

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
ÁREA ACADÉMICA DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN



RESIGNIFICACIÓN DEL ARTE CONTEMPORÁNEO
A TRAVÉS DE LA OBRA DE DR. LAKRA

T E S I S

QUE PRESENTA:
AVILENE ARYMEL MEJÍA LÓPEZ

PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADA EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

DIRECTORA:
DRA. SANDRA FLORES GUEVARA

**RESIGNIFICACIÓN DEL ARTE CONTEMPORÁNEO
A TRAVÉS DE LA OBRA DE DR. LAKRA**
UNA PROPUESTA DE ANÁLISIS DE LA IMAGEN ARTÍSTICA ACTUAL

*... a mi familia, maestros y al arte.
Por ser mi color, motivo, trazo e inspiración.
Gracias.*

ÍNDICE

PREFACIO	I
INTRODUCCIÓN	II
1. PANORAMA HISTÓRICO-CONCEPTUAL DEL ARTE	15
1.1 Definición y nociones relativos al arte	16
1.2 Metamorfosis del arte	23
1.2.1 Características principales de la Modernidad y Posmodernidad	23
1.2.2 Rasgos del arte en la Modernidad y Posmodernidad	24
1.3 Marco temporal del arte contemporáneo	26
1.4 Arte Moderno	27
1.4.1 Impresionismo	28
1.4.2 Postimpresionismo	30
1.5 Primeras Vanguardias Históricas	32
1.5.1 Fauvismo	33
1.5.2 Expresionismo	34
1.5.3 Cubismo	36
1.5. 4 Futurismo	37
1.5.5 Abstracción	38
1.5.6 Dadaísmo	40
1.5.7 Surrealismo	41
1.5.8 Constructivismo	42
1.5.9 Escuela de la Bauhaus	44
1.6 Modernidad Tardía o Segundas Vanguardias	45
1.6.1 Informalismo	46
1.6.2 Expresionismo Abstracto	47
1.6.3 Arte Pop	48
1.6.4 Neo-Realismo Francés	49
1.6.5 Neo-Abstracción	50
1.6.6 Minimal Art	50

1.6.7 Op art o Arte Cinético	51
1.7 Desmaterialización del arte u objeto	52
1.7.1 Arte de Acción: <i>happening</i>	53
1.7.2 Arte Conceptual	54
1.7.3 Performance	54
1.7.4 Body Art	55
1.7.5 Land Art	57
1.7.6 Arte Povera	58
1.7.7 Hiperrealismo: Fotorrealismo	58
1.8 Metamorfosis del arte: de la Posmodernidad y lo Contemporáneo	59
1.8.1 Apropiacionismo	61
1.8.2 Graffiti	62
1.8.3 Simulación	63
1.8.4 Nuevas tecnologías en el arte	64

2. DE LA SIGNIFICACIÓN Y SENTIDO DEL IMAGINARIO SOCIAL EN EL ARTE, A LA RESIGNICACIÓN COMO PROPUESTA DE ANÁLISIS 67

2.1 Arte como sistema simbólico	68
2.2 Conceptualización del Imaginario Social	70
2.2.1 Panorama teórico-histórico de la noción de lo imaginario	71
2.3 Elucidación del imaginario social desde Cornelius Castoriadis	75
2.3.1 La Imaginación: Entre el imaginario social efectivo o instituido y el imaginario radical o constituyente.....	76
2.3.2 Significaciones imaginarias sociales	82
2.3.3 Significación y sentido	83
2.4 Arte e imagen como constructores de la realidad y sus efectos sobre el imaginario social	84
2.4.1 Imagen	87
2.4.2 Clasificación, funciones y elementos tentativos de la imagen	88
2.4.3 Trayectoria de las imágenes	90
2.5 La imagen desde la interpretación	93
2.5.1 Niveles de significación Panofsky	94
2.5.2 Lenguaje visual-artístico	95

2.5.3 El signo y lo visual-artístico	97
2.5.4 Interpretación en términos de la dinámica enunciativa del lenguaje visual-artístico	109
2.6 Resignificación	114
2.6.1 Primeras aproximaciones al concepto	115
2.6.2 Resignificación como propuesta emergente	117

3. CONOCIENDO A DR. LAKRA 120

3.1 Biografía: ¿Quién es Dr. Lakra?	122
3.2 Primer eje temático de la obra: Cultura	129
3.2.1 Subcultura y tatuaje	132
3.2.2 Cultura popular como pretexto pictórico	133
3.2.3 Multiculturalismo	136
3.3 Segundo eje temático de la obra: Tradición mexicana de la muerte	137
3.4 Tercer eje temático de la obra: Coleccionismo	140
3.5 Cuarto eje temático de la obra: Reminiscencias eróticas del <i>pin up</i>	143
3.5.1 Pin up	145
3.6 Quinto eje temático de la obra: Del muralismo al mural	147
3.7 Procesos y elementos de la obra	152
3.7.1 Tatuaje	153
3.7.1.1 Tatuaje maorí	157
3.7.1.2 Tatuaje japonés	157
3.7.1.3 Tatuaje clásico norteamericano	159
3.7.1.4 Tatuaje Latino	161
3.8 Ilustración	166
3.9 Apropiación	169
3.10 Intervención	170

4. METODOLOGÍA PARA EL ANÁLISIS DE LA IMAGEN ARTÍSTICA APLICADA A LA OBRA DE DR. LAKRA 178

4.1 Entre el arte, la comunicación y Dr. Lakra	180
4.2 El «arte» de la investigación cualitativa	182

4.3 Rumbo al análisis de la propuesta artística de Dr. Lakra	184
4.4 Condiciones de análisis en la obra de Dr. Lakra	195
5. ANÁLISIS: ¿CÓMO LA OBRA DICE AQUELLO QUE DICE?	198
5.1 La “romántica” Betty González	200
5.1.1 Análisis pre-icónico: Perfilando la imagen de Betty.....	202
5.1.2 Análisis iconográfico: Desplegando el manto de Betty	202
5.1.3 Análisis iconológico: Leyendo a través de la piel de Betty	209
5.2 Símbolo de calidad con sello prehispánico	214
5.2.1 Análisis pre-icónico: Perfilando la composición Monte Carlo	216
5.2.2 Análisis iconográfico: Humo y piel Monte Carlo	216
5.2.3 Análisis iconológico: Lectura <i>Símbolo de Calidad</i>	225
5.3 <i>Absolut</i> -amente Lakra	231
5.3.1 Análisis pre-icónico: Tatuaje cristal	233
5.3.2 Análisis iconográfico: Rescatando el pasado prehispánico	234
5.3.3 Análisis iconológico: Leer <i>Absolut</i>	239
CONCLUSIONES	253
BIBLIOGRAFÍA	269

PREFACIO

“Arte, te amo desde que tengo uso de pasión”: Creatividad callejera que presumía hace tiempo el muro gris que me llevaba a casa. De ahí en adelante, día tras día, fui testigo de cómo esa frase se hacía tan mía como de aquella mano que tuvo a bien plasmarla en la piel de la calle. No solo por el placer de ver el trazo de otros, ni por la calidez de los colores en mis manos, sino porque noté que mi vida se escribe por periodos de color.

Uno de esos periodos, hasta ahora uno de los más importantes, es el que se dibuja en términos de comunicación.

Y es que, cuando se discute sobre la comunicación, nunca es simplemente una cuestión de “comunicación”; pues se trata de un gran entramado epistemológico de nociones y perspectivas conceptuales que nos permiten observar, analizar e interpretar aquellos procesos de expresión humana, en donde encontramos, por supuesto, la dimensión comunicativa del arte.

Es justo a través de ésta, que he podido comprender la presencia de trayectos convergentes entre el arte y la comunicación. Un binomio con miras a la significación de los discursos artísticos a través de perspectivas semióticas, lingüísticas y hermenéuticas; que nutren la presente propuesta interpretativa de la imagen artística actual.

Interesada no solamente en los procesos creativos del artista o el diálogo visual entre el emisor y receptor artístico cultural, sino en una búsqueda de respuesta a las inconsistencias teóricas en cuanto a los procesos comunicativos del arte se refiere, principalmente aquellos que se presentan en la significación del discurso del arte contemporáneo.

“La función del arte no es transmitir sentimiento para que los demás puedan experimentar el mismo sentimiento. La verdadera función del arte es expresar sentimiento y transmitir expresión.”

Herbert Read

INTRODUCCIÓN

Nuestra vida en sociedad está configurada por múltiples conocimientos y prácticas que nos forman y construyen, entre ellos, el arte. Por consiguiente, al hablar de arte, será hacerlo de aquellas manifestaciones artísticas que han sido y seguirán siendo, -además de conocimientos formadores- un medio para la expresión del ser humano; un recurso y lenguaje portador de información que con cada composición u obra, nos invita a mirar, pero sobre todo aprender a ver lo que su imagen ha de decir.

De ahí que la labor de investigación que recoge esta tesis, responda a un interés y estudio por el binomio «arte-comunicación», además de la posible relectura de la significación del discurso artístico, que lleva sus procesos bajo las prerrogativas del arte contemporáneo.

Se trata, de un primer acercamiento teórico que pretende entender los vínculos existentes entre ambos campos, además de establecer un somero esbozo del estudio semiótico-interpretativo del arte encaminado –como se ha mencionado-, hacia la comprensión del discurso artístico, valiéndose de la obra de un artista en específico para realizar nuestro análisis.

En este caso, será la obra de Dr. Lakra, un artista visual y tatuador de origen mexicano, quien a través de su trazo rebelde y estética dérmica, nos acerque al caleidoscopio del arte contemporáneo a través de la superposición de imágenes e intervenciones que – como un claro exponente de las premisas artísticas contemporáneas- “pervierte” los modelos tradicionales y perspectivas morales que atraviesan por su mirada.

La búsqueda y construcción de conocimiento del presente trabajo, ha planteado el reto de asumir las formas adecuadas para poder acercarme a los propósitos de desentrañar el objeto de interés, para convertirlo en objeto de estudio y finalmente transformarlo en una propuesta teórica, con la cual, eventualmente he de intentar ofrecer nuevas respuestas a los problemas que motivaron la indagación inicial.

La estructura de este documento contiene cinco capítulos, que engloban los distintos aspectos del proceso de investigación que dan cuerpo a la propuesta de análisis que he venido trabajando en torno a los procesos de significación e interpretación, engendrados a partir del binomio « arte-comunicación».

Desde un punto de vista general, el primer paraje de interés del objeto de estudio reside en ver al arte como instancia comunicativa, en la que como todo modelo básico de las teorías de la comunicación podemos notar la dinámica: «emisor-mensaje-receptor»; encarnados por «artista-obra-espectador» respectivamente. A través del cual se establece un proceso conocido como diálogo, por medio del cual encontramos de manera implícita el mensaje y la construcción de este, la manera en que transmite información y por supuesto, la mecánica del proceso de significar sus elementos.

En este contexto, cuando se articula la palabra «arte», al que concibo como una forma de conocimiento e instrumento que corporiza estéticamente el modo de ver la realidad del ser humano; se estará hablando además de la Historia del Arte. Una “ciencia” que se ha encargado de dar cuenta, desde los albores de la humanidad, de la importancia que ha tenido el arte en nuestras sociedades, además de llevar nota sobre aquellos diálogos entre «artista-obra-espectador» a través de las diferentes etapas históricas de configuración y transformación del discurso artístico. Eje central que considero, deberá dilucidarse en nuestro primer capítulo, a fin de conocer y reconocer la metamorfosis de lo artístico partiendo de los periodos denominados: Modernidad y Posmodernidad; a la par de una revisión de las diferentes definiciones de «arte» que su desarrollo nos ha heredado.

De esta manera, el primer capítulo expondrá la síntesis del panorama histórico-conceptual del arte, así como sus implicaciones históricas para el entendimiento y creación artística que interviene, ciertamente, en el proceso comunicativo y la estructura de todo discurso artístico.

Para el segundo capítulo, realizaré una exploración teórico-conceptual de las temáticas vinculadas al «arte» y la «imagen», a través de una aproximación del «imaginario social», que vincula al arte y la imagen como elementos constitutivos de nuestra realidad.

Bajo esta misma perspectiva, haré una revisión teórica encaminada a la interpretación y lectura de la «imagen», principalmente con las aportaciones en torno a la interpretación del lenguaje visual-artístico propuesta por Erwin Panofsky previo al abordaje semiótico-interpretativo ya que nos capacitará para ver al «arte», como «fenómeno comunicacional». Entendiendo a este, como un sistema de signos -con su correspondiente significación-, que contribuyen en gran medida en la manera en que asimilaremos el conocimiento que nos ofrece el «arte».

En cuanto al tercer capítulo se refiere, presentaré parte de la obra de Dr. Lakra, así como un viaje retrospectivo por su biografía y aquellos ejes temáticos que inspiran su quehacer artístico. Además, expondré los procesos creativos por los que atraviesa su obra para lograr la configuración de su propuesta visual, intención dialógica, y discurso.

Por otra parte, al finalizar este capítulo, tendremos conocimiento de las motivaciones y perspectivas desde las que trabaja nuestro artista teniendo las bases para el posterior análisis, que tomara como materia prima tres de las obras expuestas a lo largo de este apartado.

El contenido del cuarto y último capítulo se dedicará al análisis y la antesala metodológica de este. Como se ha dicho anteriormente, esta tesis recogerá y analizará las posibilidades teóricas circunscritas al binomio «arte-comunicación», por lo que través

del capítulo cuarto, me encargaré de exponer el aparato metodológico que servirá para el análisis de la imagen artística aplicado a la obra de Dr. Lakra, siempre entorno al binomio mencionado.

Es decir, se trata fundamentalmente de un recuento del enfoque cualitativo con el cual abordaré las actividades del proceso de esta investigación, desarrollando los elementos que integran mi propuesta de análisis respecto a la imagen artística actual y su significación, a través de la obra de este artista y tatuador mexicano.

Igualmente bajo el paradigma configurado por el binomio «arte-comunicación», que nos adentra en un panorama teórico en el que se plantea que el arte es capaz de comunicar, porque posee comunicabilidad desde su configuración interna como sistema pictórico; encontramos nuestro quinto y último capítulo: *¿Cómo la obra dice aquello que dice?*

El cual nos lleva a ver que la «comunicación», como menciona Calabrese (1987), nunca tratará de explicar “*lo que el autor quería decir*”, sino más bien, “*cómo la obra dice aquello que dice*”; puesto que el análisis del fenómeno artístico como hecho comunicativo, trata de dar cuenta de cómo está construido el objeto en cuestión, sus efectos estéticos, su intención dialógica o hasta qué valores estéticos guarda su mensaje.

Por lo que en este último capítulo, se realizará el análisis de la obra de Dr. Lakra; acentuando por supuesto que en ningún momento nuestro objetivo estará centrado en valorar, ni poner en tela de juicio “su” arte, sino ofrecer al lector los datos y pautas necesarias para una lectura e interpretación.

Las obras que analizaré, están tituladas: *Betty González, Símbolo de Calidad* -ambas, de la serie de *pin up girls*-; y por último la botella de la marca “*Absolut Vodka*” en su edición titulada: “*Absolut Edición Especial México*”.

Primeramente, y retomando la propuesta “clásica” de Panofsky en la que propone una manera de representar la significación icónica en tres niveles: pre-icónico, iconográfico e iconológico; haré algunas adecuaciones para abordar la estructura integral de estas tres

obras, perfilando así nuestra investigación hacia el concepto de «resignificación» como evidencia del cambio cualitativo entre el estado previo de la imagen y el posterior – después de la intervención de nuestro artista- respecto al discurso del arte contemporáneo en el que se desenvuelve Dr. Lakra.

Por lo demás, solo queda decir, que el «binomio arte-comunicación» que edifica el presente trabajo, nace del interés por lo artístico, su conocimiento y su desarrollo. Pero sobre todo, sus formas y condiciones vinculadas a la comunicación y significación; que ven al «arte» como un lenguaje de cualidades estéticas, que puede ser explicado y comprendido de mejor manera cuando se coloca la mirada en la forma en la que están contruidos sus mensajes.

CAPÍTULO PRIMERO

PANORÁMA HISTÓRICO-CONCEPTUAL DEL ARTE

CAPÍTULO PRIMERO

PANORÁMA HISTÓRICO-CONCEPTUAL DEL ARTE

A lo largo de este capítulo se realizará una exploración por la definición de “arte” así como de los rasgos que lo han caracterizado desde el siglo XVIII a fin de iniciar con un recorrido por la metamorfosis del arte que se desarrolla a través de la Modernidad y Posmodernidad, haciendo énfasis en las características que estas categorías le otorgan al arte.

Posteriormente se abordará el marco temporal del arte contemporáneo como recurso indispensable para conocer de manera general el trayecto del arte por tres periodos: 1) desde la Revolución Francesa hasta el comienzo del arte moderno; 2) del surgimiento del Impresionismo hasta mediados de los años setenta en donde se desarrollan las llamadas Primeras Vanguardias Históricas y la Modernidad tardía; y 3) el periodo comprendido por la Posmodernidad.

Todo ello señalando las características principales de cada una de las corrientes que tuvieron lugar durante estos lapsos de tiempo, así como sus principales exponentes y obras; con el objetivo de contextualizar el desarrollo del arte contemporáneo para posteriormente poder comprender las particularidades del discurso que propone la obra de Dr. Lakra.

1.1 Definición y nociones relativos al arte.

Pese a que es preferible disfrutar sin más de la experiencia del «arte» que especular sobre su disposición ontológica, es inevitable la aparición de interrogantes por el «ser del arte»; y aunque antiguas, son preguntas que están presentes siempre que se habla sobre alguna manifestación artística.

Sin embargo, no es propósito de este trabajo hacer frente o resolver problemas de naturaleza y carácter ontológico, gnoseológico o bien, axiológico del arte; sino de

proporcionar una aproximación al concepto de «arte» en cuanto éste permita conocer el panorama histórico-conceptual que nos lleve a comprender las manifestaciones artísticas del «arte contemporáneo».

Más allá del recorrido histórico y de sus límites difusos, por encima de su funcionamiento social y simbólico, incluso, al margen de los cánones del gusto y de la noción dominante de cada época; el «arte» ha mostrado diferentes condiciones metamórficas escapando siempre a cualquier intento de definición, por lo que se puede decir que han sido numerosas las definiciones que han quedado instauradas a través de las distintas épocas por las cuales ha transcurrido el arte.

Se tendría que tener en cuenta, que lo importante en primer momento, es lo que el ser humano ha considerado como «arte», para posteriormente remitirnos a su propia definición; por que no se puede olvidar, que en un principio, la mayoría de las creaciones artísticas no fueron consideradas como tales.

En cualquier caso, como nos dice Sarriugarte (2012), se ha pasado de la definición clasista del arte, entendida bajo una naturaleza intemporal y de carácter normativo, a la actualidad, donde se reconoce con la misma unanimidad, la dificultad de definir al arte.

La expresión «arte» se deriva del latín «ars», que a su vez es una traducción del griego «τέχνη», sin embargo no se tenía el mismo significado que hoy día tiene «arte».

A través de los años, afirma Tatarkiewicz (1987), se ha alterado el sentido de las expresiones, y aunque se podría decir de alguna forma que los cambios han sido suaves, se debe aclarar que también estos han sido constantes, y que al paso de los milenios han hecho que cambie totalmente el sentido de las antiguas expresiones.

Tanto en Grecia, Roma o en la Edad Media y el Renacimiento, incluso en una época tan tardía –bajo este contexto- como los comienzos de la época moderna, nos dice este autor; «arte» significaba destreza, aquella que se requiere para construir un objeto, casa, estatua, barco, prendas, y además, la destreza que se requería para mandar también un ejército, para medir un campo, o bien, para dominar una audiencia.

Siguiendo con las opiniones comunes entre los griegos, Platón había escrito que «el arte no es un trabajo irracional». Galeno definió el arte como aquel conjunto de preceptos universales, adecuados y útiles que sirven para un propósito establecido. Esta última definición se conservó no sólo entre los escritos medievales, sino también en el Renacimiento, e incluso hoy día, aunque ahora solo se presente como mera información histórica.

En ese entonces no se diferenciaban las «bellas artes» de las «artesanías», en su lugar, se dividían según lo que su práctica requiriera, por ejemplo si se trataba de un esfuerzo mental o de uno físico.

Por lo tanto, las artes que requerían un esfuerzo mental, fueron denominadas «liberales o liberal (liberadas)»; mientras que a las que representaban solo un esfuerzo físico fueron llamadas «vulgares o comunes», ya en la Edad Media, se denominó a las segundas como «artes mecánicas».

Estas dos clases de artes no se encontraban separadas simplemente, sino que se valoraban de forma bastante diferente: se pensaba que las «artes liberales» eran infinitamente superiores a las comunes, es decir, a las «artes mecánicas».

Y aunque en la Edad Media, se intentó equiparar ambos tipos de arte, no se logró; por lo que el único cambio fue la anexión de la «música» como parte de las artes liberales, ya que se trataba de una teoría de la armonía, y no solo como la práctica de la composición, canto o el dominio de un instrumento musical.

Este sistema de conceptos, según Tatarkiewicz (1987), persistió hasta la época del Renacimiento, donde se comenzó una transformación importante del antiguo concepto de «arte», que daría paso al que hoy día se utiliza más.

Para que esta transformación fuera posible, menciona el autor, habrían de suceder dos cosas: en primer lugar, los oficios y las ciencias tuvieron que eliminarse del ámbito del arte, e incluirse la poesía; y en segundo lugar, hubo que tomar conciencia de que, lo que queda de las artes una vez purgados los oficios y las ciencias, constituían una entidad coherente, una clase separada de destrezas, funciones y producciones humanas.

Es así como se dio más valor a la belleza y los artistas se reposicionaron en un estatus superior al de los artesanos. A su vez, el decaimiento de la industria, la economía y el comercio contribuyeron a que se invirtiera más en las producciones de los artistas; de tal suerte que crecieron sus finanzas y sus ambiciones, separándose así definitivamente de los artesanos.

En cuanto al concepto «bellas artes», éste apareció por primera vez en siglo XVI con Francesco da Hollanda, quien se aventuró a utilizar ésta expresión «bellas artes» o «*boas artes*» -según el portugués original-, y aunque ahora parezca una expresión natural, ésta no se logró arraigar en un principio.

Para la segunda mitad del siglo XVII, en un tratado sobre arquitectura que publicó François Blondel en 1765; aparecería un planteamiento similar a lo que hoy entendemos por «bellas artes», sin embargo nunca se utilizó esta expresión.

El planteamiento anterior, se refiere a que Blondel notó el vínculo que tenían en común las artes; y que en virtud de su armonía representaban una fuente de placer para quien las contemplaba, es decir, Blondel hace evidente la idea de que las artes actúan por medio de su belleza, y que su belleza es lo que logra unificarlas; lo que permitiría que en el siguiente siglo apareciera la «teoría de las bellas artes».

Sin embargo aún se tenían dudas sobre qué era lo que unificaba a este grupo de artes, y a manera de solución conceptual, para 1744 con Giambattista Vico surgió el nombre de artes «agradables», también en ese mismo año aparecería el concepto de artes «elegantes» con James Harris.

Pero no fue hasta 1747 que Charles Batteaux las denominaría «bellas artes» -término con el que tituló también su obra, que fue ampliamente leída y aceptada-, así que con esto, al fin se lograba establecer un concepto.

El término «bellas artes», de acuerdo con Tatarkiewicz (1987), se incorporó al habla de los eruditos del siglo XVIII y siguió manteniéndose en el siglo siguiente. Se trataba de un término que tenía un campo bastante claro: Batteaux presentó una lista en la que incluía

a cinco de las bellas artes –pintura, escultura, música, poesía y danza- añadiendo dos más que estaban relacionadas con la arquitectura y la elocuencia.

Esta clasificación se aceptó a nivel universal, al igual que el concepto de «bellas artes»; pese a ello demostró ser una estabilización ilusoria.

Más tarde aparecieron un sinnúmero de áreas polémicas que podían, o no incluirse en el concepto de arte, por ejemplo: la jardinería paisajista, arquitectura industrial, fotografía, cinematografía, incluso si se habla de un contexto actual, los medios de comunicación; por lo que el concepto ya establecido se desborda respecto a las nuevas necesidades y manifestaciones.

Sin duda nuestra época ha heredado diferentes definiciones respecto al «arte», principalmente la que establece que el arte es la producción de belleza, frente a la que afirman que el arte imita la naturaleza, sin embargo, ninguna de ellas ha demostrado ser realmente adecuada, y esto ha impulsado la búsqueda de nuevas y mejores definiciones.

Las definiciones existentes son muy diversas, y en ninguna de ellas se pone en duda que el «arte» es una actividad humana «consciente»; de acuerdo con Tatariewicz (1987), la cuestión central es averiguar qué es lo que distingue al arte de otro tipo de actividad humana consciente, para lo que realiza un recorrido histórico-filosófico acerca de cómo se ha definido al arte en distintas épocas.

A continuación se presenta un cuadro comparativo correspondiente al trabajo de Tatariewicz (1987), respecto a los rasgos distintivos del arte:

Figura 1. Rasgos distintivos del Arte

Produce Belleza	Representa o Reproduce a la realidad	Creación de formas	Expresión	Produce la experiencia estética	Produce choque
<p>Definición clásica que es heredada del siglo XVIII.</p> <p>«El arte es aquella clase de actividad humana consciente que aspira, y logra, la belleza. La belleza es su propósito, su logro y su valor principal.»</p> <p>Los protagonistas principales de esta definición fueron: Platón y L.B. Alberti.</p>	<p>Esta definición afirmaba generalmente que el arte imita la realidad.</p> <p>No era aplicable a todo tipo de arte, sino sólo al arte mimético, como: la pintura, escultura o poesía.</p> <p>Los protagonistas principales de esta definición fueron: Sócrates y Leonardo da Vinci</p>	<p>Se trata de una definición moderna.</p> <p>«El arte es la configuración de cosas o, la construcción de cosas. Dota a la materia y al espíritu de forma. En donde la forma de las obras de arte no tienen que ser pura forma: pueden ser funcional o figurativa.»</p> <p>Los protagonistas principales: Aristóteles, Bell, Fry y Witkiewicz.</p>	<p>Esta definición es ambigua y distrae nuestra atención de la actividad de agente, y se concentra en la «intención del artista».</p> <p>La «expresión» es solo el objetivo de algunas escuelas, y no puede ser el rasgo distintivo de todo arte, al dejar fuera al arte constructivista.</p> <p>Los protagonistas principales: Benedetto Croce y Kandinsky.</p>	<p>Es una definición que se concentra en el efecto que una obra de arte produce en el receptor.</p> <p>«El arte es lo que produce un tipo de experiencias que van desde una tranquila emoción, al éxtasis.»</p> <p>Su término «expresión estética» no es más claro que el de «belleza» por lo que la hace demasiado ambigua y restringida al mismo tiempo.</p>	<p>Definición más reciente de todas.</p> <p>Trata el efecto que el arte produce en el receptor, pero difiere respecto al carácter del efecto.</p> <p>Se considera que una obra de arte tiene éxito siempre que haya producido un efecto, es decir, la función del arte «no es expresar algo, sino impresionar».</p>

Respecto a lo anterior, tener seis definiciones del mismo fenómeno es demasiado, y para empeorar las cosas, ninguna de las anteriores es lo suficientemente estricta, amplia o clara para poder considerarse como única o verdadera. Por otra parte, también existen posturas que optan por renunciar a una definición del arte, o bien, proponer que el arte es un concepto abierto.

Esta última, es una opinión propuesta por el esteta americano Morris Weitz para quien *“es imposible establecer cualquier tipo de criterios del arte que sean necesarios y suficientes; por lo tanto, cualquier teoría del arte es una imposibilidad lógica, y no*

simplemente algo que sea difícil obtener en la práctica.” Según Weitz (1957), ninguna definición de arte es, después de todo, realmente necesaria, porque podemos tratar perfectamente el tema sin tener una.

Esto es bastante cierto, siempre y cuando se trate de una charla informal, ya que al no poseer una definición, implicaría un serio obstáculo a la hora de realizar una investigación que sea más profunda. Por esa razón es necesario seguir intentando obtener una definición.

Antes de llegar a una conclusión en cuanto a la definición del «arte», se debe recordar que el carácter variado de lo que se denomina arte, es ineludible. El arte no solo adopta formas diferentes según la época, lugar o cultura; sino que también desempeña funciones diferentes. Dicho de otro modo, el arte, surge de motivos diferentes y satisface necesidades diferentes.

Y por supuesto, que el arte puede representar cosas que existan o no, así como también trata de cosas que son tanto externas como internas al ser humano, al artista y el receptor.

La conclusión respecto a la definición «arte» y «obra de arte», retomando las aportaciones de Tatarkiewicz (1987) es la siguiente:

«El arte es una actividad humana consciente capaz de reproducir cosas, construir formas, o expresar una experiencia; así el producto de esta reproducción, construcción, o expresión puede deleitar, emocionar o producir un choque.»

Por lo tanto, la definición de una «obra de arte», no será muy diferente:

«Una obra de arte es la reproducción de cosas, la construcción de formas, o la expresión de un tipo de experiencias que deleiten, emocionen o produzcan un choque.»

1.2 Metamorfosis del arte

El largo proceso hacia la convergencia de lo que hoy se concibe como arte, se afianza fundamentalmente en todo el abanico cronológico de las libertades plásticas y conceptuales que experimentó esta actividad humana.

Toda la gama de innovaciones abordadas por los artistas, desde la Prehistoria, Edad Media, Renacimiento, entre otros; fueron los toques angulares a partir de los cuales la «metamorfosis» del arte sería posible.

La «metamorfosis del arte» lejos de extinguirse, alcanza nuevas dimensiones con la llegada de los siglos XIX y XX, que sin duda alguna, constituyen uno de los periodos más dinámicos de la historia universal.

En donde al menos en el campo del «arte», tuvo lugar una sucesión acelerada de propuestas artísticas, y que no han dejado de desarrollarse hasta el momento, con lo que se conoce como «arte contemporáneo». Pero antes de ello, será necesario puntualizar las implicaciones temporales y características que la «modernidad» y «posmodernidad» aportaron al arte.

1.2.1 Características principales de la «modernidad» y «posmodernidad».

Se puede decir que tanto la «modernidad» como la «posmodernidad o postmodernidad» se tratan de dos categorías recapituladoras e interpretativas de la cultura y de la praxis occidental.

La «edad moderna», según Habermas (1990), nació con el establecimiento de la subjetividad como principio constructivo de la totalidad. No obstante, la subjetividad es un efecto de los discursos o textos en los que estamos situados; esta edad, se caracteriza por la pretensión de validez universal del discurso racional y científico, por lo que la «modernidad», está entrelazada dentro de un discurso de legitimación.

En torno a esto, Mier (2006) nos dice que la modernidad, surgió de una violenta aunque progresiva, múltiple y diferenciada mutación de todos los órdenes colectivos y dominios de la experiencia. Trastocando también las identidades, la comprensión de sí y de lo anímico, el régimen de las afecciones, la esfera de lo propio y el sentido de la apropiación, las redes de solidaridad y la estabilidad de los vínculos. Por lo que se convierte en el tiempo de los hábitos de la incertidumbre y la mutación errática de las identidades.

Mientras que la «posmodernidad», de acuerdo con Lyotard (1979), designa el estado de la cultura después de las transformaciones que han afectado a las reglas de juego de la ciencia, la literatura y las artes a partir del siglo XIX; revelando así, la desmitologización de los grandes relatos o metarrelatos, por lo que la «posmodernidad» podría ser comprendida como un proceso de descubrimiento que supone un giro de conciencia, que deberá adoptar otro modo de ver, sentir y de constituirse.

En este sentido, Jameson (1986), caracteriza a la «posmodernidad» como el periodo en el cual surgen nuevos rasgos formales en la cultura por la emergencia de un nuevo tipo de vida social y de un nuevo orden económico, acentuado en la obsesión epistemológica de los procesos de desintegración (fragmentos o fracturas), la voluntad de desmantelamiento y el correspondiente compromiso ideológico antinómico.

1.2.2 Rasgos del arte en la «modernidad» y «posmodernidad».

Al intentar armar un marco de referencia, en el que se ubicarían las propuestas de la cultura estética relacionadas a la modernidad y posmodernidad, algunos autores como Efland, Freedman y Stuhr (2003) en su texto *La educación en el arte posmoderno*, avanzan algunos rasgos que orientarían a comprender los principales atributos que hacen diferenciar al arte que surge durante los periodos ya mencionados.

En el siguiente cuadro comparativo, se puntualiza –no solo- el interés de estos autores interesados en el arte, sino también por la educación artística:

Figura 2. Principales Rasgos

Modernidad	Posmodernidad
<p>El arte es un fenómeno único que conlleva objetos específicos destinados a proporcionar una experiencia estética desinteresada. Los representantes de la estética moderna condenan los gustos estéticos comunes del gran público y reivindican un rango superior para las bellas artes.</p>	<p>El arte es una forma de producción y reproducción cultural que solo se puede entender teniendo en cuenta el contexto e intereses de sus culturas de origen y recepción. Se intenta cancelar la dicotomía entre arte superior e inferior y repudian el elitismo.</p>
<p>Se admite la idea de un progreso histórico lineal. Se considera que cada nuevo estilo artístico supera la calidad y el potencial expresivo del arte y contribuye, en esa medida, al progreso de la civilización.</p>	<p>Se rechaza la noción de progreso lineal y sostiene que la civilización no ha logrado avance alguno sin producir por añadidura situaciones nada progresistas e incluso importantes retrocesos.</p>
<p>Se considera que el papel de la comunidad de artistas profesionales, en particular la vanguardia, es eminentemente revolucionario e inmune a las patologías sociales. Puesto que se cree que las causas de la comunidad son puras, como por ejemplo, su rechazo de la lógica capitalista, se la considera también capaz de liderar un gran proceso de cambios sociales.</p>	<p>Se cuestiona el papel distinguido que solían acaparar los entendidos en arte y demás aspirantes a un saber exclusivo y/o privado de las artes. La comunidad de artistas profesionales se concibe como espejo de la sociedad, lo que incluye por ejemplo, las repercusiones culturales del capitalismo, y al mismo tiempo como una forma de crítica cultural, esto es, respondiendo a la sociedad en la que se está inmersa.</p>
<p>El uso de la abstracción se basa en el seguimiento de relaciones puramente formales que pueden producir una experiencia estética. Se rechaza el realismo a favor de una realidad superior y personal que se halla tras las apariencias y conductas.</p>	<p>El arte contemporáneo redescubre el realismo, aunque contrariamente al realismo premoderno, basado en la naturaleza, el realismo posmoderno se origina en el estudio de la sociedad y la cultura. Se presta especial atención a la forma en que aparecen las cosas (fachada).</p>
<p>El estilo moderno tiende a hacer de la idea de unidad orgánica un principio de acción. Se censuran la decoración y el ornamento. Se promueven la consistencia y la pureza de la forma artística, la belleza y el significado.</p>	<p>Un objeto posmoderno se caracteriza por cierto eclecticismo y una belleza disonante derivada de la combinación de motivos ornamentales clásicos y de otros estilos. Esta combinación produce significados ambiguos, a veces contradictorios, y se denomina: dobles codificación.</p>
<p>La modernidad está embarcada en la búsqueda de un estilo universal, correlato de una realidad también universal que trasciende cualquier estilo local, étnico popular. Se incorpora y transforman motivos primitivos por considerarse compatibles con los grandes principios estéticos formalistas y expresionistas.</p>	<p>Los estilos posmodernos son plurales, incluso eclecticos y susceptibles de múltiples lecturas e interpretaciones. Los objetos multiculturales son reciclados de diversas maneras que reflejan sus orígenes.</p>
<p>La modernidad implica la destrucción creativa de las realidades antiguas para crear otras nuevas.</p>	<p>El eclecticismo y la apropiación de elementos históricos responden a un marcado interés por la integración del pasado y el presente.</p>

Otra de las particularidades que resulta al hablar de la modernidad y posmodernidad son conceptos como: arte moderno, arte contemporáneo o bien arte posmoderno; y es que, hasta mediados de la década de los setenta, según Danto (1999), no era posible distinguir la diferencia entre lo moderno y contemporáneo en cuanto concepto o noción estilística: lo «moderno» solía confundirse con aquello que se producía recientemente, y lo «contemporáneo» con lo producido en el presente o por artistas contemporáneos.

