sistema social real, pero que en su resultado final van hundiendo al individuo bajo un sinfín de “etiquetas” a las que ha de ser fiel y que le separan o le unen de los demás individuos de su núcleo social, enterrando, a su vez, su propia individualidad (GOMEZ GARCÍA, 2018). Puesto que, en palabras de Mercado y Hernández: “La pertenencia a un grupo se da como resultado de un proceso de categorización en el que los individuos van ordenando su entorno a través de categorías o estereotipos que son creencias compartidas por un grupo, respecto a otro” (MERCADO y HERNÁNDEZ, 2010: 233).

Los postulados recogidos hasta ahora se enmarcan en lo que se entiende por identidad colectiva (o también identidad cultural en el ámbito antropológico); es decir, una construcción cultural que es subjetiva y que surge como “resultado de las interacciones cotidianas a través de las cuales los sujetos delimitan lo propio frente a lo ajeno”, (MERCADO y HERNÁNDEZ, 2010: 231), o en otras palabras, esta identidad más extendida en la posmodernidad que viene esculpida “etiqueta” por “etiqueta” por un ejercicio constante de comparación. La labra de estas identidades se hace mediante dos ejercicios básicos: 1. Un grupo se autodefine a partir de las características comunes que les reúne, 2. Un grupo se distingue de otro grupo por las características que les diferencian de los demás (MERCADO y HERNÁNDEZ, 2010: 233). No obstante, esta *identidad colectiva* deriva de la *identidad social*, la cual constituye un rasgo esencial del ser humano en tanto que *animal político*. Aristóteles ya aportó esta denominación en el siglo

IV a. C. para definir al ser humano como un «animal político». Un animal (*ζῷον*) que por naturaleza vive en sociedad (*πόλις*), y que «solo puede alcanzar la justicia y el bien mediante su capacidad de diálogo» (RUS y ARENAS, 2013: 91). «Según Aristóteles, el hombre, por naturaleza y no por ninguna otra concesión, está destinado a vivir en comunidad» (RUS y ARENAS, 2013: 94). Por tanto, se revela el surgimiento de estas identidades como consecuencia *sine qua non* de la vida en comunidad, que se manifiesta como rasgo inherente del *homo sapiens*.

La cuestión desde una ecoperspectiva

De este modo, dejando a un lado la óptica contemporánea, si escalásemos esto a un enfoque muy esencialista nos reduciríamos a la idea de: el ser humano es un animal político -en el sentido aristotélico- que vive en un ecosistema. Y este ecosistema al que pertenece es la naturaleza. Siempre resulta interesante rescatar la etimología de las palabras para ayudarnos a entender cuestiones desde una óptica más conceptualista. Y la etimología de la palabra “ecosistema” se enraíza en el término griego *οἶκος* que significa “hogar”. Independientemente de que el progreso científico y tecnológico nos hayan permitido construir murallas que nos protegen de los avencimientos incómodos de nuestro ecosistema original: cobijos para dormir, protección ante ataques de animales, barreras contra el frío o el calor, protección ante enfermedades, alimento garantizado, refugio ante la lluvia o la nieve...; no obstante, seguimos perteneciendo a ese ecosistema en tanto que necesitamos oxígeno para respirar, la dicotomía de luz del sol y de oscuridad para que nuestro organismo realice sus funciones básicas vitales, así como agua y alimento que provienen de este medio natural. Por tanto, a un nivel muy esencialista, seguimos siendo animales que dependen de su ecosistema, que es la naturaleza. Y lo que este artículo postula es que, a lo largo de la historia, el ser humano, pese a sus vaivenes, siempre acaba volviendo a épocas de reconciliación con la naturaleza tras periodos de gran avance científico-técnico. Y esto es un patrón que se repite periódicamente¹. A lo largo de la historia, el arte ha atestiguado estos procesos a través del paisaje, y hoy en día se hace evidente el gran resurgimiento del interés por el tema de la naturaleza en las expresiones artísticas contemporáneas, así como en los intereses que revela la industria del arte (museos, ferias de arte, publicaciones, festivales, exposiciones de temática orientada...)

Por tanto, si bien resulta muy interesante para los historiadores del arte estudiar las expresiones culturales que realizan los artistas, su periodicidad también ha de alertarnos y, en tanto que estudiosos de las representaciones artísticas, darnos cuenta de que estos retornos hacia la naturaleza siguen patrones que cuesta creer que sean casuales y, por ello, han de ser identificados y analizados; incluyendo, desde mi punto de vista, un acercamiento antropológico a la cuestión, puesto que rebasa las fronteras de lo meramente artístico.

¹ Ahondo en el estudio de estas cuestiones en el capítulo 5 de mi tesis doctoral, “Una aproximación antropológica al paisaje” en *Hacia una renovación de la tradición paisajística occidental: el videopaisaje del Antropoceno (1965-2020)*. (Tesis embargada hasta 2026).

Para entender el resurgimiento contemporáneo del interés por comenzar a concebir el mundo y la vida desde una ecoperspectiva, seguramente, deberíamos de comenzar por analizar la «liquidez» de la sociedad actual a fin de comprender el desarraigo al que los individuos contemporáneos se ven abocados. Siendo así pues esta reconciliación una reacción consecutiva a una coyuntura que le antecede.

El desdibujamiento de las fronteras culturales como consecuencia de la globalización promulga un desamparo identitario para muchos individuos. Fue a partir del fin de la II Guerra Mundial (si bien resulta siempre sumamente ambicioso establecer fechas con tal tono categórico) cuando los parámetros ordenadores de la sociedad como habían sido a lo largo de la historia la religión, la mitología, la nación, la etnia, la lengua, las tradiciones, los ritos, la familia, la comunidad, el folclore o los cuentos, y que eran los que se encargaban de forjar e imponer aquellos rasgos identitarios, comienzan a desvanecerse. Hoy día muchos de esos marcadores se han disipado dejando un vacío y otros muchos han de ser “elegidos”. Por tanto, la sensación de desarraigo y desorientación que surge en la sociedad occidental resulta de notorio interés e importancia. Esta pérdida de la «orientación legitimada» sitúa a los individuos contemporáneos en una sensación de aturdimiento y confusión que, desde lo que parece un impulso innato de la especie, son empujados a reencontrar esa identidad en su condición más primigenia, rebobinando desde la globalización hasta lo casi pre-social en busca de una reconexión con lo natural.

No obstante, aún resultando realmente desafiante concluir un análisis de esa “liquidez”, Bauman es capaz de identificar un conjunto de fenómenos que pueden ser abordados en conjunto. Hay una matriz de todo esto que se caracteriza por la maleabilidad, la fluidez, la flexibilidad, la adaptabilidad o la no permanencia (Bauman, 2003). Todos estos rasgos sumados a un sistema en el que los patrones estructurales tradicionales han sido reemplazados por otros que se encuentran en continua elección hacen que el sujeto caiga con gran frecuencia en una crisis de identidad buscando respuestas o soluciones, angustiándose por qué debe decidirse o incluso cuestionando sus propias decisiones.

Según Habermas en MERCADO y HERNÁNDEZ (2010: 237):

la creciente tendencia a la secularización, el marcado individualismo y el ambiente de incertidumbre, que caracteriza a las sociedades modernas, complica aún más el difícil proceso de construcción de la identidad; porque la ruptura de la unidad entre sujetos y grupo, que resulta de la crisis de creencias y de la multiplicidad de grupos en los cuales ahora participan los sujetos, ha provocado que la tradición pierda fuerza, como medio de transmisión mecánica de los repertorios culturales y sea sustituido.

El problema de que caiga el sistema estructural de creencias es que cae con él también la estructura social y la cosmovisión del individuo:

En este sentido, las creencias o convicciones formadoras de conciencia son elementos importantes para la construcción de la identidad; no solo porque a partir de ellas lo sujetos entienden su realidad, sino porque dan sentido a la vida y formas

de comportamiento de los sujetos y aceptación de los roles sociales y normativos, que propiamente integran su identidad, sustentada en valores (MERCADO y HERNÁNDEZ, 2010: 244).

Apuntando a la pérdida de estos elementos estructurales de la identidad, no estamos, ni mucho menos, idolatrando tiempos de antaño o reclamando una vuelta a un pasado de ausencia de globalidad, multiculturalidad y pensamiento crítico. Si no, tan solo, tratando de identificar qué coyunturas están impulsando al individuo contemporáneo a caer en determinadas conductas, en ese vacío existencial, en ese sentimiento de deriva y en esa crisis de identidad que tan a la orden del día se encuentran. Y que, en consecuencia, le llevan a tratar de buscar nuevos referentes que le otorguen una identidad y que le den respuestas a preguntas como “quién soy” o “cómo he de comportarme”. En el caso de este artículo, nos encargamos de la gran inquietud por querer reconectar, en esencia, con esa identidad más primigenia en tanto que especie que pertenece al medio natural.

Arrebatada con la globalización la cosmovisión que desde hace milenios ha ido acompañando a los individuos de las diversas civilizaciones que han ido poblando el planeta, está surgiendo la necesidad de encontrar un sistema que sustituya determinadas carencias (al menos en lo que a las culturas occidentales respecta). Actualmente podríamos decir que la explicación científica ha recogido en gran parte el testigo de la responsabilidad de esta estructuralidad que la religión, la mitología y la jerarquía de clases decretaban de manera inamovible, pero, asimismo, en las últimas décadas, de la mano del pensamiento científico ha habido un notorio resurgimiento del interés por la ecología². Así como una toma de conciencia de nuestra dimensión respecto a ella que está yendo en aumento a pasos agigantados. Y se está reflejando en el arte.

Esta reconciliación parte de abordar la cuestión desde la raíz realizando un distanciamiento de la dicotomía “naturaleza – ser humano” o, más popularmente llamada, “naturaleza - cultura³” que desde hace milenios se ha asentado en la cosmología de la gran mayoría de civilizaciones. Por ejemplo, nuestra cultura occidental sienta sus cimientos sobre la filosofía griega, en la que Platón ya diferencia entre “el mundo de las ideas” y “el mundo de las cosas materiales”, como si se tratase de dos ámbitos completamente separados. Como bien señala Yayo Herrero,

en el mundo de las cosas estaba la naturaleza, los cuerpos, aquello que no permanecía, que perecía, que se corrompía, que se degradaba... Y en el de las ideas, lo

2 La ecología, a diferencia del ecologismo, es una forma de conocimiento. Es la disciplina científica que estudia las relaciones entre los seres vivos del planeta y de estos con su entorno. Intenta explicar todos los procesos e interacciones que acaecen en la naturaleza. Mientras que el ecologismo es un movimiento de carácter social que se preocupa por la preservación de la misma.

3 Esta terminología refleja una vez más el antropocentrismo y la idea de superioridad de especie, asumiendo que “la cultura”, sinónimo de inteligencia o avance, era algo exclusivo de los humanos. Sin embargo, hoy en día ya sabemos que no somos la única especie a la que es posible atribuir rituales, prácticas o expresiones que conglomeran aspectos que conforman lo que entendemos por “cultura”.

que era inmutable, eterno, lo que confería al ser humano su propia capacidad humana de tener alma, como si fuera algo separado del cuerpo. Desde la perspectiva platónica, se produce una separación entre aquello inmaterial, a lo que le damos más valor, y lo material, a lo que le damos menos valor y donde se encuentran la naturaleza y los cuerpos (HERRERO, 2018).

No obstante, desde la década de los sesenta esta concepción binaria comenzó a disolverse, impulsada por todos los movimientos que se caracterizan por el surgimiento de una conciencia social tanto por los seres humanos como por la naturaleza que demandaban “nuevas relaciones entre los humanos y la naturaleza, y los humanos entre sí” (PALACIO en DICHDI, 2016).

Así pues, habida cuenta de que la relación que tenemos con la naturaleza es una construcción cultural, entonces, del mismo modo en que la hemos erigido como una dicotomía, podría haberse establecido como una relación en armonía, como es el caso de tantas otras culturas indígenas.

La prueba fehaciente de tal afirmación podemos encontrarla, por ejemplo, en los estudios del antropólogo Philippe Descola, muy bien recogidos, principalmente, en su obra *Par-delà nature et culture* (2015). En este trabajo comparativo de herencia estructuralista analiza diferentes formas de abordar la relación entre la naturaleza y las sociedades humanas. Lo hace a través del estudio etnográfico de indígenas americanos, en particular con los Achuar, que son un grupo jíbaro que vive en la frontera entre Perú y Ecuador. A partir de un análisis comparativo revela cómo lo que parece para nosotros una dicotomía establecida (naturaleza-ser humano) -por cierto, pensamiento muy estructuralista- es tan solo una construcción social. Así explica Descola la cosmología de los Achuar:

Dicen que la mayoría de las plantas y animales poseen un alma (*wakan*) similar a la de los humanos, una facultad que los coloca entre las «personas» (*aents*), ya que les asegura la conciencia reflexiva y la intencionalidad, les permite experimentar emociones y les permite intercambiar mensajes con sus congéneres y con miembros de otras especies, incluyendo a los humanos. Esta comunicación extra-lingüística es posible gracias a la capacidad reconocida del *wakan* de transmitir pensamientos y deseos a través del alma del destinatario sin necesidad de palabras, modificando así, a veces sin que este último lo sepa, su estado mental y su comportamiento (DESCOLA, 26).

Naturalmente, esta concepción es propia del pueblo Achuar, pero podemos encontrar en los pueblos indígenas de todo el planeta cosmologías muy similares que se caracterizan por la incapacidad de desasociar al ser humano de la naturaleza. Y lo encontraríamos no solo en lo que respecta a la óptica del espacio, sino que también a la del tiempo si viajásemos en el tiempo a culturas antepasadas.



IMAGEN 1: Vanessa Barragao sentada en *Picos II*, 2023. Procedencia: página web de la artista.

Una fugaz mirada a la praxis artística

Tornando a las expresiones artísticas contemporáneas, me gustaría introducir a dos artistas como casos de estudio. Si bien ambas praxis podrían querer ser justificadas por escépticos de lo que aquí presento como casos aislados, a lo largo de los años que llevo investigando acerca del tema he identificado un cuantioso cuerpo de artistas -y que aquí no alcanzo a introducir debidamente- cuyas producciones giran en torno a la misma línea teórico-conceptual. Por tanto, se repiten casi como siguiendo un patrón. Incluso desde diferentes formatos artísticos.

Empero, aquí me limitaré a exponer tan solo dos ejemplos: Vanessa Barragao y Melisa Ramet.

Vanessa Barragao (Albufeira, 1992) es una artista textil portuguesa que realiza ecosistemas naturales -principalmente marinos- que invitan a sumergirse en los espacios que representa, que en su mayoría se trata de espacios físicos pero algunas veces también emocionales.



IMÁGENES 2 Y 3: Detalles de técnica. *Geri I*, 2020, Vanessa Barragao. Procedencia página web de la artista.

IMAGEN 3: *Living Coral V*, 2022, Vanessa Barragao. Procedencia página web de la artista.



A nivel de análisis formal, una de las peculiaridades que más caracteriza su producción es que las piezas poseen un evidente carácter escultórico que es enfatizado debido a su enorme tamaño. Si bien estamos tendencialmente acostumbrados a asociar lo escultórico a otros materiales o técnicas, aquí las piezas textiles se erigen con una gran fuerza de volúmenes y presencia en el espacio. Hay piezas que cuelgan de las paredes, otras que recorren espacios complejos y otras que cuelgan del techo convirtiéndose en eje gravitatorio de la experiencia del visitante. A nivel de catalogación, sus obras pueden enmarcarse en el llamado arte sostenible, en sus palabras: “Se trata de mantener mi «huella ecológica» lo más baja posible al crear obras de arte cuyo objetivo final es concienciar sobre las consecuencias fatales del calentamiento global, específicamente en los arrecifes de coral” (Una diseñadora recicla telas e hilos en alfombras que recrean el fondo del mar, 2019).

Pese a no tratarse de obras sensoriales en el sentido en el que lo hace lo audiovisual, la artista consigue a través de su creación apelar a nuestro sistema sensorial. Lo obtiene gracias al detallismo exhaustivo que brinda al trabajo de los hilos recreando volúmenes, texturas, colores o sensaciones de movimiento. Y que en un ejercicio de inmersión consigue incluso casi transmitir sonidos y olores. Con estos recursos logra, asimismo, crear emociones. Consigue que sus piezas transmitan una sensación de vida.

Además, otra de las principales características de su trabajo es que lo hace recuperando técnicas ancestrales que han estado siempre despojadas de la artisticidad validada por la sociedad, puesto que se encontraban relegadas a lo doméstico, a lo rutinario, a lo artesanal y al trabajo femenino. Estas son técnicas de ganchillo, de punto, de bordado, de tapizado, de macramé... Barragao consigue rescatar tales procesos y darles la dignidad artística que se les era negada.