Asimismo este autor indica que entre los años sesenta y ochenta, el «arte contemporáneo» determina su estructura de producción artística en contraposición a la del «arte moderno»; mientras el primero no dudaba en tomar estilos del pasado, el segundo intentaba liberarse de ese pasado a favor de la innovación. De este modo se revelan los perfiles estilísticos de lo «moderno» y lo «contemporáneo» distinguiéndose así, de su mero significado temporal.

Continuando con las aportaciones de Danto (1999), cabe destacar que el arte producido bajo la denominación “posmoderno”, no debe confundirse con el «arte contemporáneo», ya que este es más general y se define como “un estilo que utiliza estilos”. En cambio, el «arte posmoderno» se identifica como uno sólo de esos estilos, aquel que utiliza un modo de hacer particular conforme al denominado, estilo posmoderno.

1.3 Marco temporal del arte contemporáneo.

La delimitación del arte contemporáneo, de acuerdo con Sarriugarte (2012), se correspondería con las grandes transformaciones políticas que inauguró la Revolución Francesa, así como el cambio espectacular en los ámbitos económico y demográfico consecuencia de la Revolución Industrial, hasta nuestros días. En este sentido, se podría configurar un marco temporal del «arte contemporáneo» como el siguiente:

1. Desde la Revolución Francesa hasta el comienzo del «arte moderno», con la aparición del *impresionismo* y su ruptura de los conceptos académicos en el campo pictórico.

2. Aparición del desarrollo del «arte moderno» hasta su finalización, desde el *impresionismo* hasta mediados de los años sesenta del siglo XX, cuando se inicia el fenómeno de la *posmodernidad*. Este apartado se subdivide en otros dos periodos artísticos:

2.1 Desde el comienzo del *impresionismo* hasta la 2da Guerra Mundial, correspondiendo este intervalo temporal con las *Vanguardias Históricas*, periodo donde, según De Micheli (1979), se desarrollan todos los *ismos* con su evolución formal, estilística y radical experimentación.

2.2 La *Modernidad Tardía* que abarcaría, de acuerdo a Lucie-Smith (1991), desde la finalización de dicha contienda mundial hasta aproximadamente finales de los años setenta con la aparición de los primeros brotes *posmodernos*.

3. La *Posmodernidad* y su expresión en el arte, se traduce mediante el *arte de lo otro*, -que englobaría la consolidación de la mujer artista en el espacio cultural; la aparición de nuevos agentes, hasta el momento reprimidos, como los artistas homosexuales y aquellos que pertenecen al Tercer Mundo-, así como la expansión y difusión de la relación entre *nuevas tecnologías* y el arte. Se trata, afirma Sarriguarte (2012), de un fenómeno cultural que se va produciendo por borbotones y que depende de los países de los que se hable. Las fechas que se manejan para dar comienzo temporal al fenómeno de la *posmodernidad artística* se sitúan alrededor de finales de los años setenta hasta aproximadamente mediados de los noventa.

1.4 Arte Moderno

El comienzo de la historia del «arte moderno», en palabras de Sarriguarte (2012), se inicia después de casi tres siglos de formación artística mediante las academias de las letras y artes, ya que si en un principio impulsaron un nuevo espíritu de aproximación y estima hacia el arte, con el tiempo se volverían en un instrumento de su limitación creativa, es decir, que lograron imponer toda una serie de convencionalismos y

regulaciones artísticas que terminaron por generar un “academicismo”, cuya crisis sería el detonante para la aparición del «arte moderno».

En opinión de Carlo Argan (1998), el comienzo de la *modernidad artística*, se encuentra a mediados del siglo XIX, mediante las críticas de arte de Baudelaire, la obra de Gustave Courbet, el desafío a las instituciones y a los cánones artísticos establecidos, la negación de la división entre el arte elevado y arte bajo, las representaciones de la vida contemporánea y la invención de las vanguardias.

Otro cambio que consolida la aparición del «arte moderno» fue la realización de exposiciones públicas, donde el artista mostraba sus trabajos artísticos sin conocer con exactitud los gustos del público asistente. Este hecho resulta un cambio importante, ya que en el pasado la relación del artista-cliente marcaba la conformación final de la obra de arte, dicho de otra manera, el quehacer artístico se liberó y obtuvo la oportunidad de mostrarse a un público más abierto y general.

Por lo que se puede afirmar, de acuerdo con De Micheli (1979), que el «arte moderno» no surge como evolución del arte del XIX, sino contra los valores de ese siglo, y esa ruptura no es meramente estética, porque no se puede buscar una explicación de las *vanguardias* únicamente en el cambio del gusto; las razones de la ruptura son de orden ideológico, se puede decir que se rompió la unidad cultural del siglo XIX y la rebelión que se produjo estalló al interior, provocando cambios en las bases, procedimientos y objetivos del quehacer artístico. En este sentido, la mayoría de los expertos, teóricos e historiadores del arte, considera el surgimiento del «arte moderno» vinculado al propio nacimiento de las *vanguardias históricas*.

1.4.1 Impresionismo

Lo que se podría considerar la “prehistoria inmediata” de las *vanguardias históricas* comienza a desplegarse de manera eficaz en el último cuarto de siglo XIX, en el que el «impresionismo» se convierte, según Barroso (2005), en un estilo autónomo, manifestándose abiertamente con la primera exposición colectiva de impresionistas en

1874 conocida como el Salón de los Independientes, generando expectativas entre los jóvenes artistas que no seguían los cánones de la escuela de Bellas Artes y se consideraban excluidos.

El «impresionismo» representa, de acuerdo con Hauser (1998), el punto culminante de la cultura estética y constituye la consecuencia más extrema de la renuncia romántica a la vida práctica activa, y sustituye el objeto de conocimiento teórico por el de la experiencia directamente óptica de manera más íntegra que cualquier otro arte anterior, es decir, que el «impresionismo», intenta representar la naturaleza en constante movimiento.

Toda *imagen impresionista* es la expresión de un momento de la existencia, la representación de un equilibrio inestable. En cada una de ellas se puede encontrar una reproducción de la luz, aire y de la atmósfera, la descomposición de las superficies de color en manchas y puntos, la disolución de los colores locales en valores de expresión atmosféricos y perspectivistas, el juego de las reflexiones de la luz y las sombras iluminadas, se trata de una pintura abocetada, de pincelada rápida, fugaz, corta y yuxtapuesta; plana y sin perspectiva en donde las personas no están bien definidas ni delineadas, carecen de volumen y de trazos claros en el dibujo. En su composición se prioriza el paisaje en donde se eliminan totalmente los encuadres centrales.



Figura 3. Monet, C. (1872)
Impression, soleil levant
(*Impresión, sol naciente*)
©Museo Marmottan Monet. París.



Figura 4. Manet, É. (1863)
Le Déjeuner sur l'herbe.
(*Almuerzo sobre la hierba*)
© Musée d'Orsay, París.

Se podría decir que el «impresionismo» tenía un carácter o estilo aristocrático, es elegante y espiritual, nervioso y sensible, encaprichado con lujos y rarezas; es ahí donde encontramos a los principales exponentes: Claude Monet, Édouard Manet, Frédéric Bazille, Berthe Morisot, Edgar Degas, Armand Guillaumin, Camille Pissarro, Auguste Renoir, Alfred Sisley, entre otros; quienes pensaban, nos recuerda Barroso (2005), que el artista debía pintar solamente lo que sus ojos veían, ya que la pintura es el arte que debe buscar la verdad visual de las cosas sin echar mano de la imaginación, también son estos artistas quienes dejan de pintar en el taller y salen a las calles para representar la realidad de la luz y sus cambios en los diferentes momentos del día, usando para ello colores frescos y brillantes.

1.4.2 Postimpresionismo

De acuerdo a las aportaciones de Barroso (2005), se puede decir que en algunos aspectos puede resultar artificial establecer la separación entre el «impresionismo» y los artistas que después de esta corriente, continuaron sus enseñanzas de libertades técnicas y conceptuales. Pero aunque sean irreductibles a un movimiento, la densidad de su experiencia y el hecho de que sirviera de inspiración y de modelo a muchos otros artistas posteriores, hace casi imprescindible el tener que contar con sus aportaciones como un sólido substrato del arte de las *vanguardias*.

Si bien es cierto que el «impresionismo» provocó la aparición de una serie de pintores que renovaron la propuesta artística de ese entonces, con el «postimpresionismo» se abrió la puerta a la experimentación, se jugaba con los tonos planos, figuras sin volumen, deformaciones, incluso trazos caricaturizados.

Bajo los parámetros de esta corriente, los géneros y temas como: el *paisaje*, la *figura*, los *retratos* y *autorretratos*, así como las composiciones y escenas adquieren un importante relieve; destacando también que es justo en esta época, cuando se comienza a reproducir gran cantidad de dibujos y copias de otros artistas. Los autores de esta

órbita, también denominada «puntillismo»¹, estaban preocupados por exaltar metódicamente los efectos de luz que los impresionistas habían presentado y utilizando un código técnico preciso.

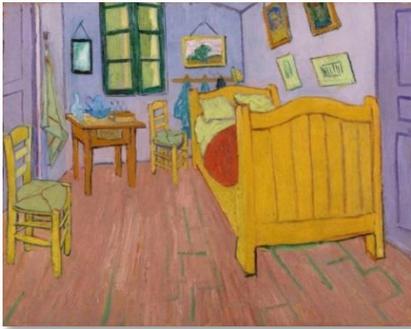


Figura 5. Van Gogh, V. (1888)
La Chambre à Arles (El dormitorio en Arles)
Primera versión.
©Van Gogh Museum, Amsterdam.

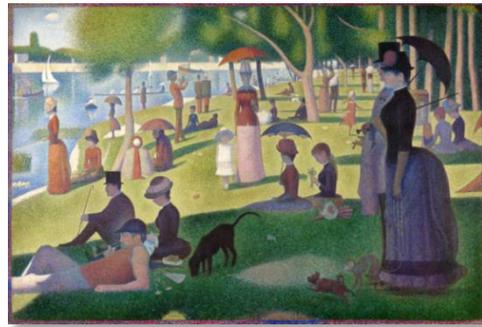


Figura 6. Seurat, G. (1884)
Un dimanche après-midi à l'île de la Grande Jatte. (Tarde de domingo en la isla de la Grande Jatte)
© Musée d'Orsay, París.

En este sentido cabe señalar que además de su interés por los efectos de la luz, en esta etapa, el color se convertía en el principal valor expresivo y simbólico de sus obras, al igual que la recuperación de la forma y la expresividad que en ellas se lograba. Dentro de estos artistas, según Barroso (2005), podemos encontrar a Vincent Van Gogh, Paul Gauguin, Paul Cézanne y Henry de Toulouse-Lautrec; todos ellos pasaron por la experiencia impresionista, que tomaron como base de su ruptura con el “orden”, sin embargo uno de los puntos más importantes de la obra de estos autores es que con ella, realizaban la búsqueda de un lenguaje personal. Por lo tanto, con ellos se inaugura la idea de que el artista expresa lo que ve y siente, no lo que unas supuestas leyes naturales y tradición considerada científica dicen que es la realidad.

¹ **Puntillismo:** También denominado «divisionismo» es una técnica pictórica que consiste en representar la vibración luminosa mediante la aplicación de puntos. Es considerado como la corriente continuadora del Impresionismo, donde las formas son concebidas dentro de una geometría de masas puras siendo sus cuadros perfectos ejemplos de orden y claridad.

1.5 Primeras Vanguardias Históricas

El término vanguardia -del francés *avant-garde*-, es militar en su origen, pero se popularizó a finales de la Revolución Francesa para referirse en sentido figurado a las vanguardias políticas. Sólo hasta el último cuarto del siglo XIX, de acuerdo con la propuesta de Schulte-Sasse (1997), dicho término vino a significar el desafío iconoclasta de ciertos artistas a convenciones lingüísticas y formales. Por lo que el significado iconoclasta actual, o bien, contracorriente de la «vanguardia» surgió en el momento de eclosión de la industria de la cultura de Occidente y cuando se acuñaron etiquetas despectivas para referirse al arte dirigido hacia las masas.

Los estudios académicos sobre la «vanguardia» emplean según el mismo autor, dos enfoques conceptuales diferentes: 1) Tiende a enfatizar el radicalismo lingüístico, las razones epistemológicas y socio-históricas que subyacen su impulso iconoclasta; y 2) se trata de un enfoque centrado en el ataque de la «vanguardia» hacia la institución del arte como totalidad y, simplemente, busca develar las razones epistemológicas y socio-históricas detrás de ello.

Esta etapa va desde el año 1905, en que expusieron los *fauves* en el Salón de Otoño de París, y el grupo de *Die Brücke (El Puente)* en Dresde por primera vez, hasta mediados de los años veinte, etapa de gran densidad creativa; hubo importantes fenómenos de dicción y de contenido, donde los elementos técnicos que forman la obra de arte, tales como el dibujo o la línea, el color, textura o la composición, reciben un fuerte énfasis en tendencias, contribuyendo así al surgimiento de lo que Peter Bürger en su texto *Teoría de la Vanguardia* (1987), denomina «Vanguardias Históricas», que trajeron consigo una variedad de “ismos” tales como: *Fauvismo, expresionismo, cubismo, futurismo, abstraccionismo, dadaísmo, surrealismo y constructivismo*.

En este sentido cabe mencionar la existencia de dos bloques de corrientes bien diferenciados: las *primeras vanguardias históricas* -desde comienzos del siglo XX hasta los primeros años de la década de los cuarenta-, y las tendencias posteriores a la Segunda Guerra Mundial -desde el final de los cuarenta hasta mediados de los años

setenta-. Se trata de dos periodos netamente distintos, cuyas problemáticas se hallan relacionadas, pero que ofrecen resultados distintos.

En seguida se realizará un breve recorrido por los denominados “ismos”, sus características y sus principales exponentes, con el fin de poder contextualizar el quehacer artístico actual; todo esto de acuerdo a las aportaciones de Lourdes Cirlot, Anna María Guasch, Cor Blok y Juan Acha, quien a criterio personal, resultan ser autores que me permiten llevar a buen término este recorrido histórico-artístico ya que logran puntualizar claramente las características, contextos y aportaciones de cada uno de los periodos que a continuación se desarrollan.

1.5.1 Fauvismo

El «fauvismo» cuestiona al arte como representación de la realidad, abogando por un arte subjetivo que exprese sentimientos a través del color. El término *fauve*, fue acuñado por el crítico de arte Louis Vauxcelles, se trata de un término francés para *fiera*, y es que esto fue lo primero que percibió Vauxcelles al contemplar una serie de pinturas en el Salón de Otoño en París, con una violencia cromática evidente, agresivos contrastes y ausencia del claroscuro.

En este sentido, Cirlot (1988) afirma que a pesar de que en pocas ocasiones se considera al «fauvismo» como la primera corriente de vanguardia que rompe con la tradición, si se trata de un movimiento de síntesis, es decir, que en él se pueden encontrar elementos técnicos que corresponden a movimientos anteriores como el *impresionismo* o el *postimpresionismo*; pero siguiendo criterios e intenciones completamente diferentes.

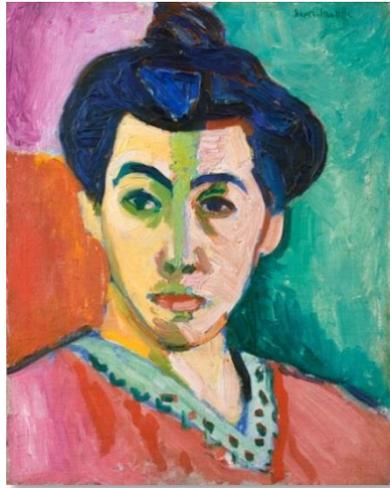


Figura 7. Matisse, H. (1905)
Madame Matisse (Retrato de la raya verde)
© Statens Museum for Kunst, Copenhagen.

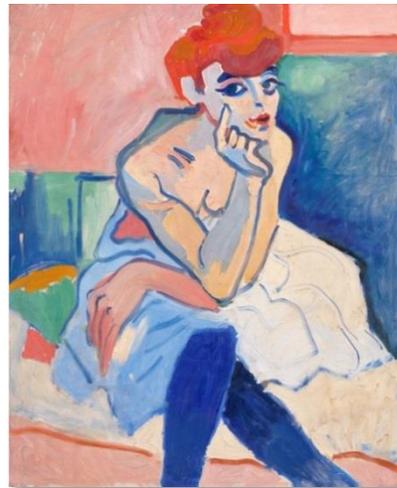


Figura 8. Derain, A. (1905)
La femme en chemise (La mujer en camisa)
© Statens Museum for Kunst, Copenhagen.

Uno de los aspectos formales más característicos de esta vanguardia, es la autonomía del color respecto a la forma; ya que el color se convierte en el protagonista de la pintura, de hecho el uso de los colores primarios y los complementarios se convierte en la solución cromática más común para plasmar su interés por la luz. Ese colorido iba acompañado según esta autora, de una línea de dibujo antiacadémica fuera de las pautas de perfiles recortados, en donde el artista *fauve* como: Henri Matisse, Raoul Dufy, André Derain, Maurice de Vlaminck y George Braque; intenta equilibrar el mundo real y el mundo interior de manera subjetiva bajo una técnica de pinceladas sueltas y de manchas. Y mientras París miraba el nacimiento del «fauvismo» en 1905, en Alemania, en esa misma fecha, aparece en Dresde el grupo *Die Brücke (El Puente)*, primera manifestación del complejo «expresionismo alemán».

1.5.2 Expresionismo

Los *expresionistas* alemanes se basaban en el color, la forma y textura para la transmisión de sus estados de ánimo que respondían al advenimiento de la Primera Guerra Mundial.

Debido a la temática del «expresionismo» se puede decir, en palabras de Barroso (2005), que es una corriente de oposición, en la que detrás de cada una de sus obras se esconde un grito de angustia, terror, miseria y opresión; como se puede apreciar en la obra emblemática “*El Grito*” de Edvard Munch.

Este último, muy admirado e influyente en el arte del ámbito cultural germano, considerado como uno de los precursores de esta corriente junto con Van Gogh; que según Cirlot (1988), se convirtieron en el enlace para las nuevas propuestas artísticas, como las del grupo *Die Brücke (El Puente)* formado por Ernest Ludwig Kirchner, Erick Heckel, Friedric Bley, Karl Schmidt-Rottluff y Emil Nolde; el grupo *Der blaue Reiter (El jinete azul)* integrado por la asociación de los rusos Wassily Kandinsky y Alexei von Javlenski, los alemanes Gabriele Münter y Franz Marc y el suizo Paul Klee; y finalmente el grupo que seguía el concepto de *Neve Sachlichkeit (Nueva Objetividad)* con Otto Dix, Georg Grosz, Max Beckmann, Ernst Barlach, entre otros.

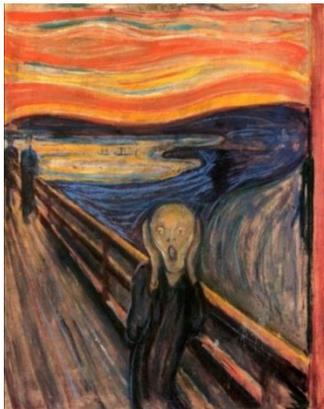


Figura 9. Munch, E. (1893)
Skrik (El Grito)
© National Gallery
(*Nasjonalmusset*), Oslo.

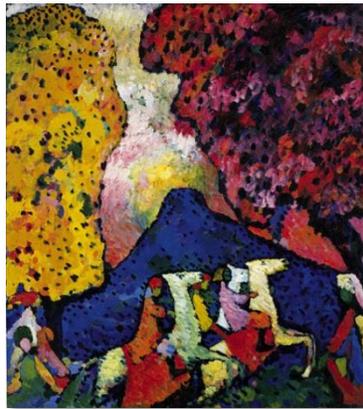


Figura 10. Kandinsky, W. (1905)
Der blaue Berg (Montaña azul)
© Solomon R. Guggenheim
Museum, New York.

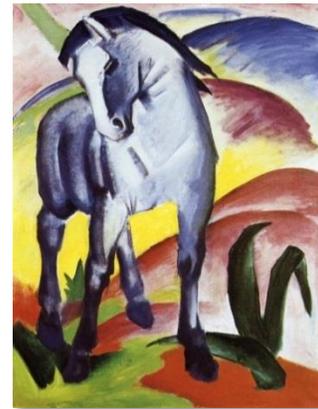


Figura 11. Marc, F. (1911)
Madame Matisse (Caballo azul I)
© Munich Ständische Galerie,
Munich

A pesar de que el «expresionismo» es un movimiento que se da principalmente en Alemania, también existen artistas de otros países como: Georges Rouault (Francia), Amedeo Modigliani (Italia) y Marc Chagall (Rusia); que al igual que en la obra de los autores germanos, existió siempre el predominio de lo subjetivo, fantástico, deforme e

irracional; haciendo de estos una manifestación artística directa, espontánea y libre de convenciones.

Y es con el trabajo pictórico de Marc Chagall con quien se pueden advertir algunos elementos que se enlazan con el nacimiento del «cubismo», como la próxima *vanguardia artística* hacia 1907.

1.5.3 Cubismo



Figura 12. Picasso, P. (1893)
Les Demoiselles d'Avignon
(*Las señoritas de Avignon*)
©Museum of Modern Art,
New York.



Figura 13. Braque, G. (1912)
La clarinette (El Clarinete)
© Peggy Guggenheim
Collection, Venecia.



Figura 14. Gris, J. (1914)
Botella de ron y periódico.
© Munich Städtische
Galerie, Munich .

Este tipo de obra permitió, según la historiografía del arte contemporáneo propuesta por Cirlot (1988), la existencia de dos tipos de «cubismo»:

1) *Cubismo analítico*, identificado como el más puro y el de más difícil comprensión, es en donde el artista opta por descomponer la realidad en un proceso mental para reflejarla mediante la geometrización de las formas.

2) *Cubismo sintético*, caracterizado ya no por la descomposición de todas sus partes, sino por la síntesis o resumen de la fisonomía esencial de las partes más

significativas de la figura. Y es precisamente en esta etapa, en la que surge la principal aportación que hizo esta vanguardia, el *collage*, técnica que permitió la inserción en el cuadro de elementos de la vida cotidiana.

1.5.4 Futurismo

El «futurismo» además de formar parte de las *vanguardias*, fue también considerado como un movimiento literario; que nació con el “*Manifiesto del Futurismo*”, publicado por Filippo Tommaso Marinetti, quien exaltaba la modernidad, lo tecnológico, mecánico y sobre todo, la estética de objetos industriales.

Pese a que esta vanguardia, nos dice Cirlot (1988), no tuvo una larga vida tras la Primera Guerra Mundial, contó con magníficos exponentes como:

Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Giacomo Balla, Gino Severini y Giacomo Balla; quienes tenían como meta primordial mostrar movimiento, cambio, transformación, es decir, el progreso. Por esta razón, quizá el elemento más destacable dentro de la obra futurista, sea la negación total y absoluta de los valores del pasado, para así reivindicar el futuro.



Figura 15. Boccioni, U. *La ciudad que se alza*.
(1910 - 1911)
©Museum of Modern Art, New York.



Figura 16. Carrà, C. *Manifestación Intervencionista*. (1914)
©Museum of Modern Art, New York.

De igual forma la autora puntualiza que estos artistas utilizaban la técnica *divisionista*, con el objeto de lograr una sensación de dinamismo; en donde la *ciudad*, se convertía en la fuente de inspiración por antonomasia, ya que gracias a ella era posible poner en práctica el sistema formal inventado por los autores de esta vanguardia para producir la sensación de movimiento: el *simultaneísmo*, basado en repetir las imágenes de manera superpuesta, constituyendo algo similar a una secuencia fílmica.

1.5.5 Abstracción

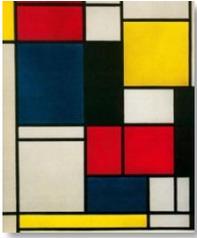
Se establece como fecha de nacimiento de la «abstracción» en el año 1910, cuando Wassili Kandinsky realiza su primera *acuarela abstracta*; sus primeras obras se caracterizaban por su gran sentido de libertad, así como por su enorme dinamismo y vitalidad.

Se trataban de composiciones, en las que el elemento cromático desempeña un papel fundamental, pero sobre todo porque en su trabajo se puede encontrar, según Cirlot (1988), una nueva manera de entender el proceso pictórico en su sentido abstracto como una creación de la naturaleza, por lo tanto no la excluía sino que la ampliaba. Kandinsky, para denominar esta nueva realidad del arte, prefería utilizar el término *concreto* en vez de *abstracto*.

Kandinsky era uno de los pintores catalizadores de todo lo que estaba aconteciendo, especialmente en relación al cambio de pintura hacia la abstracción y hacia la independencia directa del referente.

La aportación de Kandinsky, no se circunscribe únicamente en su obra, también deberá tenerse en cuenta su tarea como docente en la *Escuela de la Bauhaus* al igual que sus textos para comprender el gran alcance de su influencia en el arte del siglo XX, pero sobre todo, que las tendencias posteriores a la Segunda Guerra Mundial deben mucho a su labor dentro del ámbito de la figuración.

En el siguiente cuadro se concentran las corrientes abstractas correspondientes a este periodo, según el texto de Cor Blok, *Historia del Arte Abstracto* (1990):

Figura 17. Corrientes Abstractas				
Rayonismo	Orfismo	Suprematismo	Neoplasticismo	Informalismo
<p>Es una síntesis de cubismo, futurismo y orfismo, que utiliza tanto formas abstractas como formas espaciales, que resultan del cruce de los rayos reflejados por los diferentes objetos, rechaza lo individual y en su lugar desarrolla la autonomía del cuadro.</p> <p>Artistas: Mikhail Larionov, Natalia Gontcharova.</p>	<p>Surge en parte del cubismo, conserva su construcción espacial, pero prescinde generalmente de la identificación del espacio pictórico con un espacio real determinado. Sustituye gradualmente las imágenes de la naturaleza por formas lumínicas de color.</p> <p>Artistas: Robert Delaunay, Fernand Léger, Francis Picabia y Marcel Duchamp.</p>	<p>Pintura que utilizaba exclusivamente figuras geométricas simples sobre fondo blanco, blanco y negro o de colores como el rojo, considerado como el color por excelencia. Transmite la idea de que la realidad es espacio informe (blanco) y todas las diferenciaciones nominales y funcionales son una ilusión humana.</p> <p>Artista: Kasimir Malevich</p>	<p>Grupo de artistas también conocidos como: "De Stijl"². Corriente que proponía despojar al arte de todo elemento accesorio en un intento de llegar a la esencia a través de un lenguaje plástico objetivo y, como consecuencia, universal. Junto con el <i>suprematismo</i>, está considerado como el origen de la abstracción geográfica.</p> <p>Artistas: Piet Mondrian, Van Doesburg, Wilmos Huszár, Geoges Vantongerloo, Jacobus Peter Oud y Gerrit Rietvel.</p>	<p>Tendencia pictórica denominada también como <i>tachismo</i> o <i>pintura de borrones</i>. Surgió en 1951 y se trata de una pintura abstracta que no excluye totalmente los elementos imitativos, pero que si rechaza la construcción geométrica y acentúa la importancia de la materia del color. Se caracteriza por el uso de <i>empastes</i> de pintura con aditivos como: arena, polvo de mármol, yeso, entre otros</p> <p>Artista: Jean Dubuffet</p>
<p>Figura 18.</p>  <p>Gonchavora, N. (1913) <i>Kouku (Los Gatos)</i> © Solomon R. Guggenheim Museum, New York.</p>	<p>Figura 19.</p>  <p>Delaunay, R.. (1920) <i>Femme nue lisant (Mujer desnuda leyendo)</i> © Museo de Bellas Artes de Bilbao</p>	<p>Figura 20.</p>  <p>Malevich, K. (1916) <i>Супрематическая живопись (Pintura Suprematista)</i></p>	<p>Figura 21.</p>  <p>Mondrian, P. (1925) <i>Cuadro n° 2</i> © Collection Max Bill, Zurich.</p>	<p>Figura 22.</p>  <p>Dubuffet, J. (1945) <i>Woman grinding coffee (Pintura Suprematista)</i> © Stedelijk Museum, Amsterdam.</p>

² **De Stijl**: Revista dirigida promovida por Piet Mondrian y Theo Van Doesburg, entre 1917 y 1928 en la que se reflejaban principios, las opiniones de algunos pintores y arquitectos holandeses. (Block, 1990)

1.5.6 Dadaísmo



Figura 23. Schwitters, K. (1937-1938)
Zollamtlich geöffnet (Inaugurada por la aduana)
© Tate Britain Gallery, Londres.



Figura 24. Duchamp, M. (1913)
Roue de Bicyclette (Rueda de Bicicleta)
© The Sidney and Harriet Janis Collection.

«Dadá» (*caballito*), se trata de una postura que surge en el año de 1916 durante la guerra mundial, en la ciudad de Zurich; postura que considera las formas culturales, es decir, las tendencias artísticas modernas como el *expresionismo* o el *cubismo* como inutilizables.

Por esta razón, el *artista dadá*, lucha contra todo lo previamente establecido para crear espacio para nuevas posibilidades, no solo en la apariencia del objeto artístico sino más bien en la total concepción de este. Por lo tanto, se le puede considerar como el más radical y agresivo de los *ismos*.

En toda actividad *dadaísta* debe verse un acto de provocación que, aunque en un momento dado pueda parecer carente de finalidad, tiene como meta conseguir una concienciación por parte de los espectadores.

De acuerdo con la opinión de Cirlot (1988), es muy difícil entender el movimiento «dadá» sin llegar haber comprendido la personalidad de Tzará. Ya que el propio concepto: *dadá*, fue hallado por él al azar al abrir un diccionario por la letra “d”, siendo este, el motivo de

que la palabra no posea ningún significado en cuanto a fundamento teórico se refiere ya que según Tzará tan solo se trató de una protesta.

Entre los artistas más importantes se encuentran:

Kurt Schwitters, quien realiza *collages* e incorpora al mundo de la pintura, materiales de desecho; y Marcel Duchamp, cuya obra puede considerarse como verdadera precursora del «dadaísmo» con su *ready made*³ y la descontextualización de objetos ya fabricados, para dotarlos de nuevos y múltiples significados.

1.5.7 Surrealismo



Figura 25. Magritte, R.. (1928)
La Tentative de l'impossible
(*Tentativa de lo imposible*)
© Galerie Isy Brachot,
Bruselas.



Figura 26. Dalí, S. (1934-1935)
Rostro de Mae West, que puede
usarse como apartamento surrealista
© Art Institute of Chicago



Figura 27. Miró, J. (1928)
Dutch Interior I (Interior Holandés I)
© Museum of Modern Art,
New York.

Surge como un movimiento literario, que después trasladaría su pensamiento a las artes plásticas, cine y teatro. Se puede señalar como la fecha de su aparición, la publicación del primer *Manifiesto Surrealista* en París por André Bretón en el año de 1924.

³**Ready-made:** Objeto no artístico y cotidiano, cuyo traslado a un espacio dedicado a las obras de arte obedece a la voluntad de cuestionar ideas sobre arte y el señalar la consiguiente realidad ideológica del mismo; pero que en ningún momento pretende pasar por obra de arte con sus respectivos atributos formales es decir, erige en sí una propuesta conceptual donde lo importante es la idea. (Acha, 2012)

El concepto fundamental de esta *vanguardia*, nos dice Barroso (2005), es el de “*automatismo*”, que se basaba en una especie de dictado mágico, proveniente del inconsciente, gracias al cual surgían poemas, ensayos y obras de carácter literario, sin embargo, en las obras plásticas surrealistas se pueden encontrar de dos tipos:

1) *Surrealismo figurativo*: En la obra de Max Ernst, René Magritte, Salvador Dalí y Chagall, quienes exploraron el surrealismo desde la vía onírica y la óptica del realismo formal, que a pesar de la deformidad y transformación de sus trazos, nunca abandonaron la referencia real de los objetos.

2) *Surrealismo abstracto*: Con artistas como Yves Tanguy, Joan Miró, Klee y Hans Arp; crean universos figurativos personales a partir del automatismo puro.

1.5.8 Constructivismo

Esta *vanguardia*, comparte origen y fechas con el *suprematismo*, sin embargo el «constructivismo» tiene una marcada carga política e ideología propia de la revolución rusa.

Los autores principales de esta corriente fueron: Vladimir Tatlin, El Lissitzky, Antón Pevsner y Naum Gabo. Quienes pensaban que su labor debía estar dedicada a las actividades que fueran verdaderamente útiles para la sociedad, por lo que pretendían, de acuerdo con Cirlot (1988), la unión entre las artes con la arquitectura, la producción industrial, el diseño publicitario o la tipografía.

Convirtiéndose en una de las razones por las que compartía objetivos con una de las escuelas más famosas de la historia del arte, la «*Bauhaus*»; y no es casual, ya que

varios constructivistas fueron profesores o impartieron seminarios en algún momento en dicha escuela alemana.

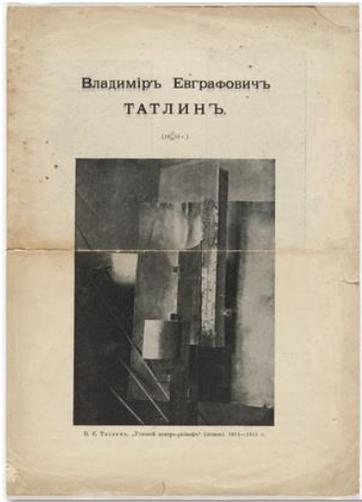


Figura 28. Tatlin, V. (1915)
Brochure for Tatlin's counter-reliefs exhibited at 0.10
(Folleto para contra relieves)
© Museum of Modern Art, New York.



Figura 29. Gabo, N. (1974-175)
Torsion circa
© The Sidney and Harriet Janis Collection.

El «constructivismo» influyó de manera determinante en la evolución artística y arquitectónica de los años veinte, así como en numerosos carteles de propaganda política, y lo escultórico.

1.5.9 Escuela de la Bauhaus



Figura 30. Klee, P. (1922) *Scherzo with Thirteen*.
Figura 31. Kandinsky, V. (1923) *Litografía*.
© Museum of Modern Art, New York.



Figura 32. Gropius, W. (1925) Edificio de Bauhaus en Dessau
© Thomas Lewandovski



Figura 33. Breuer, M. (1927-1928) *Club chair*.
Figura 34. Brandt, M (1930) *Table clock*
© Museum of Modern Art, New York.

Se debe al arquitecto Walter Gropius la idea de unificar la *Kunsthochschule* (Escuela de Bellas Artes) con la Escuela de Arquitectura, para dar lugar a lo que sería la «Bauhaus»; fundada en Weimar, pero que posteriormente se trasladaría a Dessau.

La «Bauhaus» hizo grandes aportaciones tanto en el diseño, las artes gráficas y la arquitectura, de hecho, aún en la actualidad se toma como punto de referencia. Aunado a esto, la «Bauhaus» contaba con grandes e importantes artistas que como profesores, ayudaron a la configuración de una nueva estética *funcional*, característica principal de las aportaciones de esta escuela.