En este sentido, Barragao se vincula, tanto ella como su proceso de creación artística, a la tradición y a la armonía, escapando de los tiempos rápidos y del frenetismo, así como trata de llevar una vida en sintonía con la idiosincrasia de su Algarve natal: la naturaleza, la tradición y el sosiego.

Para entender mejor la conceptualidad de su praxis, resulta necesario entender su contexto. Barragao nació en el sur de Portugal, en una zona costera, creció entre el mar y el campo, en un ambiente tranquilo y familiar. Más tarde dejó el Algarve para ir a la universidad. Realizó estudios de moda y, tras graduarse de su máster, trabajó en las fábricas textiles del norte del país (el norte de Portugal es una zona de enorme producción textil constituyendo ésta uno de los grandes motores económicos del país). Sin embargo, para Barragao, quien había crecido junto al océano, el desperdicio de restos y la enorme contaminación que genera esta industria le supusieron enormes preocupaciones y debates sobre sus propios principios morales que comenzó a expresar artísticamente: generando así una oda textil a la belleza y maravilla de los ecosistemas naturales a través de hilos que recogía de los desperdicios de las fábricas. Todas sus obras son creadas con materiales reciclados. E invita a reflexionar a través de la belleza y la experiencia inmersiva sobre problemáticas sociales que se encuentran muy a la orden del día. Por tanto, logra de este modo crear obras tanto ecológicas como ecologistas (véase la nota 3).



IMAGEN 4: Detalle de *Full Moon*, 2017, Vanessa Barragao. Procedencia página web de la artista.

Muchas personas nunca han visto arrecifes de coral, por lo que no saben lo que está sucediendo. Tengo personas que vienen a mi estudio y preguntan por qué añado colores a mis piezas, porque no saben que los arrecifes de coral son naturalmente coloridos. Piensan que los arrecifes de coral son blancos, pero en realidad están blancos porque se están muriendo. Entonces, las personas no conocen el problema porque no lo ven. Sin embargo, no solo debemos centrarnos en la vida bajo el agua. Si consideramos los hábitats terrestres, muchas especies, como las flores, están amenazadas, y en este momento estoy empezando a explorar lo que podemos ver en esos entornos en los que nos encontramos. Muchas cosas están cambiando y debemos prestar atención a nuestras acciones y a las posibles consecuencias (JACOBS, 2022).

En lo que respecta a los materiales empleados y al proceso de realización, Barragao parte siempre una red de base que recorta siguiendo la forma del ecosistema que quiere representar. Luego comienza a tejer hilos que irá recortando para modelar. Pese a trabajar con diferentes hilos, utiliza principalmente algodón y lana, pues, según la misma artista: “esta fibra natural es ecológica, no causa ningún daño a los animales para obtenerla y permite muchos tipos diferentes de aplicaciones a través de varias técnicas. Esas son las características que más me atraen de este material” (Antolin García, 2019).



IMAGEN 5: *Coral Garden VII*, 2021, Vanessa Barragao. Procedencia página web de la artista.

Sus obras son creaciones que apelan al sosiego, a la reflexión y a la llamada de armonía para con la naturaleza. Es cierto que su trabajo se centra principalmente en los arrecifes de coral y en el fondo marino, sin embargo también tiene creaciones de otros entornos como son las colecciones que ha denominado “Cosmos”, “Dunas” o “Salinas”, por ejemplo, así como colecciones basadas en sus propias emociones como la colección “Nostalgia” o la colección “Spiralis”, la cual creó tras una etapa vital en la que decide volver a su lugar natal y plasma en una serie de piezas sensaciones e ideas recogidas a partir de su experiencia personal. Vanessa Barragao consigue mediante sus agujas recrear detallismo y sensibilidades en sus obras del mismo modo en el que los grandes escultores usaban el cincel para modelar un mármol.

La segunda artista que me gustaría traer a colación es Melisa Ramet, más conocida como, Li Ramet (Argentina, 1983). Ramet es una joven artista interdisciplinar que trabaja principalmente con dibujo y con pintura, pero también con collage, performance, instalación, escultura o fotografía, incluso también con algo de videoarte. Los ejes que vertebran su obra son la luminosidad, la fuerza y el movimiento del color, así como los flujos de fuerzas naturales, otorgando un papel protagonista a los atributos naturales de la femineidad, a su sensualidad, al cuerpo interno femenino, a las energías femeninas y al estudio del flujo del agua como un reflejo metafísico del estado del alma (Ramet, s.f. b). De este modo,



IMAGEN 6. *Kundalini* colgando en una estancia. Acrílico y tinta sobre lino. 120x300cm. Procedencia: Instagram de la artista.

podríamos decir que la praxis de Ramet se acerca a un cierto misticismo pagano, esto se revela más clarividente en las obras en las que ella aborda esa exploración de experiencias energéticas donde se consigue salir del cuerpo físico, como puede ser el territorio sexual. Esto puede observarse, por ejemplo, en la serie “Ways of transformation” o la obra “Kundalini” (véase la imagen 6).

Asimismo, la investigación y la exploración de los territorios internos de cada individuo -que según Ramet son los únicos territorios que verdaderamente son posibles de conquistar a través de la introspección o la meditación- conforman otra de las fuentes inspiracionales de creación para la artista, por ejemplo, explorando el concepto del vacío a través de la luz y del color (Ramet, s.f. c). La obra de Ramet posee una clara cosmología que se basa en el concepto de macro y microcosmos y, por ello, la artista investiga en diferentes modos



IMAGEN 7: *Enlightened bones* de la serie *Inner maps*. Acrílico y tinta sobre lino. 191 x 141cm. Además, aparece en la foto junto a dos piezas escultóricas. Procedencia: Instagram de la artista.

la transformación humana de los cuerpos y elementos naturales y se centra en conceptos como la densidad y sutilidad en relación con su propio cuerpo y las diferentes técnicas que emplea (Ramet, s.f. a).

De este modo, las fuentes de inspiración de la artista no se encuentran solamente en el mundo natural exterior, sino también en el interior, el del mundo natural que habita los cuerpos. En sus palabras: “Necesito estar cerca de [la naturaleza] para crear [...] Mi arte es un proceso de transformación, una forma de explorar mi interior y mi exterior” (Corfield, 2022). Si bien es cierto que este micro y macrocosmos es una particularidad evidente en toda su obra, en sus performances – a las que ella se dirige empleando el término “body Land Art”- digamos que se revela aún más explícito debido a las características propias que le ofrece el formato. En sus palabras:

En mis acciones en la naturaleza me gusta crear un espacio mágico-sagrado donde el movimiento corporal espontáneo y las vibraciones de los colores se unifican transformándose en algo nuevo. La naturaleza tiene un gran impacto en mi trabajo: tierra, agua, aire. Una cadena de hechos expresados: crear círculos con piedras,



IMAGEN 8: Li Ramet realizando su performance *Azul*.
Procedencia: página web de la artista.

que luego se transforman en figuras y finalmente entran en mis tintas o collages como forma. Las acciones body Land Art, son para mí una danza con los elementos; como una flor con su raíz, sus pétalos receptivos recibiendo luz, moviéndose dulcemente en la brisa, transformándose en cada movimiento.

Tras graduarse en artes, primero en su argentina natal y, después, en México, llegó a Ibiza hace algunos años. Allí sintió la isla como el lugar ideal en el que poder mantener un diálogo continuo con la naturaleza gracias a ese eje mar y campo que brindan las Baleares. Y allí se estableció.

A nivel de técnica, resulta interesante ver cómo la organicidad conceptual de su obra se extrapola también a los recursos empleados. Por ejemplo,

elabora pinturas especiales con pigmentos naturales, hechos con espirulina, plantas, hierbas y especias de Ibiza, cosechadas de forma sostenible e infusionadas en agua. Estas obras de arte a gran escala se crean en actuaciones en directo en un entorno natural. Basándose en su formación en danza contemporánea, Ramet utiliza todo su cuerpo para crear espontáneamente sus composiciones (Corfield, 2022).

Igualmente, esta organicidad puede observarse en sus esculturas. Ramet crea sus piezas escultóricas con materiales que encuentra en el campo, mayoritariamente troncos de árbol o palos. La artista expresa su mundo interior y revela nuestra naturaleza interna a través de las formas que descubre en los elementos naturales.



IMAGEN 9: Pieza de la serie *Wooden Being*, Li Ramet.
Procedencia: página web de la artista.

Además, Ramet ha explicado en numerosas ocasiones que en su proceso creativo la danza conforma un elemento creador más. La artista ha contado que creció en un pequeño pueblo cerca del desierto y de los Andes, en una comunidad bohemia en la década de los ochenta dado que su madre era artista. Siendo hija de dos personas muy creativas y viviendo en una comunidad de tales características, Ramet estuvo desde niña rodeada de una atmósfera notoriamente artística donde los procesos de creatividad, así como la exploración de los mismos de una manera muy multidisciplinar estaban a la orden del día. Esto se palpa en la visión global de su praxis y en todas las dispares maneras en las que interactúa con su creatividad y con su mundo interior, así como en las diversas formas de expresar estas pulsiones artísticas.



IMAGEN 10: *Energy I*, Li Ramet. Collage y tinta de archivo sobre papel Arches 365gr. 71 x 65 cm. Procedencia: página web de la artista.

Conclusiones

Habiendo llegado a este punto, creemos poder concluir con seguridad que la sociedad postmoderna enfrenta una serie de desafíos que le son propios de su tiempo (como les ocurre a todas, pero es importante identificarlos). Si bien, en palabras de Griselda Pollock: “la globalización, las migraciones, el nomadismo, internet, el turismo, la telefonía móvil, etc.” (POLLOCK en BAUMAN, 2014: 32) han traído grandes avances y han comenzado a aligerar problemas que ocasionaba el hermetismo cultural y la creencia de supremacía, esta realidad ha traído consigo también una sociedad en la que nada permanece y todo perece, en la que se han derribado normas sociales estructurales y, en resumidas cuentas, todo fluye; como bien explica Bauman.

De este modo, en esta vorágine de ruido y vacío que coexisten a la vez, la naturaleza vuelve a convertirse, como ya ha pasado en otros períodos de la historia, en un lugar de refugio para el espíritu. Son tantas las prácticas artísticas que en las últimas décadas están reflejando esta búsqueda de reconexión con la naturaleza que resulta irresponsable no prestarles atención. Los ejemplos de Barragao y Ramet constituyen tan solo un ínfimo atisbo de todo el panorama actual. Sin embargo, los estudios con rigor científico-teórico

son aún prácticamente inexistentes (nótese la falta de referencias en este artículo a un marco teórico en el caso de la praxis artística). Basta ver la falta de calidad de algunas de las fuentes que cito y a las que me veo obligada a acudir para recopilar datos específicos dada la falta de información en el caso de ambas artistas. Entre ellas se encuentran por ejemplo artículos de revistas de decoración o de superflua divulgación periodística. Esto solo constata todo el trabajo que aún hemos de hacer desde la historia del arte. Y la premura que ello conlleva, puesto que estas prácticas ya están presentes en la sociedad y en la industria del arte.

No obstante, pese a que aún hay mucha investigación por realizar, sí concluimos que los ejemplos que conforman la historia del paisaje parten desde presupuestos diferentes a los que caracterizan a las prácticas que aúnan arte y naturaleza en la actualidad. En estas la naturaleza se encuentra desvinculada de cualquier catalogación comparable con las de antaño (fondo de escena, justificación religiosa, alegoría, investigación de la técnica, expresión de emociones al estilo romántico, plataforma para investigar otras cuestiones como puede ser el estudio de la luz...). Me atrevo a concluir de manera orientativa que las obras actuales se encuadran en dos grandes grupos: la búsqueda de reconexión con el mundo interior y la identidad del individuo y/o la toma de conciencia antropocénica.

Referencias

- Antolin García, A. (2019, 16 de enero). La diseñadora de alfombras que pone el mar bajo tus pies. <https://www.elledecor.com/es/diseño/a25779825/vanessa-barragao-alfombras-coral-bajo-mar/>
- Bauman, Z. (2003). *La modernidad líquida*. Fondo de cultura económica.
- Bauman, Z. (2014). *Arte, ¿líquido?* Seguitur.
- Corfield, N. (2022, 12 de julio). Elizabeth y Li: dos artistas basadas en Ibiza que usan productos naturales para sus obras. <https://nativibiza.com/es/elizabeth-li-artistas-ibiza-productos-naturales-obras/>
- Descola, P. (2015). *Par-delà nature et culture*. Folio Essais.
- Dichji, A. (2016). Naturaleza y cultura: diálogos interdisciplinarios entre la historia ambiental y la antropología. *Lunazul*. DOI: 10.17151/luaz.2017.44.17
- Gómez García, P. (2018) en Baztán, Á. (coord.). Diccionario temático de antropología cultural. Delta Publicaciones.
- Herrero, Y. (2018, 19 de abril). Cultura y Medioambiente. *Radio 3*. [Vídeo]. 1:00:08. <http://www.rtve.es/alacarta/videos/cultura18/video-cultura-medioambiente/4573100/>.
- Jacobs, K. (2022). Weaving Watery Worlds: An Interview with Vanessa Barragão. <https://www.artshelp.com/vanessa-barragao>.
- Mármol, J. (2020). Zygmunt Bauman y la identidad como problema ético. *AULA, Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, 66, 1, 29-38.
- Mercado Maldonado, A. y Hernández Oliva, A. (2010). El proceso de construcción de la identidad colectiva. *Convergencia. Revista de Ciencias Sociales*, vol. 17, núm. 53, 229-251.

- Ramet, Li.(s.f. a) <https://www.liramet.com>
- Ramet, Li. (s.f. b). Li Ramet. <https://www.artcollectiveibiza.com/li-ramet>
- Ramet, Li (s.f. c). Li Ramet. Visions from somewhere. [Video] 8:22, <https://www.liramet.com/media>
- Rus Rufino, S. y Arenas Dolz, F. (2013). Qué sentido se atribuyó al *zoon politikon* (ζῷον πολιτικόν) de Aristóteles? Los comentarios medievales y modernos a la “Política”. *Foro Interno: Anuario de teoría política*, 13, 91-118. https://doi.org/10.5209/rev_FOIN.2013.v13.43086
- Sanz Martin, Cristina. (2021). Hacia una renovación de la tradición paisajística occidental: el videopaisaje *del Antropoceno (1965-2020)*. (Tesis doctoral embargada hasta 2026).
- Una diseñadora recicla telas e hilos en alfombras que recrean el fondo del mar. (2019, 29 de enero).<https://culturainquieta.com/es/arte/disenio/item/15090-una-disenadora-recicla-telas-e-hilos-en-alfombras-que-recrean-el-fondo-del-mar.html>

RURALIDADES LÍQUIDAS: NUEVAS IDENTIDADES *VERSUS* VIEJOS IMAGINARIOS. EL ARTE CONTEMPORÁNEO EN EL RURAL MALAGUEÑO

LIQUID RURALITIES: NEW IDENTITIES *VERSUS* OLD IMAGINARIES.
CONTEMPORARY ART IN RURAL MALAGA

SALVADOR GARCÍA POZUELO

Universidad de Málaga (España)

Abstract

Although in the collective imaginary there is still a vision of the rural debtor of the contributions of classical sociology, the life of the rural world and its inhabitants is already very different. The boundaries with the urban are increasingly diffuse, which generates a diverse rurality. For about a quinquennium, the rural world has been arousing great interest. The manifestations of this trend are evident in all cultural and therefore artistic spheres. Rural Malaga would be a good example of the different ways to channel the growing relationship of rural peoples with contemporary art.

KEY WORDS: Contemporary art, Rural environment, Malaga, Identity

Resumen

Aunque en el imaginario colectivo sigue vigente una visión de lo rural deudora de las aportaciones de la sociología clásica, la vida del mundo rural y sus habitantes es ya tiempo bien distinta. Los límites con lo urbano son cada vez más difusos, lo que genera una ruralidad diversa. Desde hace aproximadamente un quinquenio, el mundo rural está despertando un gran interés. Las manifestaciones de esta tendencia son patentes en todos los ámbitos culturales y, por tanto, artísticos. El rural malagueño supondría un buen ejemplo de los diferentes modos para canalizar la creciente relación de los pueblos rurales con el arte contemporáneo.

PALABRAS CLAVE: Arte contemporáneo, Medio rural, Málaga, Identidad

RURALIDADES LÍQUIDAS

Nuevas identidades
versus viejos imaginarios.
El arte contemporáneo
en el rural malagueño

Este artículo surge como consecuencia de mi participación como autor de la conferencia *Ruralidades líquidas: nuevas identidades versus viejo imaginarios* en el Seminario *Demonstration-Leivmotiv*, impartido por el artista y profesor Dr. Joaquín Ivars Pineda en el Laboratorio de Experimentación de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Málaga, celebrado del 1 al 31 de enero de 2023. El presente texto recoge lo expuesto en dicha conferencia.