Dentro de estos artistas, según Cirlot (1988), aparecen nombres como: Mies van de Rohe, Marcel Breuer, Gyorgy Kepes, Johannes Itten, Oscar

Schlemmer, Wassili Kandinsky, Paul Klee, Laszlo Moholy-Nagy, Anni Albers, Margarete Schutte-Lihotzky y Josef Albers, interesados en que sus estudiantes fueran igualmente expertos en el arte y en los trabajos manuales, además de artesanos funcionales y de ornamentación industrial.

Después de Walter Gropius, a la cabeza de la escuela quedó Hannes Meyer, arquitecto que desempeñó el cargo hasta 1930 y que logró elevar la producción artística, hasta que la escuela fue conocida mundialmente. Pero tres años después, en 1933, la escuela sería cerrada por considerársele “*ni de bolchevismo*”, por los nazis. Motivo por el cual muchos de los arquitectos y artistas que habían impartido clases en la famosa escuela, optaron por emigrar a Estados Unidos, donde fructífero de manera especial el germen bauhausiano.

1.6 Modernidad Tardía o Segundas Vanguardias

De acuerdo con Edward Lucie-Smith (1991) este periodo abarcaría desde la finalización de la Segunda Guerra Mundial hasta aproximadamente finales de los años setenta con la aparición de los primeros brotes *posmodernos*. En este transcurso de tiempo, se incorpora una relación entre Europa y Estados Unidos con la que se logra la definición de un nuevo arte, provocado por el agotamiento de los modelos vanguardistas de principios del siglo XX, así como la migración de múltiples artistas europeos a América.

El panorama político y social de aquel entonces, en palabras de Cantú (2006), cambió no solo para las naciones involucradas sino para el resto del mundo, con: la división de Europa en dos bloques irreconciliables, disolución de los Imperios coloniales en África y Asia; pero sobre todo la confirmación de Estados Unidos como la potencia más rica y poderosa del mundo. Siendo este uno de los principales motivos, por los que la sociedad americana a partir de ese momento marcaría las pautas de comportamiento del llamado “*mundo libre occidental*”.

Los movimientos y corrientes artísticas, según la clasificación de Lourdes Cirlot en su texto *Las últimas tendencias artísticas* (1990) son: *informalismo, expresionismo abstracto, minimal, arte cinético, arte de acción, conceptual, povera e hiperrealismo*.

1.6.1 Informalismo

El concepto «*informalismo*» fue formulado por el crítico francés Michel Tapié en 1951, quedando por entendido que lo *informal*, se refería a la ausencia total de las formas reconocibles, indeterminación y dispersión; por lo tanto se refiere a un arte libre de esquemas geométricos, de líneas o planos, dicho de otra manera, se trata de un arte de la *no-figuración*.

El antecedente de este movimiento fue la *abstracción no geométrica* que tiene como característica principal que los artistas de esta corriente como: Jean Dubuffet, Jean Fautrier, Georges Mathieu, Hans Hartug, Lucio Fontana, Alberto Burri y Antoni Tàpies; valoran el proceso creativo tanto como el resultado, lo que corresponde al *action painting* (pintura de acción) y a la creación artística casi como un espectáculo de la actividad febril y veloz del artista, por lo que los cuadros suelen ser de grandes dimensiones para que posibiliten que el cuerpo del pintor se involucre en el *acto creativo*.



Figura 35. Dubuffet, J. (1981)
Site avec 3 personnages
© Rosenbaum Contemporary, Florida.



Figura 36. Mathieu, G. (1955)
Pour une alienation definitive du logos
© Albright-Knox Art Gallery, Buffalo.

Por otra parte al mismo tiempo del surgimiento del «*informalismo europeo*», surge en Estados Unidos el «*expresionismo abstracto*».

1.6.2 Expresionismo Abstracto

Es una tendencia partidaria de la creación espontánea, que al igual que el informalismo aprecia el acto creativo. En Estados Unidos, existieron dos modalidades distintas dentro del «expresionismo abstracto»: una en la línea gestual y otra en las llamadas *color-field painting* (pinturas de superficie color).

En la línea de lo gestual, se encuentra parte de la obra de Willem de Kooning y Franz Kline, sin embargo el artista más importante es Jackson Pollock, quien invento la técnica *dripping* que consistía en gotear y salpicar la pintura usando palos, tarros perforados o cucharas en lugar de pinceles, sobre una tela colocada en el suelo; creando obras que se convertirían en una especie de síntesis del *informalismo*. Mientras que de la llamada *color-field painting*, los artistas más representativos son: Mark Rothko, Clifford Still y Barrett Newman.



Figura 37. Pollock, J. *Number 1* (1949)
© The Museum of Contemporary Art, Los Angeles.



Figura 38. Rothko, M.
Orange, Red and Red (1962)
© Dallas Museum of Art, Texas.

1.6.3 Arte Pop

El «Arte pop / pop art» surgió en Nueva York y Londres a mediados de los años cincuenta, como una reacción en contra de la abstracción pictórica y sobre todo del expresionismo abstracto, ligado estrechamente a la cultura de masas.

Uno de los precursores del «pop art» fue Robert Rauschenberg que aunque muchas veces corresponde a la corriente *neodada*, su obra marcó el inicio de este estilo en Estados Unidos, así como Jasper Johns de quien ya para 1960 su obra sería considerada *pop* propiamente dicha.

Sin embargo los artistas más representativos de este movimiento serían, según Savat (1973): Andy Warhol, quien utilizó imágenes cotidianas de publicidad o de prensa para realizar su obra; y Roy Lichtenstein, que utilizaba imágenes tomadas directamente de comics. En cuanto al *pop británico*, Richard Hamilton sería el iniciador del movimiento, quien confeccionaba *collages* con materiales impresos recortados de revistas para mezclarlas con elementos de la tradición inglesa, como la familia real británica entre otros.



Figura 39. Warhol, A. (1967)
*Untitled from Marilyn
Monroe*
©Museum of Modern Art,
New York



Figura 40. Lichtenstein, R. (1963)
Crying Girl
© Sims Reed Gallery, Londres.



Figura 41. Hamilton, R. (1965)
Interior
© Museum of Modern Art, New

1.6.4 Neo-Realismo Francés.

Para Cirlot (1990) esta tendencia surge a la par que el «pop art», y al igual que éste, fue también influenciada por el «dadaísmo». Fue el crítico Pierre Restany quien junto con un grupo de artistas, del cual destacan Yves Klein y Armand Pierre Fernández, se convierten en los precursores de esta tendencia artística; interesados en unir la vida cotidiana y el arte.

Yves Klein, fue el artista más importante puesto que en muchas de sus actividades ya existían algunas manifestaciones que más tarde serían empleadas en algunas propuestas del *arte conceptual* y *povera*. Seguido por Armand Pierrie Fernández, mejor conocido como Arman; quien para su obra, acumulaba objetos para más tarde eliminar su identidad; a la par que los descontextualizaba, otorgándoles así un carácter totalmente distinto a su función original.



Figura 42. Klein, Y. (1957)
Éponge SE180 (Esponja SE180)
©San Francisco Museum of Modern Art



Figura 43. Arman. (1973)
Accumulation (Acumulación)
© Museum of Modern Art, New York

1.6.5 Neo-Abstracción

En cuanto a la «neo-abstracción», la autora asegura que se trata de una tendencia desarrollada a mediados de la década de los sesenta, situándose dentro del formalismo geométrico, donde su principal característica es el gran formato de las obras, así como el uso de dos o tres colores.

Algunos de los artistas más destacados dentro de esta tendencia que tiene lugar en Estado Unidos, son: Ellsworth Kelly, Kenneth Noland y Frank Stella.

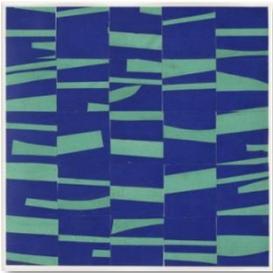


Figura 44. Ellsworth Kelly.
(1951)
Study for Maschers
© Museum of Modern Art,
New York.

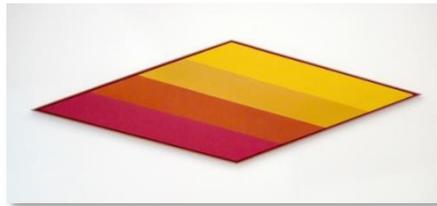


Figura 45. Noland, K. (1966)
Florio
© Paul Kasmin Gallery, New
York.



Figura 46. Stella, F. (1967)
Hagmatana III
© The Glasshouse. Australia

1.6.6 Minimal Art

El concepto «*minimal art*» apareció, de acuerdo con Lucie-Smith (1991), por primera vez en el año de 1965, en un artículo del crítico Richard Wollheim titulado de este modo, en la revista *Art Magazine*. En este artículo Wollheim empleó el término para designar a varios tipos de obras como pinturas abstractas, algunos *ready-made* de Duchamp y esculturas propiamente minimalistas.

Los artistas más representativos que han trabajado dentro del minimalismo son: Carl Andre, Dan Flavin, Donal Judd, Robert Morris y Sol Le Witt (escultores); y Robert Mangold y Robert Ryman (pintores).



Figura 47. Mangold, R. (1985)
Five color frame
© Museum of Modern Art,
New York



Figura 48. Flavin, D. (1987)
Untitled (Sin título, luces neon)
© San Francisco Museum of
Modern Art

1.6.7 Op art o Arte Cinético

El «arte cinético», nos dice Cirlot (1990), se trata de una tendencia que tiene como principio básico el movimiento. El concepto *cinético*, fue usado en el “Manifiesto Amarillo” publicado en 1955 después de una exposición en París donde se reunieron obras que tenían movimiento real; además de piezas estáticas -las cuales producen efectos ópticos-, y las obras en que los movimientos son producidos por la manipulación directa del espectador o bien, en las que éste tenga que desplazarse para sentir la sensación del movimiento.

Los artistas más representativos son: Victor Vasarely, Jesus Rafael Soto, Yaacov Agam y Eusebio Sempere.

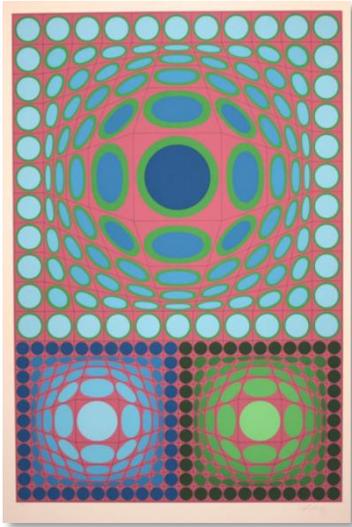


Figura 49. Visarely, V.
Tri Vega
© RGR+ART, Valencia.



Figura 50. Rafael-Soto, J. (1989-2008)
Maquette Esfera Theoespacio
© RGR+ART, Valencia.

1.7 Desmaterialización del arte u objeto

«Desmaterialización», nos dice Villela (2012), no solo señala momentos de ruptura, también indica la conciencia de que el valor de una obra no está en el objeto sino en su capacidad de circular como imagen; este término ha sido aplicado al arte desde su aparición en un artículo en *Art International*, de 1968 por Lucy Lippard y John Chandler, quienes señalaban el surgimiento de un tipo de arte en el que se privilegiaba la idea o la acción sobre el objeto.

Los movimientos de desmaterialización del objeto artístico, surgieron con «*happening* o arte de acción», sin embargo, sería en los años sesenta y principio de los setenta que la desmaterialización del objeto se desarrollaría con mayor intensidad, con el surgimiento del «*arte conceptual*» que abarca manifestaciones como: *body art*, *performances* y *land art*.

1.7.1 Arte de Acción: *happening*

Para Acha (2012), el «happening» consiste en la sucesión de actos simultáneos denominados tareas; estas acciones pueden estar programadas parcial o totalmente, ser reales o simuladas, triviales o imaginadas que tienen como antecedente directo a las manifestaciones dadaístas.



Figura 51. Ono, Y & Cox, T. (1967)
*L'élection de Miss Festival (Knokke Heist
Festival, Bélgica)*
©Baltic Centre for Contemporary Art,
Inglaterra.



Figura 52. Maciunas, G
(1963)
Fluxus Manifesto
©Museum of Modern
Art, New York



Figura 53. Maciunas, G
The Dream of Fluxus
©Baltic Centre for Contemporary Art,
Inglaterra.

El primer «happening» fue realizado por Allan Kaprow en 1959. Para este «happening» se incluyeron elementos como proyecciones de imágenes, baile y música, esta última considerada como uno de los factores más importantes para el desarrollo de los *happenings*, para la que incluso se puede tener a John Cage como uno de los principales estímulos.

Uno de los grupos más importantes realizadores de *happenings*, según Acha (2012), fue *Fluxus*, del que se conocieron nombres como: George Maciunas, John Cage, Allan Kaprow, Yoko Ono, La Moonde, Nam June Paik, Wolf Vostell y Joseph Beuys.

1.7.2 Arte Conceptual



Figura 54. Kosuth, J. (1965)
One and Three Chairs
©Museum of Modern Art, New York.

Es una modalidad artística, donde lo importante es la idea y no la materia del arte. El «arte conceptual», constituye la culminación del proceso de *desmaterialización* del objeto artístico teniendo como característica esencial la exigencia de un replanteamiento de todo sistema expresivo del arte; por lo tanto los medios utilizados por el artista serían diversos y no tendrían nada que ver con los de la tradición artística del siglo XX.

Dentro del «arte conceptual», nos dice Acha (2012), suelen ser incluidas diversas manifestaciones como: *performances*, *body art*, y *land art*; pese a ello, también se contó con una línea “purista” dentro del movimiento llamada «*conceptual lingüístico o arte-lenguaje*», que se vale de la palabra y de cualquier medio gráfico para cuestionar la lógica y la objetividad de las ideas fundamentales sobre el arte. Una de las principales figuras de esta línea, es Joseph Kosuth, quien centra su trabajo artístico únicamente en la idea del arte como conocimiento, tomando a la obra como medio cognoscitivo del arte mismo.

1.7.3 Performance

Al mismo tiempo que aparecían los *happenings*, y que estos experimentaban su apogeo, venían produciéndose otras modalidades de las acciones corporales, que mostraban antecedentes históricos y se difundían en los setenta bajo el nombre de *performances* (*actuaciones*).

El «performance», en palabras de Acha (2012), está definido por su espacio cerrado y por la programación fija -a diferencia del *happening* que podía ser realizado en espacios

abiertos bajo improvisación-, pero sobre todo, se definen por poseer una tendencia hacia el conceptualismo en donde integran elementos ambientales resaltando lo lírico en cada una de las actuaciones.

Dentro de las figuras más representativas del «performance» se encuentran: Yves Klein, Piero Manzoni, Joseph Beuys, Vito Acconci, G. Bechet, Ben Vautrier, B. Neuman, N. June Paik, J. Baldessari y D. Oppenheim.



Figura 55. Klein, Y. (1960)
Anthropometries of the Blue Epoch
© Galerie Internationale de l'Art
Contemporain, Paris.



Figura 56. Manzoni, P (1961)
*Obra de la serie de Esculturas
Vivientes*
© VEGAP, Madrid



Figura 57. Beuys, J. (1974)
*I like America and
America likes me*
© Caroline Tisdall, Tate Gallery.

1.7.4 Body art

A finales de los años cincuenta y principios de los sesenta, de acuerdo con Guasch (2000), se hace presente la denominada tendencia «*body art o arte corporal*» con las manifestaciones de: Günter Brus, Hermann Nitsch, Otto Muehl y Rudolf Schwarzkogler, quienes en 1965 constituyeron el *Wiener Aktionsgruppe (Accionismo Vienés)*.

Este grupo tenía como objetivo, reaccionar en contra de del expresionismo abstracto norteamericano y sus derivaciones utilizando el cuerpo como soporte y material de la

obra de arte, un cuerpo que podía ser degradado, envilecido e incluso mutilado o violentado en un proceso de «política de la experiencia».

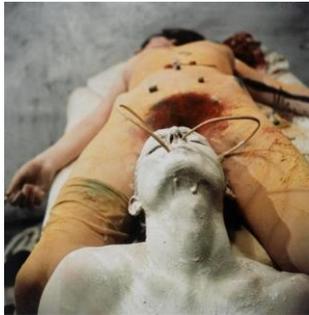


Figura 58.
Brus, G. (1965) *Transfusión*
© Ludwig Hoffenreich.



Figura 59.
Nitsch, H. (1963)
*Fiesta del naturalismo
psicofísico*



Figura 60.
Mühl, O. (1963)
Inundando una venus
© Ludwig Hoffenreich.



Figura 61.
Schwarzkogler, R. (1963)
Untitled Aktion 2
© Ludwig Hoffenreich.

Más tarde, describe Guasch (2000), encontrarían su disolución en 1968, después de una acción colectiva realizada en la Universidad de Viena, de la que derivaron diversos arrestos y condenas a causa de sus acciones que eran calificadas por muchos como sadomasoquistas -que se basaban en experiencias de automutilación-, en donde después de realizarse heridas, se manchaban con la sangre que brotaba de ellas. Muchas de estas acciones también contenían una carga ritual y sexual, en las que a veces también empleaban animales que tras ser sacrificados, su sangre y vísceras eran usadas para cubrir el cuerpo de los artistas. Sin embargo afirma Acha (2012), existieron otros tipos de actividades dentro del «body art» distintos de estos, sin carácter sadomasoquista o de automutilación; tales eran las manifestaciones de Gilbert & George (Inglaterra), quienes posaban durante algún tiempo, completamente inmóviles, como si fueran esculturas vivas; inclinándose por una poética diferente lejos de los grotesco o provocador.



Figura 62. Gilbert & George (1970)
The Singing Sculpture

1.7.5 Land Art

A finales de los sesenta, en Estados Unidos y en Europa salir de los talleres y galerías ya se había convertido en una constante, por lo que se buscaba convertir ahora, al paisaje natural como medio y lugar de la obra artística, configurando así el *Earth Art*, conocido también como *Land Art*.



Figura 63. Smithson, R. (1970)
Spiral Jetty
©Art & Place, Phaidon.

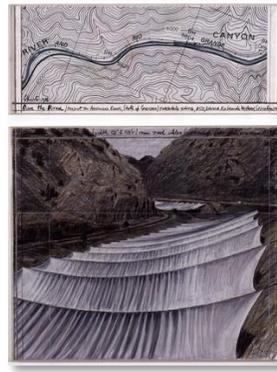


Figura 64. Javacheff, C.
Over the River
©Museum of Modern Art, New York.

El término *Earth Art* (*arte de la tierra*), afirma Guasch (2000), fue utilizado inicialmente por los artistas norteamericanos, mientras que las manifestaciones europeas de este tipo se agruparon bajo la denominación de *Land Art* (*arte paisaje*).

Se trata de una transformación de la naturaleza, ya sea directa o por medio de inserción de objetos; uno de los ejemplos más conocidos, nos dice esta autora, es la *Spiral Jetty* de Robert Smithson, quien transportó tierra y piedras para formar una gran espiral de 49m en el lago salado de Utah, o bien, la gran cortina de nylon en el Río Arkansas en Colorado; realizada por Javacheff Christo. Algunos otros artistas representantes del «land art» son: Robert Morris, Richard Serra, Carl Andre, Sol LeWitt, Walter De Maria, Michael Heizer, Jan Dibbets, Richard Long, y Dennis Oppenheim.

1.7.6 Arte povera



Figura 65. Burri, A. (1965)
Spiral Jetty
©Mitchell-Innes & Nash, New York.



Figura 66. Smithson, R. (1961)
Merda d'artista (no. 014)
© Museum of Modern Art, New York.

Para Lucie-Smith (1991), el «arte povera» surge en Italia como un movimiento que abarcó diversas manifestaciones artísticas, en donde la característica primordial era la del uso de materiales “pobres”. El denominado «arte povera» no produce objetos, sino que los elige, fragmenta y lleva a la galería o museo.

Algunos de los precursores, escribe este autor, fueron: Alberto Burri, Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Luciano Fravo, Mario Merz, Giuseppe Penone, Giulio Paolini, Lucio Fontana, Jannis Kouvellis y Piero Manzoni que entre sus obras más conocidas fue «*Mierda de artista*», que consistían en latas de su propia defecación enviadas a las galerías después de rotularlas.

1.7.7 Hiperrealismo: Fotorrealismo

Surge como respuesta al intelectualismo “extremo” de algunos artistas conceptuales, que utiliza la visualidad de la fotografía, como un recurso que tiene como fin rebasarla y desdibujarla mostrando que sus figuras son símbolos, signos, señales o índices de una realidad visible.

En este movimiento, enuncia Guasch (2000), se destaca el *fotorrealismo*, en el que se sustituye al ojo humano por el objetivo fotográfico para aproximarse al mundo

contemporáneo de la realidad banal y cotidiana de cualquier anónimo ciudadano, emplea imágenes mediáticas apropiadas de periódicos, de carteles o las fotografías.

Los artistas más representativos son: Chuck Close, Richard Estes, Don Eddy, Robert Cottingham, John Kacere, Ralph Goings, Ben Schonzeit y Malcom Morley.



Figura 67. Close, C. (1989)
Elizabeth
© Museum of Modern Art, New York.



Figura 68. Estes, R. (1978)
Pressing
©Louis K. Meisel Gallery, New York.

Este movimiento tuvo lugar tanto en Estados Unidos como en Europa, con la diferencia de que para el europeo, la cámara fotográfica no era necesaria, tan solo era un instrumento auxiliar mas no imprescindible a diferencia del americano, que consideraba que la pintura fotorrealista no puede existir sin cámara fotográfica. Algunos de los exponentes más representativos que tiene la línea europea son: Dieter Asmus, Peter Nagel, Nikolaus Störtenbeck y Ulrich (Grupo Zebra, Alemania).

1.8 Metamorfosis del arte: de la Posmodernidad y lo contemporáneo.

La metamorfosis del arte en este punto corresponde al paso del «arte moderno» -en el que se buscaba representar al mundo, intentando siempre tener una marcada diferencia de un estilo a otro-, a un «arte contemporáneo» que según Danto (1999), no hace un

alegato contra el arte del pasado, al contrario, se reconcilia y no intenta liberarse de él aunque sean absolutamente diferentes.

La distinción entre lo moderno y lo contemporáneo, nos dice este autor, se establecería hasta los años sesenta y ochenta, comprendiendo a este último como un período de información desordenada, o como una condición perfecta de entropía estética; donde ya no existe más el linde de la historia, hasta llegar a un punto en el que parece que “todo” está permitido.

Por lo tanto se podría decir que lo que se tiene ahora, es un arte demasiado pluralista en intenciones y acciones como para permitirse ser encerrado en una única dimensión, coincidiendo así con el inicio de una sensibilidad que podría llamarse «posmoderna».

El término «posmoderno» ha tenido diversos enfoques, y aplicado estrictamente al ámbito artístico, puede entenderse según Cirlot (1990), desde un punto de vista cronológico; puesto que señala el inicio de una nueva etapa que se situaría a mediados de los años sesenta y su desarrollo comprendería la década siguiente. Mientras que Danto (1999), prefiere reservar el concepto «posmoderno» para hacer referencia a un estilo dentro del «arte contemporáneo».

En este sentido, se puede agregar que el llamado «arte contemporáneo», se convierte en el gran heredero estético de las vanguardias históricas, ya que sus rasgos característicos provienen de la fusión de diversas corrientes artísticas, que llegan a ser fuente básica de la originalidad, experimentación y reinención de los artistas de la época; quienes de acuerdo con Acha (2012), tomaran posición ante los mecanismo del conocimiento, los cuestionan, y pondrán en tela de juicio las relaciones de la percepción con las del lenguaje o idioma. Algunas de las manifestaciones que corresponde a este periodo son las siguientes:

1.8.1 Apropiacionismo

La mayor referencia de esta tendencia, de acuerdo con Guasch (2000), se encuentra en Nueva York a finales de los años setenta con los artistas que exponían en la exposición *Pictures: Robert Longo, Sherrie Levine y Cindy Sherman* -que también significaría una redefinición de modos de expresión creativa como el filme, la fotografía, video y performance-, en la que se aprecia una ruptura con la modernidad y una identificación con la emergente posmodernidad, entendida no desde el punto de vista cronológico, sino como una manera de cuestionar el dogma moderno; donde los artistas desde una actitud reflexiva y “apropiativa” realizaban sus procesos creativos centrados en la crítica de la representación y la concepción de imágenes a partir de otras que no fueran de su autoría, es decir, se interesaban por indagar en las estructuras del significado, ya que, según la autora, detrás de cada imagen siempre se puede hallar otra imagen.

Tanto para los artistas apropiacionistas, como los de «simulación», lo importante no era el hecho de crear, sino el de trabajar en la diferencia mínima del *remake*, en donde no se intentaba sustituir la realidad por su representación, sino de rehacerla en el sentido de que cada imagen y cada procedimiento pasaban a ser espejo del mismo procedimiento y de la misma imagen a través de la «descontextualización» (Figura 65), «refotografía» (Figura 67) y «remasterización» (Figura 69).



Figura 69. Rauschenberg, R. (1964) *Retrospective I*.
Figura 70. Longo, R. (2008) *Sin título (después de Retrospective I)*



Figura 71. Evans, W. (1936) *Alabama tenant farmer wife*.
Figura 72. Levine, S. (2008) *Sin título (después Alabama tenant farmer wife.)*



Figura 73. Raphael (1518-1519) *Fornarina*.
Figura 74. Sherman, C. (1990) *Sin título (después de Fornarina)*

1.8.2 Graffiti

Desde finales de los años sesenta, grupos de jóvenes de los suburbios y barrios marginales de Brooklyn y del Bronx comenzaron a cubrir las paredes de los espacios públicos con garabatos y pintadas como una forma de manifestar su desencanto, sus protestas y desacuerdos con las estructuras políticas, sociales y económicas.



Figura 75. *Untitled*,
Subway New York. (1980)
©House of Art Gallery,
New York.



Figura 76. *Black Power*,
Brownsville, Brooklyn (1980)
©House of Art Gallery,
New York.



Figura 77. *Underground Love*,
Subway New York (1978)
©House of Art Gallery, New York.

Estos *graffiti writers*, *grafitistas* o “*grafiteros*”, se valieron de pintura en spray para dejar huella pública de sus nombres, firmas o *tags*, así como de un gran universo de imágenes figurativas extraídas de cómics, y de la que en palabras de Guasch (2000), es la llamada “baja cultura expresada en imágenes con un eclecticismo salvaje (*wildstyle*)”.

La expansión del arte «graffiti», se produjo a raíz de que una serie de artistas desvinculados del sistema *mainstream*⁴, exhibieron sus obras en la exposición *Times Square Show en 1980*. Pese a que “algunos” artistas del «graffiti» fueron objeto de reconocimiento e integración dentro del sistema del arte después de esta exposición, la esencia subversiva de esta manifestación no cambió, por lo que podría decirse, que no

⁴ **Mainstream:** Anglicismo, cuyo significado literal es “corriente principal” asignado normalmente al arte y música cuyas corrientes, movimientos o fenómenos que se extienden a través de la comunicación del entretenimiento.

les interesa si forman parte o no de un sistema, cuando sus objetivos son de crítica, protesta y denuncia, precisamente de sistemas como ese.

1.8.3 Simulación

Los principios heredados por la tendencia de «apropiación», alentaron a otro grupo de artistas neoyorquinos quienes a partir de una base teórica fundada en el posestructuralismo francés -que propugnaba el análisis y la contextualización histórica más allá de las categorías universales-, junto con autores como: Michael Foucault, Jean-François Lyotard y especialmente Ronald Barthes; despertaron el interés por sus tesis y teorías entre artistas e intelectuales norteamericanos, que harían suyos algunos de sus principales conceptos como «simulación», «simulacro», «hiperrealidad» o «cultura de la mercancía», para su trabajo artístico.

En consecuencia, ya no se buscaba solamente imitar, duplicar o parodiar la realidad al apropiarse de ella, sino de extrapolar signos de ella para crear una hiperrealidad, o como afirma Eleanor Heartney en palabras de Guasch (2000), los simulacionistas o posapropiacionistas se valen de la «simulación» como medio de distanciamiento filosófico del viejo estilo del arte; simulando o imitando no solo las apariencias de los objetos producidos mecánicamente, formatos estandarizados o sus colores, sino que también intentan reproducir el poder de seducción que el objeto de consumo ejerce sobre el público.

Asimismo bajo esta perspectiva se puede mencionar al *Neo-Geo* –abreviatura de conceptualismo neo-geométrica-, movimiento que se desarrolló en Estados Unidos durante la década de 1980; dentro del que se puede mencionar el trabajo artístico de: Ashley Bickerton, Peter Halley, Meyer Vaisman y Jeff Koons quien sería considerado el exponente más radical de este movimiento que se basaba en la apropiación y la parodia. Koons, se encargó de reflejar los sistemas comerciales del “mundo moderno”.



Figura 78. Bickerton, A. (1987-1988)
Tormented Self-Portrait (Susie at Arles)
 © Museum of Modern Art, New York.



Figura 79. Koons, J. (1985)
Three Ball 50/50 (Two Dr. J. Silver Series, One Wilson Supershot)
 © Museum of Modern Art, New York.

1.8.4 Nuevas tecnologías en el arte

Cuando se trata de la relación entre el arte, las nuevas tecnologías y sus medios como el video, realidad virtual, láser, digitalización entre otros; es hablar del surgimiento de diversas prácticas que permiten contemplar una nueva materialidad de la obra de arte, al igual que un nuevo tipo de relaciones entre los artistas y científicos, espectadores y obras de arte.

La tecnología, nos dice Mier (2006), se inscribe como una esfera íntima y distante de la vida: la génesis y las genealogías del objeto tecnológico, sus procesos, sus saberes son cada vez más inaccesibles a medida que su presencia en la vida cotidiana que acrecienta y se ahonda. Por lo que de cierta forma, las «nuevas tecnologías» se convierten en una esfera capaz de dominar el horizonte de la práctica y acción humana.

Aunque es cierto que el desarrollo tecnológico ha permeado desde siempre el quehacer artístico, gracias a las llamadas «nuevas tecnologías»: se han podido encontrar nuevos elementos y recursos para configurar, sino un nuevo género para el «arte» ya que desde la incursión de la fotografía, cine, radio, televisión y el uso de la computadora se ha visto

una indiscutible contribución de la tecnología para con lo artístico; sí favorece a que el «arte» adquiriera características intangibles, evanescentes, inmateriales e innovadoras, que dentro del «arte contemporáneo» se vuelven características vitales.

Dentro de las manifestaciones artísticas que podemos reconocer se encuentran, de acuerdo con el texto de José Luis Brea, *La era postmedia* (2002): una nueva forma de hacer *instalación, performance, arte sonoro, cómic y graffiti*; así como el *video arte*, que se inicia a mediados de los años sesenta sin ser muy diferente a la televisión, pronto tendría su propio lenguaje y distintas expresiones como: *videoescultura, videoperformance, videoinstalación* entre otros en los que las proyecciones de video se hacían en circuito cerrado en tiempo real, realizados en público o en estudios de los artistas.



Figura 80. June-Paik, N.
(1993)
Untitled (Video-installación)
© Museum of Modern Art,
New York.

También podemos encontrar al *electronic art (arte electrónico)* caracterizado por el uso de efectos electrónicos de audio, centellas, campos magnéticos, luces estroboscópicas y láser; *computer art (arte por ordenador) o digital*, se trata de producciones o imágenes computalizadas bajo un alfabeto hecho de *pixeles (picture elements)*; *synthetic art*, con el que se desarrollaron imágenes tridimensionales en movimiento mediante computadoras, así como las imágenes *fractales* -que eran figuras geométricas desarrolladas por computadora que ayudan a entender la los fenómenos naturales o sociales, al igual que la ciencia de caos-; *media art*, serían aquellas producciones realizadas de manera específica para su difusión y recepción efectiva a través de canales mediáticos como revistas, radio, televisión o internet; *net.art*. se refiere al arte creado específicamente en, de y para cualquier red electrónica, incluyendo al arte de internet; *new media art*, es el que se produce de la red para la red, desarrollado a partir de códigos informáticos.



Figura 81. Bickerton, A. (1987-1988)
Holograma de Michael Jackson durante Billboard Music Awards 2014.

Y más tarde, aparecería el *cine digital, holografía⁵ por computadora, animación tridimensional, videojuegos, diseño gráfico de alta tecnología, realidad virtual, videojuegos tridimensionales, graffiti en la web, cine 3D, avatares, e incluso, las redes sociales y youtube* como nuevas plataformas el desarrollo del arte.

Finalmente, solo basta recordar que ya sea que se hable de «arte posmoderno» o «arte contemporáneo», las características que el cambio de perspectivas de lo moderno a lo posmoderno trajo al arte cambios en su forma de producción y reproducción, puesto que se olvida de la noción del progreso artístico lineal, y el interés de los artistas es convertirse en espejo de la sociedad de la que son parte, así como buscan la reconciliación con los estilos del pasado, que derivan de cierto eclecticismo y belleza disonante; pero sobre todo, que estas combinaciones permiten múltiples lecturas, reinterpretaciones, así como significación en, y del arte.

⁵ **Holografía:** Técnica fotográfica basada en el empleo de la luz producida por el láser. En una placa fotográfica se impresionan las interferencias causadas por la luz reflejada de un objeto con luz indirecta. Iluminada, después de revelada, la placa fotográfica con la luz del láser, se forma la imagen tridimensional del objeto original.

CAPÍTULO SEGUNDO

DE LA SIGNIFICACIÓN Y SENTIDO DEL IMAGINARIO
SOCIAL EN EL ARTE, A LA RESIGNIFICACIÓN COMO
PROPUESTA DE ANÁLISIS

CAPÍTULO SEGUNDO

DE LA SIGNIFICACIÓN Y SENTIDO DEL IMAGINARIO SOCIAL EN EL ARTE, A LA RESIGNIFICACIÓN COMO PROPUESTA DE ANÁLISIS

Durante el presente capítulo se abordarán temáticas que atañen al vínculo existente entre arte y la imagen en relación al imaginario social. Este recorrido se iniciará teniendo como premisa al arte como un sistema simbólico que contribuye en gran medida a la configuración del imaginario social; concepto del que se realizará una elucidación a fin de comprender su naturaleza retomando para ello la propuesta teórica de Cornelius Castoriadis que abarca nociones que van desde la imaginación radical hasta el imaginario social constituyente.

Se continuara este recorrido a través de una aproximación conceptual del arte y la imagen como constructora de la realidad y sus efectos sobre el imaginario social, que más tarde fungirá –la imagen-, como clave y elemento base para poder iniciar con el análisis de la problemática de la interpretación del lenguaje visual-artístico, así como de los niveles de significación propuestos por Erwin Panofsky, como antesala para el abordaje de conceptos clave para la semiótica y la interpretación; esta última en términos de la dinámica de la enunciativa del lenguaje visual-artístico. Como parte de la conclusión de este capítulo se hará un comentario sobre el término resignificación para averiguar si se trata o no de una propuesta emergente en torno a la interpretación del lenguaje visual-artístico.

2.1 Arte como sistema simbólico

El ser humano es un creador de símbolos y sistemas simbólicos, en donde también podemos encontrar al «arte», ya que muestra un comportamiento simbólico mediante el cual se acerca al resto de las actividades cognoscitivas a través de las cuales el ser humano puede llegar a comprender y construir el mundo. Y aunque el arte en sí mismo no articula un mensaje concreto, puede ser empleado para expresar y representar

simbólicamente valores e información tanto estética, como científica, ética, religiosa, filosófica o de los aspectos más triviales de la vida cotidiana.

Efectivamente, su práctica ha demostrado que el arte puede utilizar cualquier material, técnica o experiencia para “inventar” nuevos recursos simbólicos o redefinir los existentes. Además, el juego entre el arte y otros sistemas simbólicos es “polidireccional”, es decir, que se funden en eventos puntuales para después seguir su camino aparte; provocando entonces, que el arte se convierta en un generador de nuevos horizontes estéticos en el seno de la propia cultura. De esta manera el uso de los recursos simbólicos tomados del contexto cultural para la creación artística será un hecho de suma trascendencia, al igual que cuando las obras de arte se hacen significativas al amparo del contexto, siendo capaces de modificarlo y de alterar el corpus simbólico del que se nutren.

Y es precisamente a este «sistema simbólico», en torno al arte o fuera de él, que entiendo -al igual que Paoli (1994)-, como un esquema o fórmula compleja que selecciona datos y presenta interpretaciones, utilizado para generar un análisis o interpretación de las relaciones sociales; o bien, como conjunto formado por un cuerpo de símbolos, es decir – parafraseando a Nelson Goodman (1968)-, un campo de referencia y reglas que establecen ciertas correlaciones entre sí.

Por lo tanto, es aquí donde la sintaxis y la semántica definen al «sistema simbólico» y permiten su clasificación, según Goodman (1968), en: 1) *sistemas simbólicos notacionales*, cuando es articulado y discreto; y 2) *sistemas simbólicos densos*, cuando se trata de un sistema ambiguo y que carece de articulación, así como de diferenciación. Que es justamente en este –el sistema simbólico denso-, donde se puede encontrar al «arte».

Con base a lo anterior, se debe apuntar que todo *emisor de símbolos* dependerá del «sistema simbólico» al que pertenezca, puesto que le otorga el contexto necesario para dar «sentido» a lo que expresa; y a su vez, este «sentido» se encargará de emitir y recibir los mensajes organizados según su «sistema simbólico». Así que cualquier

emisión simbólica será interpretada a partir de los elementos básicos que la componen y determinan, permitiendo según Paoli (1994), diversas posibilidades de significación.

En resumen se puede llegar fácilmente al entendido de que este «sistema simbólico» del que hablamos, constituye parte fundamental en la configuración del «imaginario social» en el que como seres humanos nos desarrollamos y que por supuesto, determinará la perspectiva desde la que miraremos nuestro entorno. De ahí la importancia de conocer las implicaciones conceptuales del «imaginario social», para más tarde abordar al arte y la imagen como constructores de la realidad y sentido.

2.2 Conceptualización del Imaginario Social

Toda representación de la realidad social elaborada a través de un considerable «sistema simbólico», posee una realidad específica que deberá estar sustentada en el impacto sobre los comportamientos sociales y las mentalidades de los seres humanos. Y es a estas representaciones colectivas, ideas e imágenes de la sociedad a las que podremos llamar «imaginario social». Consiguientemente este imaginario será el encargado de designar una identidad colectiva bajo la que otorgará papeles, normas y roles a cada uno de sus integrantes, constituyéndose “como una fuerza reguladora de la vida cotidiana”.

Los «imaginarios sociales», nos recuerda Baczko (1984) se construyen a través de símbolos que se encargan de designar tanto el objeto, como las acciones del sujeto hacia ese objeto; función que no es solo la de instituir distinciones, sino también la de introducir valores y de moldear conductas individuales y colectivas, haciendo que cada uno de estos símbolos esté inscripto en una constelación de relaciones con otros símbolos o sistemas simbólicos que forman un campo en donde se articulan las imágenes, ideas y acciones.

En cuanto a la noción de «imaginario social», se puede decir que ha sido utilizada con frecuencia en diversas investigaciones, que van de lo sociológico hasta los estudios de la comunicación mediática para el análisis de los procesos de producción de sentido y construcción social de la realidad; sin embargo, esta noción no ha alcanzado una

disposición conceptual clara ni precisa. Por lo que rastrear el modo en que este concepto puede ser adoptado por algunos sectores de las ciencias sociales, ignorado o rechazado por otras, sería lo mismo que hacer una historia de las ciencias así como del pensamiento del siglo XX – tarea que ciertamente, considero escapa de los términos de la presente investigación-; por lo que a continuación se realizará un breve recorrido por el panorama teórico-historiográfico por el que ha atravesado el término «imaginario social», para finalmente intentar establecer una disposición conceptual de esta noción.

2.2.1 Panorama teórico-historiográfico de la noción de lo imaginario

Existe un amplio entramado de conceptos y definiciones en torno al «imaginario social», así como múltiples variaciones de su operatividad a partir de diferentes enfoques teórico-metodológicos que lo convierten en un recurso importante para la investigación y el entendimiento de los procesos sociales. Bajo este entendido, Aliaga y Pintos (2012), nos explican, que se pueden identificar dos principales corrientes intelectuales interesadas en el estudio y análisis de los «imaginarios sociales»: la corriente Francesa, y la denominada corriente Iberoamericana.

El interés por el tratamiento y reflexión de los «imaginarios sociales», afirman los autores mencionados, tiene su origen en Europa, específicamente en Francia. En esta tradición, se busca revalorizar el factor imaginario frente a una sociedad occidental, que hasta cierto punto estaba regida por la búsqueda de la objetividad.

Cabe señalar que la corriente francesa, no parte de un concepto establecido, sino del interés por lo simbólico y los marcos de significación; es decir, que el estudio de los «imaginarios sociales» ocupó la atención de los científicos sociales mucho antes de que su análisis fuera conocido bajo este concepto.

Por lo que en este recorrido a través de la noción del imaginario social, se debe hacer – antes de entrar de lleno con autores interesados estrictamente en el tema-, un breve comentario sobre el papel de la obra de Durkheim, únicamente por encontrar en su trabajo ciertos antecedentes del estudio de los imaginarios sociales. Emile Durkheim (1912), inaugura esta corriente de pensamiento a través de su publicación en 1912 con

su obra *“Las formas elementales de la vida religiosa”*, donde posiciona al factor imaginario, como elemento relevante para la comprensión de la sociedad.

Después sería, como indican Aliaga y Pintos (2012), Gilbert Durand (1960), que con su obra *“Las estructuras antropológicas de lo imaginario”* de 1960, plantea un análisis del concepto imaginario, desde una perspectiva influenciada por lo simbólico (como lenguaje que expresa un significado) y lo mítico (que da sentido al mundo social).

Continuando con esta línea, se puede hablar entonces de Cornelius Castoriadis, quien es considerado como uno de los exponentes más destacados en relación con la construcción de los «imaginarios sociales»; es él, quien acuñó este término en 1965 en su obra *“La institución imaginaria de la sociedad”*, en donde definió a los imaginarios como *fenómenos duales*, pues son simultáneamente singulares y colectivos. De igual forma, logró posicionar al imaginario como un factor elemental en la configuración de la sociedad como parte constitutiva de lo real.

Otros autores destacados dentro de esta corriente, nos dice Carretero (2003), son: Michel Maffesoli, Georges Balandier, Pierre Sansot, Raymond Ledrut, Alain Pessin, entre otros, adscritos en mayor medida en lo que se conoce como *Escuela de Grenoble*, quienes se han apropiado de la noción de imaginario como instrumento teórico para la elaboración de un nuevo paradigma sociológico, en el que la interpretación de los componentes míticos y símbolos de la vida cotidiana tienen gran trascendencia en el estudio de los «imaginarios sociales».

En cuanto a la corriente Iberoamericana se le puede identificar -en un primer momento- desde España, principalmente a través de las propuestas de Juan Luis Pintos (1995), quien en 1995 con su obra *“Los imaginarios sociales: la nueva construcción de la realidad social”*, propone un enfoque sociológico de acercamiento a los «imaginarios sociales» donde estos, serían precisamente aquellos esquemas construidos socialmente los que rigen los sistemas de identificación e integración social que permiten ver la invisibilidad social. Otro aspecto básico en las reflexiones de este autor, es la idea de que todo imaginario social parte de una distinción fundamental entre *relevancias* y *opacidades* en directa analogía con los medios audiovisuales y tecnología. Poco tiempo

después aparecería el sociólogo chileno Manuel Antonio Beaza (2003) que en su obra *“Imaginarios sociales: Apuntes para una discusión teórica y metodológica”* entrega ocho argumentos que respaldan la formulación de una teoría fenomenológica de los «imaginarios sociales», presentados en el siguiente cuadro:

Figura 82. Argumentos Centrales <small>Manuel Antonio Beaza (2003)</small>	
Practicidad de lo significado socialmente	Los imaginarios son sociales en el sentido de que no hay individuos fuera de la sociedad, ni construcción de la sociedad que no sea por los individuos.
Probabilidad fáctica de las relaciones sociales	Los imaginarios son compartidos socialmente como verdaderos homologadores de todas las maneras de pensar, de las modalidades relacionales y prácticas sociales que reconocemos y asumimos como propias de nuestra sociedad.
Asimetría social de las significaciones	Pueden estar anclados y ser reconocidos por pequeños grupos sociales o por extensos mundos sociales, pero siempre son un producto de la interacción social.
Potencial transformador de los imaginarios sociales	Los imaginarios sociales, son ambivalentes respecto a la sociedad; fungen desde la base social como fundamento de la ideología y a su vez como corpus.
Apropiación construida del tiempo	El imaginario social constituye el “sentido” básico de la vida en sociedad, y es capaz de garantizar la conexión con todas las dimensiones reconocibles del tiempo: pasado «historia y memoria social», presente «acción social» y futuro «utopía y proyección social en el tiempo».
Contextualidad de las significaciones sociales	Los imaginarios sociales no escapan a los diferentes condicionamientos espacio-temporales, por lo que deben reconocer sus propios contextos de elaboración, y de los cuales son parcial o totalmente tributarios.
Relación arquetípica con el inconsciente colectivo	Se construyen a partir del lenguaje, a través de una especie de conexión asociativa por semejanza de sentido con figuras arquetípicas del inconsciente colectivo y que le sirven de inspiración.
Eufemización de ciertos efectos perturbadores de la vida social	Los imaginarios sociales permiten dar inteligibilidad a la realidad social de modo que pueden actuar como esquemas de atenuación de efectos aterradores con motivo de determinados procesos inevitables para nuestra condición de seres humanos; por eso producen efectos concretos sobre los sujetos individual y colectivamente).

El resultado de este esbozo teórico, es la formulación del concepto de «imaginarios sociales» como matrices de significación fundamentales en la construcción de la realidad, cuyos contenidos de significación son compartidos socialmente al ser socializados, homologados y aplicados a un grupo social.

Continuando con los exponentes de esta corriente, se debe mencionar a Carretero (2007), quien centró su tesis doctoral *“Imaginarios sociales y crítica ideológica. Una perspectiva para la comprensión de la legitimación del orden social”* de 2007, en la importancia de diferenciar el imaginario de la ideología; y posteriormente, inclinaría sus investigaciones hacia la relación del imaginario y la posmodernidad.

Además, en el ámbito hispano existe una clara tendencia del estudio de los «imaginarios sociales» vinculada a la tradición hermenéutica, que ha producido obras apreciables como las de Celso Sánchez Capdequí (*Imaginación y sociedad: una hermenéutica creativa de la cultura*, 1999) y Josexto Beriain (*Las construcciones de la modernidad*, 2007); o bien, Armando Silva (*Imaginarios Urbanos*, 2006) quien representa la investigación más amplia y profunda realizada en Latinoamérica, en la que aplica en concepto de «imaginarios sociales» para el análisis de las formas de vida de las ciudades.

Dentro de esta última línea -que forma parte de este recorrido teórico-, también se encuentra Néstor García Canclini (1997) que publicó una obra también titulada *“Imaginarios Urbanos”* en el que reúne reflexiones sobre la hibridación cultural, la regionalización, globalización y sobre todo el espacio urbano como un lugar de intercambio material y simbólico. Para Canclini (1997) el imaginario y las representaciones de la realidad, aparecen como componentes de la imaginación que busca entender el modo en el que funciona el mundo así como la búsqueda de la comunicación con otros.

Las aportaciones de los autores antes mencionados, hacen notable el gran interés investigativo hacia los «imaginarios sociales», que consecuentemente han generado valiosas contribuciones al conocimiento desde distintos países. Por lo tanto, el «imaginario social» se podría entender -hasta este punto, de manera muy general-, retomando las palabras del investigador colombiano Juan Camilo Escobar (2000), en *Lo imaginario. Entre las ciencias sociales y la historia*, que:

Lo imaginario, o más precisamente, un imaginario, es un conjunto real y complejo de imágenes mentales, independientes de los criterios científicos de verdad producidas en una sociedad a partir de las herencias, creaciones y transferencias relativamente conscientes; o bien, un conjunto que funciona de diversas maneras en una época determinada y que se transforma en una multiplicidad de ritmos. Conjunto de imágenes mentales que se sirve de producciones estéticas, literarias y morales, pero también políticas, científicas y otras, como de diferentes formas de memoria colectiva y de prácticas sociales para sobrevivir y ser transmitido.

Se puede decir entonces, que estas corrientes conceden gran importancia a la facultad de la imaginación del ser humano al tiempo que destacan el papel constitutivo de lo imaginario en la construcción de la realidad social; sin embargo, pese a la existencia de esta variedad de conceptos, nociones y propuestas teóricas que contribuyen a comprender algunos de los puntos básicos sobre el imaginario, el panorama aún resulta ambiguo, razón por la que se retomará la propuesta teórica del filósofo greco-francés, Cornelius Castoriadis, a fin de aportar mayores elementos para la comprensión no solo del concepto «imaginario social», sino de su inserción en el arte como pretexto y argumento creativo.

2.3 Elucidación del imaginario social desde Cornelius Castoriadis

Si bien es cierto que lo imaginario es útil en la medida en que una sociedad se comprenda y resignifique sus valores, o que, en la medida en que hace posible la invención de lo social y de la sociedad, también se puede afirmar que se trata de un concepto que se diluye en múltiples consideraciones teóricas, por lo que la obra de Cornelius Castoriadis, según Ponce (2008), nos propone un desafío de repensar o de resignificar el campo de lo histórico-social como lugar donde se sitúan las prácticas humanas, no bajo una teoría acabada o rígida, sino a partir de lo que Castoriadis llama una «elucidación»; a través de la cual, propone precisamente al imaginario, como una categoría de análisis.

Esta «elucidación», nos dice Castoriadis (1975), se trata de una labor propositiva, una exploración inacabada, sujeta a revisiones, que configura una tentativa de problematización y análisis para comprender el mundo, la historia así como la sociedad - que solo puede entenderse como una única y misma cuestión: la de lo histórico-social-, desde la perspectiva de lo imaginario.

En el planteamiento del filósofo greco-francés, postula que lo imaginario se refiere a la praxis social que elaboramos como individuos a través de nuestras acciones, por lo que la acción humana es presentada como una actividad imaginativa que se despliega en un «magma» -entendido, como aquello de lo cual se puede extraer o en lo cual se puede construir organizaciones- de significaciones sociales que se hacen presentes en lo imaginario mediante las «instituciones».

Estas «instituciones» o «institución imaginaria» de la sociedad, se refieren a las representaciones, imágenes, formas o figuras del estilo de la praxis social que hace el colectivo y el individuo en función de la construcción de la organización social determinada; por lo que Castoriadis (1975), remarca que todos los aspectos que conforman la vida del individuo y el colectivo, también son imágenes vivientes que producen un imaginario. Y es así que tanto las imágenes como lo imaginario hacen visible la dinámica de la “realidad social” que se presentan en un momento dado.

En este sentido, son múltiples las imágenes que nos permitirían conocer lo imaginario, siendo una de ellas el «arte», ya que también se trata de una imagen viviente que constituye un imaginario, que revela lo hecho y el por hacer de una colectividad.

Antes de continuar, resulta conveniente comentar algunos términos claves en la propuesta teórica de Castoriadis, como: imaginación, imaginación radical, imaginación instituyente, significaciones imaginarias sociales y significación y sentido.

2.3.1 La imaginación: Entre el imaginario social efectivo o instituido y el imaginario radical o instituyente.

Este filósofo greco-francés, realiza una crítica hacia el «pensamiento heredado», ya que considera, que desde Aristóteles, Kant y la teoría marxista de la historia, tanto a la

«imaginación» como a lo «imaginario», no se les ha considerado como imágenes innatas creativas, sino que por el contrario, fueron concebidas como copia, imitación o falsedad.

Al ser Aristóteles el primero en dar una explicación analítica sobre la «imaginación», se debe apuntar, de acuerdo con Shofield (2003), que existen dos acepciones sobre esta:

1. La «imaginación» es concebida como una *facultad del alma por la que se aprehende la actividad de los sentidos*, en cuyo caso, la «imaginación» se equipara a la *actividad sensorial*, a la simple percepción de los sentidos.
2. La «imaginación» es entendida como *una facultad del alma mediante la cual se pueden tener «imágenes» de los objetos que representan información de la cosa*. La información consiste en captar la forma del objeto.

Entonces, se tiene la «imaginación» como recepción de las presentaciones sensoriales y la «imaginación» como una operación mental que capta y produce «imágenes». Por lo que Castoriadis (1988), explica que Aristóteles hace referencia a dos imaginaciones: la «imaginación primera » y la «imaginación segunda»:

“Descubre primero la imaginación en el sentido trivial que esta palabra llegó a adquirir y que llamaré en adelante la imaginación segunda; ese sentido fija la doctrina de la imaginación desde Aristóteles y la hace convencional, de suerte que aun reina hoy, de hecho y en su sustancia.” (Castoriadis, 1988)

De igual forma, nos dice el autor, Aristóteles descubre otra «imaginación», con una:

“(…) función mucho más radical, que guarda con la anterior una relación de homonimia y que en adelante yo llamare imaginación primera. Aristóteles realiza este descubrimiento en la mitad del Libro III del tratado Del Alma; no la explica en detalle ni la expone como tema; esta imaginación rompe el ordenamiento lógico

del tratado y, algo infinitamente más importante, hace estallar virtualmente toda la ontología aristotélica, lo cual equivale a decir la ontología en general. Además esta imaginación será ignorada por la interpretación y el comentario, así como por la historia de la filosofía, que se valdrán del descubrimiento de la imaginación segunda para encubrir el descubrimiento de la imaginación primera” (Castoriadis, 1988)

En este sentido, nos dice Castoriadis (1988) que Aristóteles concluye que la «imaginación segunda» es un movimiento que sobrevive a partir de la sensación del acto, o lo que es lo mismo, que depende enteramente de la sensación; mientras que la «imaginación primera» se hace presente a partir de la siguiente frase “el alma nunca piensa sin fantasmas”.

Por lo tanto, se puede decir que la «imaginación primera» no se puede concebir como un movimiento que sobreviene a partir de la sensación del acto, puesto que si el alma nunca piensa sin fantasmas entonces imaginaríamos siempre, porque siempre hay fantasmas independientemente del movimiento causado por la sensación del acto.

Pero, ¿a qué se refiere el autor cuando nos dice que el alma nunca piensa sin fantasmas, o que el alma piensa siempre considerando algún fantasma? Al hablar de “fantasmas” nos está hablando de una representación o sensación abstracta o separada de la materia del objeto, que se puede analizar desde lo ininteligible, desde el conocimiento y que por supuesto, puede traducirse en análisis más complejos; por ejemplo, que al considerar un triángulo –como lo dice Aristóteles-, no puedo pensarlo sin un “fantasma” –es decir, sin una representación o institución pura-, del triángulo. Pero el triángulo no es solo ese fantasma, es también un noema, lo cual se traduce en el hecho de que puede ser “analizado” en otros noemas; dicho de otra manera, puede ser definido como: figura plana, rectilínea, cerrada, de tres lados.

Así que la «imaginación primera» es la que garantiza que la forma se constituya en la imagen para que pueda ser pensada; por lo que es la captadora o receptora de la forma de las cosas; ya que es esta «imaginación» la que aprehende la forma del objeto, y no tiene que reconstruir el modelo después de separarla del objeto.

En cuanto a Kant, se considera que no desarrolló una noción de imaginación libre y espontánea, ya que se limita a describir a la imaginación como una facultad productora de conceptos, mas no como una fuente de innovación interesada en campos distintos como sería el imaginario. En este sentido, Castoriadis (1998) nos recuerda que Kant, en la *Crítica de la razón pura*, señala que “la imaginación es el poder “*Vermögen*” de representar un objeto en la intuición aunque esté presente”, y respecto a esto, apunta que “la imaginación es el poder -capacidad o representación-, de hacer aparecer representaciones, procedan o no de una incitación interna”, o lo que es lo mismo, “la imaginación es el poder de hacer ser lo que no es *realiter*” (en realidad).

Mientras que Kant afirma también que: “Como todas nuestras intuiciones son sociables, la imaginación pertenece a la sensibilidad”; Castoriadis (1998) nos dice que “la sensibilidad pertenece a la imaginación. Esa imaginación a que alude Kant en la frase citada es la imaginación segunda”, de la que ya se ha mencionado antes. El autor, igualmente afirma que nos enfrentamos con percepciones, es decir, con una clase de representaciones “*Vorstellungen*”. Y mediante estas representaciones, nos explica, los individuos captamos el mundo.

Además en Castoriadis se puede ver como la «imaginación» es capaz de cobrar un papel fundamental, ya que es el origen de lo que puede ser figurado, pensado, representado o deseado, es decir, es lo que hace posible el despliegue de los afectos y los sentidos gracias a que la sociedad está en un permanente estado de cambio y transformación en donde el autor distingue dos tipos de imaginario.

De un lado está el «imaginario social efectivo o instituido», al que pertenecen los conjuntos de significaciones que consolidan lo establecido -como tradiciones, costumbres, memoria-; mientras que del otro está el «imaginario radical o instituyente», el cual se manifiesta en el hecho histórico y en la constitución de sus universos de significación –como: lo nuevo, el cambio, las revoluciones-.

El primer imaginario en Castoriadis (1998), es dado como lo efectivo o lo inserto en la historia, también como el que opera desde las significaciones sobre los actos humanos estableciendo lo permitido y lo prohibido, lo lícito y lo ilícito, además de mantener unida a

una sociedad, o lo que es lo mismo, la cohesiona, por lo que se trata pues de un conjunto.

Mientras que el segundo imaginario se trata de todo lo nuevo que es posible, opera sobre lo especular además de lo que no está presente. Este imaginario a diferencia del anterior, no une, sino que fragmenta y crea fisuras para hacer posible la transformación social, representa entonces, una capacidad de producir representaciones y fantasmas no derivados de la percepción, es decir, una facultad de representación que no está sujeta a un fin determinado.

Sobre este mismo término –lo radical-, nuestro autor, hace énfasis en la capacidad de invención y de creación de la psique “es radical porque alude a la raíz de la creación”, por lo que la «imaginación radical» será lo que permita producir representaciones, formular lo que no está. Por lo que de acuerdo con Castoriadis (1998), tanto la «imaginación radical» del sujeto humano singular, o el «imaginario radical instituyente» crean y son significaciones centrales para su reflexión, y es que es a partir de ellas, que se puede y debe reconstruir su filosofía.

Para determinar a la «imaginación radical», el autor retoma las aportaciones de Freud, quien distingue dos niveles de la actividad psíquica: primario, que es el de la organización de los procesos inconscientes; y el secundario, que es el del pensamiento consciente. Este último está regido por el principio de la realidad y es expresión social, a través del lenguaje y las instituciones que generan discursos racionales y representaciones, mencionadas anteriormente.

El nivel primario es flujo constante de energías psíquicas regido por el juego de deseo, es en todo caso expresión subjuntiva y fundamentada en el inconsciente y en los procesos de desplazamiento y condensación. En términos de Castoriadis (1998), este es el nivel primario, que es formación originaria de las fantasías, e imaginario radical.

De esta forma, la «imaginación radical», en tanto inconsciente, da existencia a lo que para el individuo es condición de existencia de cualquier cosa, la representación, que en el “nivel originario” se distingue del afecto y el deseo; además de que ésta, se convierte en una fuente de creación.

Y la creación de la *praxis social*, que es lo «imaginario instituyente» deviene de esta –la imaginación radical-, por lo que las representaciones del sujeto como escena de la fantasía constituyen la materia prima de la creación, alteración y transformación de lo nuevo.

Es precisamente este ejercicio efectivo de la «imaginación radical», nos recuerda Castoriadis (1998), la que forja lo imaginario instituyente; por lo que la creación de lo imaginario instituyente tiene como ya se había mencionado, su origen en la *praxis social* que realiza el individuo y el colectivo mediante acciones.

En resumen, lo «imaginario radical instituyente» representa para Castoriadis (1998), una mirada al individuo y a lo social, que se distancia, de la propuesta del pensamiento heredado preocupándose por analizar los nuevos planteamientos y necesidades de los individuos, la colectividad y por supuesto, la sociedad.

Desde donde –más claramente-, el «imaginario social» será concebido como “un conjunto de significaciones que articulan la sociedad, sus necesidades, su mundo o como esquema organizador que crea las condiciones de representatividad del grupo”; ya que según Castoriadis (1975), una sociedad inventa significaciones cuando se instituye como tal. Y estas producciones de sentido organizador no representan otra cosa sino que son condición de representatividad de aquello que dicha sociedad puede darse.

Por lo tanto, las significaciones se encargan de orientar y dirigir toda la vida de los individuos que constituyen una sociedad, por lo que las «significaciones imaginarias» operarán en lo implícito ya que no son “explícitas” –aunque parezca redundante-, para la sociedad que las instituye, es decir, que ellas establecen el modo de ser de las cosas, los valores, en fin, los individuos.

De esta manera, se podrá entender su función como “significaciones” que proporcionan un modo particular de respuestas a interrogantes primordiales de un colectivo, o mejor dicho, de proporcionar sentidos encarnados gracias al hacer de un colectivo respecto a sus prácticas sociales.

2.3.2 Significaciones imaginarias sociales

Lo imaginario no es un conjunto de elementos definidos y diferenciados, se trata más bien, de un *magma* de significaciones imaginarias que informan, presentan y manifiestan la *praxis social*.

Por esto, al hablar de las «significaciones imaginarias», nos dice Castoriadis (1975), no se trata de reducir los fenómenos sociales a fenómenos significantes sino de pensarlos en sus dimensiones significantes, que muestran el modo de ser del por hacer de una determinada organización social, en otras palabras, se refiere a la *praxis social* materializada en sus dos modalidades, el hablar vivo y el hacer, que constituye el origen de las «significaciones imaginarias».

En torno a ello, afirma el autor, que si se busca comprender o interpretar una determinada sociedad, será necesario aprehender sus «significaciones imaginarias», porque es en ellas donde el vínculo entre la sociedad y el individuo se articula; es decir, que el vínculo depende de la actividad humana. Por lo tanto la relación de individuo con la sociedad se da como producto de lo «imaginario instituido o de lo imaginario instituyente».

Si este vínculo deviene de lo «imaginario instituido», nos dice Castoriadis (1975), la imaginación estará inactiva, mientras que si el vínculo nace de lo «imaginario instituyente», la imaginación estará activa y libre para el ejercicio creativo.

Eliminando así toda duda de que si se quiere aprehender una sociedad, entonces habrá que apropiarse primero del mundo de las significaciones, esto es, vivir su cotidianidad, participar en su *praxis social*, para asimilar el modo de ser, el sentido de ser, de existencia de esa organización social: el hacer y el decir

Es entonces, que el «imaginario social» como constructor de realidad a través de significaciones encarnadas en todas las cosas que componen a la sociedad permite comprender, a juicio de Castoriadis, que lo que constituye y transforma a la sociedad, es lo imaginario, y que como constructor le permite a la sociedad comprender que el ser humano es quien organiza y ordena su mundo a partir de la creación y auto-creación,

como institución y como individuo; es decir, que permite encontrar su significación y sentido.

2.3.3 Significación y sentido

En el panorama histórico-social, al que Castoriadis (1975) entiende como el ámbito de acción indeterminado en cuyo seno los hombres crean, modificando sin cesar las instituciones que estructuran su ser colectivo; lo *imaginario* aparece y es entendido como «imaginario social», que a grandes rasgos se presenta como sistema de significación que produce sentido a todo cuanto una sociedad representa, valora y hace. Dentro de estos, podemos vislumbrar que tanto la «significación», como el «sentido» configuran nociones centrales para su estudio.

La «significación» podría considerarse entonces, aquello que constituye al campo donde se desarrolla la praxis social, como creación en la que tiene lugar lo espontáneo, lo realizable, lo que se puede hacer y que se presenta en lo imaginario como imágenes; además de entenderse como una actividad constante en cada uno de los sujetos, así como principio y motor de sus acciones que harán posible la vida social.

Y es que no pueden existir «imaginarios sociales» sin significados que los individuos y la colectividad les dan a los objetos o fenómenos, ya que la «significación» otorga coherencia a la totalidad de creencias del grupo o sociedad, haciendo de sí misma una especie de “matriz” de significados incuestionables y por supuesto que fungirán como auto-representación.

Según Castoriadis (Castoridis, 1998) lo imaginario como «significación» y construcción de sentido se refiere a la formación incesante e indeterminada de figuras, formas e imágenes que actúan como significaciones, en tanto que a partir de ellas, las cosas, hechos o procesos son capaces de cobrar sentido.

En este sentido, la «significación imaginaria» no se refiere a algo percibido o representado, sino a aquello a partir de lo cual las cosas son y significan o pueden formar una multiplicidad de sentidos en el imaginario.

A manera de resumen, en la propuesta teórica de Castoriadis, el «imaginario social» es percibido como génesis de las instituciones -más allá de sus funciones específicas-, de modo que el imaginario, además de cumplir con funciones económico-sociales –sin las cuales la sociedad no podría sobrevivir-, se entrecruza con lo simbólico –sin lo cual la sociedad no podría organizarse-; por lo que hablar de las *instituciones* es entenderlas como redes simbólicas estructuradas socialmente donde combinan un componente funcional y uno imaginario.

Por otra parte, y aunque lo imaginario no tiene estrictamente el sentido de la «imagen» sino de la capacidad imaginante como invención o creación de significaciones colectivas – de acuerdo con todo lo precedente y dada la naturaleza de esta investigación-, podremos decir que lo imaginario si tiene que ver con la «imagen», puesto que de ella resulta una capacidad creadora -ya sea individual o colectiva-, que abre al grupo o colectividad a la formación abierta de representaciones, afectos, deseos, preocupaciones, intereses, entre otros, que nos llevan ahora a contemplar al «imaginario social», según el autor, como una “máquina de producción de imágenes de sí mismo, tanto colectiva como individual, o bien, imágenes que se derivan de sus prácticas”.

2.4 Arte e imagen como constructores de la realidad y sus efectos sobre el imaginario social.

Desde épocas antiguas en la vida del ser humano hasta la actualidad, no ha habido – prácticamente-, un solo momento histórico en el que la imagen no haya estado relacionada con el arte, por lo que ahora cuando se habla de arte irremediamente se aborda también el universo de la imagen; que es capaz de organizar lo visual, el sentido y conocimiento fusionándose con al arte, al mismo tiempo que deja atrás aquellas etapas en la historia donde funcionaba únicamente como ornamento.

Hoy la imagen, además de ser un elemento constante a lo largo de la evolución de la vida del ser humano, acredita su lugar e importancia en el arte actual gracias a su mutabilidad y adaptación sin problema a los nuevos medios de producción mecánica y a los desafíos que representa el avance tecnológico y digital.

De ahí que las características que se le atribuyen como: proliferación y versatilidad de medios y funciones, la hayan llevado a que el “mundo contemporáneo” sea conocido para algunos, como la “sociedad de la imagen”.

Por otra parte y ya que el arte no dice en sí mismo algo en concreto –como ya hemos mencionado-, puede ser empleado para expresar y representar simbólicamente todo tipo de ideas y valores, al igual que la imagen, a la que se le deberá también conceder la capacidad de producir significados, sentido y valores en la construcción de la realidad, por lo que terminará instaurándose junto al arte como elementos clave de la realidad, además de repercutir en la configuración del «imaginario social».

De esta manera, se puede decir que también dentro de las perspectivas existentes sobre el análisis y estudio de los «imaginarios sociales», se puede distinguir al arte, la imagen o bien, las creaciones artísticas y literarias como elementos clave debido a que, como menciona Pierre Abraham (1931), lo imaginario alcanza un sentido y significación a través de las creaciones artísticas, por lo que un cuadro, poema o novela se convierten en una excelente demostración de ese imaginario.

En este sentido, al igual que Escobar (2000), pienso que las artes han ocupado un lugar importante en la mayoría de las sociedades y que han propuesto una línea de análisis donde la obra de arte sería el producto de una cierta problemática de lo imaginario.

Por lo tanto, esta perspectiva del «arte» como «imaginario social» tiene sus orígenes desde el Surrealismo; ya que lo imaginario era para este movimiento artístico y literario, la fuente principal para inventar un nuevo mundo.

Asimismo el *documento figurativo*, o bien, lo imaginario como documento -desde esta perspectiva-, se convierte en fuente fundamental de información; donde al recurso de la «imagen», se le reconoce como elemento esencial de lo imaginario.

Es así como se llega al entendido de que los «imaginarios sociales» se despliegan como portadores de imágenes y formas de comprender la realidad, así como detonantes de la acción social.

Por ello me gustaría señalar a lo imaginario -en palabras de Martínez Posada y Muñoz Gaviria (2009)-, como el conjunto de imágenes que cada uno compone a partir de la

aprehensión que se tiene del entorno, de la relación con otros y por supuesto de cada uno como individuo.

Igualmente, enunciar tres categorías que coexisten en lo imaginario:

- Las imágenes son entendidas como realidades físicas y mentales que se encuentran en todos los escenarios virtuales y permiten ver la realidad.
- Los imaginarios son los marcos de referencia desde los cuales los sujetos decodifican las imágenes que le vienen del contexto y configuran las suyas propias.
- La fantasía es el escenario de la imaginación creativa, de las cosas no pensadas ni dichas, donde las imágenes y los imaginarios pueden realizar su función poética.

En conclusión, debemos a esta perspectiva de «arte como imaginario» la revalorización de los «imaginarios sociales» como rectores de los procesos de identificación e integración social, de ahí la importancia de su estudio.

Pensar en la «imagen», es recordar también sus antecedentes, es retroceder a los tiempos en donde el ser humano comenzaba a plasmar imágenes en cuevas, ir al momento en el que la imagen era fundamentalmente artística, o bien, llegar a la aparición del cómic o la publicidad, siguiendo su desarrollo hasta el momento en que se hizo más sencillo tecnológica y masivamente, el reproducir la imagen; logrando con ello, un lugar privilegiado en nuestro día a día.

La importancia de la «imagen», radicaría en su capacidad para construir la realidad, provocando entonces, una “nueva” cultura y “representación” del mundo. En este sentido, Balandier (1994) afirma que el discurso de las imágenes hace que la sociedad mediática aprehenda el mundo a través de una nueva categorización de la «imagen», donde la verdad y creencia estarán sostenidas básicamente en la vista.

Este autor, complementa lo anterior al decir que las imágenes y los mensajes ligados, doblan la realidad material, imponiendo una “sobre-realidad” siempre más densa, más englobante, que transmiten a lo real una “vida en doble” y vuelven más confusas sus fronteras hasta ahora reconocidas. Por lo tanto, a pesar de que la «imagen» ha estado siempre presente de alguna u otra forma, es la primera vez en la historia del ser humano que la realidad cercana se encuentra inmersa en un flujo cotidiano de imágenes y mensajes.

2.4.1 Imagen

La palabra «imagen», es uno de esos términos que siempre está en movimiento y que por lo tanto, puede ser utilizado en múltiples formas en función de los intereses creados en cada caso donde éste término aparezca, ya que a partir de la «imagen», vemos reflejados los entornos donde nos desarrollamos.