En este artículo se explica de manera panorámica cómo hace mucho tiempo que la identidad vinculada al mundo rural y a sus habitantes no coincide con la vigente al comienzo de la Revolución Industrial decimonónica. Aunque en el imaginario colectivo se siguen proyectando visiones opuestas de lo rural y lo urbano, hoy la vida en los pueblos presenta una enorme heterogeneidad y se asimila cada vez más a la de las ciudades. Lo rural siempre ha mirado a lo urbano, pero ahora cada vez más se constata un tremendo interés del segundo por el primero. En un contexto actual de intensa y rápida proliferación de infinitas producciones culturales sobre lo rural, el arte contemporáneo, hasta hace poco mayoritariamente orientado hacia el mundo urbano, también parece haber colonizado el mundo rural. Esta es una muestra más de una serie de procesos que vienen a complejizar las construcciones identitarias de lo rural con la incorporación de prácticas antes ajenas a él. Para ilustrar estos fenómenos, se analizan diferentes modos de hacer presentes estas prácticas artísticas contemporáneas en el rural a partir de las propuestas de varios pueblos del interior malagueño.

1. Nuevas identidades versus viejos imaginarios

Según la primera acepción que el *Diccionario de la Lengua de la Real Academia Española* recoge para la palabra *identidad*, esta se refiere al *conjunto de rasgos propios de un individuo o una colectividad que los caracterizan frente a los demás*. Si se lleva esta definición al ámbito rural, ese *demás* del que se diferenciarían los habitantes y las comunidades rurales podría circunscribirse a lo que convencionalmente se identifica como, por una parte, más propiamente natural o, en el polo opuesto, urbano en sentido estricto. Por más que se sepa que, en realidad, estas distinciones no son operativas, de acuerdo con este planteamiento simplificador, se podría decir que en el imaginario colectivo lo rural ocupa un lugar intermedio entre los dos extremos donde se situarían respectivamente la ciudad y la naturaleza. A pesar de la tensión ejercida por la confluencia de lo urbano y lo natural en lo rural, es la relación rural/urbano la que ha recibido más atención, especialmente a partir de la Revolución Industrial del siglo XIX, con el éxodo del campo a la ciudad y, como señala M. M. Crovetto (2019), la construcción de lo que prácticamente hasta hoy se sigue entendiendo como rural por parte de los sociólogos clásicos: K. Marx (1974), V. Lenin (1957) y K. Kautsky (1974), en la vertiente marxista; M. Weber (1922) y F. Tönnies (1887), en la conceptualización weberiana; E. Durkheim (1893), en la dicotomía funcionalista.

A partir de la sociología clásica se construyó un concepto de lo rural generador de una visión social que, aunque con los matices que se exponen a continuación, sigue manteniéndose en la actualidad de una u otra forma. En esta imagen generalizada, lo rural se define por su oposición con lo urbano y se articula a partir de una serie de ítems que suelen ser recurrentes en la literatura científica encargada de caracterizar y clasificar lo rural: baja densidad poblacional; núcleos pequeños de población; predominio del sector primario; limitación de infraestructuras y servicios; presencia significativa de espacios naturales; vivienda específica unifamiliar; paisajes y hábitats propios; menor contaminación ambiental como consecuencia de una intensidad menor en el tráfico y la actividad industrial; formas específicas de división de la propiedad; mayor o menor distancia espacio-temporal respecto a los núcleos poblacionales más grandes; éxodo a la ciudad.

Hace mucho tiempo que esta representación de lo rural dejó de servir para abordar la realidad de unos espacios cuyas relaciones cada vez más estrechas y frecuentes con lo urbano llevaron a P. A. Sorokin y C. C. Zimmerman a hablar de *ruralidad líquida* (1929). Efectivamente, a principios del pasado siglo las fronteras entre lo rural y lo urbano empiezan a difuminarse en un complejo proceso que, en el caso de España, presenta sus propias particularidades. Entre los condicionantes de esta *nueva ruralidad* destacarían los siguientes: transformación del sector primario como consecuencia de la tecnificación y la mecanización, las prácticas extensivas e intensivas, la comercialización de la producción, la liberalización y la internacionalización; incorporación de los sectores secundario y terciario, con el protagonismo del turismo rural; contaminación causada por la agricultura industrial; diversidad paisajística; incorporación de nuevas formas arquitectónicas y transformación de los núcleos poblacionales; movilidad del campo a la ciudad, y viceversa, por disociación de la

residencia y el trabajo; ruptura de las distancias espacio-temporales por el desarrollo de las infraestructuras y los medios de comunicación y transporte; nuevo éxodo.

Si se pretende una topografía aún más completa de lo rural, a la caracterización de este basada en datos objetivos y, por tanto, cuantificables, le deben acompañar otros aspectos valorativos, por más que su ponderación sea difícil y compleja. Esta perspectiva más subjetiva fue percibida y analizada por F. Tönnies cuando establece la oposición *comunidad versus sociedad* (1887), y coincide en gran medida con las similitudes y diferencias en la percepción de lo rural, por una parte, de sus propios moradores y, por otra, de los que lo contemplan desde fuera. En este sentido, también se puede distinguir una primera fase en la que lo rural se define por su distanciamiento con lo urbano, en virtud de una serie específica de valores y formas tradicionales de comportamiento: sistemas de interacción cerrados y relaciones más directas, íntimas y duraderas; solidaridad y colaboración colectiva; peso de tradiciones y costumbres; menor movilidad, estatismo y homogeneidad; mayor control social; idea negativa de atraso y falta de espíritu emprendedor.

Esta caracterización basada en los valores, usos y costumbres de lo rural debe ser hoy igualmente cuestionada, cuando, desde el siglo XX, la *nueva ruralidad* evidencia la ruptura de sus fronteras con lo urbano. Así, por ejemplo, se observan en lo rural actual nuevas formas de relación y de ocio; una mayor movilidad residencial/laboral; una creciente heterogeneidad, consecuencia, entre otras razones, de la llegada de nuevos pobladores: inmigrantes de distintas nacionalidades que llegan buscando oportunidades laborales o un lugar tranquilo para instalarse tras su jubilación; mayores que deciden regresar a sus pueblos de origen, también cuando llega el fin de su edad laboral; jóvenes neorrurales que eligen estos entornos por diferentes motivos, como la búsqueda de viviendas más asequibles, una vida en contacto mayor con la naturaleza, un estilo de vida diferente y más tranquilo.

Teniendo en cuenta esta complejidad, la realidad del medio rural debe ser abordada desde su confluencia actual con lo urbano. Esta asimilación de lo urbano es diferente en cada caso, por lo que se hace necesario hablar de una ruralidad plural y diversa, o incluso de una serie indefinida de ruralidades situadas en diferentes puntos de un continuo rururbano; esto es, una línea en cuyos extremos se sitúan respectivamente los conceptos de lo rural y lo urbano en sentido estricto, como imágenes mentales ideales, ya que, de hecho, solo existiría un número indeterminado de espacios diferentes situados en los distintos puntos del continuo.

El *DRAE* ofrece una segunda acepción para la entrada *identidad*: *conciencia que una persona o colectividad tiene de ser ella misma y distinta de las demás*. En el campo que nos ocupa, esta conciencia remitiría precisamente a esa imagen mental que la sociedad tiene de lo rural. A pesar de la mencionada complejidad del medio rural actual, existe una visión compartida socialmente de lo que es rural, una construcción de la comunidad que, a pesar de no tener una correspondencia exacta con la realidad, sigue estando vigente. Este constructo, elaborado desde dentro, y sobre todo desde fuera del medio rural, se basa en un concepto de ruralidad pretérito que se alimenta de visiones tanto idealizadoras como caricaturizadoras de estos espacios y sus habitantes. La elaboración de este imaginario responde a un complejo proceso histórico que presenta una serie de hitos importantes.

Mientras que los antecedentes de la caricaturización son más recientes, el idilio rural se remonta a una larga tradición donde el agro suele identificarse y confundirse con la naturaleza pura. Como señalan D. A. Barrado Timón y M. Castiñeira Ezquerro (1998), esta percepción se inicia con la cultura clásica a través de los tópicos literarios del *locus amoenus* homérico y horaciano; de la *edad de oro* virgiliana; y el modelo de villas rústicas romanas que, entre otras, ejemplifican Villa Adriana, en las afueras de Roma, y posteriormente, hasta el siglo XVIII, las villas de la nobleza y la alta burguesía europea. El proceso de idealización del campo será reforzado por el cristianismo, a través del concepto de *edén paradisíaco*, asimilado posteriormente al *hortus conclusus* o jardín medieval. De igual modo, el anhelo de retiro en el campo, como *selva pastoril*, será retomado tanto por la novela pastoril inaugurada con la *Arcadia*, de Sannazaro, como por el *Decamerón* de Boccaccio.

En cuanto a las etapas más relevantes de este proceso de idealización rural en la Edad Contemporánea, son de sobra conocidas las pinturas bucólicas decimonónicas de Millet, Constable o Friedrich, entre otros. Ya en el siglo XX, los medios de comunicación actualizan esta visión perfecta del agro, que también fue utilizada como instrumento de propaganda ideológica por parte del franquismo. Hoy en día, por último, se asiste a una moda de lo rural, aun más intensa a raíz de la pandemia covid 19, como ponen de manifiesto las agendas políticas, determinados fenómenos como el turismo rural, los movimientos sociales neorurales o todos los productos culturales que están apareciendo al respecto.

El proceso de caricaturización es mucho más reciente y, en los últimos años, ha ido perdiendo relevancia respecto al de idealización. En el caso español, uno de sus hitos clave viene determinado por el éxodo del campo a la ciudad en los siglos XIX y XX. El proceso de industrialización favorece la asociación de lo rural con un sistema atrasado, feudalista y precapitalista, con el consiguiente menosprecio de los que permanecieron en el campo y el pueblo, muchas veces ejercido por los que sí marcharon a la ciudad y empezaron a desvincularse y a perder una identidad más ligada a la tierra. Se propició así el desarrollo de una identidad negativa y un sentimiento de inferioridad por parte de los que se quedaron, que fueron vistos como *paletos*. Esta visión se acentuó y se generalizó, derivando en una serie de tópicos negativos que, a partir de su exageración, generaron la caricaturización del medio rural y sus pobladores. Las parodias relacionadas con el medio rural han sido utilizadas con profusión en España en los siglos XX y XXI por los medios de comunicación, la publicidad, el cine y la televisión; bien como medio para capitalizar o mercantilizar una visión negativa a partir de su conversión en objeto de consumo, bien para denunciar determinadas realidades y dificultades del rural.

Frente a estos procesos de idealización y caricaturización, en ocasiones generados desde fuera del rural, surgen voces reivindicativas, principalmente desde dentro, que reclaman una consideración más fidedigna y justa de su cotidianeidad, por ejemplo, para hacer frente a los diferentes problemas que la acucian. Entre ellos, actualmente ocupa un lugar protagonista la despoblación. Estos discursos activistas proliferan en nuestros días por doquier y, por su sobreabundancia, algunos de ellos corren el riesgo de caer en visiones bien triunfalistas bien catastrofistas acerca del futuro de determinadas áreas rurales.

Con esta amalgama de conocimientos, tradiciones y perspectivas, se ha ido conformando una identidad compleja de lo rural que fluctúa entre el pasado y el presente; entre la visión única y los múltiples puntos de vista; entre las construcciones forjadas desde dentro y desde fuera; entre el imaginario colectivo, en cuya formación han tenido mucho que ver los procesos de idealización y caricaturización, y la reivindicación de una consideración más objetiva y real de estos espacios.

La configuración de la identidad rural ha alcanzado un grado todavía mayor de complejización en el último quindenio, cuando, por diferentes razones, estos espacios se convierten en tendencia que interesa a todos los ámbitos del conocimiento y en todos los planos de actuación. En España, ha sido especialmente profuso el aprovechamiento y tratamiento de lo rural por parte del sector cultural. Este país, por su vinculación con el agro, posee una importante tradición literaria, cinematográfica y publicitaria ligada a lo rural. Los estudios sobre este hecho son numerosos; baste citar, por ejemplo, los de P. Poyato Sánchez y A. Melendo Cruz (2017) acerca de la importante presencia de lo rural en la historia del cine español. A esta tradición se viene sumando desde los últimos años un significativo incremento de productos culturales que parten de la misma temática. Primero fueron los literarios, como por ejemplo analiza V. Luis Mora (2018); después las filmicos, abordados entre otros por J. M. Crespo Guerrero y M. V. Quirosa García (2014); y, por último, otros de diferentes campos, como el de la música o el de los videojuegos. En el ámbito que nos interesa, tampoco el arte contemporáneo ha sido ajeno a este interés reciente por lo rural.

Las manifestaciones que evidencian cómo se han incrementado y estrechado las relaciones entre el arte contemporáneo y el medio rural son variadas y responden a diferentes cronologías. Así pues, no hablamos solamente del aumento de artistas que abordan la temática de lo rural en sus obras, sino también de otro tipo de actividades y/o instituciones que vinculan espacio rural y arte contemporáneo. Entre las diferentes posibilidades, ha proliferado el surgimiento de museos de arte contemporáneo en entornos rurales, siguiendo el ejemplo de uno de los primeros y más emblemáticos en este sentido, el *Museo Vostell Malpartida*, en la localidad cacereña. Del mismo modo, numerosos programas de residencias artísticas se vienen desarrollando en entornos rurales, siendo uno de los pioneros y más conocido el que comenzó coordinando en 2010 Fernando García Dory, *Campo Adentro* (Madrid); este con el tiempo se fue transformando y diversificando y hoy sigue vigente como organización de producción social y cultural. Otras opciones son la organización de festivales, el comisariado de exposiciones o el establecimiento de comunidades de artistas en pequeñas localidades, incluso despobladas, donde fijan sus residencias y talleres, como hizo la pareja formada por Alfonso Kint y Lucía Camón en Torralba de Ribota con su propuesta *Pueblos en Arte* (Zaragoza). Este tipo de iniciativas adoptan formatos cada vez más diversos y, en definitiva, están afianzando e intensificando, junto con el resto de manifestaciones culturales, la simbiosis del arte contemporáneo con el medio rural.

Sea cuál sea la naturaleza de estas propuestas, siempre se observan unas líneas comunes, presentes a modo de códigos de buenas prácticas, a las que se aspira y entre las cuales aparecen de forma reiterada las siguientes:

- Participación de todos los miembros de la comunidad. Aunque el grado de implicación de la comunidad local sea diferente en cada caso, el artista suele colaborar de un modo u otro con la población en un trabajo de cercanía, convivencia y afectividad.
- Nuevas formas de (auto)gestión, experimental y alternativa.
- Democratización de la cultura y ejercicio de un arte público.
- Sostenibilidad.
- Elaboración de programas educativos, algunos de los cuales tienen como destinatarios a niños y a mayores.
- Preocupación por los valores identitarios, materializada de diferentes modos: restauración y rehabilitación de espacios amenazados y/o en desuso; recuperación y actualización de tradiciones, costumbres, e incluso valores; reivindicación del paisaje y de la memoria histórica y social de la localidad; creación de una identidad colectiva donde no existe una suficientemente definida.
- Investigación y publicación de material divulgativo.
- Propósito de contribuir a la salvación de lo rural y a la lucha contra la despoblación. Las actuales prácticas artísticas vinculadas al medio rural ocupan un lugar muy significativo y representativo dentro del panorama del arte contemporáneo, pues estarían situadas dentro de un conjunto global donde conviven nuevas maneras de entender el hecho artístico vertebradas por los siguientes ejes:
- Reivindicación de las periferias como respuesta a la institucionalización y centralización del arte oficial.
- Desmaterialización del objeto y visión más comunicativa e interactiva de la práctica, según la línea expuesta por N. Bourriaud en su *Estética Relacional* (1998).
- Puesta en marcha de nuevas e innumerables formas de relación artista-ciudadano.
- Hibridación, sinergia e inter/multi/transdisciplinaridad, donde lo artístico se funde con el urbanismo crítico, la tecnología, la autogestión, el activismo de transformación educativa y social, la ecología, la agroecología, etc.

En esta última línea, debemos tener en cuenta que, cerca de la simbiosis entre lo rural y el arte contemporáneo, estarían algunas formas artísticas que han partido de la relación con el entorno natural como clave generadora, en una evolución que abarcaría desde el *land art* hasta el ecoarte; así lo recuerda en su tesis doctoral M. González Fernández (2015).