Esta palabra -la imagen-, resulta según Mier (2005), un punto de convergencia, un vértice común en el que las tensiones surgidas de los elementos visibles en la composición se agolpan para alentar caminos autónomos. Y es este mismo autor, quien nos recuerda las siguientes palabras de Tarkovski -actor, escritor y por supuesto uno de los directores de cine más reconocidos de origen ruso-, dedicadas a la recreación poética de Pushkin:

“Una imagen artística es una imagen que asegura su propio desarrollo, su propia perspectiva histórica. Esta imagen es una semilla, un organismo vivo que evoluciona. Es un símbolo de la vida, pero que difiere de la vida. Puesto que la vida integra la muerte, mientras que la imagen de la vida la excluye, o bien, la considera como una posibilidad única para afirmar la vida. En sí misma, la imagen artística es una expresión de esperanza, un grito de la fe, y eso independientemente de lo que ella exprese, incluso si fuera la pérdida del hombre.” (Tarkovski, 1993)

La acepción etimológica de «imagen» nos indica que la palabra se asocia con el sustantivo latino *imago* que significa 'figura', 'sombra', 'imitación' y con el griego "*eikón*", vale decir, 'icono', 'retrato', 'espectro', 'alma del muerto en su sombra', 'doble'. Mientras que para la filosofía clásica, nos dice Joly (2003), precisamente en Platón la «imagen» es engaño que desvía de la verdad, a diferencia de Aristóteles, para quien es una ayuda o herramienta que educa y conduce al conocimiento. Por lo que una «imagen» en la mente, “concentrará los rasgos superficiales y necesarios” para reconstruir el objeto real, convirtiéndose entonces en “un modelo perceptivo del objeto”.

En este sentido, Belting (2007) afirma que la «imagen» es una manifestación resultante de la simbolización personal o colectiva, ya que todo lo que pasa por la mirada, puede entenderse como «imagen», o transformarse en una. De igual forma declara, que la «imagen» es un hecho simbólico, colectivo y netamente material producto de la modernidad.

Y ya que las imágenes, contrariamente a las palabras, son accesibles a todos, en todas las lenguas, sin competencia ni aprendizajes previos (Debray, 1994), se puede decir que la «imagen», retomando a Moles (1991), es un soporte de la comunicación visual que materializa un fragmento del entorno óptico –universo perceptivo-, susceptible de “subsistir” a través de la duración y constituye uno de los componentes principales de los medios masivos de comunicación.

2.4.2 Clasificación, funciones y elementos tentativos de la imagen

La clasificación, así como de la configuración de los elementos de la imagen, han sido un camino elegido por diversos autores para intentar, en definitiva, aproximarse a la definición del concepto de «imagen»; sin embargo no existe un consenso generalizado sobre cuáles son los elementos constitutivos de la imagen, ni mucho menos cuál es su clasificación.

Sin embargo, autores como Moles (1991), establece cuatro características en la imagen 1) el grado de figuración -la representación de objetos o seres conocidos-; 2) el grado de iconicidad -la abstracción respecto al elemento presentado-; 3) el grado de complejidad

–de los diversos elementos plásticos-; y 4) el grado de normalización -que tienen relación con la difusión o copiado-.

O bien, Rudolf Arnheim (1979), quien propone una tricotomía entre los valores de la imagen en relación con lo real:

- Valor de la representación, la *imagen* que representa cosas concretas.
- Valor de símbolo, la *imagen* es la que representa cosas abstractas.
- Valor de signo, una imagen sirve de signo cuando representa un contenido cuyos caracteres no refleja visualmente.

En ese sentido, Jacques Aumont (1992), enuncia tres modos en que las imágenes pretendían establecer relación con el mundo:

1. Modo simbólico, en el que las imágenes sirvieron esencialmente como símbolos religiosos, que se suponía daban acceso a la esfera de lo sagrado, así como la transmisión de nuevos valores ligados a formas políticas.
2. Modo epistémico, la imagen aporta información (visual) sobre el mundo, esta función se desarrolló y amplió considerablemente desde principios de la Modernidad.
3. Modo estético, donde la imagen está destinada a complacer a su espectador, a proporcionarle sensaciones específicas, estrechamente asociada con la noción de arte.

En cuanto a los elementos constitutivos de la imagen y del alfabeto visual, Donis A. Dondis (2003) examina los elementos visuales básicos, las estrategias y opciones de las técnicas visuales, para dotar de *un manual básico de todas las comunicaciones, componentes, recursos y expresiones visuales* -como: el color, el tono, la línea, la textura y la proporción-, teniendo como fin último la “*alfabetidad visual*”.

Por esta razón, me resulta indispensable explorar los elementos visuales básicos, las estrategias y opciones de las técnicas visuales, las implicaciones psicológicas y fisiológicas de la composición creativa y la gama de los medios y formatos que es posible incluir apropiadamente bajo el encabezamiento de artes y oficios visuales, de ahí que resulte necesario hablar de una posible trayectoria de la imagen.

2.4.3 Trayectoria de las imágenes

La imagen como concepto, perteneció siempre al paradigma del texto. Prácticamente toda la historia del arte hasta los movimientos conceptuales de los años sesenta pertenecen, por ejemplo, a la textualidad, puesto que su concepción está delimitada por ella.

Pensar en imagen, nos dice Catalá (2005), era pensar en una estructura pictórica como emblema, era pensar en un objeto interpuesto entre el autor y su espectador, era referirse, tanto en el ámbito del emisor como del receptor, la racionalidad del texto para comprender los procesos cognitivos y estéticos que estaban en funcionamiento, para comprender la labor de la imagen en sí.

Era también, pensar básicamente en la tríada «emisor-mensaje-receptor» como sustento de toda operación comunicativa. Era pensar en la imagen como información, como comunicación, como mensaje.

Regis Debray (1994) plantea que la trayectoria histórica de las imágenes puede ser establecida en tres grandes edades o *médiasferas*: «Logosfera», «Grafosfera» y «Videosfera»; cada una de estas eras traza un medio de vida y pensamiento, en donde la «imagen» es percibida con miradas y valores distintos.

En el siguiente cuadro comparativo, se muestra puntualmente las características de cada una de las *médiasferas*, que habrá que decir, no se terminan abruptamente, sino que superponen una a otra y cada una plantea una visión, estilo y forma de pensamiento distintos:

Figura 83. Regis Debray (1994): Edades de la Mirada

	LOGOSFERA <i>(después de la escritura)</i> RÉGIMEN ÍDOLO <i>(Presencia trascendente)</i> La imagen es vidente	GRAFOSFERA <i>(después de la imprenta)</i> RÉGIMEN ARTE <i>(Representación ilusoria)</i> La imagen es vista	VIDEOSFERA <i>(después de lo audiovisual)</i> RÉGIMEN VISUAL <i>(Solución numérica)</i> La imagen es visionada
La imaginería tiene por principio de eficacia (o relación con el ser)			
Modalidad de existencia	VIVA La imagen es un ser	FÍSICA La imagen es una cosa	VIRTUAL La imagen es una percepción
Referente crucial (principio de autoridad)	LO SOBRE NATURAL <i>(Dios)</i>	LO REAL <i>(La naturaleza)</i>	LO EJECUTANTE <i>(La máquina)</i>
Fuente de luz	ESPIRITUAL <i>(de dentro)</i>	SOLAR <i>(de fuera)</i>	ELÉCTRICA <i>(de dentro)</i>
Meta y espera de...	PROTECCIÓN <i>(y salvación)</i> La imagen capta	DELEITE <i>(y prestigio)</i> La imagen cautiva	INFORMACIÓN <i>(y juego)</i> La imagen es captada
Contexto histórico	De la MAGIA a lo RELIGIOSO <i>(Tiempo cíclico)</i>	De lo RELIGIOSO a lo HISTÓRICO <i>(tiempo lineal)</i>	De lo HISTÓRICO a lo TÉCNICO <i>(Tiempo puntual)</i>
Deontología	EXTERIOR <i>(Dirección tecnológico-política)</i>	INTERNO <i>(administración autónoma)</i>	AMBIENTE <i>(gestión tecno-económica)</i>
Ideal y norma de trabajo	YO ENSALZO <i>(una fuerza)</i> según la Escritura <i>(canon)</i>	YO CREO <i>(una obra)</i> de acuerdo con lo Antiguo <i>(modelo)</i>	YO PRODUZCO <i>(un acontecimiento)</i> según mí mismo <i>(modo)</i>
Horizonte intemporal	LA ETERNIDAD <i>(repetición)</i> duro <i>(piedra y madera)</i>	LA INMORTALIDAD <i>(tradición)</i> blando <i>(tela)</i>	LA ACTUALIDAD <i>(innovación)</i> inmaterial <i>(pantalla)</i>
Modo de atribución	COLECTIVA = ANONIMATO <i>(Del mago al artesano)</i>	PERSONAL = FIRMA <i>(Del artista al genio)</i>	ESPECTACULAR = LOGO, MARCA. <i>(Del empresario a la empresa)</i>
Fabricantes organizados en...	CLERICATURA - CORPORACIÓN	ACADEMIA - ESCUELA	RED - PROFESIÓN
Objeto de culto	LO SANTO <i>(protejo)</i>	LO BELLO <i>(complazco)</i>	LO NUEVO <i>(sorprendo)</i>
Instancia de gobierno	CURIAL = Emperador ECLESIASTICA = Monasterios y Catedrales SEÑORIAL = el Palacio	MONÁRQUICA = ACADEMIA 1500-1750 BURGUESA = SALÓN+CRÍTICA +GALERÍA 1968	MEDIA / MUSEO / MERCADO <i>(artes plásticas)</i> PUBLICIDAD <i>(audiovisual)</i>
Continente de origen y ciudad-puente	ASIA – BIZANCIO <i>(entre la Antigüedad y cristiandad)</i>	EUROPA – FLORENCIA <i>(entre cristiandad y modernidad)</i>	AMERICA – NUEVA YORK <i>(entre moderno y posmoderno)</i>
Modo de acumulación	PÚBLICA: Tesoro	PARTICULAR: Colección	PRIVADO / PÚBLICO: Reproducción
Aura	CARISMÁTICA <i>(anima)</i>	PATÉTICA <i>(animus)</i>	LÚDICA <i>(animación)</i>
Tendencia Patológica	PARANOIA	OBSESIVA	ESQUIZOFRENIA
Objetivo de la mirada	A TRAVÉS DE LA IMAGEN La videncia transita	MÁS QUE LA IMAGEN La visión contempla	SÓLO LA IMAGEN El visionado controla
Relaciones mutuas	INTOLERANCIA <i>(religiosa)</i>	RIVALIDAD <i>(personal)</i>	COMPETENCIA <i>(económica)</i>

Como se puede observar en el cuadro anterior, en la «Logosfera» la *imagen* es ídolo, puesto que va más allá de la razón; tiene un carácter metafísico, por lo que es vista como algo espiritual que logra trascender bajo un contexto histórico mágico-religioso, teniendo como resultado que el clérigo -de alguna forma- se apodere de la producción de las *imágenes* y las utilice como instrumento evangelizador. En esta *edad*, se les consideraba a las imágenes como medios de protección y salvación, es decir, se convertían en un objeto de culto hacia lo *santo*.

En cuanto a la «Grafosfera» se puede decir que aparece a la par de la *imprensa*, así que la *imagen* deja de ser una presencia -o *ser*, como en la edad anterior-, para convertirse en una representación ilusoria (cosa) que es el *arte*, el cual representa al mundo natural / real. El único objeto de la *imagen* será el *deleite y la estética*; razón por la que sale de los recintos religiosos para instalarse en escuelas, universidades y galerías que en esta *edad* son quienes controlan la producción de las imágenes. Además, el objeto de culto de la *imagen*, deja de ser lo *santo*, para convertirse en cualquier cosa que le permita complacer y ser bella ante el ser humano.

Al hablar de la última de las edades propuestas por Debray (1994), se debe decir que en ella, a la imagen se le considera como percepción (visual), que al aparecer después de lo audiovisual, cobra movimiento y se vuelve cada vez más rápida convirtiendo a lo “nuevo” en objeto de culto que la diferencia de las dos *edades* anteriores. En la «Videosfera» la imagen no intenta proteger (*logosfera*) o deleitar (*grafosfera*), sino que tiene como fin único el informar y entretener; puesto que ha rebasado la academia para convertirse en instrumento empresarial o de intercambio comercial, donde la producción de las imágenes será en masa y a gran velocidad.

Al conocer todo este recorrido por el que ha a travesado la imagen parece ser que cada vez estamos menos lejos de poder comprender todo aquello que estas expresiones encierran; sin embargo se debe recordar, que el acercamiento más profundo a las imágenes y el arte dependerá de varios factores que nos llevarán finalmente a la interpretación. La cual estará constituida por una complejidad que encierra la comprensión del mensaje de la obra, marcada por la confluencia de elementos entrelazados que dan estructura a la imagen y obra artística.

2.5 La imagen desde la interpretación

Una vez que se ha descrito la trayectoria de las imágenes y comprendemos entonces la gran presencia que tienen un nuestro día a día, resulta necesario apuntar que aunque es evidente el papel de la «imagen» como clave del universo de formas, colores, diseños y por supuesto valores estéticos; esta –la «imagen» -, posee también una interesante capacidad para transmitir conocimiento e información a través de códigos y lenguajes visuales, que la convierten en un auténtico disparador del desarrollo del pensamiento. Característica que ha inspirado a diversos autores que nos refieren teorías y análisis al respecto, así como estudios en torno a la *iconografía*.

Cuando se habla de *iconografía* es abordar según Panofsky (1983), una rama de la historia del arte que se ocupa de la significación de los íconos o las obras de arte en contraposición a su forma; que termina por desempeñar un papel trascendental en la comprensión del arte, la historia y finalmente la cultura.

Y es precisamente a partir de este concepto –mencionado anteriormente-, que diversos autores emprenden una labor de análisis desde diferentes perspectivas, como es el caso del lingüista alemán Georg Seler (2002), para quien muchas de las formas pictóricas representaban símbolos o metáforas visuales de conceptos clave que podrían decodificarse, sin embargo su propuesta –sobre elementos gráficos de algunos códigos prehispánicos registrados por autores coloniales-, tendría únicamente un carácter interpretativo, poco flexible y en contraposición de la semiótica que defiende un múltiple significado de los elementos dependiendo del contexto. En este sentido, me gustaría mencionar también a Christine Hasenmueller (1999) autora igualmente ligada al estudio de la *iconografía*, pero que la coloca más allá de una interpretación otorgándole un carácter de “filología de imágenes”, es decir, que se interesa por el sentido narrativo y semántico de los elementos en cuestión, basándose en los significados internos que contribuyen a su entendimiento.

Cabe señalar que estos ejemplos no corresponden a los únicos trabajos representativos sobre la *iconografía*, pero si responden a una muestra de las diferencias sustanciales entre autores respecto del mismo tema. Y por supuesto sirve de antesala para retomar la

propuesta de Panofsky (1983) donde se sitúa a la «imagen» en el contexto de las ideas, valores y tradiciones del tiempo, así como el lugar de su creación; etapa especulativa del proceso iconográfico a la que llamó *iconología*.

2.5.1 Niveles de significación Panofsky

Para este autor, a través de estos niveles es hablar de la iconografía e iconología, donde la primera será aquella que “constituye una descripción y clasificación de las imágenes” o dicho de otra forma, se trata de “una investigación limitada que nos informa sobre cuándo y dónde determinados temas recibieron una representación visible a través de unos u otros motivos específicos”.

En suma, la *iconografía*, sólo toma en cuenta una parte del conjunto de los elementos que intervienen en el contenido de una obra de arte; mientras que la *iconología*, será entendida como una *iconografía* que se ha vuelto interpretativa - y que por lo tanto se convierte en parte del estudio del arte-, asumiendo entonces, que la *iconología* será un “método de interpretación que procede más bien de una síntesis que de un análisis”.

De esta manera, con Panofsky (1983), lo mismo que la identificación correcta de los motivos es el requisito previo para un correcto análisis iconográfico, el análisis correcto de las imágenes, historias o alegorías será requisito previo para una correcta interpretación *iconológica*.

De acuerdo a lo descrito por el autor, se ha de tomar en cuenta la diferencia que existe entre la *iconología* e *iconografía*, ya que la primera se interna en un estudio mucho más amplio, con carácter más profundo en cuanto al estudio de la forma, mientras que la segunda se ha de quedar a nivel de interpretación; en donde se revela a través de las imágenes el *significado* intrínseco de lugares, periodos históricos, filosofías y creencias.

Respecto a lo anterior, es posible retomar los niveles de significación descritos por Panofsky (1983), en los cuales sistematiza al método iconológico, tres niveles a los que llama: natural, convencional y finalmente intrínseco o contenido.

- La *significación natural o pre-iconográfica*, es la cualidad de las obras plásticas de referir objetos mediante sus representaciones; en este nivel, la idea principal será la de definir la forma, es decir, el color y la línea al igual que algunas representaciones de objetos naturales a las que se les reconoce como transmisores de significado.
- La *significación convencional o iconográfica*, pone en juego tales objetos como *motivos artísticos*: historias, alegorías, personajes que pertenecen a la historia de la cultura y la historia del arte; estos motivos son también reconocidos como transmisores de un significado pero secundario o convencional. Para este nivel la interpretación de la imagen necesitará de referentes que estén fuera de lo puramente visual o artístico.
- La *significación intrínseca o iconológica*, constituye los sentidos subyacentes a dichos motivos articulados como inclinaciones, expectativas e intereses de una tradición, una comunidad o un autor; se trata de la *significación* que hace de los motivos artísticos *valores simbólicos*, que muchas veces son ignorados por el propio artista y que incluso pueden llegar a diferir de los valores que deliberadamente se planeaban plasmar.

Entonces se ha de comprender que el universo del significado pictórico, tal cual reflexiona Lizarazo (2006), abarca desde la identificación del tema hasta las preocupaciones que en ella dejan la cultura y la mentalidad del mundo en la que ha sido producida. Mientras que la «imagen» es un acto icónico fundado en el encuentro entre una estructura plástica material y un observador en condiciones y disposición de relacionarse perspectiva e interpretativamente con ella.

2.5.2 Lenguaje visual-artístico

El lenguaje, de acuerdo con Berger y Luckmann (1986), es el “depósito de vastas acumulaciones de significado y experiencia, que se pueden preservar a través del tiempo y transmitir a las generaciones futuras”. Y es que el lenguaje – del que podemos

concluir a partir de los autores mencionados-, edifica la construcción de la representación simbólica que se erige sobre la realidad de la vida cotidiana, en donde el lenguaje no solo construye símbolos y nos representa, sino que también recupera dichos símbolos y nos los presenta a modo de elementos reales, como por ejemplo: las imágenes que percibimos diariamente.

De esta forma, al percibir a la «imagen» como un elemento visual-artístico, podemos decir que se presenta como un “ente heterogéneo” en el que conviven dentro de sí categorías de signos icónicos, signos plásticos y frecuentemente, signos lingüísticos que terminan por colocarse como elementos visuales suplementarios –aunque hoy, muchas veces se observa un nuevo paradigma en la naturaleza del arte donde la palabra y el concepto ocupan un lugar privilegiado-, dentro de la composición de la imagen u obra de arte; que expresan los modos singulares tanto del sujeto como de sus imaginarios.

Por consiguiente, la «imagen» según Acaso (2006), será también un «lenguaje» de carácter visual-artístico -específico, heterogéneo y universal-, compuesto por distintos tipos de signos que convergen para construir un significado global, implícito e integrado a ella; mediante el cual el ser humano expresa efectos estéticos y simboliza. Este «lenguaje» se convierte entonces, en motivo de reflexión y de acción, además de ser un sistema semiótico que constituye la cultura y establece una relación entre él y el contexto social.

Lo anterior nos sugiere que para comprender a la «imagen» tendremos que saber leerla, o dicho de otra forma, tendremos que entender no solo los elementos que presenta a través de sus diversos recursos expresivos –significante-, sino también prestar atención al contenido inmaterial del signo que nos muestra –significado-, alejándonos evidentemente de cualquier intento por tratar de explicar lo que el artista “quería decir”, para poder llegar al “*cómo la obra (imagen) dice aquello que dice*”.

El desarrollo del «lenguaje visual», ha estado presente en la historia del ser humano desde que tuvo la necesidad de expresarse a través de marcas, dibujos e imágenes; sin embargo, se ha de considerar como momento clave –exclusivamente para el lenguaje visual-artístico-, la ruptura establecida por el Impresionismo hasta 1917 con la

instalación de *La fuente* de R. Mutt realizada por Duchamp, ya que en este periodo se logra instaurar un nuevo paradigma en el arte en donde como una condición para su realización y función, requiere de la *idea, enunciado* o *concepto* para su configuración.

Este «lenguaje visual-artístico», además de tratarse del sistema de comunicación semiestructurado más antiguo que se conoce, retomando las palabras de Acaso (2006), será entendido como “*un código específico de comunicación visual, en el que podemos enunciar mensajes y recibir información a través del sentido de la vista*”, integrado por diagramas, elementos o imágenes que tienen como fin la sustitución (representación) de la “realidad”, a través de signos.

Afirma también, que todos estos signos trabajan desde dos niveles:

- 1) Literal, tiene que ver con lo denominado como significante, y consiste en el aspecto material del signo (parte física), la que atiende a lo objetivo y lo consciente
- 2) De significado, es el concepto o la unidad cultural que se otorga al signo por medio de una convención socialmente establecida. Atiende a lo subjetivo y lo inconsciente, permitiendo que el observador interprete libremente los elementos de la «imagen».

2.5.3 El signo y lo visual-artístico

Para poder continuar con el camino que la interpretación construye a través de la imagen, se deberá hacer una retrospectiva hacia las propuestas teóricas en torno a la significación, el sentido y por supuesto el «signo» como concepto clave de la interpretación.

Retomaré para ello en primer lugar la propuesta de Ferdinand Saussure, quien entendía la naturaleza de los «signos» en términos de la estructura del sistema lingüístico; un abordaje teórico que llegó a llamarse estructuralismo –donde lo más importante para un análisis de este tipo, serán las unidades del sistema al igual que las formas de

conectarse, además de las reglas que hacen que determinado sistema funcione-, el cual tuvo gran impacto en diferentes y múltiples áreas del conocimiento durante el siglo XX.

En esencia de lo que Saussure se encarga de analizar es el lenguaje, en donde sus unidades son palabras –que técnicamente han de ser llamadas *fonemas*, que son los sonidos por los que se forman las palabras-, que se combinan dentro de un sistema gramatical para producir un «significado»; y es justo a través de estas ideas que podemos encontrar su planteamiento estructuralista de los «signos».

Este planteamiento constituye el interés de Saussure por la configuración del lenguaje, en la que rechaza todo tipo de análisis diacrónico –que está interesado por el desarrollo de “algo” a través del tiempo, es decir de una manera lineal o historicista-. Este rechazo de todo historicismo, se refleja en una primera distinción importante del pensamiento de Saussure ya que opta por un análisis sincrónico con el que se ocuparía del estado “actual” de “algo”, en este caso, del «signo».

En el siguiente esquema se señala a grandes rasgos como podemos entender lo sincrónico (estado actual de “algo”) y diacrónico (desarrollo de “algo” sobre el tiempo) empleando una temporalidad –elegida arbitrariamente- del año 1000 a 2014 a fin de ilustrar estos conceptos.

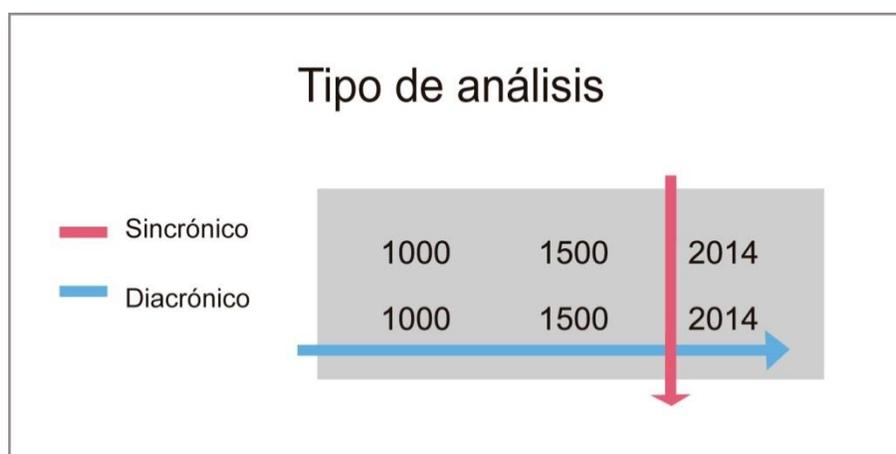


Figura 84. Esquema comparativo tipo de análisis

Normalmente decimos que el significado de una palabra o «signo» es el objeto con el que está vinculado en el mundo, sin embargo Saussure está en desacuerdo con ver al lenguaje como una nomenclatura, centrándose en el lenguaje mismo; por lo que dice que todo «signo» consta de dos aspectos el «significante» y el «significado».

En su texto *Curso de lingüística general (Cours de Linguistique Générale)* de 1916, usa el ejemplo del «signo» árbol. En el siguiente esquema, el círculo será el signo, que dividido en dos, indica los aspectos mencionados anteriormente:

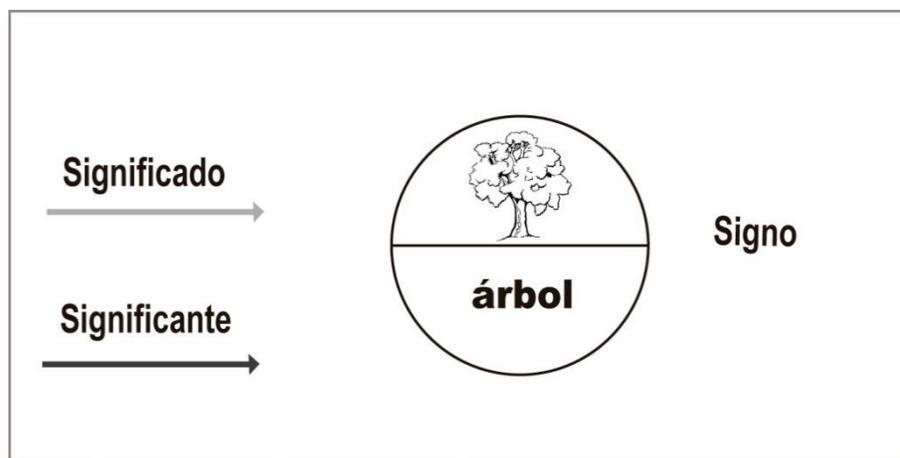


Figura 85. Esquema Signo

La parte inferior es el «significante», es el «signo» tanto escrito como hablado; mientras que la parte superior corresponde al «significado». Pero aunque veamos la imagen de un árbol en esta área, el «significado» no es el objeto físico –lo cual es el referente-, sino un concepto, algo mental; porque al decir la palabra árbol, no se produce un árbol físico sino el concepto o una imagen acústica⁶ en nuestra mente.

Saussure nos habla de otro aspecto importante para comprender la naturaleza del «signo», y es que afirma que la relación entre el «significado» y el «significante» es arbitrario, ya que se establece a través de una convención o acuerdo dentro de una

⁶ El término imagen acústica es por excelencia la representación natural de la palabra, en cuanto hecho de lengua virtual, es decir, fuera de toda realización por el habla. Por lo tanto la imagen acústica no es el sonido material, cosa puramente física, sino una huella psíquica: la representación que nos dan nuestros sentidos sobre el signo.

comunidad lingüística. Finalmente, en los últimos años de su vida, creo el término semiología como idea de una nueva ciencia destinada al estudio de la naturaleza de los «signos» y la relación de estos con la realidad social.

En este mismo orden de ideas, sería Charles S. Peirce, fundador del pragmatismo norteamericano, quien al ver la importancia de entender la naturaleza del «signo» dedicó gran parte de su reflexión filosófica a la teoría de los «signos», buscando en ella una comprensión más profunda sobre el modo en que conocemos y la manera en la que representamos nuestra “realidad”.

El desarrollo filosófico de Peirce, tuvo lugar a finales de una época filosófica conocida como Modernidad, donde el tema fundamental de esa larga época, es la “epistemología” –la teoría del conocimiento-, es decir, la filosofía de la Modernidad es la filosofía de la conciencia del sujeto.

Y es que Peirce habla no de las ideas –que solo pueden estar en la mente, no en el mundo físico-; sino de los «signos» –que están en todas partes, desde el pensamiento hasta el entorno-, pero no de manera individual, sino inmersos en un proceso de «signos» relacionados entre sí, a través de una relación trídica, que contribuye a la comprensión de las diversas posibilidades implícitas en dicha relación.

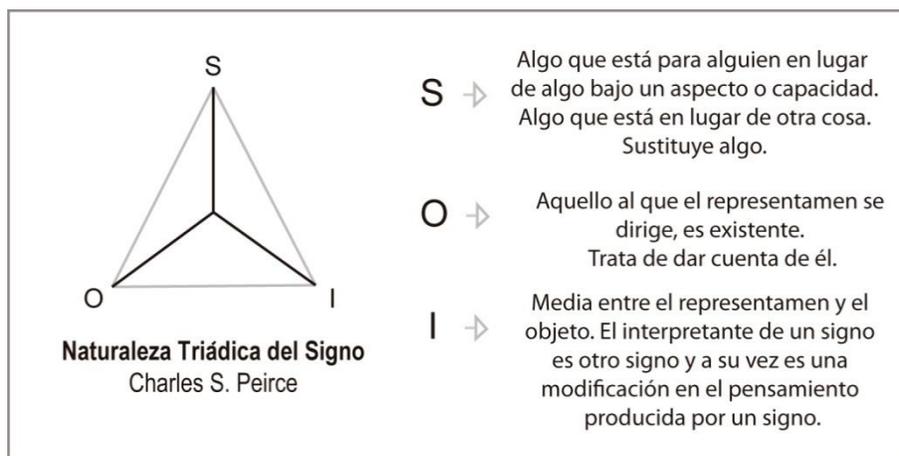


Figura 86. Esquema comparativo

Este proceso descrito por Peirce, afirma que nosotros estamos en la conciencia y no que la conciencia está en nosotros, llevándonos a pensar que el ser humano no es una sustancia mental o conciencia aislada llena de ideas que se expresa con «signos», sino que el mismo ser humano es un «signo» en desarrollo, como si cada uno de nosotros fuéramos un nodo dentro de otros grandes procesos de «semiosis».

Además, este mismo autor, cree que la lógica de la investigación científica podrá esclarecerse mucho mejor si entendemos la condición humana y la naturaleza del mundo que conocemos en términos de la acción de «signos».

Lo que significaría, que ser un «signo» -para Peirce-, no es una cuestión ontológica, sino lógico-pragmática; es decir, no se pregunta ¿qué es? sino ¿qué hace? Por lo tanto, los «signos» se encargarán de representar objetos al producir -lo que Peirce llama- «interpretantes».

Afirmando de esta manera, que la función del «signo» es la de producir otro «signo» (Figura 87), de modo que éste –el interpretante-, puede asumir el papel del “signo primero” en relación con el objeto en que se encuentra, es decir, que el interpretante podrá ser -en otro proceso- un signo que genere otro interpretante y así sucesivamente.

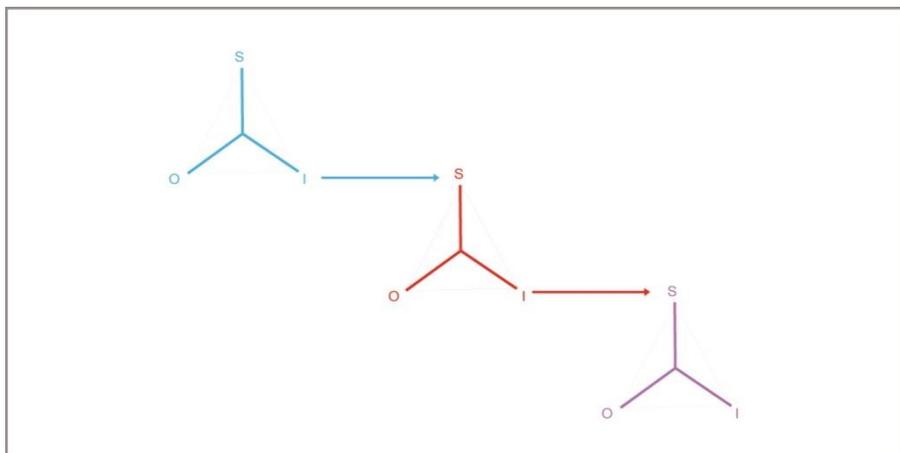


Figura 87. Esquema función del signo

Esta producción del «interpretante», es denominada «semiosis» y constituye uno de sus aportes más importantes en materia de «semiótica». Cabe señalar además, que mientras que la «semiosis» es entendida como un fenómeno –una acción o influencia que es o implica una cooperación entre tres sujetos-, la «semiótica» será un discurso teórico sobre los fenómenos semióticos que hacen posibles los signos. Sin embargo aún queda pendiente averiguar qué entiende –conceptualmente hablando- Peirce por «signo»; a continuación una de las definiciones más representativas de las múltiples definiciones de «signo» que Peirce dio:

“Un «signo», o «representamen», es un «primero» que está en tal relación triádica genuina con el «segundo», llamado su «objeto», que es capaz de determinar un «tercero», llamado su «interpretante» para que asuma la misma relación triádica con su «objeto» en la que él mismo está respecto a ese mismo «objeto». La relación triádica es genuina, es decir, sus tres miembros están unidos por ella de una forma que no consiste en ningún complejo de relaciones diádicas.”

Es justo a través de los elementos de presentes en esta definición que Peirce es capaz de confeccionar una “semiótica” –basada por supuesto en: el signo o representamen, objeto e interpretante. La cual clasifica de dos formas, por una lado deja a la *semiótica general* y *semiótica pragmática*.

La primera, se refiere a todos aquellos fenómenos significantes en los que se tenga en cuenta la experiencia emocional, práctica e intelectual; además de que en ella anexa y amplía el concepto de «signo».

Y ya que nuestro autor parte de la concepción de la vida como un proceso dinámico de signos –que son parte activa de un sistema formal determinado por el contexto temporal y espacial en el que están inmersos- da pie a la segunda, la *semiótica pragmática*⁷ la

⁷ El Pragmatismo que está presente en Peirce, es sobre todo lógico, a diferencia de la imagen habitual, deriva de una interpretación parcial e inexacta; es decir, que se trata de un método para averiguar los significados de las palabras poco claras y los conceptos abstractos.

cual se caracteriza por tomar en cuenta el contexto donde se produce y se interpreta puesto que el «signo» modifica o refuerza los hábitos de acción del interpretante –dentro del proceso interpretativo del que es parte-.

Además se deberá hablar también de la *semiótica triádica* basada en tres categorías filosóficas presentes también en la definición anterior, las cuales no se rigen por la clasificación básica de las cosas o términos, sino en las formas básicas en que las cosas pueden relacionarse: «primeridad», «segundidad» y «terceridad».

Este sistema categorial es importante también por tratarse de una caracterización de la realidad y del pensamiento humano, con las cuales podemos tratar cualquier objeto de pensamiento o de la experiencia.

La «primeridad» -sobre relaciones *monádicas*-, se refiere a algo tal y como es en sí mismo sin relación con otra cosa, por lo que es, según Peirce, la categoría de la pura posibilidad cualitativa (una totalidad); la «segundidad» -relaciones *diádicas*-, es la categoría de la existencia práctica, es decir, se trata del modo de ser en relación a otra cosa; y finalmente la «terceridad» una relación triádica en la que *A* y *B* se relacionan por la mediación de una tercera cosa *C* (Figura 88), por lo que es la categoría de la generalidad y regularidad de fenómenos cuya conducta obedece a una ley.