La identidad de los espacios rurales y de quienes los habitan no permanece inalterada una vez se produce este encuentro con el arte contemporáneo. El arte, como manifestación del momento histórico en que surge, con sus condicionantes sociales y políticos, representó desde sus orígenes las formas de vida que podríamos llamar rurales preindustriales. Pero, a partir de la Revolución Industrial decimonónica, el foco de atención de la mayoría de las prácticas artísticas se situó sobre la ciudad y el mundo urbano. Las propuestas de las cuales se ocupa este texto supondrían un reencuentro del mundo rural con el arte, pero prácticamente un primer contacto con el que calificamos como contemporáneo. Es por ello inevitable que, como consecuencia de este choque, la identidad rural se vea modificada de un modo u otro, como también recuerda V. Quirosa García (2018). Varios ejemplos en la provincia de Málaga ilustran este hecho.

Después de la repercusión de obras como *La España vacía. Un viaje por un país que nunca fue*, de S. del Molino (2016), a finales del año 2019 se publica el ensayo *La Málaga despo-blada*, de C. Enciso Vera. A mediados del año 2022 comenzó su andadura en el ámbito rural la *Escuela de Cine de la Axarquía* (<https://cinedeplano.com/escuela-de-cine-axarquia/>). El Ayuntamiento de Villanueva del Trabuco lleva organizando desde el año 2018 varias ediciones del *Tramusic Festival*. Del 30 de marzo al 28 de mayo de 2023 se pudo ver en el Museo de Málaga la exposición temporal *Verdiales. La fiesta sin nombre*, donde su autor, Jorge García Rojas Dragón, presentó 96 fotografías sobre la fiesta de verdiales y su representación, complementadas con una reflexión y un programa de actividades. En abril de 2023, el Centro de Arte Contemporáneo de Málaga presenta *El lenguaje* (2013), de Juan del Junco, una obra videográfica que supone *una alegoría del lenguaje del arte y la profesión del artista. En ella Del Junco reflexiona acerca del "lenguaje propio", utilizando como ejemplo cabreros y pastores de las provincias de Málaga y Cádiz, los cuales se sirven de sonidos y silbidos para comunicarse con sus rebaños, siendo una forma de comunicación ininteligible para el resto de oyentes*¹. Todos los casos anteriores ilustran el interés reciente y creciente por el medio rural en diferentes ámbitos culturales y dentro de un marco malagueño. Sirven asimismo para contextualizar el correlato correspondiente a otras prácticas artísticas contemporáneas.

A continuación se exponen varias iniciativas surgidas en pueblos del interior de la provincia de Málaga. Se trata de propuestas diversas; en su conjunto, conforman un buen muestrario de las distintas posibilidades a través de las cuales se pueden concretar en el medio rural estas prácticas artísticas contemporáneas. Cada uno de los casos recogidos ha pasado a formar parte del patrimonio de la localidad donde surgió y, por tanto, está contribuyendo a la configuración de una nueva identidad.

2. Prácticas artísticas contemporáneas en el rural malagueño

2.1 El pueblo como museo

Con el proyecto *Genalguacil Pueblo Museo*, el Ayuntamiento de la localidad lleva desde 1994 haciendo presente el arte contemporáneo en el medio rural, también con el propósito de involucrar a su vecindario en los procesos creativos. Su fórmula para relacionar arte y vida se ha convertido en una exitosa manera de activar la economía a través del turismo cultural y, como consecuencia de ello, de luchar contra la despoblación. Así se reconoce en su página web: *Genalguacil Pueblo Museo tiene como razón de ser frenar su despoblación fusionando cuatro elementos: tradición, arte, cultura y naturaleza. Después de 50 años perdiendo población, desde 2019 está incrementándola en un 4% anual, gracias al proyecto Genalguacil Pueblo Museo, a las personas que apoyan esta idea y a los vecinos del pueblo. Un pilar fundamental del proyecto es el uso del arte contemporáneo como motor de crecimiento generando*

¹ Recuperado el 29.06.2023 de https://cacmalaga.eu/juan_del_junco/



Tapa de alcantarilla con el logo de Genalguacil Pueblo Museo.
Fuente: <https://www.malagacar.com/sp/blog/ocio/genalguacil-pueblo-museo/>

*oportunidades para el desarrollo y transformación. Esto le ha dado a Genalguacil Pueblo Museo una proyección nacional e internacional*².

La propuesta inicial fue complejizándose, de modo que actualmente se presenta con un completo programa diversificado en las siguientes partes: la Fundación municipal, *Encuentros con Arte*, MAC (Museo de Arte Contemporáneo de Genalguacil 'Fernando Centeno'), *Arte Vivo*, *Lumen* y *LAB Genalguacil*.

Encuentros con Arte es la sección más conocida del conjunto y la que mejor se podría asimilar a lo que se entiende por taller y festival artístico. Su germen se encuentra en los *Talleres Artísticos del Valle del Genal* durante los años 1994, 1995, 1996, después de los cuales la iniciativa se centró en el arte contemporáneo y adoptó el formato bianual, en años pares, que se mantiene todavía. El Ayuntamiento se encarga de lanzar una convocatoria pública y de recibir las solicitudes correspondientes, entre las cuales un jurado selecciona a una decena de artistas teniendo en cuenta la paridad entre hombres y mujeres. Los elegidos se instalan, con gastos de alojamiento y manutención a cargo de los fondos municipales, durante dos semanas en el pueblo a principios de agosto. En este marco, materializan su propuesta artística y conviven con los genalguacileños, que a veces también participan en las creaciones. El Ayuntamiento, por último, compra las obras resultantes, por un precio único de 1000 euros, que pasa a formar parte del patrimonio del pueblo. Muchas de ellas se instalan en espacios públicos y/o exteriores. En el año 2020 se celebró el vigésimo quinto centenario de estos encuentros con la publicación del catálogo correspondiente.

Los requisitos de las obras hacen hincapié en los valores identitarios del pueblo, pues,

² Recuperado el 29.06.2023 de <https://pueblomuseo.com/fundacion-genalguacil-pueblo-museo/>

en la selección de las propuestas, se valora *la adecuación al lugar donde quedará ubicada, la revalorización del acervo natural y etnográfico como valores populares innegables de la localidad y, por otro lado, que forme parte de un argumento global, que no sea un verso suelto sin conexión con todo el discurso expositivo del museo, constituido por las calles y los espacios públicos de Genalguacil* (C. Casado García y M. García Díaz, 2020).

Durante las noches correspondientes a esas dos semanas, el programa *Noches al Fresco* ofrece actividades paralelas: talleres de formación y programación cultural interdisciplinar con conciertos, teatro, espectáculos de luces, danza, pasacalles, circo, etc.

En los años impares, a través de *Arte Vivo*, se programan actividades formativas y culturales durante una especie de semana cultural. En esta ocasión, la iniciativa está especialmente enfocada en la artesanía, las tradiciones, los valores y los saberes locales, aunque también se cuenta con determinados artistas para que presenten proyectos comisariados.

Muchas de las obras producidas en los *Encuentros* se exhiben en el *Museo de Arte Contemporáneo de Genalguacil 'Fernando Centeno' (MAC)*. Desde 2004, se aprovecha un espacio en desuso, un antiguo molino de aceite, reconvertido ahora en un museo. Este posee sus propios fondos, organiza unas seis exhibiciones al año y trabaja en exposiciones itinerantes temporales.

Dentro *Genalguacil Pueblo Museo*, se integra el proyecto *Lumen*, una propuesta de *T20 proyectos* (Murcia), que plantea trabajos de *light art* en Genalguacil. La luz es elemento central de *Lumen*, que ya suma tres ediciones (2019, 2020 y 2022) y que parte del diálogo con la población local y del respeto hacia el entorno arquitectónico y natural.

Por último, surge *LAB Genalguacil*, un laboratorio rural para que las zonas rurales desarrollen e implementen sus propias herramientas de innovación, partiendo de Genalguacil como proyecto piloto para ser compartido en todas las regiones rurales de España y Europa. Situando el conocimiento local en el centro del replanteamiento de la innovación, co-creando procesos para desbloquear el conocimiento local, fomentar la confianza y la ambición para la acción emprendedora colectiva [...] *LAB Genalguacil es un espacio de trabajo abierto para la co-creación de proyectos entre diferentes actores incluyendo empresarios, funcionarios, productores, investigadores, estudiantes y ciudadanos*³.

El éxito logrado en Genalguacil se ha convertido en referente de otros pueblos del Valle del Genal que han puesto en marcha otras iniciativas con las que tratan de impulsar el potencial turístico de sus localidades a través del arte. Entre estos casos, está el de Cartajima, cuyo Ayuntamiento, con la colaboración de la Diputación Provincial de Málaga, ya ha celebrado tres ediciones de sus *Fachadas Creativas* (veranos de los años 2020, 2021 y 2022). A través de esta propuesta, se contrata a varias jóvenes cartajimeñas para que elaboren murales en fachadas tanto de viviendas particulares de los vecinos como en edificios públicos. Los motivos de las 28 intervenciones realizadas hasta el momento siempre inciden en la identidad local, en gran medida sostenida en prácticas del pasado: actividades o tradiciones de antaño (2020), costumbres (2021), juegos tradicionales del municipio (2022).

³ Recuperado el 29.06.2023 de <https://pueblomuseo.com/lab-genalguacil/>

2.2. El pueblo como hogar de los artistas

Gaucín, también en el valle del Genal, representa un nuevo ejemplo de cómo el arte contemporáneo ha llegado al medio rural. Se trata de una localidad que, si bien se encuentra relativamente lejos de la capital de la provincia correspondiente, pertenece a una zona ya de por sí bastante turística de la Serranía de Ronda, pues se incluye en el conjunto de los pueblos blancos y pintorescos andaluces. En este enclave surgió en 2002 *Art Gaucín*⁴, un colectivo multidisciplinar y autogestionado donde se asocian artistas de diferentes nacionalidades que, seducidos por el lugar, compraron y reformaron una vivienda en el pueblo, que, de este modo pasó a convertirse en su lugar de residencia más o menos permanente y en la sede de sus estudios y talleres. En su página web el colectivo se presenta así: *Nuestro grupo, Art Gaucín, ha crecido en las últimas dos décadas y ahora representa a más de 20 artistas españoles y extranjeros entre pintores, escultores, grabadores y fotógrafos. Varios de los miembros fundadores siguen trabajando aquí en Gaucín; Juan Antonio Sangil, Ana Pellón, Jim Rattenbury, Anna McGrane y Jennifer Waterhouse estuvieron entre los que participaron en nuestra primera exposición colectiva en 2002*⁵. Aparte de los artistas citados, actualmente también forman parte del grupo Catherine Hunter, Chris Klees, Christine Spencer-Green, Ira Goldberg, Jenny Collins, J. Sánchez Zabaleta, Lesley Riddihough, Michael Roschlau, Nozomi Hatano, Paco Vivar Brinkmann, Raffaella Zenoni, Sara Webb, Sian Faber, Silvia Franco, Vivienne Whiffen.

En el año de su fundación, la asociación organiza la primera de una serie de exposiciones colectivas que se vienen repitiendo desde entonces el resto del año. No obstante, quizá la actividad más visible de *Art Gaucín* sea la edición anual del *Art Gaucín Open Studios*, que también viene teniendo lugar anualmente desde 2002 durante dos fines de semana consecutivos, generalmente a finales de mayo y principios de junio. Los artistas nacionales e internacionales del grupo abren para la ocasión sus estudios al público, que tiene así la posibilidad de conocer las obras y los procesos no solo de los miembros del colectivo instalados en Gaucín, sino también de otros artistas invitados cada año. Para poder participar como artista invitado, hay que presentar un proyecto, valorado posteriormente por un comité de selección que analiza y estudia las propuestas enviadas. Esta cita anual, que ha celebrado su decimoctava edición en el año 2023, solo se ha visto interrumpida durante los años 2020 y 2021, como consecuencia de la pandemia covid 19. Para fomentar el interés turístico del evento y facilitar la visita a los interesados, se proponen guías de visita elaboradas con la colaboración del Ayuntamiento del municipio, que facilita un mapa localizador no solo de los estudios de los artistas, sino también de los bares y restaurantes del pueblo, que, de este modo, también se benefician del acontecimiento. El evento, asimismo, es aprovechado por los artesanos locales para mostrar su trabajo. *Art Gaucín* va más allá de la organización de *Art Gaucín Open Studios*: aparte de las exposiciones que se puedan organizar fuera de las fechas de las jornadas de puertas abiertas de los talleres, también se

⁴ La información al respecto ha sido obtenida a través de una entrevista aún inédita a la portavoz de *Art Gaucín*, María Gandarillos en junio de 2023.

⁵ Recuperado el 29.06.2023 de <http://artgaucin.com/historia/>



ofrece durante el resto del año la posibilidad de concertar citas con cada artista para visitar su estudio de forma privada.

Similar a la anterior es la propuesta *Cómpeeta art walk (Paseo del arte)*, que tiene lugar en este pueblo de la Axarquía malagueña. Esta cita, que celebró en septiembre de 2022 su decimotercera edición, presenta muchos puntos en común con la anteriormente expuesta: objetivos idénticos a los de *Art Gaucín*; participación de artistas españoles y extranjeros de diferentes nacionalidades afincados en el municipio; invitación para que el público realice un recorrido por las viviendas donde los artistas exponen durante tres días al año sus obras; elaboración de un plano guía. En este caso, la implicación del Ayuntamiento de la localidad quizá sea mayor, con la organización de un programa paralelo de conciertos y actividades, además de talleres artísticos que, más allá del trabajo de los creadores del pueblo, se completa con la implicación de otros grupos y asociaciones artísticas no necesariamente del pueblo. Anna Koning, Eliza Saroma Stepniewska y Zbigniew Stefniewski están actualmente al frente de *Cómpeeta art walk*, después de que estuviese organizado durante varios años por la galería *Luz de Vida*.

Por citar un último ejemplo de este tipo de prácticas artísticas en otro pueblo malagueño, se mencionarán las seis ediciones hasta 2019 de *Benahavís tiene arte*, en el Parque Natural Sierra de las Nieves. Artistas plásticos locales y otros invitados dan a conocer su trabajo a comienzos de septiembre, durante un fin de semana en el que, además, se programan talleres y otras actividades musicales, literarias gastronómicas, etc.

Izquierda. Cartel de *Art Gaucín Open Estudios* 2023.
Fuente: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=751372530107824&set=pb.100057052526698.-2207520000&type=3>

Derecha. Cartel de *Art Walk Cómpeeta* 2023.
Fuente: <https://visitcompeta.com/etn/14th-art-walk-competa-paseo-del-arte-competa-14-edicion/>

2.3 El pueblo como sede del museo de arte contemporáneo

Hay pueblos de cuya identidad no forma parte una tradición turística tan arraigada, pero que aprovechan y utilizan como reclamo a artistas ligados a la contemporaneidad, por su vínculo o nacimiento en esa localidad. Este es el caso de Villanueva de Algaidas, ciudad natal del escultor Miguel Ortiz Berrocal (1933-2006). Tanto el Ayuntamiento del municipio como los herederos se han interesado por difundir y mantener viva la obra del artista, que, después de más de cuarenta años de carrera profesional en Negrar (Verona, Italia), volvió a su pueblo natal en 2005, poco antes de morir en Antequera, con la intención de crear un taller donde reunir su obra ⁶.

En primer lugar, los descendientes del escultor crearon la *Fundación Escultor Berrocal para las Artes*, asociación sin ánimo de lucro que gestiona la Casa Museo y el *Estudio-Taller Berrocal*, visitables previa cita. El estudio también hace las veces de espacio museístico o sala de exposiciones, al ofrecer al público la posibilidad de hacer visitas guiadas para conocer el taller, donde se encuentra gran parte de la obra, además de la maquinaria, las herramientas y la biblioteca del artista. El uso de este espacio se completa además con un propósito didáctico, enfocado en la organización de talleres y laboratorios para creadores

Plano del Sistema Museo Berrocal en Villanueva de Algaidas.
Fuente: http://www.berrocal.net/visit/visits_esp.html



⁶ La información al respecto ha sido obtenida a través de dos entrevistas aún inéditas a Beltrán Berrocal, hijo del artista y patrono de su Fundación, y a Sergio Aranda, Concejal de Turismo y Segundo Teniente Alcalde del Ayuntamiento de Villanueva de Algaidas, en junio de 2023.

jóvenes: se pretende crear un centro de artes, técnicas e innovación, una plataforma de nuevas creaciones que fomente el desarrollo de la creatividad y de la cultura y el avance de toda la sociedad ⁷. El objetivo último de los familiares era crear un conjunto en torno a un centro de interpretación para crear un *Sistema Museo*, a la manera del complejo de varios espacios de Salvador Dalí en Figueres. De esta manera, el proyecto *Universo Creativo de Berrocal* aglutinaría la vida y obra del escultor, diseminada en varios puntos de la localidad.

Por su parte, el Ayuntamiento de Villanueva de Algaidas inauguró el 13 de junio del año 2014 el *Centro de Interpretación del Agua y el Arte Contemporáneo (CIAAC)*, después de veintitrés años del inicio del proyecto. El edificio correspondiente consta, entre otros espacios, de una sala donde se exponen piezas del artista pertenecientes tanto al Ayuntamiento como a la Fundación: sesenta obras, entre dibujos, gráficos y óleos, y ocho esculturas. La financiación del proyecto ha sido sobre todo pública, pero también tuvo una parte privada. El porcentaje más importante de la inversión para la apertura de este espacio correspondió al Ayuntamiento de Villanueva de Algaidas, pero también hubo financiación por parte de la Junta de Andalucía, de la Diputación de Málaga y de Unicaja. A pesar de todos estos esfuerzos, actualmente esta iniciativa se encuentra todavía inacabada y el espacio corres-



Cartel del Centro de Interpretación del Agua y el Arte Contemporáneo (CIAAC) en Villanueva de Algaidas.
Fuente: <https://www.arteinformado.com/guia/o/centro-de-interpretacion-del-agua-y-el-arte-contemporaneo-ciaac-119499>

⁷ Recuperado el 29.06.2023 de http://www.berrocal.net/index_esp.html

pondiente no está abierto al público de forma regular, por lo que solo son posibles determinadas visitas concertadas previamente con el Ayuntamiento.

Otro caso similar a este lo encontramos en Antequera, ciudad natal del pintor José María Fernández (1881-1947), y donde también creció el escultor y pintor Cristóbal Toral (Torre Alhaquime, Cádiz, 1940). El *Museo de la Ciudad de Antequera* dedica sus salas XVII y XVIII a exponer óleos, pasteles y dibujos del primero, y las XIX y XX a pinturas y esculturas del segundo.

Para completar este apartado, se hace necesario subrayar que son muchos más los ejemplos que se podrían haber incluido como museos o salas de arte contemporáneo en el rural malagueño. Dadas las limitaciones del texto propuesto, baste citar el *Centro de Arte Contemporáneo de Mijas*, CAC Mijas (<https://cacmijas.info/>), en funcionamiento desde el año 2013, gestionado por la Fundación Remedios Medina, y con obras, entre otros, de Picasso o Dalí; el *Centro de Arte Contemporáneo de Vélez-Málaga Francisco Hernández*, también inaugurado en el año 2013, donde se exponen obras del pintor que le da nombre y donde se organizan conferencias, talleres y jornadas; o la Sala de Arte Contemporáneo *La Colección*, en Macharaviaya, que comenzó su andadura en el año 2022, fruto de la colaboración entre el Ayuntamiento de Macharaviaya y la asociación Lamardegatos, con una exposición sobre la evolución de la pintura y escultura malagueñas durante el periodo comprendido entre los años 70 y el año 2000.

2.4 La residencia artística en el pueblo

En Villanueva del Rosario se ubica el programa de residencias artísticas RARA⁸, iniciativa dirigida por la asociación cultural sin ánimo de lucro *Nueva Rara Avis*, al frente de la cual se encuentra la pareja formada por la artista cordobesa Verónica Ruth Frías y el artista gaditano Cyro García, también profesor en la Escuela de Arte San Telmo de Málaga. Ambos se instalaron en el pueblo en 2007, donde comenzaron un proyecto que vio la luz en 2019, con una primera exposición en octubre y una primera artista residente en diciembre. Su planteamiento parte de la idea de fusión de un espacio que pueda hacer las veces de vivienda, pero también de taller, sala de exposiciones o museo de arte contemporáneo. Efectivamente, la sede de RARA es una casa típica de pueblo que Frías y García compraron y reformaron ante la dificultad de encontrar una vivienda asequible para poder seguir residiendo en la capital malagueña. En ella no solo están las habitaciones-talleres de los artistas residentes, sino que toda la casa, además, se aprovecha para organizar muestras y exposiciones colectivas y de los propios residentes. Por otro lado, con la intención de que el arte llegue a los demás saucederos, la vivienda abre sus puertas al público los domingos por la mañana de 12.30 a 14.30. Así, los artistas allí alojados puedan mostrar y explicar a los interesados su proceso de trabajo.

Según su página web, los propósitos de RARA son, entre otros *conectar e involucrar a artistas de todo el mundo y de cualquier disciplina con el entramado artístico local dentro de*

8 La información al respecto ha sido obtenida a través de una entrevista aún inédita a los creadores de RARA, Verónica Ruth Frías y Cyro García, en mayo de 2023.

*un entorno natural y rural [...] Desde nuestra residencia, fomentamos la conciencia social y de equidad, el respeto a la naturaleza y el medio ambiente, así como revalorizar la importancia del respeto a los derechos humanos en general, y de las mujeres en especial*⁹.

Los objetivos de RARA han ido cambiando con el tiempo de manera espontánea y natural, pues, si en un primer momento se pensó en Villanueva del Rosario como una especie de *campamento base y de creación*, con la llegada en 2010 de sus hijas, la pareja, que *a priori* no tenía ningún vínculo ni compromiso con lo rural, se dio cuenta de que el pueblo se iba a convertir en su residencia permanente. Ante las carencias artísticas y culturales que percibieron en el municipio, decidieron intentar luchar contra el monopolio artístico de las grandes ciudades y acercar el arte contemporáneo a los saucederos. El primer paso fue el de ella, que se convirtió en presidenta de la AMPA del colegio de pueblo y, con un grupo de madres, puso en marcha varios talleres artísticos a los que invitaron a otras artistas. La organización de este tipo de talleres, todavía vigente, es el origen de RARA, que se convirtió en un proyecto interdisciplinar, pues, más allá, de las artes plásticas, también da cabida a otras prácticas artísticas y culturales, como la música o la poesía. Del mismo modo, el programa defiende su trabajo constante y diario, más allá de lo puntual y eventual. Mediante esta fórmula, un pueblo donde predomina el sector primario normaliza cada vez más las prácticas artísticas, y culturales en general, contemporáneas. En esta línea también existe en la propuesta un propósito didáctico y pedagógico, concretado en la organización de visitas guiadas para explicar las exposiciones y los proyectos, y así facilitar la comprensión del arte contemporáneo.

RARA lleva a cabo en su residencia un trabajo curatorial desde el trato personal con los residentes de la casa y la conexión, en la medida de lo posible, con los lugareños. Esto no quiere decir que los trabajos tengan necesariamente que abordar la temática rural, pero sí que haya una voluntad de involucrar a los habitantes del pueblo. De esta manera, la residencia pretende ser un eslabón en la carrera, por un lado, de artistas con una carrera profesional media/larga y, por otro, de los que acaban de empezar.

La selección de los residentes se lleva a cabo desde posturas que pretenden apoyar el trabajo de las mujeres artistas, y, por ello, o bien se opta por la paridad de hombres y mujeres o bien se elige un número algo mayor de mujeres. Del mismo modo, se intenta favorecer a los artistas jóvenes locales, malagueños y andaluces, aunque también han acogido a artistas de otras regiones de España y de otros países.

Aparte de las intenciones más o menos definidas por RARA, otros logros sobrevenidos como consecuencia de su trabajo son los siguientes: la contribución a cierto desarrollo de un turismo sostenible en una localidad *a priori* no turística, ya que los domingos muchos visitantes acuden al pueblo a ver arte contemporáneo; la contribución en la dinamización de un espacio rural y en la lucha contra la despoblación del pueblo, en el que han decidido instalarse otros artistas; la venta de algunas obras de los artistas residentes.

Como asociación sin ánimo de lucro, RARA no recibe subvenciones públicas y se autofinancia mediante dos vías: suscripción por cuotas de membresía y donaciones de algunos

9 Recuperado el 29.06.2023 de <https://cargocollective.com/rararesidencia/RESIDENCE>

mecenas, lo que permite que los artistas residentes reciban un honorario y que algunas de sus obras se queden en el pueblo.

Verónica Ruth Frías y Cyro García han atraído a otros artistas y galeristas, que también han fijado su residencia en Villanueva del Rosario para plantear sus propios proyectos. Estos son los que presenta R. Sotorrío en el diario *Sur* (15.04.2023): la artista multidisciplinar Cristina Savage, con su estudio de arte *Rancho Rata*, y el arquitecto Javier Vegas, que crearán en breve otra residencia artística en el pueblo; la gestora cultural Susana Hermoso-Espinosa, con su galería *Hidden Gallery* (www.hiddengallery.eu), y Marc Montijano; Ignacio del Río, que abrirá en el pueblo una sucursal de su galería en Málaga *El estudio*; los ceramistas Pilar Brandés y Ramón Paredes; la artista argentina Mimi Ripoll, con *La ecléctica*, su propio estudio y residencia para artistas; la gestora cultural Sara Sarabia; el artista Omar Janaan; la artista Quan Zhou Wu; la videógrafa Yolanda Montiel y el músico Daniel Blacksmithy; el artista Saúl Wes y la bailarina Laura Maíllo; el diseñador gráfico Raúl Navas; los diseñadores gráficos Jorge Alcalde y Javier León.

3. Conclusiones

Las prácticas artísticas en el medio rural malagueño, en muchos casos surgidas con anterioridad al reciente *fever* por lo rural, son pioneras en España y ejemplifican a la perfección varias tendencias del arte contemporáneo. Suponen una alternativa desde la periferia al arte oficial e institucional que en los últimos años se viene desarrollando de manera intensa en la capital de la provincia. En esta línea, muchas de ellas aspiran a la autofinanciación y a no tener que utilizar servicios que no se puedan encontrar en el propio municipio. Por otro lado, ejemplifican la desmaterialización del objeto artístico, según lo ya expuesto por Nicolás Bourriaud en su *Estética Relacional* (1998), con ejercicios interdisciplinares a través de los cuales, por un lado, arte y vida se fusionan, y, por otro, los artistas y los demás ciudadanos interactúan y colaboran a partes iguales. Se produce así una simbiosis de la que ambos se benefician.

De manera intencionada o no, estas prácticas tienen una repercusión en las localidades correspondiente, no solo dinamizándolas socialmente, sino también económicamente, especialmente por su consideración como recurso turístico. En algunos casos, estas iniciativas se llevan a cabo en zonas ya de por sí turísticas, pero, en otros, acercan el arte contemporáneo a zonas más o menos deshabitadas, luchando así de manera activa contra la despoblación. Por ello, uno de los objetivos es trabajar para que las propuestas temporales o estacionales sean complementadas el resto del año, por ejemplo mediante programas didácticos y formativos que acaben de normalizar e integrar el arte contemporáneo como un aliciente más en el medio rural.

Por todo ello, las propuestas expuestas tienen necesariamente un impacto en los municipios donde tienen lugar. El grado de repercusión en la identidad local puede ser mayor o menor dependiendo de determinados factores, como la antigüedad y el nivel de consolidación de los proyectos; o la colaboración, participación e interacción de los vecinos en las prácticas artísticas, pero también la implicación con ellos de los propios artistas. No es lo

mismo que el artista llegue a un pueblo de manera puntual a que lo haga por un periodo mayor de tiempo, o incluso que instale allí su vivienda y su taller de forma más o menos permanente. De igual manera, si la obra resultante, más allá de suponer una intervención puntual, permanece en el municipio, habrá más posibilidades de que este la haga suya y de que forme parte de su patrimonio. También habrá más opciones de que los artistas y sus obras se integren en estos pueblos si su temática está vinculada de alguna forma con el pueblo y sus habitantes. En cualquier caso, las consecuencias resultantes del encuentro del arte contemporáneo con el medio rural pueden ser diversas: afirmación de la identidad existente; modificación de la misma; creación de una nueva en aquellas localidades que no tienen una claramente definida. A través del arte contemporáneo, hasta hace poco orientado hacia lo urbano, el medio rural no solo recupera valores y prácticas identitarias del pasado, sino que también pone en valor su presente asimilando los cambios necesarios para mirar al futuro.

Referencias

- Barrado Timón, Diego A., y Castiñeira Exquerra, Marina. (1998). “El turismo: último capítulo de la idealización histórica de la naturaleza y el medio rural”. *En Revista española de estudios agrosociales y pesqueros*, N.º 184 (37-64).
- Bourriaud, Nicolas. (1998). *Esthétique relationnelle*. Les presses du Réelle.
- Casado García, Carmen, y García Díaz, Malgara. (2020). “Genalguacil, el museo habitado”. *En Diferents: revista de museus*, N.º 5 (110-127).
- Crespo Guerrero, José Manuel, y Quirosa García, María Victoria. (2014). “Notas de investigación: La visión del medio rural en el cine español de la primera década del siglo XXI. Nuevos valores en tiempos de cambio”. *En methaodos. revista de ciencias sociales*, Vol. 2, N.º 2 (286-294).
- Crovetto, María Marcela. (2019). “Espacios rurales y espacios urbanos en la teoría social clásica”. *En Quid 16*, N.º11 (15-31).
- Del Molino, Sergio. (2016). *La España vacía. Un viaje por un país que nunca fue*. Turner.
- Durkheim, Emile. (1994 [1893]). *La división del trabajo social*. Planeta-Agostini.
- Enciso Vera, Carmen. (2019). *La Málaga despoblada, un lugar para vivir*. Ediciones Alfaguara.
- García Rojas Dragón, Jorge. (2017). *El libro de la Fiesta. Verdiales de los Montes de Málaga*. El Chaparral, Ediciones.
- González Fernández, María. (2015). *Prácticas artísticas híbridas contemporáneas en el ámbito rural*. Tesis Doctoral. Universitat Politècnica de Valencia.
- (2015). “Recuperación del patrimonio mediante prácticas artísticas contemporáneas. En LIÑO Revista Anual de Historia del Arte, N.º. 21 (143-152).
- Kautsky, Karl. (1974). *La Cuestión Agraria. Análisis de las tendencias de la agricultura moderna y de la política agraria de la socialdemocracia*. Siglo XXI Editores.

- Lenin, Vladimir. (1957). "Sobre las leyes del desarrollo del capitalismo". En *Obras Completas*, Tomo XXIII. Siglo XXI.
- Luis Mora, Vicente. (2018). "Líneas de fuga neorrurales de la literatura española contemporánea", en *Tropelías. Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*. Número extraordinario 4.(198-221).
- Marx, Karl. (1974). *El Capital. Crítica de la Economía Política*. Siglo XXI.
- Poyato Sánchez, Pedro, y Melendo Cruz, Ana. (2017). "Mundo rural y agricultura en la historia del cine". En *Anuario 2017 de la Agricultura Familiar*, UPA [recuperado de <https://www.upa.es/upa/uControlador/index.php?nodo=1021&item=2149&hmv=2149&sub=50&pag=> (fecha de consulta 15-08-2019)].
- Quirosa García, María Victoria. (2018). "La gestión patrimonial desde la periferia: el arte contemporáneo como regenerador del espacio rural". En *Semata: ciencias sociales y humanidades*, N.º 30 (Ejemplar dedicado a: Bioeconomía y Memoria Ecológica de los Territorios: Transdisciplinariedad para un Futuro Sostenible) (399-420).
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed., [versión 23.6 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [29.06.2023].
- Sorokin, Pitirim Aleksandrovich, y Zimmerman, Carle Clark. (1929). *Principles of Rural-Urban Sociology*. Henry Holt.
- Sotorrío, Regina. (2023). "El refugio rural del arte a media hora de Málaga". En diario *Sur* (15.04.2023). <https://www.diariosur.es/culturas/villanueva-rosario-refugio-rural-arte-20230113223515-nt.html> (recuperado el 29.06.2023).
- Tönnies, Ferdinand. (2010[1887]). *Gemeinschaft Und Gesellschaft*. Kessinger Publishing.
- Weber, Max. (1996 [1922]). *Economía y Sociedad*, FCE

LA CONSTRUCCIÓN IDENTITARIA

Mapa teórico de un concepto inabarcable

Identity Construction

JORGE GALÁN

Abstract

This article aims to construct a comprehensive theoretical map of understanding identity construction processes in contemporary times. It delves into the concept of identity from a holistic perspective, describing, associating, and systematizing, but also analyzing and synthesizing the theories, references and currents that address this multifaceted concept. Throughout history, identity has been approached and interpreted in diverse ways. Even today, it eludes precise definitions due to its inherent complexity. However, it has resurfaced in current social contexts, giving rise to numerous conflicts and debates in our modern world.

KEY WORDS: Identity, Identity construction, Complexity, Reflexivity, Identity theories

Resumen

El objetivo de este trabajo es la elaboración de un mapa teórico sobre los procesos de construcción identitaria en la actualidad. Un estudio acerca del concepto de identidad desde la vocación holística de describir, asociar, sistematizar, pero también analizar y sintetizar las teorías, referentes y corrientes que tratan este concepto, objeto de múltiples aproximaciones y significaciones a lo largo de la historia. Un concepto que aún hoy escapa a formulaciones concretas por su complejidad, pero que ha resurgido en los contextos sociales actuales y se encuentra en la génesis de numerosos conflictos y debates en nuestro mundo contemporáneo.