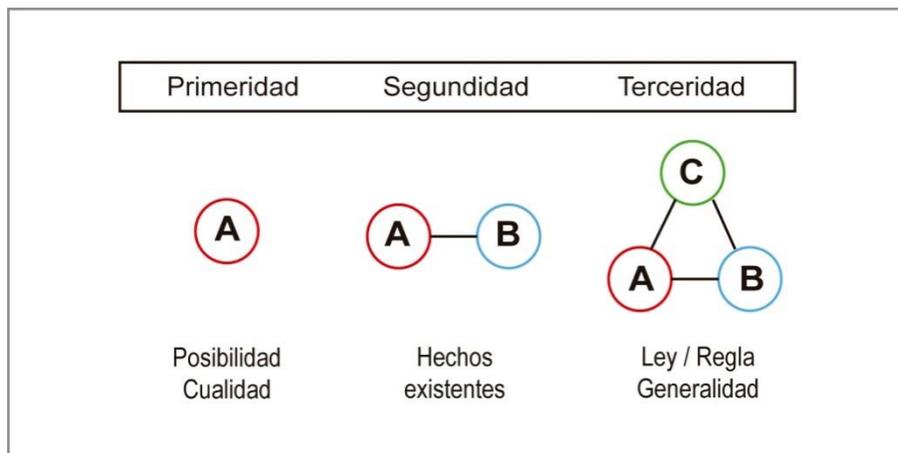


Figura 88. Sistema de categorías

Organizado claramente de manera cardinal, el sistema de categorías de Peirce nos muestra que –aunque parezca redundante- la «primeridad» será “primero” ya que puede haber fenómenos de «primeridad» sin las otras dos categorías.

La «segundidad» es “segundo”, es decir, que puede haber fenómenos diádicos sin necesidad de que manifiesten la regularidad de la «terceridad», pero que forzosamente tienen que encarnar la «primeridad».

Mientras que en la «terceridad», cualquier fenómeno que encarne sus características deberá estar constituido o deberá haber transitado por las dos categorías anteriores, todo ello enmarcado por el concepto de «signo», sin el cual ninguna propuesta de análisis sería posible; en una palabra, se refiere a lo simbólico.

O dicho de otra forma, esta «terceridad» es la categoría de pensamiento, lenguaje, representación, y por supuesto del proceso de «semiosis» que hace posible la comunicación social y corresponde a la experiencia intelectual. El proceso de semiosis implica por lo tanto, una relación triádica entre el signo o representamen/ primeridad, un objeto/segundidad y un intérprete/terceridad.

Una vez que se ha hecho este recorrido por las dos aportaciones teóricas que permitieron la consolidación de la semiótica como marco de referencia en cualquier investigación, habrá de señalar que es tarea de esta –la semiótica-, identificar cada sistema de signos, estudiar los mecanismos y funcionamiento del contexto en el que el ser humano se encuentra.

Sin olvidarse por supuesto de la interpretación simbólica de las imágenes o de las obras de arte. Estas manifestaciones creadas por el ser humano están llenas de significados, ya sea que provengan de la codificación del gusto, la intencionalidad creadora, preferencias o bien, de la práctica social generada por los artistas en una cultura y espacio determinado; circunstancias que nos lleva a reconocer, que tanto la obra artística, como su respectiva imagen poseen un sistema de significación estructurado de acuerdo al campo artístico al que pertenecen, y que son capaces de generar cierto sentido y deberes sociales.

Ahora bien, recapitulando sobre las definiciones anteriores, un «signo» es la unión de significado y significante; en donde la parte material corresponderá al significante mientras que el carácter conceptual al significado.

Por lo tanto si una obra de arte se considera un lenguaje de signos, el acceso a su conocimiento podrá hacerse mediante la semiótica. Y es precisamente a través de ella que podemos rescatar algunas aportaciones en torno a arte como lenguaje.

Bajo esta nueva premisa, Roman Jakobson (1974) –considerado uno de los más grandes estudiosos de la semiótica contemporánea-, afirma que el arte puede ser considerado como un *fenómeno semiótico*, ya que es analizable en términos y operaciones del lenguaje.

Además, es precisamente este autor, quien influye en el pensamiento de otro de los autores que con sus aportaciones contribuye al acercamiento de la obra artística con el análisis semiótico; se trata de Jan Mukarovsky (1977), quien plantea que solo en la medida en que la obra se vuelve pertenencia de una comunidad –signo de algo para sus miembros-, es posible hablar de una función semiológica. Afirmando que:

“Toda obra de arte se asemeja, en cierto modo a la palabra; del mismo modo que la manifestación lingüística sirve de intermediario entre dos individuos, de los cuales uno habla y el otro escucha, también la obra artística está destinada por su autor a servir de medio de comunicación con los individuos receptores”.

Asimismo se puede decir, que en la propuesta de Mukarovsky se admite que la «significación» en el arte y la realidad evocada por el «signo» artístico es indefinida dada la validez de la autonomía de la obra, por lo que sólo en el contexto de los fenómenos sociales sobre los que el artista se pronuncia tiene validez; porque el arte, puede considerarse como un hecho semiológico al actuar el «signo» en primer lugar como símbolo para el artista y en segundo lugar como «significación» de la conciencia colectiva.

Partiendo de los conceptos de Saussure, el autor afirma que la obra de arte es al mismo tiempo: «signo», «estructura» y «valor»; colocando así, a la obra de arte como la intermediaria entre el creador y la colectividad.

Aunado a ello, describe a la obra de arte como un «signo» - el «signo» artístico-, es decir, como una realidad o producto social en donde también se podrá encontrar una función comunicativa; por lo que, para Mukarovsky se tendrá una doble significación semiológica, una autónoma y otra, comunicativa.

La primera, constituida por: la obra-cosa (que funciona únicamente como símbolo exterior –significante, *signifiant* según la terminología de Saussure-, al que le corresponde, en la consciencia colectiva, una significación determinada, que a veces se denomina “objeto estético”) o símbolo sensorial; y la segunda –lo comunicativo-, que nos permite comprender que la obra de arte no funciona solamente en el “orden” artístico, sino también como “palabra” que expresa el estado de ánimo, ideas e incluso sentimientos.

Dentro de esta misma línea de autores interesados en la semiótica y el arte, podemos encontrar también a Umberto Eco (1974), quien insiste en la existencia de una naturaleza del texto, donde la obra de arte será como cualquier otro texto, ya que posee naturaleza textual. Además, este autor define como «signo» a cualquier cosa que pueda considerarse como sustituto del significante de cualquier cosa al hacer la interpretación de la obra de arte.

Asimismo, concibe a la semiótica como metodología para el análisis del arte en un doble sentido: por un lado como semiótica de la comunicación encargada de formular una teoría de la producción de «signos», y por otro, como semiótica de la «significación» concentrada en una teoría de signos.

Eco (1974) advierte también, que el rasgo más característico del «lenguaje artístico» es la “*asemiosis* o *semiosis limitada*”; es decir, que no existe una relación unívoca entre la obra y sus contenidos si no se precisa una acentuación del componente interpretativo; por lo que para el autor, la interpretación de la obra de arte “*estará vinculada a un fondo*

cultural organizado, determinado incluso para el propio creador, porque para la invención radical es necesario que lo no dicho todavía venga etiquetado por lo ya dicho”.

Roland Barthes, resulta ser también uno de los grandes pensadores de la semiótica contemporánea, interesado además en el análisis de la «imagen», a la que considera como ideológica porque como toda estructura semiótica, es entonces, una escritura de poder.

En relación al signo, Barthes (1965) señala que tiene dos caras –el significante y el significado-, tal como la herencia teórica de Saussure plantea, sin embargo se diferencia de ella en el plano de la sustancia de la expresión, por lo que se hablaría entonces del «signo», la forma y sustancia como conceptos clave.

Es así como podemos percibir además, que a través de la semiótica se concibe el funcionamiento de la «significación», concepto que toma parte importante en las anteriores propuestas interesadas en la semiótica, por lo que resulta interesante hacer un comentario aparte sobre este concepto en relación con otro de importancia similar, el «sentido».

Uno de estos autores, como hemos podido ver, es Barthes (1993), quien afirma que la «significación», puede entenderse como el proceso donde el acto que une al «significante» y el «significado», tiene como elemento básico al «signo».

Conviene, antes de continuar, mencionar que este autor se encargó de traspasar las teorías establecidas por Saussure en el campo del lenguaje a los fenómenos sociales y culturales, los cuales pasaron a ser susceptibles de ser analizados como «sistemas de signos».

De esta forma Barthes (1993) otorga gran importancia la palabra *significar*, que quiere decir que los objetos no transmiten solamente informaciones, sino también sistemas estructurados de signos, esencialmente sistemas de diferencias, opciones y contrastes.

Entorno a lo anterior, se puede señalar que para este autor, todo lo que en el mundo genera «significación», estará relacionado con el lenguaje, por lo que analiza todo discurso o práctica social como lenguaje.

Y respecto al «sentido», Pintos (1996) señala que este término ha sido vinculado desde la sociología, con la cuestión del sujeto, que es quien se encarga de percibir, generar, construir o elaborar el «sentido»; por lo tanto se podría decir, que se trata de un término inherente a la acción de conocer al mundo.

Para Barthes (2002), el «sentido» es una noción imprecisa, por lo que asegura que es difícil dar una respuesta técnica o precisa al problema del límite del «sentido», pese a ello, plantea la existencia de tres niveles de «sentido»:

1° Nivel «*informativo* o de *comunicación*» para el que según el autor, si tuviera que encontrar un modelo de análisis, se inclinaría hacia una *semiótica del mensaje*.

2° Nivel que se refiere a la «*significación*», que se analizaría en base a una *semiótica de las ciencias del símbolo*, al que también nombra como “sentido obvio”.

3° Nivel de la «*significancia*» -término que tiene la ventaja de referirse al campo del significado más no de la significación-, que conecta con una *semiótica del texto*, al que denomina como “sentido obtuso”.

El trayecto por todos estos conceptos, cobra importancia ya que con ellos podemos también ser capaces de abordar la naturaleza del arte y por supuesto de la «imagen», al igual que el funcionamiento y papel que ocupan en el colectivo social o el imaginario social. En este sentido se puede decir que el «signo» -entendido desde este punto también como «imagen»-, se constituirá de un significante visual, que permite a un objeto de referencia ausente evocar en el observador un significado y una idea del objeto; acciones que nos llevarán a la búsqueda de la interpretación de toda manifestación del ser humano que ayude a comprender nuestra propia naturaleza.

2.5.4 Interpretación en términos de la dinámica enunciativa del lenguaje visual-artístico

Consecuentemente a través de estos signos y al realizar una “lectura” tanto de imágenes como de obras artísticas, es inevitable pensar inmediatamente en el mundo de la interpretación, sitio en donde toda obra es una enunciación o un discurso -que se inscribe dentro de un género al que se le podría denominar como “estético” o bien-, artístico-visual; por medio del cual se intentará comprender la naturaleza del arte a través del análisis textual, la intención comunicativa y dialógica del artista; en una palabra: el *contenido*.

De manera que al entender este tipo de expresiones como un “enunciado” se estará hablando de un análisis dentro del ámbito de la comunicación social, donde cabe señalar la propuesta de análisis realizada por Bajtín; quien nos permite estudiar y comprender la obra de arte y la imagen a través de una interacción dialógica y análisis enunciativo del discurso artístico. Que termina por apoyarse en la interpretación social e histórica de los problemas de géneros discursivos, permitiendo articular el conflicto social-humano manteniendo el rigor analítico de carácter estético o artístico.

Los «signos» arriba mencionados como entendidos de la enunciación y la lengua, se convertirán para Bajtín (1999) en el resultado de la interacción dentro de los procesos de comunicación social. Además, con este autor, *significar* supone conciliar la polisemia de la palabra y la imagen con un significado determinado, que siempre deberá mantenerse sujeto al cambio ya que tiene que mantener una actitud activa, con el fin de habilitar una nueva significación –en caso de ser necesaria-, en función del contexto situacional enunciativo.

Todo esto contenido en su estudio sobre las transformaciones de la lengua, que sin inconveniente puede ser aplicado también para la comprensión de las transformaciones presentes en el lenguaje artístico, plástico o visual:

“Los cambios históricos en los estilos (artísticos) están indisolublemente vinculados a los cambios en los géneros discursivos. La lengua literaria (o el

lenguaje del arte) *representa un sistema complejo de estilos; su peso específico y sus interrelaciones dentro del sistema (estético) de la lengua se hallan en un cambio permanente. La lengua de la literatura que incluye también estilos de la lengua no literaria, representa un sistema aún más complejo y organizado sobre otros fundamentos. Para comprender la compleja dinámica histórica de los sistemas, para pasar de una simple descripción de los estilos existentes e intercambiables a una explicación histórica de tales cambios, hace falta una elaboración especial de la historia de los géneros discursivos que reflejen todas las transformaciones de la vida social. Los enunciados y sus tipos, es decir, los géneros discursivos, son correas de transmisión entre la historia de la sociedad y la historia de la lengua”*

De esta manera se puede decir que para el autor, la idea del enunciado como elemento particular –dentro de una configuración textual y semántica como: lo plástico visual-, permite construir un conjunto de enunciados que constituyen a su vez un cierto tipo de género discursivo y estilos, en los cuales los sujetos discursivos al escoger los signos construyen enunciados desde un nivel cognoscitivo y práctico que posibilita la naturaleza comunicacional del lenguaje artístico.

Lo que en palabras de Bajtín (1999) sería que *“el lenguaje participa en la vida a través de los enunciados”*, a los que concibe como *“unidad objetiva de la comunicación discursiva que adopta un carácter histórico concreto”*.

A partir de ello, se podrá entonces considerar al discurso de la imagen y artes visuales como un nivel en la estructura de la comunicación discursiva, en el que se conforman los signos de interacción social.

Ya que –en tanto manifestación cultural-, muestran y problematizan la realidad en una dinámica estético-semántica de creación de modos de significado, sentido y representación; orientándonos a pensar en que lo importante de esta interpretación, tal como menciona Strawson (1995), es que conlleva en la búsqueda de significación y de

sentido “actual” de la multiplicidad, una apertura enunciativa plástica que se forma frente a cualquier objeto, en una compleja trama de relaciones, de valoración.

Debemos apuntar también, que dentro de este marco de análisis socio-semiótico, desarrollado por Bajtín, el «signo» además de ser una irradiación de la realidad, es también un fragmento material de la realidad; por lo que sin lugar a dudas participa en una cadena de interpretaciones y «resignificación» que surge gracias a los procesos de interacción entre sujetos, entre conciencias que reaccionan estéticamente frente a la totalidad de sentido que aparece plasmada en la obra material artística.

Finalmente y tomando en cuenta las concepciones anteriores de la obra-signo como eje de significación y sentido, podemos distinguir a la actividad artística como punto de relación entre el reconocimiento del vínculo entre el intérprete y la obra-signo, y la necesaria correlación entre las estructuras estéticas y sociales, como elementos fundamentales de toda obra. Por lo que se podría afirmar que cada obra y sus perspectivas en apertura permanente y constitutiva de sí, extienden su cualidad estética al involucrar al espectador o receptor en un ámbito de «resignificación».

En este sentido vale la pena recordar a Paul Ricoeur, quien señala que la obra de arte se organiza a través de estructuras metamórficas, es decir, de estructuras que generan tensión entre los significados que apresa, imponiendo la necesidad de crear nuevos significados, o lo que es lo mismo, una resignificación, que equivale a uno de los aspectos importantes de la teoría ricoeuriana del símbolo y de la metáfora.

La «resignificación» de la que se habla, es aquella que adquiere el concepto de “referencia” -el cual retoma la distinción que hace Frege entre sentido (*Sinn*) y referencia o denotación (*Bedeutung*)-, y señala que el sentido es «lo que se dice», en tanto que referencia es «aquello sobre lo que se dice el sentido». Este concepto de referencia corresponde, en el pensamiento ricoeuriano a lo que se podría llamar «referencia descriptiva» o de primer grado.

Pero el pensador francés propone otro tipo de referencia: la «referencia productiva» o de «segundo grado», o también, «referencia metafórica» o «referencia desdoblada». Esta clase de referencia sería propia del enunciado metafórico y de los textos ficcionales. Se

trata de una referencia –que en palabras de Périsko (2006), será a través de la cual no se tiene la intención de mostrar o describir el mundo sino crearlo, y, al mismo tiempo, ampliar la subjetividad del lector. Esta forma de referencia, actuante en la ficción y en la poesía, hace posible abrir nuevos modos de «ser-en-el-mundo.»

Respecto al símbolo, Ricoeur distingue que el uso de símbolos reside fundamentalmente en la peculiaridad sensible y espiritual del ser humano, que tiene la necesidad de dar forma intuitiva a lo suprasensible y de hacer patente lo que no puede ser objeto de experiencia inmediata. De esta manera, los símbolos forman parte del lenguaje humano, constituyendo un tipo de lenguaje que desempeña una función esencial en la configuración del mundo y en la comunicación entre nosotros, pues vuelven presente a la conciencia lo que materialmente está ausente.

Para este joven Ricoeur (1976), el «símbolo» es un «signo» que -como todo signo-, apunta más allá de la cosa a la que el mismo se refiere. El «signo» es una cosa que hace conocer a otra, al representarla en virtud de una correspondencia analógica entre el significante y el significado.

Pero no todo signo es símbolo, pues los signos técnicos son transparentes, expresan sólo lo que significan de primera intención. Los signos simbólicos, en cambio, tienen un sentido primero, literal, patente, que conduce por vía de la analogía a un segundo sentido, que está latente, que no se muestra abiertamente. El símbolo, entonces, es donante, es dador de un segundo sentido, diferente del literal, y la relación analógica entre los dos sentidos no puede ser objetivada ni puede ser comprendida intelectualmente.

La resignificación actúa en este sentido debido a que la estructura semántica del símbolo se define, por un doble sentido: un “sentido literal, usual, corriente, que guía el develamiento del segundo sentido, al que efectivamente apunta el símbolo a través del primero. Es decir, para Ricoeur (1976) existen dos niveles de significación, el primero conduce, más allá de sí mismo, hacia el segundo, que se podría llamar analogado, por estar ligado por analogía al primero. El significado primario corresponde a la “cosa” concreta que actúa como símbolo; pero ese significado patente e inteligible de primera

intención “arrastra” al significado secundario, a un sentido más íntimo, no inmediatamente evidente que debe poder ser develado para llegar a lo simbolizado. Y es en ese segundo nivel de significación donde se halla la riqueza inagotable del símbolo, en virtud de la diversidad de contenidos que encierra. El símbolo, a diferencia del signo que implica una convención arbitraria por la cual se relaciona un significante con lo significado, no es jamás completamente arbitrario y, por ello, no es vacío, pues subsiste siempre un rudimento de relación natural entre el significante y lo significado.

Nuestro autor, ha dedicado especial atención a los símbolos contenidos en los relatos míticos y generadores de metáforas, pues, como se dijo anteriormente, este autor se ha interesado de modo especial por la novedad en la significación, hecho que constituye un excelente ejemplo de creación, pero de creación regulada. Por ello, la metáfora responde de modo cabal a estos conceptos, o dicho de otra forma, la metáfora será el núcleo semántico del símbolo.

El tema de la metáfora ha dado lugar a un extenso estudio de este autor, ocupándose especialmente de este tema en razón de que la metáfora soporta una innovación de los significados originarios, soporta novedad y creación. La metáfora nos dice Ricoeur (1977), se trata de un enunciado que constituye una predicación no pertinente en relación con la referencia habitual de los términos, y que genera así una nueva referencia, pero también un nuevo sentido, que se torna impertinente respecto del sentido literal. Por lo que la metáfora –núcleo semántico e instrumento lingüístico del símbolo- comporta una innovación semántica y cumple una función heurística.

La metáfora es creadora de sentido, es portadora de una nueva significación, por lo que a partir de la no conveniencia o impertinencia de la predicación extravagante que implica una expresión metafórica, surge una nueva pertinencia semántica. Al ser puestos en contacto términos incompatibles entre sí de acuerdo con las clasificaciones usuales, se genera una significación inédita. En esta situación, nos dice Ricoeur (1984), entra en juego la semejanza, que es captada por el poder intuitivo de la imaginación –capaz de hallar aproximaciones y parentescos entre las cosas-, y que contribuye a instaurar la predicación extravagante que vuelve «ceranos» los términos originariamente alejados con los que se construye el enunciado metafórico.

De esta manera, al mirar al lenguaje metafórico donde se tiene el poder creador del lenguaje establecido, entenderemos a la metáfora como “*metáfora viva*” en tanto activa la imaginación y por consiguiente hace «pensar más», da que pensar acerca de lo que dice un determinado concepto, superando y ampliando así, el significado del mismo.

De igual modo que la poesía, la metáfora da a la imaginación un impulso que lleva a pensar más y entonces a superar o exceder el contenido de un concepto o de una expresión determinada ya conocida. La metáfora, por tanto, instauro un nuevo sentido que puede llevar a un aumento el conocimiento puesto que lleva en sí misma una nueva información, porque re-describe la realidad en razón de que descubre nuevas cosas.

Por lo que se podría resumir entonces, que el arte así como las imágenes, símbolos y metáforas constituyen el lenguaje mediante el cual el hombre expresa su contacto con otras dimensiones -mediatizado por el propio proceso de interiorización, de vínculo con el propio ser; siendo éste, el ámbito en el cual se revela el verdadero conocimiento, el conocimiento que, entre otras cosas, puede guiar la transformación de lo real y de la vida humana-, que terminan por transmitir ideas o nociones abstractas que se convierten en determinados símbolos que contribuyen a la comprensión de un momento y espacio determinado, pero que al descontextualizarlo y emplearlo para un fin distinto al que le fue concedido en el momento de su génesis permitirá entonces la aparición de nuevos significados, o bien una «resignificación»; que pese al debate en torno a su indefinición, frente al fenómeno artístico resulta el concepto idóneo para su estudio.

2.6 Resignificación

Prácticamente de manera inmediata podemos vislumbrar a qué se refiere este término, de alguna forma nos lleva a pensar que se trata de una forma de recrear o de volver a interpretar un significado, pero en esa aparente facilidad de conceptualización esconde diversas dificultades que saltan a la vista una vez que se quiere realizar una búsqueda más profunda.

En primer lugar se ha de mencionar que el uso de la palabra «resignificación» se justifica gracias al paradigma de índole hermenéutico o de interpretación centrando este término como un acontecimiento de “sentido” o de “significado”. Además, la «resignificación», no sólo representa una clase de novedades de investigación e interpretación, sino que es capaz de desdibujar cualquier paradigma y sustituirlo por otro; aunque claro, sustentada en diferentes conjuntos de abordajes teóricos de determinado objeto de investigación. De este modo, al sustituir un paradigma por otro, el objeto se replantea, o lo que es lo mismo, los problemas en su entorno pasan a ser otros, las informaciones relevantes cambian y por consiguiente también se aprecia un cambio en las fuentes y las técnicas de investigaciones que van desde lo histórico, político a propuestas discursivas en torno a diferentes temáticas, una de ellas, el arte.

Por otra parte, comprender la «resignificación» es una tarea que no se puede postergar dada la relevancia del proceso al que alude, así como por la recurrencia en el empleo de esta noción en diferentes procesos de intervención social. Así, la «resignificación» será un término empleado como promotor de cambios que guarda relación con una amplia variedad de asuntos de interés como pueden ser la transformación de condiciones y relaciones sociales, usos y orientaciones de la memoria colectiva, conservación del patrimonio o la modificación de hábitos en relación con el uso del espacio urbano, y por supuesto en el ámbito artístico, donde ha sido múltiples veces explotado desde el surgimiento de las vanguardias históricas.

De ahí la importancia que la «resignificación» adquiere como proceso social que afecta cualquier asunto que requiera de la «resignificación» de contenidos y acción para que a través de ello logre las transformaciones proyectadas o experimentales.

2.6.1 Primeras aproximaciones al concepto

La «resignificación» como noción y como propósito está siendo empleada en múltiples contextos de forma permanente para definir propósitos de intervenciones, así como procesos sociales. Algunas nociones iniciales sobre ella, de acuerdo con Molina (2007), aparecen cuando se habla de «resignificación» como: cambio, transformación, proceso,

novedoso, movimiento; sustantivos y acciones que de forma permanente permean el discurso de las Ciencias Sociales y de profesionales que desarrollan procesos de intervención social.

El estudio de la «resignificación» como proceso parece no tener una trayectoria muy amplia en las Ciencias Sociales a pesar de estar constantemente empleado, por lo que, según Butler (1990), trabajos orientados desde perspectiva de género y movimientos minoritarios podrían representar algunos de los que más han definido el mecanismo de la «resignificación», gracias a la existencia de un espacio entre la enunciación y la acción.

Dicho de otra manera, la «resignificación» es posible en tanto que la relación entre discurso y acción permita la inclusión de enunciaciones alternativas, lo cual es llamado por la autora como: una brecha de libertad. Ésta se trata de la posibilidad de romper un círculo interpretativo, repetido y “*sedimentado*” que se ha naturalizado, así como una acción y su respectiva justificación. Sin embargo, esta explicación no precisa lo que sucede en ese espacio, con lo cual las condiciones de posibilidad y operativas de la «resignificación» siguen sin ser descritas.

En torno ello, Berenzon (2003) afirma que la «resignificación» es un proceso de emancipación, antihegemónico e incluso de insurrección política; que intenta hacer posible una interpretación diferente, alternativa, de cualquier fenómeno de la esfera social. De modo, que el fenómeno de la «resignificación» es sinónimo de una transformación que pone en duda versiones del mundo dominantes, imperantes y posiblemente naturalizadas o dogmatizadas.

Por otra parte, se considera a este concepto como una disrupción de poder que opera para definir otra representación simbólica sin que sea necesariamente contestataria; sino que también crea su propia epistemología, su propia forma de relacionarse y poner en relación a actores sociales. Por lo tanto, «resignificar» es un acto posible que transforma la realidad, su definición y por consiguiente, su acción estará en función de aquello que es comprendido, ya que si bien es cierto que hace posible que una nueva enunciación ocupe el lugar entre el discurso y la acción, no siempre dicha enunciación corresponde

con un contenido liberador, sino que por el contrario, puede suponer la inclusión de un contenido que restrinja aún más las condiciones de acción, sin que por ello no se trate de una «resignificación» efectiva.

Así, la «resignificación» supone analizar los actores y los ejercicios de poder involucrados así como el contenido en contexto, lo cual es posible gracias a estrategias propias del análisis del discurso. Haciendo posible entonces enunciar un mismo acontecimiento de múltiples maneras, incluso quizá de manera inédita; por lo que no se trata ya solamente de enunciación sino también de transformación de la acción. Dicho en otras palabras, los seres humanos, nuestras acciones y versiones del mundo deben transformarse de la manera más sincronizada posible para mantenerse competentes e innovadoras en el conjunto de redes a las que pertenecen.

Teniendo en cuenta lo descrito anteriormente, se puede afirmar que la «resignificación», inicialmente podría ser abordada desde algunas propuestas existentes –en torno al discurso y la interpretación-, pero que a pesar de esta aparente solución, no es posible encontrar total claridad en las propuestas ni mucho menos suponer una línea argumental específicamente directa y única en relación con el fenómeno de la «resignificación», sin embargo a continuación se desarrollarán algunas propuestas que nos permitirán tener una mejor perspectiva sobre este término y propuesta polisémica.

2.6.2 Resignificación como propuesta emergente.

Tal y como fue señalado anteriormente no existe un consenso entre los investigadores que hacen uso de la noción de «resignificación», en relación con lo que ella supone. Se encuentran por lo menos, tres perspectivas diferentes.

La primera es la perspectiva *informativa*. En ella se propone la socialización de información en escenarios públicos con capacidad de afectar a uno o más individuos, lo cual se define en relación con el espacio. Desde esta perspectiva dar información a las personas supone el cambio de significados y por consiguiente de la acción.

La segunda perspectiva he convenido en llamarla *discursiva*, para la cual no basta la información sino su apropiación a través de las enunciaciones de las personas en el

ámbito discursivo. Cumplida esta condición desde la perspectiva discursiva se supone la transformación del significado y por consiguiente de la acción.

Finalmente se encuentra una perspectiva de *evidencia en la acción*. En esta perspectiva la acción es la evidencia de la «resignificación» suponiendo la apropiación de un discurso; dicho de otra manera, se refiere a la “declarabilidad” de un conjunto de premisas que orientan o sustentan la acción en relación con formas previas de relación.

En esta tercera propuesta, la «resignificación» se evidencia en la acción y no se supone como consecuencia de la información o la apropiación de un discurso. Dicho de otra manera, cada una de las tres perspectivas supone el logro de la «resignificación» gracias a condiciones diferentes como son la información, el discurso o la acción. Es posible señalar también, que la tercera perspectiva supone la integración de las dos anteriores sin que por ello suponga una visión más satisfactoria. La perspectiva *informacional* en sí misma no supone una transformación de los significados existentes al considerar la identificación de otros referentes para la acción, porque no asegura que sean considerados para acción, es decir define una situación ajena al sujeto o al colectivo a pesar que se tenga conocimiento de ella.

Cuando se asume la «resignificación» con evidencia en la *acción*, se supone la relación con la “declarabilidad” que sustenta la acción, es decir, que una acción soportada en principios *discursivos* supone la integración de cambios sucedidos en los significados, confirmando la hipótesis de la relación indisoluble de significado-acción.

Cabe señalar además, que una de las premisas fundamentales en torno a la «resignificación» es que la acción se basa en significados que son adquiridos socialmente en la interacción, en contextos particulares, y por consiguiente marcos simbólicos diferenciales; por lo que la amalgama de todas las interacciones, formas y contenidos definen de forma singular la subjetividad y la identidad colectiva expresadas en acciones, constituyendo así, aquello que sería susceptible de ser transformado, es decir, resignificado.

De esta manera, se puede concluir apuntando que la «resignificación» es un proceso social propio de toda interacción fundada en el lenguaje, que se trata de un atributo

posible en la relación, sin que haya claridad acerca de su constancia, en qué relaciones y de qué manera opera. Asimismo, la «resignificación» es también un propósito profesional derivado de comprensiones hermenéuticas, críticas y construccionistas que han sido transferidas a múltiples ámbitos de intervención en lo que se define como un propósito éticamente deseable; apareciendo entonces, como un mecanismo propio de las relaciones simbólicas que no se ha definido con claridad, y que supone un lugar común en el lenguaje.

Finalmente, se puede decir que los procesos de «resignificación» son importantes desde el punto de vista ético y político por las transformaciones que pueden producirse cuando se propicia deliberadamente, motivo por el cual es importante conocer con mayor claridad los alcances de los procesos que le subyacen en el plano discursivo y del despliegue de la acción como lo podremos ver en la obra de Dr. Lakra.

CAPÍTULO TERCERO

CONOCIENDO A DR. LAKRA

CAPÍTULO TERCERO

CONOCIENDO A DR. LAKRA

A través de este capítulo podremos explorar aquellas particularidades que permitirán familiarizarnos con Dr. Lakra como artista, como ser humano, pero sobre todo con su obra; que no hace más que reflejar la esencia de una persona que es capaz de pintar poemas llenos de color, y que en cada trazo, línea o punto muestran su necesidad de transmitir todo aquello que es obsequiado por nuestro entorno. En primer lugar se realizará un pequeño viaje por los eventos e historia de vida que han formado a este artista, para posteriormente centrarnos en su obra.

En este sentido, se expondrán los ejes temáticos por los que su obra transita para lograr su objetivo de comunicación, integrados por: el término «cultura» junto a conceptos claves como «subcultura», «cultura popular» y «multiculturalismo»; la tradición mexicana en torno a la muerte como segundo eje; el tercero corresponderá al «coleccionismo»; el cuarto a las reminiscencias «eróticas» del «*pin up*» dentro de la obra de Lakra; para terminar con otro de los grandes ejes como lo es el «muralismo». Además serán abordados los procesos y elementos que configuran la obra de nuestro artista como: el tatuaje, la ilustración e intervención como claves principales para su quehacer artístico.

Todo ello, para que al finalizar este recorrido, además de conocer a Dr. Lakra, logremos tener una perspectiva completamente palpable sobre la propuesta visual de su obra así como su discurso artístico para poder iniciar con nuestro análisis.

Así, entre viejos documentos visuales alterados, imágenes cargadas de connotaciones pictórico-conceptuales que la historia del arte ha heredado y marcas que van de lo burdo a lo vulgar; que se encuentra el trabajo artístico multidisciplinario que realiza Dr. Lakra, quien combina manifestaciones del arte contemporáneo con su gran pasión: el tatuaje, por lo que es considerado el primer artista del tatuaje que logra trascender -con claro reconocimiento-, de la “subcultura” del arte corporal (tatuaje) al ámbito artístico contemporáneo mexicano.



Figura 90. Dr. Lakra (1989) *Autoretrato*.

Dr. Lakra juega con elementos entre lo socialmente “correcto” y lo oculto de la naturaleza del ser humano, en donde no permite miradas mustias en temáticas relacionadas a la cultura, la muerte y sobre todo el erotismo; permitiendo así, que su trabajo sea –para algunos-, deliberadamente provocativo, transgresor e incluso ofensivo, dado que cada trazo o intervención intenta cuestionar las ideas preconcebidas del buen gusto, obligando de alguna forma al espectador a reconsiderar los valores culturales que muchas veces da por hecho. Descubramos entonces a Dr. Lakra.

3.1 Biografía: ¿Quién es Dr. Lakra?

Dr. Lakra nació en la Ciudad de México en el año de 1972 con el nombre de Jerónimo López Ramírez. Es hijo del reconocido artista mexicano Francisco Toledo y la poeta y antropóloga Elisa Ramírez Castañeda, hermano de la poeta Natalia Toledo y la artista Laureana Toledo. El primer hijo de Jerónimo se llama Francisco en honor al abuelo artista.

Jerónimo comenzó a tatuar antes de ser llamado Dr. Lakra, fue a principios de 1990 que el interés por el tatuaje fue evidente para él, pero sería hasta el año siguiente que al fin

se animaría a realizar su primer tatuaje, y aunque su mano temblorosa seguía preocupada por los resultados, un dibujo de diablitos de los siete pecados de Guadalupe Posada se convertiría en la inspiración para su primer tatuaje. Sin embargo, el devenir de su trabajo entre el “arte” y el tatuaje iniciaría varios años antes de ser reconocido como “el primer artista del tatuaje que trasciende de forma exitosa al mundo del arte”.

El artista recuerda, en una conversación con Gabriel Orozco, que pese a haber crecido en el seno de una familia creativa a cuya cabeza se encontraba el impresor, dibujante, pintor, escultor y ceramista Francisco Toledo –uno de los grandes artistas gráficos de la generación de medio siglo XX hasta la actualidad-, la relación maestro-estudiante nunca terminó de florecer.

De igual forma como padre e hijo, el vínculo entre ambos tampoco era el mejor, ya que en esa época Jerónimo estaba bastante distanciado de su padre por algunas diferencias que versaban entre conducta, gustos, su relación con una mujer mucho más grande que él y sobre todo por haber dejado sus estudios de bachillerato, aunado a un acto de rebeldía en el que robo algunos cuadros y los vendió sin el consentimiento de su padre.

Abandonó la preparatoria en 1988 para asistir al *Taller de los viernes* de Tlalpan que coordinaba el artista Gabriel Orozco, al cual asistieron los también artistas Abraham Cruzvillegas, Damián Ortega, los hermanos Gabriel y José Kuri, y la hermana de Jerónimo, Laureana. Se trataba de un taller con una estructura poco convencional, en donde la idea no era aprender técnicas u oficios, sino un taller en el que según Orozco (2010), estaba diseñado para aprender a pensar, discutir, compartir información y sobre todo analizar lo que en ese entonces sucedía en el mundo del arte.

Y es precisamente ahí donde la influencia de su padre es evidente, pese a que Jerónimo no “aprendió” el arte de su padre, si asimilaría en gran medida el conocimiento artístico que Francisco Toledo le ofrecía:

«Me acuerdo de cuando iba de viaje con mi jefe, eran viajes de un mes o dos en Italia, era una sobredosis de pintura religiosa que cuando llegaba al surrealismo

era un respiro para mí. Siempre nos platicaba, nos envolvía. Había leído las biografías de muchos artistas y las relataba como una novela».