PALABRAS CLAVE: Identidad, Construcción identitaria, Complejidad, Reflexividad, Teorías de la identidad

ARTÍCULOS

LA CONSTRUCCIÓN IDENTITARIA

Mapa teórico de un concepto inabarcable

1. Introducción

El concepto de identidad ha sido, por su trascendencia y sus implicaciones existenciales para el ser humano, teorizado por numerosas disciplinas del conocimiento durante la historia, no sólo en términos filosóficos, sino también psicológicos y sociales. En función del enfoque, las teorías sobre la identidad desarrollan significaciones distintas. Desde la antropología, la filosofía, la psicopatología, la sociología o la religión, se ha tratado de significar con diferentes resultados sus procesos, sus mecanismos de construcción y sus dinámicas.

La identidad se ha tratado desde diversas perspectivas, incluyendo la continuidad de la conciencia, la sustancia material y la esencia, la relación con Dios, la reflexión sobre la propia existencia, la memoria, la autonomía moral y la influencia social, entre otras. Cada acercamiento ofrece una visión única del concepto de identidad que ha sido enriquecido a lo largo del tiempo, lo que demuestra una dificultad tangible en la formulación de una definición satisfactoria. Cada autor interpreta el concepto a partir de distintos enfoques: características, funcionalidad, cuestiones estructurales u operativas. Cada uno de ellos ha aportado una perspectiva única y valiosa sobre este tema tan complejo. Conviven innumerables corrientes que comparten consensos y diferencias, convergen y se cuestionan, se critican y se solapan. No existe una descripción inequívoca de su significado, que aún hoy desborda cualquier intento de definición concreta.

Como refiere Zygmunt Bauman (2010) en *Identidad*, la pregunta del quién soy cobra un nuevo sentido cuando puedo dejar de ser yo y ser otro. El progresivo debilitamiento de los anclajes sociales tradicionales de la identidad; la familia, la religión, la nación, la cultura, como otros tantos, dentro de un mundo cada vez más globalizado y cambiante, ha hecho reflotar el problema de las identidades. Se ha producido una delegación en la responsabilidad de la construcción identitaria hacia el individuo, que elige entre las opciones de pertenencia que la diversidad de la sociedad actual le ofrece, una vez han perdido vigencia las primigenias.

La movilidad, la revolución tecnológica, la eliminación de las distancias, la hiperinformación, el consumo simbólico y en resumen, los rápidos cambios que se suceden en las sociedades actuales, han contribuido a la extensión del tablero de las identidades en el territorio social. El debate sobre las identidades ha recobrado renovado interés en nuestras

preocupaciones diarias y se encuentra detrás, de una forma directa o indirecta, en la génesis de numerosos conflictos en nuestro mundo contemporáneo. La etnicidad, las identidades de género, los integrismos religiosos, las identidades ideológicas, la transculturalidad, la migración, la globalización, el ecologismo, y un sinfín de circunstancias nos obligan a resignificar los conceptos de identidad personal e identidad social, a redimensionarlos en estructuras con la capacidad de dar interpretación y respuesta a las realidades en nuestras sociedades de hoy.

Este estudio responde a una propuesta de carácter artístico, comunicativo y pedagógico, en el que se investigan -en una estructura esquemática, imagen mental o mapa teórico- las descripciones, interpretaciones y acercamientos a un concepto tan complejo y polifacético como la construcción identitaria (término preferido a *identidad* por algunos autores). La multitud de pensadores, teorías y corrientes que han tratado y tratan el concepto de identidad ponen en evidencia su inherente problema epistemológico y su fragmentación de significados. El propósito de esta investigación es la estructuración del crisol de perspectivas teóricas en una imagen sintética, con capacidad de ser operativa y de generar, tanto conocimiento general, descriptivo y funcional, como autoconsciencia y agencia en la interpretación de los fenómenos identitarios, de la identificación y pertenencia a grupos, de las dinámicas entre ellos, de la estructuración y categorización sociales y la relación de discontinuidad entre conducta individual y social, entre otros.

A pesar de la multitud de nociones teóricas, existe cierto consenso en características genéricas y capacidades operacionales, en el carácter procesual de construcción permanente, en la naturaleza reflexiva y subjetiva, en la influencia social, en el posterior desarrollo de conductas, en la multidimensionalidad y complejidad del constructo y en su insolubilidad empírica, es decir; su condición paradójica a través de la dinámica de contingencia entre el modelo mental propio y el externo al sujeto a lo largo de la vida, lo que lo convierte en un proceso que sigue impermeable a formulaciones concretas.

En respuesta a la pregunta de cómo sería un mapa teórico de la identidad a través de sus teorías y referentes, parte esta propuesta de estudio, bajo la participación en el workshop de investigación artística *Demonstration Leitmotiv*, producido y dirigido por Joaquín Ivars, celebrado en enero de 2023 en la Facultad de Bellas Artes de Málaga, donde se pretende generar un acercamiento a los participantes que permita relacionar el carácter operacional y el conceptual de los procesos identitarios, y también servir como estructura teórica capaz de dar soporte tanto al trabajo artístico colectivo que desarrollan los propios participantes, como a la generación de proyectos artísticos que traten la identidad en su futuro trabajo. Se propone la estructuración de un mapa teórico capaz de recoger las visiones más representativas, como punto de partida a investigaciones artísticas más profundas. También se expone una revisión histórica del concepto, un acercamiento a las diversas perspectivas y un estudio de sus determinantes y dinámicas que parte de sus convergencias.

La exploración artística de la identidad es un tema abordado con frecuencia en el mundo del arte contemporáneo. Al igual que su teorización, la investigación artística comprende una multitud de enfoques y contextos diferentes, relacionados con la percepción de los autores en términos de corporeidad, género, raza, nacionalidad, sexualidad, cultura y otras

dimensiones personales y sociales del constructo identitario. Como ejemplos representativos de una lista interminable cabe citar géneros como el autorretrato (Cindy Sherman, Frida Khalo, Tracey Emin) o disciplinas como la performance (Ana Mendieta, Esther Ferrer, Marina Abramović, Carolee Schneemann) que son destacadamente utilizados en la exploración de la identidad en el arte. Investigaciones sistemáticas sobre la identidad étnica y racial (Jean-Michel Basquiat, Ai Weiwei, Kehinde Wiley, Zanele Muholi), sobre la identidad de género y sexualidad (David Hockney, Catherine Opie, Keith Haring), sobre identidades nacionales y migratorias (Kara Walker, Tania Bruguera, Yinka Shonibare), o sobre identidades culturales y políticas (Andy Warhol, Barbara Kruger, Santiago Sierra) dan una idea del extenso y polimorfo abordaje que el arte realiza sobre el complejo concepto de identidad.

2. Revisión histórica del concepto de identidad

Las primeras referencias se remontan a los orígenes del desarrollo del discurso filosófico del ser y la condición humana. Para la filosofía clásica, el estudio de la identidad se centra en la significación del concepto de *esencia* como respuesta a la pregunta por la *identidad*. El sentido de sus planteamientos es la *mismidad* del ser, lo que es igual a uno mismo, lo que es idéntico, lo que permanece, el ídem de su origen etimológico.

Desde el “conócete a ti mismo” del templo de Apolo en Delfos (siglo IV a. C.), que enfatizaba la importancia de la introspección y el autoexamen para llegar a una comprensión más profunda de uno mismo, han sido cuantiosos los autores y las referencias que han tratado la identidad. Sin desarrollar explícitamente una teoría sistemática en sus obras, tanto Platón como Aristóteles son los primeros que la teorizan, destacando la idea de identidad esencial, aunque sus enfoques y conclusiones son diferentes. Platón (427 a. C.-347 a. C.) analiza la identidad desde la perspectiva de la teoría de las Ideas. Para Platón, el mundo sensible es una copia, una imitación del *ser*, que permanece eterno e inmutable en el mundo inteligible. La identidad personal no se encuentra en el cuerpo, el cuerpo es mortal y sujeto a cambios, mientras que el alma es inmortal y permanente.

Aristóteles (384 a.C.-322 a.C.) postula que cada ser tiene un propósito o fin inherente en su naturaleza. Relaciona la identidad con la realización de ese propósito específico, que se encuentra en la forma sustancial de cada ser. La esencia es lo que constituye la naturaleza y las características distintivas de una sustancia particular. Considera que la esencia está relacionada con la forma o la estructura organizadora de una sustancia, que determina su identidad y sus propiedades esenciales. La esencia de un ser humano está asociada a su capacidad racional y su potencial para desarrollar virtudes.

Durante toda la Edad Media, la identidad asienta su teorización en la pertenencia a grupos religiosos e ideológicos. San Agustín (354 d.C.-430 d.C.) aporta en su obra *Confesiones* (2016) un enfoque que se fundamenta en la relación entre el individuo y Dios. Aborda la idea de que el ser humano tiene un doble aspecto: físico y espiritual. El aspecto físico es temporal y susceptible a cambios, mientras que el aspecto espiritual es eterno y permanente. La identidad se encuentra en el aspecto espiritual. La identidad se alcanza cuando el individuo se conoce a sí mismo y encuentra su lugar en el mundo a través de la relación con Dios.

A partir de la Edad Moderna y el racionalismo cartesiano, las perspectivas esencialistas se cuestionan, el desarrollo teórico del concepto se genera desde una visión distinta, de carácter existencialista; se critica que la identidad sólo responda a condiciones preestablecidas y se aborda la implicación de la experiencia del sujeto como determinante en su construcción. René Descartes (1596-1650) analiza la identidad desde la conciencia individual y la capacidad de reflexionar sobre la propia existencia. En su célebre “pienso, luego existo” define la identidad como una entidad cognitiva, separando la mente del cuerpo y teorizando su construcción desde la subjetividad. Propone la idea de que la identidad se encuentra en la conciencia y el pensamiento.

El empirismo contribuye a destacar la importancia de la experiencia y la memoria en la formación y mantenimiento de la identidad. Para los empiristas, la identidad se deriva de la continuidad de la conciencia a través del tiempo. Es decir, se basa en la idea de que cada persona es una entidad continua y coherente que persiste a lo largo del tiempo, y que está unificada por la experiencia subjetiva de la conciencia.

John Locke (1632-1704), uno de sus principales representantes, aborda el tema de la identidad en su obra *Ensayo sobre el Entendimiento Humano* (1980). La identidad se basa en la continuidad de la conciencia y de la memoria, es el resultado de nuestras percepciones, pensamientos y acciones. Menciona el razonamiento consciente y el pensamiento reflexivo. El individuo es consciente de su propia identidad cuando puede recordar experiencias pasadas y se reconoce como la misma persona que experimenta esas experiencias. Argumenta que la identidad se mantiene a través del tiempo gracias a la memoria, y que es la capacidad de recordar experiencias pasadas lo que nos da una sensación de continuidad en nuestra identidad personal.

David Hume (1711-1776), otro importante filósofo empirista, en su obra *Tratado de la Naturaleza Humana* (2001) afirma que no hay una entidad o sustancia que dé continuidad a nuestra identidad personal, sino que se basa en la conexión de nuestras experiencias a través del tiempo. La identidad se mantiene a través de la relación de causa y efecto entre nuestras experiencias, podemos percibir una continuidad en nuestra identidad a pesar de los cambios físicos y temporales.

Immanuel Kant (1724-1804) reflexiona en *Crítica de la Razón Pura* sobre la naturaleza de la identidad como una categoría fundamental de la mente humana que nos permite entender la relación entre nuestras percepciones y nuestro conocimiento del mundo. Afirma que la identidad implica una unidad de conciencia que nos permite tener una experiencia coherente a lo largo del tiempo. Introduce el concepto de *síntesis trascendental*; la mente unifica y organiza la diversidad de nuestras experiencias en un todo coherente y nos permite mantener una continuidad en nuestra experiencia a lo largo del tiempo. No podemos tener una percepción directa de nuestra identidad personal, sino que inferimos su existencia a partir de nuestra experiencia y nuestra memoria. También sostiene que la identidad se reconstruye a lo largo de nuestras vidas a través de nuestras experiencias y nuestras elecciones. Es una construcción contingente y cambiante, que está sujeta a influencias externas y a nuestras decisiones y acciones (García-Morente, M. 1996).

La contribución de Hegel (1770-1831) en *La Fenomenología del Espíritu* (1966) al concep-

to de identidad radica en su enfoque dinámico y relacional. La identidad se construye a través de la interacción social, el reconocimiento mutuo y el desarrollo de la autoconciencia. Aborda la identidad como un proceso dialéctico en constante cambio, enfatizando la importancia de la autoconciencia y el reconocimiento social.

Friedrich Nietzsche (1844-1900) desarrolla una crítica a la idea de identidad fija y universal, afirma que la identidad es un proceso constante y en constante cambio. La identidad no es algo que se pueda definir de manera objetiva, sino que es algo que se construye y se transforma a través de la interacción con el mundo y con los demás. La identidad es una construcción cultural que está influenciada por las normas y valores de la sociedad en la que se vive. Por lo tanto, es algo que debe ser cuestionado y evaluado constantemente, no puede ser aceptada como algo dado o inmutable.

Sigmund Freud (1856-1939) se centra en la influencia de los procesos inconscientes en la formación de la identidad, introduce la idea del *ego*, el *yo* y el *superyó*. La identidad es una construcción psicológica que surge a partir de las experiencias tempranas del individuo y su interacción con el mundo. Destaca la importancia de la infancia y la relación con los padres en el desarrollo de la identidad. Define diferentes etapas de desarrollo psicosexual, en las cuales el individuo experimenta conflictos internos que deben ser resueltos para avanzar hacia una identidad más estable. El *yo* se desarrolla a partir de la interacción entre las demandas del mundo externo y las necesidades internas del individuo. El *superyó* representa las normas y valores de la sociedad internalizados, evalúa y juzga las acciones del *yo*.

Carl G. Jung (1875-1961), introduce la idea de *self* o *sí mismo*; una visión de la psique humana desde una totalidad que abarca tanto aspectos conscientes como inconscientes de la identidad. También define el inconsciente colectivo y los arquetipos como elementos que influyen en la construcción personal de la identidad de manera profunda e inconsciente. Describe la *individuación* como un proceso de búsqueda de contingencia e integridad de uno mismo, que también abarca lo inconsciente o lo reprimido de la psique.

Martin Heidegger (1889-1976) también alude al carácter existencial de la identidad, ésta se construye a lo largo de toda la vida, a través de nuestra relación con el mundo y con los demás. Es una construcción que conquistamos a través de nuestra existencia. Algo que se nos revela a través de nuestras relaciones con el mundo y con los demás, que se construye a través de la comprensión de nuestra propia existencia y de nuestra relación con el mundo.

El enfoque de Jacques Lacan (1901-1981) se centra en la importancia del lenguaje y la interacción social en la construcción de la identidad. Sostiene que la identidad está formada por el *yo* y el *otro*. El *yo* se refiere a la percepción que tenemos de nosotros mismos, mientras que el *otro* es la imagen que los demás tienen de nosotros y que también influye en cómo nos vemos, principio teórico del binomio identidad personal/identidad social. Lacan introduce el concepto de *espejo* (*stade du mirror*) en el funcionamiento de la construcción de identidad, mediante el cual, nos identificamos con las representaciones o imágenes idealizadas de nosotros mismos, que proyectamos alcanzar a lo largo de la vida. Su perspectiva resalta la naturaleza dinámica y en constante cambio de la identidad, la insatisfacción derivada de su no completud, así como la influencia de las relaciones sociales y los procesos psicológicos en su desarrollo. (Leader, D & Grooves, J. 1996)

Jean-Paul Sartre (1905-1980) reflexiona sobre la naturaleza de la identidad en *El ser y la nada* (1996), propone que la identidad es una construcción social y que nuestra libertad es la clave para definir quiénes somos. La identidad no es algo inherente, sino que se crea a través de la elección y la acción. Además, Sartre argumenta que la identidad es una combinación compleja y en constante evolución de factores que incluyen las elecciones, las acciones, las percepciones, los deseos y las emociones de una persona. Estos factores interactúan entre sí para crear una identidad única e individual.

3. El concepto de identidad en la actualidad

En las últimas décadas, la sociología y la psicología social han realizado numerosas aportaciones a las resignificaciones del concepto de identidad. Autores como Stuart Hall, Georg Simmel, Zygmunt Bauman, Judith Butler, Nancy Fraser, entre otros, han realizado contribuciones destacadas en diferentes sentidos. En la actualidad la identidad (o la construcción identitaria) se ha descrito -de una forma genéricamente consensuada- como un conjunto de procesos cognitivos, un constructo mental o sistema psicológico dinámico, producto de la capacidad para verse como objeto y pensar conscientemente en *sí mismo* (*self* para ciertos autores). Una estructura multidimensional de intercambio simbólico y de construcción de sentido. Un sistema de representaciones de la realidad necesario para la interpretación del yo como sujeto en el mundo, mediante la propia reflexividad.