En el taller, después de compartir la información que en ese momento nutría los intereses de quienes asistían a Tlalpan; realizaban numerosos ejercicios de dibujo, pintura y crítica, había un tráfico intenso de información e ideas sobre el arte contemporáneo, sin embargo, otras influencias rodeaban a ese Jerónimo joven, que tenía ganas no de ser “artista”; sino de dibujar, de ser caricaturista, colaborador en las tiras cómicas y cartones de periódicos o publicaciones como *MAD Magazine*. «*Mi primera inspiración fue la escena punk choperera del DF en la ciudad de México*», explica el artista -en un libro publicado en su exposición para el Institute of Contemporary Art de Boston-, refiriéndose al ambiente contracultural del tianguis del Chopo⁸, en donde entró en contacto con la iconografía y cultura del tatuaje que, poco tiempo después, se volvería su materia de investigación predilecta.

Para Jerónimo el contacto con personas que portaban y estaban interesadas en los tatuajes como un estilo de vida fue determinante, estaba fascinado con ese mundo y con tener un dibujo permanente en el cuerpo. Era en ese entonces, como entrar en un ritual en el que la mayoría de sus amigos participaban.

A finales de 1989 se marchó durante tres meses a Berlín poco tiempo después de la caída del muro que separaba el territorio occidental del oriental. Lo que encontró, recuerda en conversación con Orozco (2010), fue una colección de ruinas como ciudad, producto de la euforia de la repentina liberación del régimen comunista:

«Había muchas casas que estaban como si las hubieran habitado ayer. En el momento que se abrió el muro, se fueron con lo que traían puesto. En esa época

⁸ **Tianguis Cultural “El Chopo”:** En la popular colonia Guerrero, en la delegación Iztacalco, se instala todos los sábados el tianguis cultural ‘El Chopo’, a un costado de la estación del metro Buenavista y a espaldas de la biblioteca Vasconcelos, donde se comercian principalmente artículos y productos relacionados con la contracultura en México. En él se realizan también conciertos en vivo, exposiciones, presentaciones de libros, revistas y la reunión de ‘tribus urbanas’ —*ska, dark, hippie, punk, rastafari, metal, rock, hip hop y emo*—. El tianguis se estableció por primera vez el 4 de octubre de 1980, cerca del Museo Universitario del Chopo, ha cambiado varias veces de sede.

en Berlín había desvanes llenos de tesoros... los rescataba y los iba a vender, me daba cuenta de que valían mucho. No sé, como que en esa época había mucha basura en Alemania, todavía, yo creo. Ahí fue donde entré en el mundo del tatuaje. Me di cuenta de que podía vivir de hacer tatuajes... tenía muchas ganas de estudiar y también de ser pintor».

Al volver a México, Jerónimo terminó el taller de arte en Tlalpan, el cual le ayudaría a aclarar sus pensamientos sobre lo que verdaderamente hacía, pero sobre todo lo que quería ser y hacer con su arte. Poco después, a finales de 1991 regresó a Alemania. Esta vez llevaba en mente un proyecto de vida más serio y lo acompañaban Katia, su pareja diez años mayor que él, y la hija de ella, Ixchel. Se quedaron allá dos años. En ese año, en Berlín comenzó a cobrar por hacer tatuajes, aunque la utilización de dicha herramienta la aprendió en México:

«Empecé a tatuar con una máquina que yo mismo hice, estilo taleguero. La vi por primera vez en manos del ‘Piraña’ en el Tianguis del Chopo y años más tarde Mr. Ed Hardy⁹ me cambió por unos cuadros unas máquinas y unos tubos».

Pero el mundo del tatuaje es más aprensivo de su acervo profesional de lo que parece, de hecho nadie le enseñó a tatuar, “El Piraña”, amigo de Jerónimo era muy celoso de lo que sabía, a penas y compartía pequeños consejos a cambio de algunos clientes “fresas” que conseguía para él. Más tarde conocería a otros tatuadores como: el “Aguarrás”, el “Walter” y otro que vivía en la Quiñonera¹⁰ quien le enseñó a usar la máquina.

⁹ Ed Hardy, tatuador que goza de gran fama en Los Ángeles y el universo del arte corporal, gracias a sus trazos inspirados en la cultura oriental. Además en colaboración con Christian Adigier crean una firma de ropa y accesorios, todo inspirado en el trabajo del llamado Mr. Ed Hardy.

¹⁰ **La Quiñonera:** Un espacio emblemático en la escena del arte de los años ochenta ubicado en el barrio de la Candelaria en Coyoacán, esta casa era propiedad de los gemelos artistas Héctor y Néstor Quiñones; quienes con el tiempo comenzaron a rentar y prestar cuartos a sus compañeros de la ENAP. Desde sus inicios se convirtió en un

Este aprendizaje también implicaba ciertas habilidades técnicas que únicamente se conseguían con la experimentación. En México, nos recuerda Jerónimo en entrevista con Orozco (2010), la gente que se tatuaba lo hacía a través de máquinas caseras, por lo que decidió construir su propia máquina y comenzar a tatuar. Sin embargo se dio cuenta de que en realidad este nuevo proceso era totalmente diferente a lo que él sabía hacer, por lo que tuvo que aprender a dibujar nuevamente, pero ahora a través de una máquina. Y fue precisamente en ese momento en el que Jerónimo López Ramírez comenzaría a desdibujarse y Dr. Lakra comenzaría a adquirir sus definidos rasgos a través de la práctica del tatuaje.

La historia de este nombre nos dice el artista, remite a que en sus primeros años como tatuador, usaba un maletín de doctor para poder transportar todo su instrumental y fue así como algunos amigos lo bautizarían con un apodo que más tarde le daría un nuevo nombre como artista -claramente alejado del apellido Toledo, de gran significado para el arte en México-, mientras que “lakra” sería adoptado como seudónimo gracias a que precisamente eso es lo que Jerónimo dejaba a su paso, una marca, una cicatriz en la piel de aquellos a quienes tatuaba.

Además, le gusta pensar que de esta forma podía jugar con el binomio de Doctor + Lakra: es decir, que con este nombre fusionaba todo cuanto es socialmente reconocido y aceptado mientras que por otro, representaba la escoria. Juego que se volvería núcleo de su propuesta estética.

Alrededor de 1993, Jerónimo, bajo el seudónimo de Dr. Lakra comenzaría a trabajar en Oakland, California; para más tarde regresar a México y comenzar junto a un par de amigos tatuadores “El Piraña” y “Russo”, un proyecto al que llamarían “Dermafilia”, que fue el primer estudio constituido por un colectivo de jóvenes que según Pedro Alonzo (2010), se convertiría en un punto de quiebre en la historia del tatuaje en el Distrito Federal, ya que significaría “la entrada en sociedad de la cultura del tatuaje”, es decir, que ya no se tendría que ir a escondidas a estudios ubicados en la periferia de la ciudad para poder tatuarse.

espacio independiente para el intercambio artístico al margen del mercado tradicional del arte, en el que se privilegiaba el trabajo colectivo y la libertad creativa.

En “Dermafilia”, Dr. Lakra trabajaría por poco tiempo, tan solo dos años que le serían suficientes para consolidar gran parte su reputación como tatuador; de esta forma es como comienza la aventura de Dr. Lakra como artista plástico teniendo a “Dermafilia” como base de su fama profesional. Fue un espacio que le permitió “hacerse de un nombre”, contribuyendo también a que su técnica y códigos multiculturales llevaran su sello personal; pero sobre todo le dejó clientes que se convirtieron en admiradores de su estilo.

Sin embargo, la carrera de Lakra también atravesaría por periodos críticos, y uno de ellos es protagonizado por la rutina, lo había atrapado, modificando su espíritu creador en uno que se dedicaba exclusivamente a esperar clientes que tatuar y que ocupaba ese tiempo únicamente en mirar revistas y dibujar sobre ellas como mero juego. Fue entonces y gracias a algunos amigos quienes le enseñaron que cualquier plástico se podía tatuar, que Lakra empezó a cambiar esa rutina en nuevas intenciones de crear.

Es así como este descubrimiento –que podría creerse como trivial-, determinó el rumbo posterior de su carrera y sobre todo en sus ejercicios de intervención y apropiación -valores artísticos que tienen origen en los círculos de las vanguardias del siglo XX-, logrando así conquistar y trabajar en reconocidas galerías de la Ciudad de México, Londres y Nueva York.

Dr. Lakra actualmente vive y trabaja en Oaxaca, es representado por la galería Kurimanzutto en la Ciudad de

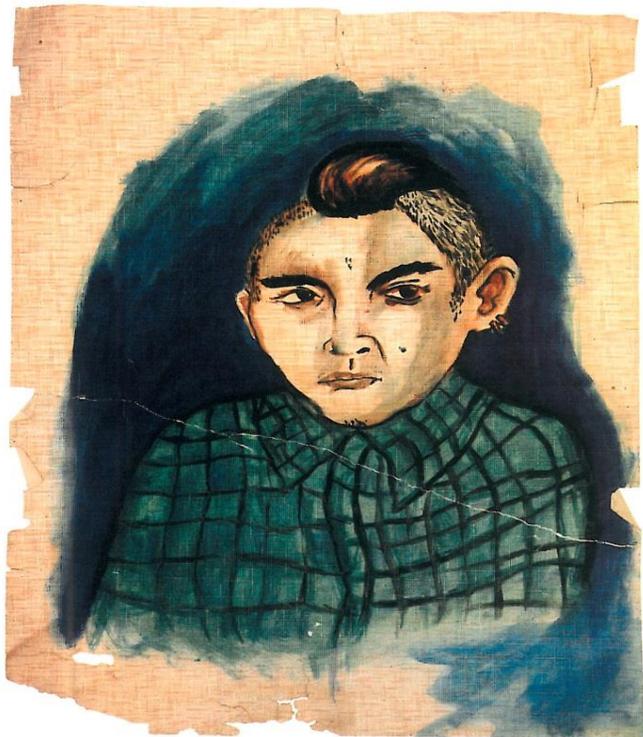


Figura 91. Dr. Lakra (1989) *Autoretrato*.

México y Kate MacGarry en Londres. Ha exhibido individual y colectivamente en museos de México, Berlín, Puerto Rico, Madrid, Los Ángeles, Chicago, entre otras. Estas exposiciones incluyen algunas publicaciones y libros como: *Stolen Bike* en la Andrew Kreps Gallery y *Pierced Hearts and True Love* en The Drawing Center en Nueva York; de igual forma *Los dos amigos* en MACO en México (libro que coprodujo con el artista Abraham Cruzvillegas); *Pin Up* en la Tate Modern de Londres; y *Goth: Reality of the Departed World* en la exhibición del Yokohama Museum of Art de Japón, en la cual algunos de sus dibujos fueron censurados. Sus obras pertenecen a colecciones públicas y privadas como las de The Museum of Modern Art (MoMA) de Nueva York, The Museum of Contemporary Art (MOCA) de Los Ángeles, The Barbican Culture Centre en Londres y Museum of Water Color en Suecia.

El trabajo artístico de Dr. Lakra ha sido descrito en diversas ocasiones por diferentes medios y curadurías, estas últimas, encargadas de seleccionar la temática en torno a la que su obra será expuesta, además de encargarse de explicar cómo se propone transmitir al público las inquietudes del artista, o bien, en qué consiste la finalidad educativa de la exposición.

Por lo tanto, el curador se convierte en un autor encargado del desarrollo argumentativo de la exposición y es precisamente este tipo de suerte la que intentaré desarrollar a continuación para poder mostrar en qué consiste la obra de este artista, basándome en algunos de los textos curatoriales de Pedro Alonzo.

Se iniciará con la descripción de los ejes y procesos principales por los que la obra del artista atraviesa para poder expresar sus inquietudes e intenciones. Sin embargo, parece que los documentos de la curaduría mencionada, hacen a un lado algunos aspectos sobre el trabajo de Lakra que a criterio personal, deberían considerarse para poder dilucidar su obra; por lo tanto intentaré ampliar esa propuesta teórica y conceptual en donde se incluirán cinco ejes temáticos; el primero inicia con el concepto de “cultura”, integrado por temáticas relacionadas con la “subcultura”, “cultura popular” y “multiculturalismo”; el segundo eje temático corresponde a la tradición mexicana de la

muerte; el tercer eje al coleccionismo; el cuarto eje estará estructurado por el erotismo y las imágenes pin-up; para finalizar con el quinto eje temático que corresponde al movimiento muralista mexicano y el mural integrado por la implementación de nuevos procesos plásticos.

Además, será complementado por los procesos y elementos que dan vida a la obra de Dr. Lakra, como: el tatuaje, la ilustración, apropiación e intervención de diferentes soportes.

3.2 Primer eje temático de la obra: Cultura

El ser humano y la cultura tienen un vínculo indisoluble, se dice que si hay vida hay cultura y en cierto modo es verdad, ya que cada uno de nosotros posee características únicas, vastas y diferentes que nos permiten concebir las representaciones, formas, visiones, o bien, las pautas culturales de nuestro entorno social, a nuestro propio ritmo y color.

Se ha de señalar entonces, la existencia de diferentes nociones por las que el concepto «cultura» ha atravesado; por lo que se hará una breve revisión de su recorrido por la historia y su desarrollo para poder abordarlo, siguiendo la ruta y definiciones propuestas por John B. Thompson quien se encarga precisamente de hacer este recorrido histórico en su libro *Ideología y Cultura Moderna*.

Se puede mirar hacia cualquier horizonte y aun así, siempre se podrá encontrar en él a la «cultura» como un factor que alude a una variedad infinita de fenómenos o manifestaciones en y de la sociedad no importando el momento histórico del que se hable.

«Cultura», se deriva de la palabra latina *culturam*, que significaba primordialmente el cultivo o el cuidado de animales o cosechas; esta palabra trascendería alrededor del siglo XVI, en un concepto asociado al cultivo humano, es decir, al cultivo de la mente. Para finales del siglo XVIII, el concepto de «cultura» y «civilización» eran usados como sinónimos, ya que ambos servían para describir un proceso en el desarrollo humano, que podría traducirse en un movimiento para alejarse de la barbarie y el salvajismo,

asociado naturalmente al refinamiento y el orden. De este modo para las lenguas europeas, tanto *civilizarse* como *culturizarse*, podía ser usado en el mismo sentido; sin embargo, Alemania significaría un caso aparte ya que en alemán estas palabras eran usadas frecuentemente en oposición. De manera que *Zivilisation* –asociada con la cortesía y el refinamiento de los modales-, adquirió una connotación negativa; mientras que *Kultur* –asociada a los productos intelectuales, artísticos y espirituales donde se expresaba la individualidad y creatividad-, una connotación positiva.

Sin embargo es hasta principios del siglo XIX que el concepto de «cultura» emergió, formulado principalmente por filósofos e historiadores alemanes. Esta propuesta sería descrita como una «concepción clásica», que de acuerdo con Thompson (2002) podría definir a la «cultura» como *“el proceso de desarrollar y ennoblecer las facultades humanas, proceso que se facilita por la asimilación de obras eruditas y artísticas relacionadas con el carácter progresista de la era moderna”*.

En esta misma época, con Herder (1784) se inauguraría una nueva tendencia en la que el concepto de «cultura» comenzaría a mirarse de manera plural, dirigiendo su atención hacia las características particulares de diferentes grupos, naciones y periodos; marcando así, el inicio de la segunda concepción de «cultura»: la descriptiva.

El nuevo cuestionamiento sobre este concepto surge en el siglo XIX por el interés en la descripción etnográfica de las sociedades o comunidades no pertenecientes al continente europeo, apareciendo la concepción descriptiva en los escritos de Tylor (1903) como principal apoyo de una nueva disciplina científica relacionada con el análisis, la clasificación y la comparación de los elementos constitutivos de diversas culturas.

En este sentido, Thompson (2002) señala que la concepción descriptiva de la «cultura» puede resumirse así: *“la cultura de un grupo o sociedad es el conjunto de creencias, costumbres, ideas y valores, así como los artefactos, objetos e instrumentos materiales que adquieren los individuos como miembros de ese grupo o esa sociedad”*; sin embargo, esta concepción presenta algunas dificultades, ya que las suposiciones

asociadas acerca del estudio de la «cultura» sin mayor especificación del método de análisis, hace que el concepto primordial –la cultura-, se torne vago.

Para continuar con las diferentes concepciones de la «cultura», se deberá recordar el carácter simbólico de la vida humana, ya que no sólo producimos y recibimos expresiones lingüísticas significativas, sino que también le damos valor significativo a construcciones no lingüísticas como acciones, obras de arte u objetos materiales de diversos tipos.

A pesar de la vasta trayectoria de este concepto en torno a lo simbólico, para Thompson (2002), es Clifford Geertz quien ofrecerá la formulación conceptual más importante de «cultura» entendida como *“un patrón transmitido históricamente, de significados que se incorporan en símbolos”*; incluso, su enfoque interpretativo se apoya precisamente, en la «concepción simbólica» en la que *“la cultura es el patrón de significados incorporados a las formas simbólicas –entre las que se incluyen acciones, enunciados y objetos significativos de diversos tipos- en virtud de los cuales los individuos se comunican entre sí y comparten sus experiencias, concepciones y creencias.”*

Por lo tanto esta concepción nos acerca más a la interpretación de un texto, en donde lo importante será la sensibilidad al interpretar los significados de la «cultura»; para que finalmente, Thompson (2002) agregue a este desarrollo del concepto, la «concepción estructural»; en la cual enfatiza el carácter simbólico no para una definición de «cultura», sino para un análisis cultural definido como: *“el estudio de las formas simbólicas – es decir, las acciones, los objetos y las expresiones significativas de diversos tipos- en relación con los contextos y procesos históricamente específicos y estructurados socialmente en los cuales, y por medio de los cuales, se producen, transmiten y reciben tales formas simbólicas.”*

Es justamente este concepto polivalente de «cultura», el que inspira gran parte de la obra de Dr. Lakra, puesto que las diversas formas simbólicas, contextos y manifestaciones sociales se convierten en el núcleo de su investigación artística, que por supuesto se ramifican en diversas arterias creativas que envuelven términos como: subcultura, contracultura, así como la cultura popular.

3.2.1 Subcultura y tatuaje

El término de «subcultura» fácilmente se convierte en centro de discusión, porque mientras para algunos teóricos se trata de una ruptura que desafía a la cultura o ideología dominante a través de formas simbólicas de resistencia o bien, de carácter subversivo; para otros el prefijo “sub” adquiere una interpretación acerca del pertenecer a una “cultura más grande”.

En este sentido, pero desde una perspectiva de los estudios culturales de la Escuela de Birmingham, se encuentra Hebdige (2004) quien argumenta que la «subcultura» se inserta dentro de un esquema global dominante como una formación cultural dentro de redes culturales más amplias.

Asimismo, que la «subcultura» se puede comportar de modo diferente a la cultura dominante de la que procede, pero siempre estará ligada a ella -aunque esto no coincida con su pensamiento o acción-, pues se origina y es medida en este mismo contexto. Según el autor, los miembros de una «subcultura» centran su interés en las formas o medios de representación (*prácticas significantes*), por lo que a menudo, el estudio de las «subculturas», consiste en el estudio de elementos como su vestimenta, música u otras afecciones visibles en los miembros de estas –como lo tatuajes que crea, y además porta Dr. Lakra-, además de las formas en que sus símbolos son interpretados por los miembros de determinado grupo.



Figura92. Flakone (Tatuador). Dr. Lakra
sesión en “Black Bones”
©Donflakone



Figura 93. Tatuaje damita (2013)
©Mais20min

Por lo tanto, si es verdad que el vestido es una de las expresiones más enérgicas de la sociedad –tal como menciona Balzac (2011), al referirse a la Revolución Francesa como una cuestión de moda, que equivalía a decir que el vestir, era un acto tanto estético como político-, podría escribir que la piel, se convierte entonces, en el vestido más trascendente del ser humano y toda sociedad.

Y es bajo este entendido, que la obra de Dr. Lakra toma al tatuaje como estandarte para movilizarse frente a la cultura dominante ya sea en el ámbito social o “artístico”.

El tatuaje para Dr. Lakra materializa el término «subcultura», ya que se enfrenta a la crítica, el prejuicio e incluso a propuestas teóricas como las de Cesare Lombroso, cuyos estudios estaban dedicados a comprobar que el uso de tatuajes identificaban al hombre criminal o incivilizado.

3.2.2 Cultura popular como pretexto pictórico

La cultura contemporánea, nos dice Martín Barbero (1987), no se puede desarrollar al margen de los públicos masivos, ni la noción de “pueblo” puede imaginarse como un lugar autónomo, pues nace como parte de la masificación social.

Asimismo, señala que *lo popular*, no habla únicamente desde las culturas indígenas o las campesinas, sino también de lo que el autor llama, “*trama espesa de los mestizajes y las deformaciones de lo urbano y lo masivo*”. De este modo no se puede pensar *lo popular* fuera del proceso histórico de construcción de *lo masivo*, que finalmente, es una nueva forma de “socialidad”.

Tanto la «cultura popular» como la «cultura masiva», son términos problemáticos ya que provienen de diferentes tradiciones teórico-disciplinares o perspectivas; que de cierta forma, entran en diálogo no sólo de manera teórica sino pictórica en la obra de Dr. Lakra; razón por la que cabe hacer un breve comentario sobre esta terminología.

Y es que la teorización sobre la esfera de lo popular ha atravesado diferentes etapas, así como diferentes líneas de análisis en las cuales se confrontan autores y teorías muy

disparos entre sí que se refieren a ella con expresiones aparentemente similares –al menos en el lenguaje común- como: *cultura de masas*, *arte de masas*, *cultura popular* o *arte popular*. (Luengo, 2006)

A continuación se muestra una serie de aportaciones de los principales contendientes de este debate, en torno a 1950:

Figura 94. Aproximaciones a la cultura popular			
Términos	Argumentos	Aproximación	Autores y escuelas relevantes
Industria Cultural	La cultura de masas representa el punto de degradación al que ha llegado el arte sometido al mercado. La estructura de la sociedad capitalista transforma por completo la cultura del consumo.	Sociología / Crítica cultural	Escuela de Frankfurt – Teoría Crítica: Adorno, Horkheimer
Cultura de masas vs Arte (de élite / high art)	Estamos ante un fenómeno, la cultura en masas, que no responde ya a las reglas del arte. Por eso la cultura en masas ha de ser catalogada estética y moralmente como antítesis del Arte.	Literatura y Crítica cultural	McDonalds, Greenberg, Leavis.
Cultura y Sociedad de masas	La cultura «de masas» no existe como tal. En la sociedad de masas proliferan los objetos de entretenimiento, que se asemejan a los productos de consumo y que no responden al estatuto cultural.	Filosofía, crítica social y cultural	Hannah Arendt
Arte de masas	El arte de masas representa la creación de un nuevo arte, más allá del arte moderno, capaz de movilizar políticamente a las masas.	Filosofía y crítica cultural	Walter Benjamin
Arte popular	Las manifestaciones contemporáneas de la cultura popular (cine) expresan valores genuinos que recuperan el contacto de la obra con su público, aspecto olvidado por el arte moderno.	Historia del arte	Erwin Panofsky
Cultura Popular	La cultura popular es escenario central de la lucha por el poder en la sociedad. No solo manifiesta el poder del capitalismo dominante y el modo en el que éste confirma su situación privilegiada. Ofrece pautas culturales para resistir e incluso oponerse a dicho poder dominante.	Crítica cultural / sociología	Escuela de Birmingham - Cultural Studies

Los estudios culturales, aplicaron al análisis de la «cultura popular» la visión teórica heredada de la Escuela de Frankfurt por lo que los productos culturales, estarían condicionados también por factores económicos y políticos.

En este sentido y siguiendo la línea de Raymond Williams y Richard Hoggart, los estudios culturales de los años sesenta que examinaron el ámbito de la «cultura popular» como ejercicio del poder mediante la interpretación ideológica de sus formas –

crítica que sería más notable en los años setenta-, se centró en mostrar cómo diferentes manifestaciones populares se convertían en fórmulas eficaces de identificación simbólica.

Para la década de los ochenta y noventa en América Latina, las primeras agendas en el estudio de la «cultura popular» en el campo de la comunicación y la cultura, fueron situadas por Martín-Barbero (1987) y García Canclini (2002). Sin embargo sólo se retomará a Martín-Barbero, por ajustarse al llamado “pretexto pictórico” de la obra de Dr. Lakra.

Martín-Barbero (1987) plantea la existencia de una relación entre cultura popular y los dispositivos masificadores –configurada como “cultura popular-de masas”-, que no se trata de simples intercambios de elementos sino del vínculo entre ambas, así como de los procesos que las modifican en el intercambio y que modifican, a su vez, sus dispositivos de representación.

Consiente de la tensión terminológica, Dr. Lakra se siente atraído por los elementos de la imaginación de la sociedad, sus mitos, valores, motivos estéticos, formas de entretenimiento y prácticas de consumo, inmersos en la “cultura popular-de masas” propuesta por Martín-Barbero.



Figura 95. *Pedro Infante*, (2007)

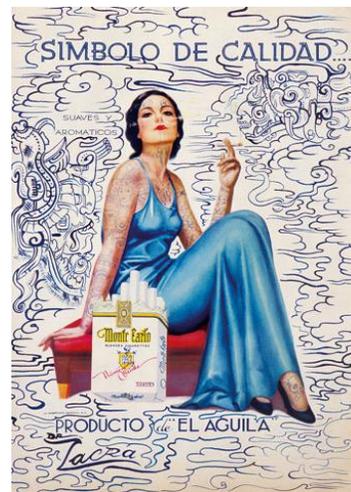


Figura 96. *Símbolo de calidad*, (2005).

La obra de Dr. Lakra traduce este interés en su intento por redescubrir imágenes publicitarias y de entretenimiento pertenecientes a la cultura de masas de principios de siglo XX, en las que a través de la intervención, agrava los valores de lo popular hasta convertirlos en manifestaciones que replantean las ideas convencionales de belleza, buen gusto e identidad individual y la colectiva.

3.2.3 Multiculturalismo

La existencia de una enorme variedad de culturas en el mundo es una realidad innegable, frente a ello el «multiculturalismo» se convierte en el escenario perfecto para el desarrollo de múltiples manifestaciones sociales, una de ellas, el arte.

En torno al «multiculturalismo» han surgido diferentes posturas y debates, uno de ellos es que se le concibe como insensible a las diferencias o a los desequilibrios económicos, o bien como indica Vitale (2004), como factor que ha operado en contra de la lucha de la justicia social, que ha desviado la atención hacia demandas particulares a expensas de las exigencias compartidas; incluso que se presenta, según Regueira (2001), como un espacio de libertad y convivencia entre distintos grupos culturales, que se inclina por una visión estática, en la que la preservación de las culturas coexiste, encontrando en ellas riqueza y diversidad que benefician a la sociedad.

Sin embargo bajo la perspectiva artística, se puede ver al «multiculturalismo» como una forma de redireccionar o redefinir el arte bajo la influencia de la cultura de los otros, ya que encuentra la forma de hacerse presente en el mundo contemporáneo con gran diversidad de formas artísticas -en las cuales toma en cuenta su procedencia simbólica y representativa-, con las que busca tener una integración acorde a los procesos globales, que han iniciado una transformación de la realidad de la esfera contemporánea.

Es así como el «multiculturalismo» forma parte de los ejes temáticos por los que transcurre la obra de Dr. Lakra, quien considera que una cultura está compuesta de rasgos particulares que permiten diferenciarla de cualquier otra; no obstante, en su obra se manifiesta de manera latente la duda de si es posible esa distinción.

El artista homologa, por ejemplo, al luchador tradicional de sumo de una impresión del siglo XVIII, a un enmascarado de la lucha libre mexicano por medio de la inscripción en el cuerpo de ambos, de una red de tatuajes; al igual que en sus intervenciones en la serie de *Shungas japonesas*, litografías alemanas, fotografías o imágenes publicitarias, que se convierten, a criterio del artista, en vehículo de reflexión sobre el reto de las sociedades globales contemporáneas para la integración comunitaria de identidades diversas e híbridas.



Figura 97. *Japonés con cigarro* (2009)

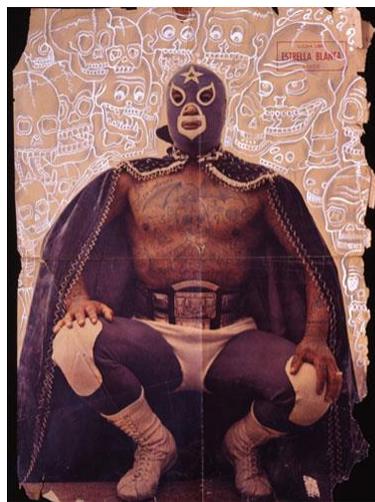


Figura 98. *Estrella Blanca* (2005)



Figura 99. *Shunga IV.* (2009)

3.3 Segundo eje temático de la obra: Tradición mexicana de la muerte

La «muerte» es -según Bolaños (1792) en *La Portentosa Vida de la Muerte*-, una majestad ridícula, pero de seriedad que infunde mucho respeto, que será algunas veces motivo de nuestra risa, y otras, la causa de nuestro llanto. Asimismo, la «muerte», desde las más antiguas civilizaciones ha sido motivo del surgimiento de múltiples mitos e historias que buscan darle explicación a este fenómeno tan inherente al ser humano; razón por la que a lo largo de la historia cada cultura ha construido sus propias creencias en torno ella.

En la actualidad, la inquietud ante la «muerte» sigue presente por lo que es estudiada y analizada desde diferentes perspectivas alrededor de todo el mundo, y México no es excepción, además de los análisis científicos sobre ella, es sin duda, la postura que se tiene ante la «muerte» lo que la convierte en una temática sumamente atractiva para propios y extraños. En nuestro país, la «muerte» está entrelazada por la influencia de los pueblos de Mesoamérica que habitaron el territorio y la cultura occidental, unión que permite tener una visión y formas específicas de hacerle frente; una de ellas es a través de las artes –manifestaciones que se hacen presentes en todo el mundo-, donde escritores, pintores y escultores se han encargado de expresar por medio de sus habilidades el imaginario en torno a la «muerte».

En el arte mexicano, la «muerte» no es vista como el final de la vida sino como la continuación de ésta. Por lo tanto, hablar de la muerte es encontrarnos con diferentes tiempos y herencias, es sustentar la vida, la cultura y la misma «muerte». Dentro de las primeras manifestaciones de los pobladores del territorio que hoy abarca nuestro país pueden encontrarse: los templos y recintos dedicados a los dioses de la muerte, la arquitectura funeraria, las canchas para juego de pelota (que en su propia estructura reflejan la dualidad vida-muerte), el Tzompantli, códices, máscaras, figurillas de cerámica, yugos, esculturas, entre otros.



Figura 100. *Tzompantli*, Templo Mayor de Tenochtitlan.
©Marco Antonio Pacheco.



Figura 101. *Señor de la muerte*
©Museo de Antropología de Jalapa, Veracruz.
Figura 102. *Señor de la muerte* en Pánuco,
Veracruz. ©Marco Antonio Pacheco.

La «muerte» ha sido también representada por un esqueleto que empuña una guadaña, o con un haz de flecha y arco con el que lanza flechas e indica que día va a morir el elegido, incluso en un carro con el que arrolla a los seres humanos; sin embargo la iconografía de la «muerte» como esqueleto - en la época colonial-, se desarrolló en el siglo XIII, y fue en el XIV cuando el esqueleto se estableció como forma de la muerte personificada. La muerte arquera en México, es un esqueleto armado con arco y flechas, que es una reminiscencia macabra de cupido.



Figura 103. *Santa muerte en su carro* (s. XVIII) Yanhutilán, Oaxaca
©Gerardo González Rul.



Figura 104. Mondragón, T. *El espejo de la vida o Vanitas* (1856)
©Pinacoteca de La Profesa, Ciudad de México

Más tarde con el grabador José Guadalupe Posada - quien alimenta la fascinación por lo que no es común, lo monstruoso y lo grotesco en la obra de Dr. Lakra-, uno de los artistas e intelectuales que se encargaban de resaltar la cultura popular mexicana, se comenzaron a utilizar imágenes de esqueletos que buscaban representar las excentricidades de los poderosos de la época porfiriana, junto con las desigualdades sociales que existían.

Se comenzaron a realizar, de acuerdo con Lomnitz (2006), caricaturas de la muerte con tintes políticos, creando la tradición de escribir calaveritas para los políticos de la época, situación que a la fecha se lleva a cabo de forma ininterrumpida, como forma de criticar,

denunciar o incluso burlarse de los políticos o de la gente que tiene el poder, además de ser ahora un recurso literario tradicional en día del muertos.

Se puede decir entonces, que la «muerte» ha sido siempre algo sagrado, y por supuesto que la cosmovisión mexicana, desde sus orígenes, tiene una idea muy particular en torno a la «muerte», y ésta, es la que exagera Dr. Lakra en su obra. En piezas como *Retrato de mujer con calaca*, *Mujer sobre buró* y *S.S. Rotterdam* preservan la connotación del *vanitas* y la nimiedad de los placeres mundanos frente a la certeza de la muerte, la «calaca» retonzona de la serie fotográfica *Health and Efficiency — Tres calaveras* y *Tocada por la muerte* — juega con la figura de la «muerte» representándola, más que atemorizante, irreverente y lúbrica. Para Pedro Alonzo (2001), esa unión entre lo cómico y lo macabro de la «muerte» en la obra de Dr. Lakra representa “*un intento de retar las costumbres y las estructuras sociales tradicionales*”.



Figura 105. *Mujer con calaca* (2005), Figura 106. *Mujer sobre buró*. (2005),
Figura 107. *Tres calaveras* (2005) y Figura 108. *Tocada por la muerte* (2005)

3.4 Tercer eje temático de la obra: Coleccionismo

Al gusto de reunir objetos que corresponden a una categoría o valoración similar, se le llama *coleccionar*, se trata de un pasatiempo en el que el *coleccionista* siente fascinación y admiración por ciertos objetos, tanto que, el poseerlos y saberlos suyos, resulta sumamente placentero. Se puede coleccionar todo tipo de cosas, desde piedras o recortes de periódico, hasta las formas más extravagantes de arte, ya que la satisfacción personal es la misma.

Muchas veces una colección se inicia casualmente, a veces por mero sentimentalismo y otras veces, la colección comienza por el irresistible impulso de comprar algo que se considera bello o interesante, y cuando después aparece un objeto similar que causa el mismo efecto que el primero, ha nacido un coleccionista; luego se suman a este impulso nuevos ingredientes como la antigüedad de la pieza, su procedencia, tamaño, dueños anteriores, escasez, materiales de su elaboración, el autor y otras cualidades personales, reales o imaginarias.

De este modo una colección, nos dice la etnógrafa neoyorkina Kirshenblatt-Gimblett (2011), no es solamente un conjunto más o menos ordenado de objetos, es principalmente una forma de pensar y concebir relaciones significativas entre objetos y de estos con el “mundo” o el contexto social el cual pertenecen.

Coleccionar implica por lo tanto, constituir una forma de apreciación y de ordenación racional para ese conjunto de objetos, que en palabras de la autora, implican construir una actitud que haga posible la apreciación del conjunto de fragmentos como un todo coherente.

Una parte importante del proceso de colección es precisamente la búsqueda de los objetos. El coleccionista acude con regularidad a los lugares más inusuales: bazares en los barrios o colonias, locales donde venden cosas usadas, mercadillos, ferias, asociaciones y comercios más o menos especializados, anticuarios, sitios de Internet, casas de subastas y de empeño, o bien, hasta con otros coleccionistas.

En México tenemos un sinónimo para esto, se trata de un vocablo que, coloquialmente alude a dicha búsqueda: *chacharear*, una de las actividades predilectas del Dr. Lakra.