La construcción identitaria -y sus procesos- se define como un sistema condicionado por múltiples factores: biológicos, psicológicos, sociales, culturales, políticos, espirituales y económicos, que operan de forma simultánea mediante la interpretación y atribución de significado a los símbolos y signos que conforman la experiencia y la cultura. Implica la selección y adopción de éstos como propios, y la elaboración de un sentido de pertenencia y coherencia a partir de ellos. Los símbolos y signos que utilizamos son diversos; el lenguaje, la religión, la cultura, la familia, la educación, la política, entre otros. Cada persona los selecciona y utiliza de manera única, en función de sus experiencias y su contexto cultural y social. La construcción de la identidad también implica la negociación y el intercambio de símbolos y signos con otros individuos y grupos sociales. A través de la interacción con los demás, se construye y redefine la identidad.

Este proceso comienza cuando se tiene conciencia de *sí mismo* (*self*), cuando el sujeto puede pensarse además, como objeto. Funcionalmente, permite la adaptabilidad del individuo y la capacidad social. Por último, interviene en la percepción de la realidad, en el comportamiento, en los sentimientos y creencias que articulan su propio sentido de continuidad temporal o trayectoria vital. Hoy la identidad se ha instaurado como un concepto diferencial que designa movilidad, transformación, fluidez, cambio, elección, aceptación o diversidad, entre otros, a diferencia de sociedades pasadas en las que la construcción de las identidades se encontraba fuertemente tutelada por instituciones tradicionales, como la familia, la religión, la cultura, el Estado o el trabajo.

Seguidamente se expondrán las convergencias del concepto de identidad desde las distintas teorías que lo postulan en la actualidad, generando una definición con una es-

tructura esquemática, pero con la capacidad de contrastar las concordancias y los distintos enfoques que existen. El concepto de identidad como:

- Proceso de construcción continuo y dinámico.
- Proceso con múltiples dimensiones y determinantes.
- Proceso sujeto a la reflexividad y a la construcción de sentido.
- Proceso sujeto a la consciencia y continuidad en el tiempo: historicidad y trayectoria.
- Proceso sujeto al operante social: su influencia en la percepción de la realidad, en los sentimientos y en la conducta.

3.1. Proceso de construcción continuo y dinámico

La idea de que la identidad es una construcción continua y dinámica durante toda la vida es compartida por la mayoría de las teorías. Existen enfoques que destacan aspectos como el lenguaje, los contextos sociales, el aprendizaje o las narrativas compartidas. Cada teoría ofrece una perspectiva diferente sobre el crecimiento cognitivo humano. Algunas corrientes se centran en la descripción de estadios evolutivos por los que se avanza mediante la resolución de conflictos, otros enfoques se centran en la importancia de las primeras etapas y su relación con la operatividad y funcionalidad de las estructuras psicológicas el resto de la vida. Todas son importantes para comprender la complejidad, la variabilidad y el dinamismo de estos procesos, que eluden descripciones empíricas y a menudo sólo permiten acercamientos teóricos y cualitativos.

Lev Vygotsky y Mikhail Bakhtin proponen el **modelo socio-cultural**. Este enfoque destaca la importancia de los contextos sociales y culturales. Describe la importancia del lenguaje en la formación de habilidades cognitivas superiores. La **Teoría del desarrollo próximo** postula que el desarrollo cognitivo se produce a través de la interacción social, la participación en actividades culturales y el apoyo de personas más competentes. La **Teoría del self** de George Herbert Mead propone que la identidad se desarrolla a través de la interacción social y el proceso de toma de perspectiva. Los individuos adquieren su identidad a medida que internalizan los roles y expectativas sociales, y se ven a sí mismos desde la perspectiva de los demás. La **Teoría del constructivismo social** de Kenneth Gergen sostiene que la identidad es un proceso construido socialmente y que está en constante cambio. La identidad se construye a través de las interacciones y las narrativas compartidas con otros en un contexto social. La **Teoría de la identidad narrativa** de Dan McAdams propone que la identidad se forma a través de la construcción de narrativas personales. Las personas dan sentido a su vida y construyen una identidad coherente al desarrollar una historia personal que integra sus experiencias, valores y metas. En este modelo narrativo podemos agregar autores como Charles Taylor, Jerome Bruner, Michael White, David Epston o Ken Plummer.

Urie Bronfenbrenner propone la **Teoría del modelo ecológico del desarrollo humano** (1979), en la que describe la construcción identitaria como un proceso dinámico y polifacético que está influenciado por los diferentes sistemas y contextos en los que las personas se encuentran inmersas. Estos sistemas y contextos pueden ofrecer oportunidades y recursos que facilitan la formación y el desarrollo de la identidad.

Por otra parte, Watson y Skinner (1971) investigan desde la **perspectiva conductivista**, defendiendo que la mayor parte de la conducta humana es fruto de los procesos de aprendizaje que tienen lugar mediante diferentes combinaciones de estímulos y respuestas. Bandura (1987), en su **Teoría del aprendizaje social-cognitivo**, sostiene que el aprendizaje humano ocurre a través de la interacción entre factores cognitivos, ambientales y conductuales, y no sólo por medio de la observación y la imitación de modelos, sino también por la participación activa del individuo en el proceso de adquirir nuevos conocimientos y habilidades. Pierre Bourdieu (2000) afirma que el sentido de identidad personal es una construcción social y simbólica, determinada por el contexto cultural, social y económico.

Stuart Hall define el concepto de *sujeto dividido* en su obra *La identidad cultural en la posmodernidad* (1996). Hall propone el concepto de *identidad articulada o identidades en proceso* para describir la naturaleza fluida y construida o negociada con los contextos sociales, históricos y culturales. Enfatiza la importancia de la agencia y la resistencia en la construcción de la identidad. Los sujetos tienen la capacidad de cuestionar, negociar y redefinir las posiciones identitarias que se les asignan, lo que permite la posibilidad de una identidad en constante transformación. El sujeto construye su identidad a partir de la asunción de distintas posiciones, roles o polos identitarios de forma simultánea.

Uno de los últimos ha sido el **modelo interseccional**, desarrollado principalmente por teóricas feministas, como Kimberlé Crenshaw, Patricia Hill Collins o Bell Hooks, destaca la intersección de múltiples identidades (género, raza, clase, sexualidad, entre otras), que se entrelazan y se interrelacionan para dar forma a la identidad de una persona.

Otros modelos se centran en el desarrollo cognitivo temprano o proponen periodos de estabilidad en la construcción identitaria (más que cuestionar la continuidad constructiva), como el **modelo psicoanalítico** de Sigmund Freud, que propone que la identidad se desarrolla principalmente durante la infancia y la adolescencia, y que posteriormente se estabiliza en una estructura relativamente fija. Erik Erikson, en su **Teoría del desarrollo psicosocial** (2005) describe cómo los individuos atraviesan diferentes etapas a lo largo de su vida, desde la infancia hasta la vejez. Cada etapa presenta una crisis o conflicto que el individuo debe resolver para avanzar en su desarrollo. La **Teoría del estadio de desarrollo** de Lawrence Kohlberg se centra en que la identidad está influenciada por el desarrollo de la capacidad de razonamiento moral. La **Teoría de la personalidad** de Carl Rogers (2023) afirma que la identidad se forma principalmente a través del proceso de autorrealización y desarrollo del *self*. Su enfoque se centra en la búsqueda de congruencia y coherencia interna en lugar de un cambio o construcción permanente de la identidad. La **Teoría del apego** de John Bowlby (2014) propone que la identidad se forma a través de los vínculos emocionales tempranos con las figuras de apego. La identidad se establece en función de las relaciones y las experiencias iniciales, y tiende a ser relativamente estable a lo largo del tiempo. Mary Ainsworth, discípula de Bowlby, desarrolla la **Técnica del Extraño a Extraño**, para evaluar el apego infantil. Propone diferentes patrones de apego que influyen en el desarrollo emocional de los niños.

3.2. Múltiples dimensiones y determinantes

La construcción identitaria es un proceso sujeto a incontables determinantes, múltiples factores y en distintos niveles organizativos. Esta multidimensionalidad es entendida de forma distinta por unos y otros autores. Aquí la disparidad de propuestas es manifiestamente confusa. Nos encontramos con un crisol de factores estructurales, estructuras psicológicas, estratos en sistemas de gestión de la información, entre otros. Algunas corrientes agrupan estos determinantes en internos y externos al sujeto, otras en individuales y sociales, otras añaden los situacionales. Todas estas estructuras y determinantes operan de forma compleja, dinámica y simultánea, la relevancia de unos y otros depende del propio sujeto (subjetividad), de las representaciones de la realidad que construye mediante su experiencia en el mundo y de la interacción social que mantiene. Una primera agrupación estructural de los principales factores en función de su origen es:

- **Factores biológicos:** todos aquellos factores estrechamente relacionados con la determinación biológica de los individuos, vinculados con la *corporeidad*, esto es; la genética, la constitución y aspecto físicos, la raza, el sexo, la edad, la salud, son algunos de los factores que influyen en una primera instancia en la construcción identitaria y el autoconcepto.
- **Factores psicológicos:** la personalidad, el temperamento y el carácter, las experiencias de vida, la gestión de las emociones y las creencias o la espiritualidad son algunos de los factores psicológicos que influyen en la construcción identitaria. La forma en que una persona procesa la información, su autoimagen y su sentido de autoestima también tiene una importancia relevante desde una perspectiva psicológica.
- **Factores sociales:** es el grupo más amplio y estudiado recientemente; la familia, los amigos, los grupos de pertenencia, la educación y la cultura. La forma en que una persona es criada, el lenguaje que utiliza, las normas y valores que se le inculcan, así como los grupos con los que se relaciona, tienen un impacto significativo en su identidad.
- **Factores históricos y políticos:** el contexto histórico y político en el que se desarrolla una persona. La discriminación, el racismo, la exclusión y otros factores influyen en la forma en que una persona se ve a sí misma y es vista por los demás.
- **Factores económicos:** el estatus socio-económico de una persona y su situación financiera. La falta de recursos económicos puede influir en la forma en que una persona se percibe a sí misma y en cómo es percibida por los demás.

Existen otros autores que desarrollan el sentido multidimensional hacia otras parcelas del fenómeno, no estrictamente por su origen. Erik Erikson, en su **Teoría del desarrollo psicosocial**, refiere otras diferentes dimensiones de la construcción de la identidad, como el género, la ocupación, la sexualidad, la etnia, la religión, entre otras. James Marcia propuso el **Modelo de estatus de identidad** basado en cuatro estados: logro, ejecución, moratoria y difusión. Estos estados representan diferentes dimensiones de la identidad y reflejan el grado de exploración y compromiso en cada una de ellas. Amartya Sen postula una visión multidimensional de la identidad en su enfoque de las capacidades y funcionamientos. Incluye una variedad de aspectos como el estatus social, la educación, la salud, la libertad

política y el acceso a recursos y oportunidades. Abraham Maslow define una pirámide de necesidades humanas jerarquizadas que estructuran la experiencia humana y el sentido de la identidad.

3.3. La reflexividad y la construcción de sentido

La reflexividad es un concepto común en numerosas teorías de la identidad. Se refiere a la capacidad de los individuos para reflexionar sobre sí mismos, sus experiencias, creencias y valores, y cómo estos influyen en la formación de su identidad. La reflexividad implica una conciencia activa y crítica de uno mismo en relación con el entorno social y cultural en el que se encuentra. Cada persona es única y la forma en que construye su identidad es única también. Existen tantas identidades como sujetos; la subjetividad y la propia interpretación y construcción de sentido se relaciona con cada uno de los procesos de construcción de la identidad, que tienen una lógica y lenguaje propios.

Anthony Giddens (2000) destaca la importancia de la reflexividad en su **Teoría de la modernidad tardía**. La identifica como la capacidad de las personas para reflexionar sobre sus acciones y para ajustar y modificar su comportamiento en función de esa reflexión. La reflexividad se ve impulsada por la creciente incertidumbre y la falta de estructuras sociales tradicionales que brindaban orientación y estabilidad en la sociedad industrial. En las sociedades modernas, los individuos deben reflexionar y tomar decisiones sobre múltiples aspectos de su vida, incluida su identidad. La reflexividad implica una evaluación continua de las opciones y elecciones disponibles en un contexto cambiante.

Ulrich Beck (1997), utiliza el concepto de *sociedad reflexiva* para describir la sociedad contemporánea. Argumenta que en estas sociedades, las personas deben reflexionar y tomar decisiones en medio de la incertidumbre y la complejidad. La reflexividad se relaciona con la capacidad de los individuos para adaptarse y negociar diferentes identidades en respuesta a los desafíos sociales y las transformaciones culturales.

Margaret Archer (2009) desarrolla la **Teoría de la reflexividad morfogenética**. Argumenta que los individuos son reflexivos en relación con sus estructuras sociales y culturales. La reflexividad tiene un impacto en la formación de su identidad. Los individuos pueden ser reflexivamente pasivos, reproduciendo las estructuras existentes, o reflexivamente activos, transformando y reconstruyendo sus identidades en respuesta a las estructuras.

Carl Rogers en su **Teoría de la personalidad** (Casanova, E. 1993) resta relevancia a los factores biológicos o ambientales como determinantes en el comportamiento del ser humano, y profundiza en la subjetividad y reflexividad del sujeto como elementos de construcción identitaria. Afirma que la personalidad se desarrolla según el modo en el que se consigue ir acercándose a (o alejándose de) los objetivos vitales, las metas. También define aspectos claves en la composición del *yo* y en su relación con la formación y desarrollo de la identidad y el bienestar psicológico del sujeto en lo que denomina *las cuatro caras del yo*. Establece un marco operacional sobre los procesos de reflexividad y autoreferencia del sujeto asentado en cuatro términos:

- **Autoimagen:** Roles; el representar. La importancia y la representación de roles sociales ante los otros.
- **Autoestima:** Emoción; el sentir. Está relacionada con la forma en que una persona se valora y se siente acerca de sí misma. La presencia de los sentimientos de los individuos hacia sí mismos en la valoración de dichas descripciones.
- **Autorrealización/autoideal:** Voluntad; el querer. Es la imagen o representación idealizada de lo que una persona aspira ser o llegar a ser. Incluye los objetivos, ideales y estándares que una persona establece para sí misma.
- **Autoconcepto/autocongruencia:** Cognición; el conocer. Se refiere a la consistencia y armonía entre la autoimagen y el autoideal de una persona. Cuando existe congruencia, la persona se siente en sintonía con su verdadero yo y experimenta un mayor sentido de bienestar y autenticidad. Por el contrario, si hay una discrepancia significativa entre la autoimagen y el autoideal, puede surgir la incongruencia y generar angustia o conflicto.

Kenneth Gergen destaca la acción reflexiva sobre el *sí mismo*, sostiene que permite tomar conciencia de la *unicidad* del sujeto y evidencia su dimensión histórica. Es decir, cuando el sujeto se piensa a sí mismo, puede identificar lo que se mantiene de él, pero también aquello que desea transformar y lo que requiere construir. Su permanencia y su singularidad se manifiestan. Sin embargo, para que la construcción de la identidad se realice, se requiere que la construcción social del *yo* sea ella misma considerada una construcción (1992).

Albert Bandura también destaca la importancia de la reflexividad en su **Teoría del aprendizaje social**. Los individuos aprenden a través de la observación y la imitación de modelos, pero también son reflexivos en términos de autorregulación y autoevaluación de su propio comportamiento.

Dan McAdams propone en su **Teoría de la identidad narrativa** que las personas construyen su identidad a través de narrativas personales. La reflexividad juega un papel crucial en la creación y revisión de estas narrativas. Las personas reflexionan sobre su pasado, seleccionan eventos y experiencias significativas y les dan sentido a través de narraciones coherentes. La reflexividad permite a las personas dar forma a su identidad y encontrar un sentido de continuidad y coherencia.

La **Teoría del ajuste de identidad** de Sheldon Stryker propone que la identidad se construye a través de un proceso de ajuste entre el *yo* y el entorno social. La reflexividad juega un papel importante en este proceso, ya que los individuos reflexionan sobre las expectativas y normas sociales, y también sobre cómo pueden adaptar su identidad en respuesta a las interacciones y demandas del entorno.

Charles Taylor propone, en su obra *Fuentes del yo*, que la identidad es una construcción narrativa que se forma a través de nuestras experiencias y relaciones con los demás. La identidad no es un constructo empíricamente observable, aunque se manifiesta en las prácticas que desarrolla el sujeto y le permite construir un relato particular sobre su propia existencia. Aunque en ese relato incluye ficción, su narrativa no es del todo ficticia, puesto

que se construye a partir de las experiencias que el sujeto ha vivido en el contexto de su existencia y con los otros que lo rodean (1996).

3.4. La consciencia de continuidad en el tiempo: historicidad y trayectoria

La dimensión temporal desempeña un papel fundamental en los procesos de construcción de la identidad. La identidad del sujeto no es estática, sino que se desarrolla y cambia a lo largo del tiempo, en respuesta a diversas experiencias, interacciones y contextos sociales. La dimensión temporal abarca tanto el pasado como el presente, y también se proyecta hacia el futuro. La forma en que las personas se relacionan con su pasado, su presente y sus aspiraciones futuras influye en la formación y evolución de su identidad. La continuidad en el tiempo articula la construcción de sentido de formas distintas:

- **Continuidad y coherencia:** Permite la construcción de una narrativa personal coherente que vincula eventos y experiencias pasadas con el presente y el futuro. Las personas dan sentido a su identidad al conectar su pasado, su presente y sus aspiraciones futuras, creando una sensación de continuidad y coherencia en su historia de vida (**Teoría de la identidad narrativa** de Dan P. McAdams, **Teoría del Yo Temporal** de Locke).
- **Desarrollo y cambio:** A medida que las personas atraviesan diferentes etapas de la vida, experimentan cambios en sus roles, relaciones, creencias y metas. La dimensión temporal permite la exploración y el ajuste de la identidad a lo largo del tiempo, en respuesta a nuevas experiencias y desafíos. Los procesos de desarrollo y cambio influyen en la formación y evolución de la identidad. (**Teoría Psicosexual** de Freud, **Teoría del Desarrollo Psicosocial** de Erikson, **Teoría del Desarrollo Cognitivo** de Piaget).
- **Reflexión y autorreflexión:** La dimensión temporal brinda la oportunidad de reflexionar sobre las experiencias pasadas y aprender de ellas. A través de la autorreflexión, las personas pueden examinar sus valores, creencias, fortalezas y debilidades, y utilizar esta comprensión para dar forma a su identidad presente y futura. (**Teoría del Aprendizaje Social** de Bandura).
- **Proyección al futuro:** Comprende la formulación de metas y la construcción de una visión de sí mismo deseada. Las personas consideran sus aspiraciones y objetivos a largo plazo y cómo estos contribuirán a su identidad y bienestar en el futuro. También describen la adhesión a un conjunto de valores y prácticas que dan forma a la identidad y proporcionan una sensación de coherencia y dirección en la vida. (**Teoría del Desarrollo Moral** de Lawrence Kohlberg, **Teoría de la identidad narrativa** de Dan P. McAdams, **Teoría de la identidad basada en los valores** de Alasdair MacIntyre).

Estas teorías abordan la cuestión de la consciencia de continuidad en el tiempo desde diferentes perspectivas, pero todas destacan la relevancia de la condición temporal o la trayectoria en la construcción identitaria. Cada una de estas teorías ofrece una explicación genuina sobre la formación y el mantenimiento de la identidad a medida que las personas avanzan en sus vidas y experimentan continuidad y cambios. Es interesante mencionar otras perspectivas de autores que, sin el desarrollo de teorías específicas, también convergen en la relevancia del determinante temporal.

La identidad no es fija, no se corresponde con la respuesta a la pregunta ¿quién soy? Esta pregunta no tiene sentido desde la perspectiva comprensiva. Esta pregunta conduce al esencialismo, a una cosificación del sentido de una vida, a la fijación y, por tanto, a la negación de la identidad. Si la identidad es una construcción, la pregunta ¿quién soy? se transforma en ¿quién estoy siendo? en un momento y contexto particular de la existencia. Entonces, resulta más apropiado hablar de construcción identitaria (Mucchielli, R. 2002).

Hay que remarcar que la construcción identitaria corresponde a un proceso continuo y progresivo de construcción en la interacción, inestable y jamás acabado. En este proceso el sujeto tiene un rol activo: construye sentidos y se apropia de las experiencias. Asumiendo su rol activo, podrá devenir constructor de su identidad, podrá definir el curso de su historia y de la historia del colectivo al cual pertenece, podrá asumir su historicidad (Gagnon, J. 1980).

3.5. El operante social y su influencia en la percepción de la realidad, en los sentimientos y en la conducta

La construcción de la identidad se realiza en la interacción del sujeto con su entorno social. Las teorías que abordan la identidad como una construcción social son numerosas y estudian sus relaciones en función de diferentes aspectos. Estas teorías destacan la importancia de la interacción, la influencia de las etiquetas y roles sociales, la pertenencia a grupos y la construcción discursiva como un proceso social y dinámico. También se han descrito las implicaciones que esto tiene en la percepción, en la gestión de la información, en los sentimientos y en el desarrollo de conductas. La identidad se transforma y se negocia en el contexto de la sociedad. Existen multitud de teorías que investigan estas relaciones entre el determinante social y la percepción, la conducta y los sentimientos de las personas.

- **Teoría de la identidad social** de Henri Tajfel y John Turner. Sostiene que nuestra identidad está enraizada en los grupos sociales a los que pertenecemos. Según esta perspectiva, tendemos a buscar una identidad positiva y valoramos nuestra pertenencia a grupos socialmente relevantes, lo que puede llevar a comportamientos que refuercen la pertenencia y el estatus en nuestro grupo.
- **Teoría de autocategorización del yo** de John Turner. La pertenencia a diferentes categorías sociales influye en la construcción identitaria. Las personas se categorizan a sí mismas dentro de grupos sociales con los que se identifican, en función de su género, edad, orientación sexual, ocupación, etnia, nacionalidad, ideología política, religión, en resumen, cualquier atributo de carácter social generalizable (categoría identitaria). Propone que la identidad se construye por la forma en que las personas se categorizan a sí mismas en estos grupos sociales. Cuando una persona se identifica de forma relevante con un grupo específico, comienza a adoptar las normas y expectativas asociadas a ese grupo social. Comienza a pensar, sentir y comportarse de manera acorde con su percepción de ese grupo. Estas categorías ayudan a construir la identidad y a situarse en el mundo, pero también pueden generar estereotipos y discriminación cuando se

les atribuyen características negativas o se las utiliza para limitar a las personas (Myers, D.G. & Twenge, J.M. 2017).

- **Teoría del etiquetado** de Howard Becker: Propone que la identidad es influenciada por las etiquetas y los roles que la sociedad le asigna. Cuando una persona es etiquetada o estigmatizada por ciertos atributos o comportamientos, esa etiqueta puede moldear su identidad y afectar su autoconcepto y conducta. La teoría del etiquetado pone énfasis en el poder de las interacciones sociales y la forma en que las percepciones y expectativas de los demás influyen en la construcción identitaria (2009).
- **Teoría de la performance** de Judith Butler. Plantea que la identidad se construye a través de la performance y la repetición de actos reiterados en el tiempo, que se consideran socialmente apropiados para una determinada identidad. Según su teoría, la identidad no es esencial, sino que es un producto social y cultural construido mediante prácticas discursivas y culturales (2007).
- **Teoría del self** de George Herbert Mead. Sostiene que la identidad y el *self* se desarrollan a través de la interacción social, mediante el proceso de comunicación y su significado simbólico. El *self* es una construcción social que se forma a medida que los individuos interactúan con otros y asumen diferentes roles en el contexto de su entorno social. El lenguaje y la reflexión sobre las interacciones sociales desempeñan un papel fundamental en este proceso de formación del *self*. (Myers, D.G. & Twenge, J.M. 2017)
- **Teoría de la identidad dual** de Anthony R. D'Augelli y Charlotte J. Patterson. Se centra en la identidad de las personas que pertenecen a múltiples grupos sociales, especialmente los que experimentan conflictos o tensiones entre esos grupos. Sostiene que las personas pueden tener identidades duales y que implica enfrentar desafíos al tratar de equilibrar y reconciliar esas identidades. Estos conflictos pueden influir en la conducta, ya que las personas pueden adaptar su comportamiento para acomodar o reconciliar sus identidades duales (Myers, D.G. & Twenge, J.M. 2017).
- **Teoría de la identidad basada en el estigma** de Erving Goffman. Examina el funcionamiento y la afectación del estigma en la construcción de la identidad de las personas. El estigma se refiere a características o atributos socialmente desvalorizados que llevan a la discriminación y la desventaja social. Las personas estigmatizadas enfrentan desafíos en la formación de su identidad y pueden adoptar estrategias de manejo del estigma para protegerse y encontrar apoyo entre otros en situaciones similares (Myers, D.G. & Twenge, J.M. 2017).

Conclusiones

El concepto de identidad es un concepto complejo que presenta significaciones diversas en función de las perspectivas teóricas que lo estudian. Como era objetivo de este artículo, se han analizado y ponderado las más representativas. Por su evidente problema epistemológico, la multitud de visiones que tratan este concepto conforman un problema de complejidad añadido para su interpretación. La participación del simbolismo, la subjetividad y la reflexividad propias del individuo en su construcción identitaria hacen que

cualquier formulación empírica se vuelva problemática. En las aproximaciones teóricas prevalecen las características generales, lo cualitativo, lo operacional y la tendencia, eludiendo formulaciones concretas o enunciados definitivos. Ambos fenómenos suponen una dificultad manifiesta en el abordaje teórico, especialmente desde posiciones lejanas a conceptos elementales o específicos de sociología o psicología.

La elaboración de un mapa de teorías identitarias de naturaleza holística, sinóptica y relacional es un reto con el propósito de estructurar lo conceptualmente complejo, opaco e inabarcable y hacerlo -en cierta medida- accesible y adecuado a las condiciones de tiempo y espacio en el contexto del laboratorio de investigación artística *Demonstration Leitmotiv*, workshop celebrado en la Facultad de Bellas Artes de Málaga en enero de 2023 y dirigido por Joaquín Ivars. La estructuración del mapa mediante consideraciones elementales que convergen desde las teorías -como la reflexividad, la historicidad o el determinante social-, no tiene otra finalidad que la significación del concepto de identidad desde una disposición esquemática, que establece unos mínimos conceptuales consensuados para evitar la confusión ante la infinita variabilidad de enfoques teóricos que existen sobre esta temática. Se elude intencionadamente la jerarquización de teorías, los conflictos entre postulados y detractores, para poner en valor la perspectiva generalista y polifacética del propio concepto de identidad y de su tratamiento en el arte.

Referencias

- Archer, M. (2009). *Teoría social realista. El enfoque morfogenético*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Aristóteles. (2014). *Metafísica*. Traducción de Tomás Calvo Martínez. Barcelona. Gredos.
- Bandura, A. (1987). *Teoría del aprendizaje social*. Madrid: Espasa Universitaria.
- Bauman, Z. (2010). *Identidad*. Buenos Aires: Losada.
- Beck, U. & Giddens, A. & Lash, S. (1997). *Modernización reflexiva. Política, tradición y estética en el orden social moderno*. Madrid: Alianza Universidad.
- Becker, H. (2009). *Outsiders. Hacia una sociología de la desviación*. Avellaneda: Siglo XXI editores.
- Bourdieu, P. (2000). *Sobre el poder simbólico*. Intelectuales, política y poder, traducción de Alicia Gutiérrez, Buenos Aires: UBA/ Eudeba.
- Bowlby, J. (2014). *Vínculos afectivos: Formación, desarrollo y pérdida*. Madrid: Morata Ediciones. https://sociologiac.net/biblio/Bourdieu_SobrePoderSimbolico.pdf
- Bronfenbrenner, U. (1979). *La ecología del desarrollo humano. Experimentos en entornos naturales y diseñados*. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- Canto Ortiz, J. M. & Moral Toranzo, F. (2005). *El sí mismo desde la teoría de la identidad social*. Escritos de Psicología. Universidad de Málaga.

- Castells, M. (1999). *La era de la información: Economía, sociedad y cultura. Volumen II: El Poder de la identidad*. México D.F.: Siglo XXI Editores.
- Casanova, E. (1993). *El desarrollo del concepto de sí mismo en la teoría fenomenológica de la personalidad de Carl Rogers*. Revista de psicología general y aplicada. Universidad Pública de Navarra. file:///C:/Users/Usuario/Downloads/Dialnet-ElDesarrolloDelConceptoDeSiMismoEnLaTeoriaFenomeno-2383842.pdf
- Codina, N. (2004). *Aproximación metodológica a la complejidad del self*. Revista Interamericana de Psicología. Vol. 38.
- Descartes, R. (2009). *Meditaciones acerca de la filosofía primera*. Traducción de Jorge Aurelio Díaz. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Bordignon, N. A., (2005). *El desarrollo psicosocial de Eric Erikson*. El diagrama epigenético del adulto. Revista Lasallista de Investigación, 2(2), 50-63.
- Freud, S. *El yo y el ello*. (2016) Buenos Aires: Amorrortu.
- García Martínez, A. (2006). *La construcción de las identidades*. Revista Cuestiones Pedagógicas. Murcia: Universidad de Murcia. <https://revistascientificas.us.es/index.php/Cuestiones-Pedagogicas/article/view/10053/8856>
- García Morente, M. (1996). *La filosofía de Kant. Una introducción a la filosofía*. Madrid-Barcelona: Anthropos.
- Gergen, K. (1992). *El Yo Saturado. Dilemas de identidad en el mundo moderno*. Barcelona: Paidós.
- Giddens, A. (2000). *Modernidad e identidad del yo*. Barcelona: Península.
- Hall, S. & du Gay, P. (1996). *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires- Madrid. Amorrortu editores.
- Hegel, G. W. F. (1966). *La Fenomenología del Espíritu*. México-Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica.
- Hume, D. (2001) *Tratado de la naturaleza humana*. (pp. 190-198). Diputación de Albacete: Libros en la red.
- Kant, E. (1961). *Crítica de la Razón Pura*. Traducción de José Rovira Armengol. Buenos Aires. Losada.
- Leader, D & Grooves, J. (1996) *Lacan para principiantes*. Buenos Aires: Errepar.
- León, J.M. (2002). *Psicología social de la salud. Fundamentos teóricos y metodológicos*. Medina S. Sevilla. Comunicación social.
- Locke, J. (1980). *Ensayo sobre el entendimiento humano*. Libro II, c. XXVII, Acerca de la identidad y de la diversidad. Madrid: Editora Nacional.
- Magnabosco, M. (2014). El Construccinismo Social como abordaje teórico para la comprensión del abuso sexual. Revista de Psicología, vol. 32, núm. 2. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. <https://www.redalyc.org/pdf/3378/337832618002.pdf>
- Mucchielli, A. (1986). *L'identité*. Paris: Puf.
- Myers, D.G. & Twenge, J.M. (2017). *Psicología social*. México D.F.: McGraw-Hill Interamericana.

- Navarrete-Cazales, Z. (2015) *¿Otra vez la identidad? Un concepto necesario pero imposible*. Revista Mexicana de Investigación Educativa. Volumen 20. Ciudad de México. https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-66662015000200007
- Nietzsche, F. W. (1996). *La genealogía de la moral*. Madrid: Alianza Editorial.
- Páramo, P. (2008). *La construcción psicosocial de la identidad y del self*. Revista Latinoamericana de Psicología. Volumen 40. Bogotá. http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0120-05342008000300011
- Platón (2010). *Fedón*. Traducción de Carlos García Gual. Barcelona: Gredos.
- Rogers, C.R., (2023) *El proceso de convertirse en persona. Mi técnica terapéutica*. Barcelona: Planeta.
- San Agustín. (2016) *Confesiones*. Madrid: Losada.
- Sartre, J.P. (2009). *El existencialismo es un humanismo*. Córdoba, Argentina: Edhasa.
- Sartre, J.P. (1996) *El ser y la nada*. Buenos Aires: Losada.
- Scandroglio, B., López Martínez, J. S., & San José Sebastián, M. C. (2008). La Teoría de la identidad social: una síntesis crítica de sus fundamentos, evidencias y controversias. *Psicothema*, 20(1), 80-89.
- Skinner, B.F. (1971). *Ciencia y conducta humana*. Barcelona: Fontanella.
- Taylor, C. (2006). *Fuentes del yo*. La construcción de la identidad moderna. Barcelona: Paidós.
- Toledo, M.J. (2012) *Sobre la construcción identitaria*. Revista Atenea nº 506. Versión on-line. https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-04622012000200004
- Vidal, E. (2015) *Un Modelo de Construcción de la identidad postmoderna desde la perspectiva del consumo simbólico*. Tesis Doctoral. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Vigotsky, L. (2000). *El desarrollo de los procesos psicológicos superiores*. Barcelona: Crítica.

ARTxt.

Comentarios, reseñas, críticas y entrevistas SECCIÓN MixTt

MISCELÁNEA

INQUIETAR EL VER

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

FRANCISCO 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 extradiegetica 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). ‘Vamo a calmarno’. 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 Vandelanotte, 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: Salvat 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.

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>