Ya sea en las colecciones de Dr. Lakra o de otros; los objetos, tienen en el «coleccionismo», un profundo sentido que hace referencia al propio sujeto que colecciona. Ciertamente, existe una amplia gama de variaciones personales entre el tipo de objeto coleccionado, así como en las formas de coleccionarlo y guardarlo, sin embargo, a estas particularidades subyacen prácticas que están ligadas a una particular valoración del objeto.

En este sentido, Baudrillard (2003) explica que dentro del sistema de los objetos, el *objeto coleccionado* es un objeto «marginal» en tanto «la funcionalidad del objeto moderno se convierte en la historicidad en el caso del objeto antiguo», es decir, afirma que aunque el objeto coleccionado ya no conserva su aplicación práctica original, y por lo tanto es a-estructural, no significa que sea afuncional o completamente decorativo; sino que su rol es significar el tiempo, invocar una circunstancia histórica ya concluida o transformada, que es a su vez clave para comprender por qué las cosas son como son hoy.

Regresando al trabajo creativo de Dr. Lakra, el coleccionismo o «chachareo» de este artista comenzó como una afición privada e informal, poco a poco se integró a su proceso creativo como investigación visual y simbólica preliminar a cualquier forma de producción artística. La selección de objetos que realiza nunca es arbitraria, sino que solo colecciona aquello que funciona como catalizador instantáneo de sus memorias ya sean particulares o sociales, como aquella que guarda la serie de intervenciones más famosa de Dr. Lakra, integrada por una colección de publicidad mexicana *vintage* y *pin up girls*.



Figura 109. *Betty González*, 2003



Figura 110. *Por payasa*, 2003



Figura 111. *Toñito* (2010)

Y es que la *publicidad*, explica Baudrillard (2003), tiene un dispositivo especial, se trata del discurso sobre un objeto que se recomienda consumir, al mismo tiempo que es un

objeto de consumo; y aunque en su momento original de producción no contribuye en nada a la aplicación directa de las cosas, como objeto antiguo y coleccionado se convierte en testimonio de ideales y formas de consumo pasados. Por lo tanto, en un sistema en el que el objeto de colección alcanza un valor cultural y económico específico en tanto se conserva inalterable, los objetos recolectados por Dr. Lakra están destinados a reproducirse, transgredirse o deformarse.

3.5 Cuarto eje temático: Reminiscencias eróticas del *Pin up*

Como parte de nuestro entorno visual cotidiano no podemos excluir a las imágenes de cuerpos sexuados, es decir, imágenes en donde el cuerpo evidencia su sexualidad; situación que también se hace presente, en la obra de Dr. Lakra. Como ya se ha mencionado, este artista no deja a palabras mustias temas como la marginalidad, violencia y mucho menos el sexo, por lo tanto su obra trata esta última temática con trazos claros que llevan a considerar al erotismo como uno de los ejes sobre los que gira su obra.

Podrán tenerse diversas interpretaciones sobre el trabajo de Lakra respecto a esta materia, sin embargo no considero que se trate de una “nueva” propuesta supuestamente transgresora como otras tantas que “existen en la actualidad”; simplemente responde a un contexto en el que la iconografía popular, el entretenimiento, la moda y por supuesto el arte, van de la mano de la estilización de los códigos eróticos y sensuales que son empleados en gran porcentaje de las producciones artísticas contemporáneas, incorporándose en mayor o menor grado a diversas propuestas.

Lo anterior no debe confundirse con la afirmación de que la obra de Lakra representa “una propuesta más”, sino como una obra que contribuye a este tópico con un comentario visual que muestra de alguna forma la manera habitual en la que se percibe la imagen publicitaria y cómo a través de algunos trazos se logra una confrontación con lo cotidiano; ya que como menciona Gubern (1987) los mensajes de carácter abiertamente violentos o sexuales generan mayor rechazo o intolerancia respecto a las

imágenes que actúan como un enmascaramiento o atenuación de la estridencia de lo prohibido, convirtiéndolo en algo socialmente aceptable.

En este sentido también se puede apuntar que el desarrollo del erotismo en todas las esferas de la vida, muchas veces está determinado por las exigencias de la industria publicitaria que parece alimentar un devenir entre el arte y la publicidad; que en términos generales supone la información y promoción de determinado producto, pero que su función social es capaz de superar el ámbito económico al influir en el imaginario de quienes entran en contacto con este tipo de estímulos visuales, estableciendo valores y estructuras de pensamiento en torno al cuerpo femenino continuamente sexualizado y manipulado bajo recursos visuales.

Es precisamente de esta forma, que Dr. Lakra trabaja para hacer un comentario –sin mayores implicaciones sociales o de género, según declara el artista en entrevista con Paula López Zambrano de la Revista Código-, de cómo la sociedad ha modificado esta figura femenina, o bien, cómo la mujer ha sido utilizada y explotada en anuncios para vender algún producto. Con este comentario visual –nos dice el artista-, la mujer deja de ser alguien que está tratando de vender cigarrillos y se vuelve –por ejemplo- un prisionero con tatuajes rusos; de tal forma que se invierte el significado y la carga simbólica que la imagen publicitaria tenía hasta momentos antes de ser intervenida.

Asimismo el interés de Lakra por realizar obras de corte erótico o sexual se podría también abreviar en un ejercicio de provocación, con el que intenta amedrentar al público, para hacer que se cuestione o que simplemente algo suceda en el espectador, y no le baste con decir que es “interesante”.

Para lograr este objetivo, se vale de algunas imágenes “*pin-up*” extraídas de algunas revistas de la época dorada del género –entre la década de los cuarenta y sesenta-, las cuales interviene con pintura, tinta y tatuajes que cubren por completo la superficie de la ilustración.

3.5.1 Pin-up

El concepto *Pin-up*, se refiere a un tipo de ilustración que refleja la sensualidad femenina, representada por una mujer que posa en actitudes ingenuas, pero sugerentes. Se trataba, en palabras de Rico-Ruiz (2010), de un estereotipo femenino, que en su traducción literal quiere decir “colgar en la pared”. Además, este término era empleado alrededor 1934 como sinónimo de “*Cheesecake*” (“pastel de queso”) modismo que hacía referencia a una mujer guapa (“*better than cheesecake*”: “mejor que un pastel de queso”).

Lo *pin-up*, de acuerdo con la autora era una expresión que tuvo mayor presencia en la sociedad americana alrededor de los años cincuenta, momento en el que se popularizó pese a la sociedad conservadora de ese entonces, que veía en temáticas de sexo uno de sus más grandes tabúes.

En este sentido, se dice que el valor de las *Pin-up Girls* radica en ser una representación del ideal femenino o bien, por ser la imagen de una mujer con intenciones propias, inteligente, bella, sin complejos y sobre todo que es libre de expresar su sexualidad; sin embargo el contexto histórico nos hace recordar que también se trataba del arte al servicio de la guerra, puesto que cobraron gran importancia en la Segunda Guerra Mundial cuando fueron usadas como vehículo de motivación para los soldados estadounidenses que luchaban en las trincheras.

Al finalizar la guerra, y en especial en los años cincuenta, nos recuerda Rico-Ruiz (2010), a modo de sucesión de los posters *pin-up* –realizados por artistas e ilustradores como: Charles Dana Gibson, Gil Elvgren, Alberto Vargas, Gregory Petty, John Willie,



Figura 112. Elvgren, G. *Out of this world*, 1959.



Figura 113. Vargas, A. *Temptation*. 1941

Harry Ekman, Bill Medcalf, entre muchos otros-, se produce el nacimiento de uno de los fenómenos editoriales más lucrativos de la historia: las revistas para adultos.

Estas revistas publicaban fotografías donde se mostraba el cuerpo femenino con escasa o ninguna ropa, acompañadas de algún relato o leyenda sugerentes; estas tenían una aceptación increíble por lo que empezaron a multiplicarse surgiendo multitud de ellas.

En México sucedería algo parecido, pero a diferencia de las ilustraciones *pin-up* antes mencionadas, serían las protagonistas de cine y teatro de los años cuarenta mejor conocidas como “rumberas”; quienes a través de sus bailes desparpajados y sus vestimentas vaporosas, que se convertirían según Pulido (2013) -historiadora del Instituto de Antropología e Historia (INAH)-, en un “estandarte” de las mujeres de la época.

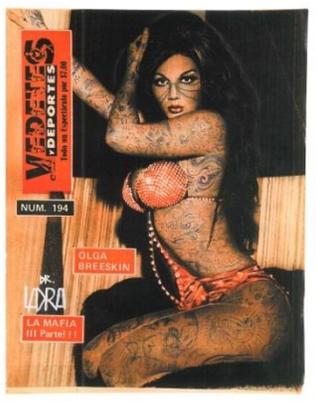


Figura 104. Sin título
(Vedetes núm 194

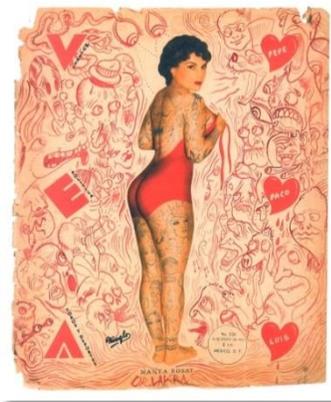


Figura 105.
Pepe, Paco, Luis. 2006

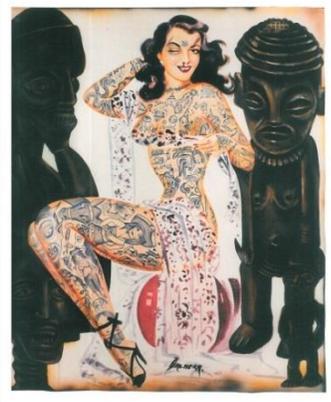


Figura 106. Sin título
(Mujer y estatuas) 2004.

En ellas, se veían modelos de representación de la libertad de lo femenino, a tal grado que fungieron como antesala de la revolución sexual de este sector poblacional alrededor de los años sesenta. El impacto de este fenómeno provocado por las llamadas “rumberas”, se vio reflejado en las múltiples publicaciones presentes en revistas de los años cuarenta, que servirían posteriormente de inspiración para algunas intervenciones de Dr. Lakra, al igual que algunas publicaciones donde aparecían famosas vedettes mexicanas.

3.6 Quinto eje temático de la obra: Del muralismo al mural

El «muralismo mexicano» es un fenómeno socio-estético que aparece en la década de 1920, y que se convertiría en la “única transformación artístico-visual” de importancia nacida en suelo latinoamericano y por supuesto en la historia del arte mexicano.

Se trata de un movimiento, que según Tibol (1979), se consolida rápidamente gracias a las circunstancias dadas por el entusiasmo heredado por la Revolución Mexicana, que aceleró la autocrítica del entorno social, político y artístico, principales motores del movimiento.



Figura 107. Orozco, J.C. (1934) *Katharsis*¹¹. Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México.

El ideario del «muralismo», nos dice Acha (2012), es muy claro en sus propósitos, desde el comienzo centraba su propuesta en: la independencia artística con respecto a la estética francesa, el nacionalismo revalidador de lo prehispánico y popular, así como el socialismo como ideal y práctica política. Para el cumplimiento de estos, los muralistas

¹¹ Tras concluir los murales de la Biblioteca Baker, en el Dartmouth College de New Hampshire, Estados Unidos, en 1932, Orozco fue invitado por la Secretaría de Educación Pública para pintar un mural en el Palacio de Bellas Artes. Corría el año de 1934. Esta alegoría sobre la guerra es una crítica a la sociedad de masas y denuncia los peligros del desarrollo tecnológico; muestra la anarquía general y la degradación social, donde Orozco plantea que la redención es posible a cambio de una destrucción renovadora. La composición caótica, el dramatismo de la escena y los colores brillantes contrastan con las figuras serenas que Rivera estaba pintando al mismo tiempo en el otro extremo del edificio, según anotó en 1942, en su ensayo Orozco, el historiador Justino Fernández. Además, nos dice que la forma e idea, que el fuego de la parte superior es el que simboliza la catarsis, única posibilidad de salvar y purificar a la civilización. A partir de esta interpretación, el mural adquirió el nombre que lleva hoy en día.

postulaban ir en contra del individualismo y por lo tanto también contra la pintura de caballete para limitarse al mural, cuyos alcances públicos permitirían la socialización del arte.



Figura 108. Rivera, D. (1934) *El hombre controlador del universo*.¹² Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México.

Sin embargo su práctica no siempre fue consecuente con sus propósitos, en principio por su tendencia hacia lo estático y el nulo reconocimiento del cambio de circunstancias sociales o avances tecnológicos, y después por el incumplimiento de dedicarse únicamente al «mural»; que como procedimiento manual de comunicación gráfica y producto artístico, nos recuerda Acha (2012), había ya existido en el mundo prehispánico y en época de la Colonia, si bien había desaparecido de las “artes cultas”, subsistía en las artesanías ocupadas en fijar la iconografía popular en las pulquerías y a manera de comunicación cotidiana o de ornamentación.

¹² En 1933 Diego Rivera comenzó a pintar un mural para el Centro Rockefeller de Nueva York. La obra, inconclusa, fue destruida pues Rivera introdujo un retrato del líder comunista Vladimir Lenin, un hecho que despertó el rechazo de la familia Rockefeller. Diego Rivera retomó muchos de los motivos que estaban presentes en este mural cuando recibió el encargo de decorar uno de los muros del segundo piso del Palacio de Bellas Artes. Trabajó en él entre enero y noviembre de 1934. El mural tiene un contenido abiertamente político en donde el obrero aparece como el eje central a partir del cual la imagen se divide en dos: la sección izquierda como crítica al mundo capitalista, caracterizado por la lucha de clases y corrompido por la represión y la guerra. La sección derecha presenta una visión idealizada del mundo socialista: los trabajadores se manifiestan pacíficamente en la Plaza Roja con Lenin encabezando la unión de la clase obrera; al igual que Marx, Engels, Trotsky y Bertram D. Wolfe hacen un llamado a la cohesión del proletariado mundial.



Figura 109. Siqueiros, D.A. (1944) *Nueva Democracia*.¹³ Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México.

Volviendo a la evolución del movimiento pictórico, por irónico que parezca y pese a su génesis “antiindividualista”; los mejores muralistas, que serían también llamados *los tres grandes*: José Clemente Orozco, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros; dieron suficientes muestras de “egocentrismo” llevando a este movimiento o «Escuela Mexicana Muralista» –lo que en realidad fue el muralismo, un adoctrinamiento de formas-, a dar un giro proselitista en torno a estas individualidades olvidándose de su compromiso social.

Aunado a eso, en 1950 un año después de la muerte de J.C. Orozco, junto con la influencia de la tecnología, los diseños y los entretenimientos tecnológicos que cambiaron la realidad sensitivo visual de nuestro país; las políticas que habían promovido el muralismo desde su comienzo como el arte oficial de la época, terminaron por frenar sus impulsos, impidiendo definitivamente una evolución transfiguradora del movimiento artístico mexicano.

¹³ Fue encargado a Siqueiros en 1944. El panel central, cuyo título original era México por la democracia y la independencia, representa a la humanidad libre mediante una figura que fusiona rasgos femeninos y masculinos; de sus muñecas cuelgan grilletes y su cabeza está coronada por un gorro frigio, símbolo de los ideales de la Revolución Francesa. Para conmemorar la victoria de los aliados sobre el Eje Berlín-Roma-Tokio en 1945, Siqueiros añadió otros dos tableros. Así configuró el tríptico hoy conocido como Nueva democracia. En Víctimas de la guerra plasma la violencia sobre dos cuerpos cercenados, mientras que Víctima del fascismo captura al hombre maniatado, esclavo de la ideología. Influidor por el futurismo, Siqueiros rompe los límites del cuadro al pintar fuera del marco y redondea las figuras para dar una sensación de movimiento, de tal forma que la percepción del espectador se vuelve dinámica, de acuerdo al ángulo de observación.

Es así como el aparato político nacional e internacional, en el que involuntariamente se incrustó el «muralismo mexicano»; fue más fuerte que su afán por hacer del arte un instrumento para ayudar a modificar a la sociedad.

Cabe aclarar que no es que el muralismo haya existido en vano, ya que marcó huellas profundas en los procesos sociales y artísticos de México, desde el que se desprenden preocupaciones y compromisos de las generaciones actuales por el arte público y por las manifestaciones populares, así como los murales que se conservan de Orozco, Rivera y Siqueiros en diferentes recintos de nuestro país.

De esta manera, se podría ver a Dr. Lakra, como parte de estas nuevas generaciones que adquieren como propios estos compromisos sociales o artísticos. Aunque, por otra parte, no se puede negar su pertenencia a la generación que vio crecer el *graffiti* y el *tag*: en las vallas publicitarias, andenes, túneles y vagones del metro de los principales centros urbanos del mundo entre 1970 y 1980.

Por lo que a pesar de coincidir con las preocupaciones y compromisos muralistas arriba descritos, la labor artística de Dr. Lakra no se siente ligada a los objetivos “oficialistas”, didácticos y propagandísticos de los muralistas mexicanos, sino con la expresión “urbana” inspirada en el *graffiti*, *Street art*, además de la crítica y compromiso social como artista y ciudadano.

Entre algunos de los trabajos de mural de Dr. Lakra se encuentran los realizados en cada una de las paredes de la salas de exposición donde ha llevado su obra, realizados a partir de listones de pintura y figuras realizadas a base de plantillas que se transforman en cosas diferentes, como mechass de cabello, volutas de humo, pedestales coronados con estatuas, rostros, animales, figuras de comic y *manga* japonés.



Figura 110. Dr. Lakra & Baglione, H. (2011) *Day of the Dead*.
 (Serie ©Upper Playground: 1,2 y 3 de noviembre). Etna, Oaxaca.



Figura 112. Dr. Lakra (2012) *Mur tatuado*, (detalle) Museo de Arte Contemporáneo
 Oaxaca, México.

O bien, el mural que se encuentra en el Teatro Antonieta Rivas Mercado, de La Ciudadela en la Ciudad de México; en donde los antiguos muros de este edificio colonial se unen con los trazos urbanos y transgresores del artista; además del realizado en MACO (Museo de Arte Contemporáneo) de Oaxaca denominado “El Muro Tatuado” – que debido a su carácter efímero, tan solo quedan fotografías de él-.



Figura 111. Dr. Lakra (2012) *Sin título, (detalle) Teatro Antonieta Rivas Mercado*

3.7 Procesos y elementos de la obra

Una vez hecho el recorrido por los diferentes ejes temáticos que se entrecruzan en la imaginación y obra de Dr. Lakra, corresponde conocer aquellos procesos creativos a través de los cuales el artista articula su trabajo.

Se ha de señalar entonces, que el proceso creativo o proceso artístico es una actividad por la cual se desarrollan nuevas obras que van desde lo plástico hasta lo musical; se trata pues de una serie de pasos seguidos intuitivamente por los artistas y creadores que nace de una necesidad vital: comunicar.

Esta necesidad encarna el motor de la creación, ya que gracias a ella surge la motivación y voluntad que permite transmitir ideas, inquietudes, pensamientos o sentimientos de manera original. En cuanto a la constitución del proceso creativo o su metodología, sería un error intentar enunciar los pasos que llevan al artista a culminar su obra ya que no existe ningún proceso de creación único, verdadero o absoluto, puesto

que cada creador es quien se encarga de definir y encausarlo dependiendo de sus intereses y afinidades.

Consecuentemente, se puede decir -de manera general-, que este proceso iniciaría con la sensibilización al contenido plástico del entorno del creador, quien se acerca al significado de los mensajes visuales concretos, para posteriormente determinar los elementos constitutivos que permitirán nacer su obra -seleccionando y descubriendo las diferentes posibilidades expresivas de las formas así como de su interpretación-.

Y ya que no existe regla sobre las fases evolutivas del proceso creador en este sentido, se intentará vislumbrar algunos de los procesos más frecuentes en el trabajo artístico de Dr. Lakra.

La obra de Dr. Lakra es ciertamente reconocida por enfatizar la transición del tatuaje al “mercado” del arte, cabe mencionar que pese a que la práctica del tatuaje se convierte en columna vertebral de su propuesta plástica, este artista no renuncia a la traslación entre otras alternativas dentro de las que se encuentran: la ilustración, *street art*, *graffiti*, el grabado tradicional y la incorporación de prácticas heredadas de la vanguardia artística -Apropiacionismo y Simulación-, como la intervención de objetos e imágenes preexistentes.

3.7.1 Tatuaje

La necesidad de decorarse el cuerpo parece ser universal, como si los tatuajes tuviesen una energía propia, capaz de expresarse en cualquier cultura; revelando un universo rico y complejo de significaciones; de ahí que resulte fascinante tanto su constitución, como su historia o bien, las implicaciones sociales, antropológicas o artísticas que encierran sus trazos.

Se puede decir, que el tatuaje es una práctica que probablemente haya surgido de la mano de la pintura o el arte rupestre y aunque difícilmente podamos conocer el “origen” del tatuaje, no cabe duda que se trata de una práctica ancestral que se desarrolló de forma independiente entre numerosos grupos humanos alrededor del mundo como mecanismo de reconocimiento y de pertenencia.

El tatuaje, nos recuerda Duque (1996), es la modificación más sencilla y a la vez más elaborada, que el hombre ha practicado a lo largo de la historia, la cual consiste básicamente en realizar punciones en la piel con la suficiente profundidad como para que en ellas se pueda alojar un pigmento.

Para conseguirlo, se puede utilizar cualquier instrumento punzocortante como: huesos de ave, espinas de pescado, conchas de tortuga afiladas en sierra, dientes de tiburón, cañas de bambú, agujas de cactus, alfileres, hojas de afeitar, cristales o en últimos tiempos instrumental fabricado específicamente para ello; en fin todo aquello con lo que se pueda perforar la piel.

La palabra inglesa *tattoo* deriva de la voz polinesia *tatatu*, que remite a la sensación de ser golpeado, de recibir un impacto (Salamone, 1994), que también proviene de *tatú*, onomatopeya derivada de la voz polinesia que designa al dios isleño *Tohu*, padre de la noche y creador de todos los dibujos de la tierra.

Hoy día, la evidencia más antigua que se tiene registrada sobre el fenómeno del tatuaje y su antigüedad, son los restos encontrados en un glaciar de los Alpes en el año de 1991, situado en la frontera entre Australia e Italia. Se trata de los restos modificados naturalmente de un cazador neolítico, conocido con el nombre de “Oetzi”, con una antigüedad de 5300 años, quien tiene la espalda y las rodillas tatuadas.

En cuanto al adorno corporal en el México prehispánico, nos dice Vela (2010) incluía variantes que podían ser temporales o permanentes como la pintura corporal, la escarificación, el tatuaje, la joyería que implicaba horadar la piel, deformaciones de cráneo, así como el limado e incrustaciones dentarias.

Entre los habitantes del México prehispánico, al principio el tatuaje fue simplemente ornamental y decorativo, pero después serviría para distinguir a los miembros de una familia.

En este sentido, nos dice Bautista-Martinez (2001), que existen diferentes escritos y figurillas de toda Mesoamérica que muestran que los guerreros mayas se pintaban la cara y el cuerpo de varios colores, con el fin de espantar a sus enemigos –a la gente del pueblo no se le permitía tatuarse pues era prácticamente un privilegio-, se dice que se

grababan en el cuerpo toda especie de dibujos y de figuras de animales; ya que tanto más estuvieran tatuados, más valientes y bravos eran, o bien, si se era un guerrero joven se colocarían una o dos figuras por cada enemigo vencido.

De igual forma el autor nos menciona, que también las mujeres mayas se labraban el cuerpo, sin embargo ellas lo hacían de la cintura para arriba, a excepción de los senos, con trazos más finos pero que seguían fungiendo como un medio de identificación y pertenencia.

Para la época de la Conquista, éste vínculo entre el tatuaje y la sociedad se transformó en una asociación negativa a causa de algunos principios bíblicos y religiosos que prohíben el uso de tatuajes por emular costumbres paganas, pero sobre todo porque el cuerpo humano “es” una creación divina, por lo que mutilar la obra de Dios debilita y degrada al hombre; situación que se repite en la historia del tatuaje en el México posterior al periodo Colonial, que no hizo más que promover ese pensamiento que incluso hoy sigue vigente, convirtiendo de cierta forma, al tatuaje en una forma de resistencia cultural o una forma de vida que debe ser prohibida y aislada ya que solo los criminales, prostitutas, expresidarios y todo tipo de persona de bajo estrato social serían los portadores de estas marcas.

Medio siglo más tarde, durante el periodo de las revoluciones ideológicas de la década de los sesenta, los jóvenes de los barrios populares acogieron el tatuaje –nuevamente-, como señal de identidad precisamente porque era la marca de los desfavorecidos, marginados y opositores al orden impuesto.

Aunado a ello, acontecimientos como la matanza en la Plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco en 1968 y la masacre del Jueves de Corpus –mejor conocida como El Halconazo- en 1971 llevarían a que los jóvenes de aquel entonces usaran su cuerpo como estandarte de protesta social; que finalmente seguían cumpliendo con la función primaria del adorno corporal, la cual permite el establecimiento de una suerte de identidad social al compartir pautas culturales específicas con los miembros de su grupo. La práctica de adornar el cuerpo adquiere entonces –en todo grupo humano en el mundo-, distintos sentidos y significados contenidos en la piel.

Y es precisamente en la piel, donde Martínez-Rossi (2011), ve un espacio simbólico desde el cual se construye la memoria, la identidad del individuo y de la sociedad, es decir, que la investigadora considera que *"el uso del tatuaje y sus posibles interpretaciones simbólicas dependen de cada sociedad y cultura, cada una le asigna un lugar simbólico y social diferente"*; por lo que *"el tatuaje en el cuerpo funciona y activa un diario íntimo, que posee una finalidad autobiográfica que muchas veces resulta inaccesible a los ojos de quien contempla las imágenes"* sin conocer los motivos y circunstancias de la existencia de esas marcas.

De igual forma, esta autora invita a mirar el tatuaje en el contexto artístico contemporáneo, teniendo a la piel como un potencial soporte pictórico, en el que incluso la respiración o transpiración obstaculizan la libertad de actuación que todo artista tiene frente a su obra.

Pero sobre todo, reflexiona en como el tatuaje es utilizado –también fuera de la piel-, en el contexto del arte contemporáneo con producciones que se insertan en el mercado del arte, donde el tatuaje es esgrimido como instrumento contra el capitalismo, la globalización y las injusticias sociales.

Es así como podemos mencionar el trabajo de Dr. Lakra, interesado en los sistemas de signos presentes en el tatuaje tradicional maorí de las costas del Pacífico, el oriental japonés y por supuesto por el clásico norteamericano; así como por la iconografía emergente en los contextos de violencia social y desigualdad económica de algunos barrios latinos de ciudades fronterizas y Los Ángeles. Aquí algunos ejemplos de su trabajo como tatuador.



Figura 113. Tatuajes realizados por Dr. Lakra (2010 – 2011)

3.7.1.1 Tatuaje maorí

La cultura maorí hace una división entre la existencia terrenal y eterna. Para ellos, nos dice Duque (1996), existían dos planos de existencia: el mundo de la oscuridad, donde viven los muertos y los dioses (*el po*), que está yuxtapuesto con el mundo de la tierra, vida y la luz, en la que viven los hombres (*el ao o te ao marama*).

El tatuaje facial maorí, según Atkinson (2003), denominado *moko*, fue la marca tribal que se realizaba en el rostro, especialmente de jefes y guerreros, con el objetivo de determinar su estatus, linaje y posición social. En cuanto a la simbología de los tatuajes faciales maorí, Duque (1996) efectúa la siguiente descripción:

La cara era dividida en varias partes: en la frente está tatuado el rango, las sienes describen la posición de la en la vida; la parte frontal de los pómulos el linaje y en su parte lateral el número de esposas; la parte delantera de las mejillas está reservada para la firma del guerrero y a continuación se describe el trabajo que desempeña dentro de su tribu; sobre la barbilla se encuentra el Mana -palabras de poder con carácter sagrado-, que desempeñan la función de un amuleto personal.



Figura 114. Barbieri, G.P.
(1998)
Tatuaje Maorí.

3.7.1.2 Tatuaje japonés

El tatuaje japonés en sus inicios fue también considerado como subversivo, pero este se originaría a causa de la prohibición por parte del gobierno de usar kimonos decorados, haciendo que únicamente los miembros de la corte pudieran vestir este tipo de kimonos por los costos elevados que implicaba su producción. Así que la inventiva de la población provocó que si sus ropas tenían que ser mesuradas y grises, sus cuerpos llevarían el color que aquel entonces estaba prohibido; sin embargo el tatuaje también se prohibiría después.

Los tatuajes de ese entonces estaban relacionados con *jakusa* o *yakuza* (vida criminal) y con *suidoken* un grupo de bandidos que se tatuaban como una forma más de estar en contra del gobierno corrupto. La popularidad, en el último período de esta época, de varios cuentos y relatos sobre héroes criminales, también aumentó el sentimiento de autoconciencia y del valor de los elementos criminales, con su correspondiente boom en el mundo del Irezumi.



Figura 115. Finol, A. (2014)
Técnica Tebori: Alex Reinke
©Ecosdeasia

El impulso inicial a este desarrollo empezó

con la aparición de unas pinturas hechas sobre planchas xilográficas -en madera- de la popular novela china Suikoden -traducida al japonés en el s. XVIII-, cuento que mostraba en sus lujosas ilustraciones, heroicas escenas de personajes de cuerpos decorados con dragones y otras bestias míticas; también con flores, tigres e imágenes religiosas. La novela tuvo un impacto inmediato y la demanda de este tipo de tatuaje fue instantánea.

Los artistas xilógrafos empezaron a tatuar, de acuerdo con Akiko Harimoto (2011), usando algunas de las herramientas que tenían para imprimir en planchas de madera, como cinceles, gubias, y lo más importante, una tinta conocida como tinta Nara o negro Nara, tinta que se caracterizaba, por transformarse en azul verdoso debajo de la piel.

Estos artistas, evolucionarían hasta convertirse en una nueva figura, el Horishi, maestro tatuador, que llegó a ser venerado entre los miembros del gremio. Según la autora, ellos usaban una técnica llamada Tebori 手彫り -literalmente “tatuaje hecho a mano”-, que consistía en perforar suavemente la piel con unas agujas en varas de bambú, dándole la fuerza necesaria con las manos.

El dolor que se siente en un tatuaje hecho con la técnica tradicional es tal, que un gran porcentaje de personas que empiezan, no suelen acabarlos; pero si logran superar el

dolor y consiguen tener un tatuaje integral, este obtendrá un valor simbólico muy grande, ya que después de tatuarse integralmente se cree contribuirán a que las cosas cambien, es decir, que su alma cambie, ya que encarna el valor y perseverancia que debe tener siempre el ser humano.

3.7.1.3 Tatuaje clásico norteamericano

También conocido como *Old School*, este estilo de tatuaje se convierte en uno de los predilectos para Dr. Lakra debido a las líneas burdas o dibujos aparentemente sencillos y coloridos que muchas veces requieren de mayor esfuerzo y técnica para conseguir su realización. El tatuaje *old school* es uno de los más famosos estilos americanos, nacido alrededor de los primeros años del 1900. Hoy día el estilo tradicional tiene diversas variantes, y miles de artistas lo desarrollan con su estilo propio.

Este estilo surgió en las costas de Estados Unidos, provocado por la necesidad de los marineros de tener algo único y personal entre la multitud de marinos, que aún eran considerados como miembros de estratos sociales bajos. Y se le llama *Old school*, nos recuerda Martínez-Rossi (2011), debido a que este estilo contribuyó para que se modificaran los procesos de aceptación social del tatuaje.

Se caracteriza por algunos detalles básicos como: líneas gruesas firmes y sin modulación, colores sólidos y en una paleta reducida: rojos, amarillos, verdes, azules, y sobre todo el negro.

También se trata como se ha mencionado, de diseños simples pero que dentro de los mismos tienen una complejidad absoluta, ya que su composición debe ser equilibrada y detallada pero procurando no ser excesiva.

Uno de los artistas que de alguna forma revolucionó el estilo fue Norman Keith Collins, mejor conocido como “Sailor Jerry”, quien es responsable en gran medida de la inclusión del tatuaje en la vida del arte popular de América.

Collins fue marinero toda su vida, incluso durante su carrera como artista del tatuaje, trabajó como capitán con licencia en una goleta de tres palos con la que llevó a cabo visitas a las islas hawaianas.

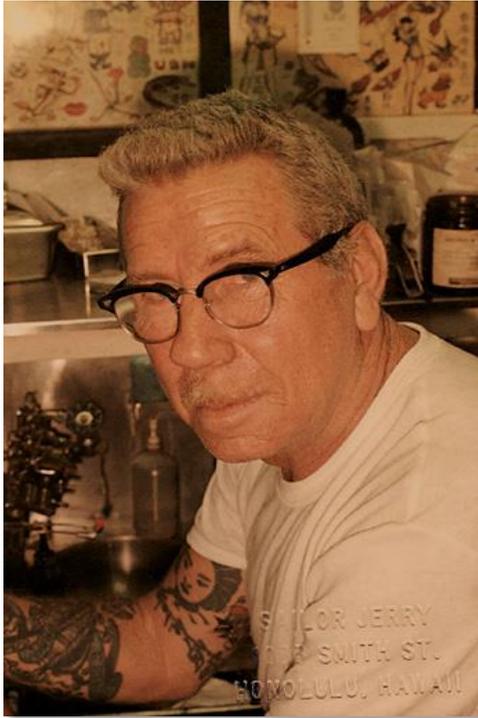


Figura 116. Norman Keith
"Sailor Jerry" Collins
(1970)

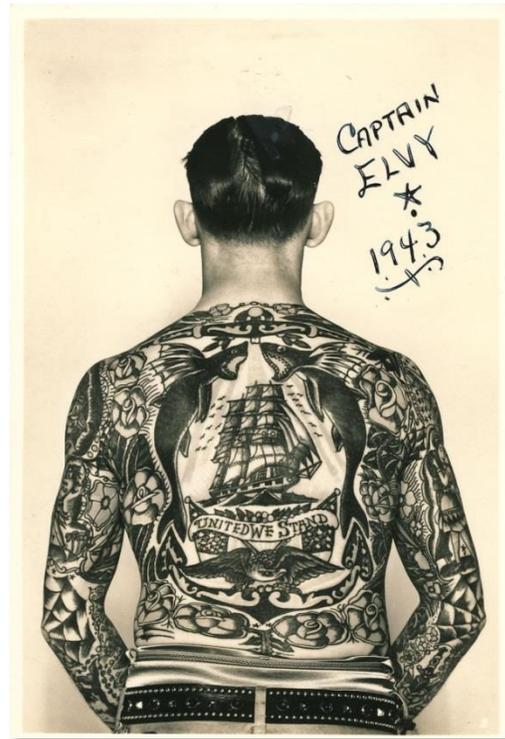


Figura 117. Collins, N.
Capitán Elvy (1943)
© San Diego Maritime Museum

La vela y los tatuajes eran sólo dos de sus pasiones profesionales, tocó el saxofón en su propia orquesta de baile durante años, era profundamente conservador y tuvo un programa de radio en la KTRG, donde era conocido como "Old Ironside". Incluso se encargaría de promover a aquellos artistas del tatuaje cuyo talento y actitud respetaba, entre ellos: Mr. Ed Hardy –quien a cambio de algunos cuadros, dio a Dr. Lakra su primera máquina para tatuaje y algunos tubos para poder trabajar con ella- y Mike Malone, a quien confió su legado.

También arremetió contra los artistas del tatuaje llamativo como Lyle Tuttle, y lo que él llamó la "cultura del tatuaje hippie". Aunque *Sailor Jerry* solo tatuó durante 12 años de

su vida, su trabajo se convertiría en referente absoluto del tatuaje estilo clásico americano.

3.7.1.4 Tatuaje Latino

El tatuaje latino que llama la atención de Dr. Lakra es el que pertenece a la *Mara Salvatrucha* y *los homies del Barrio 18*, de quien retoma la iconografía de sus tatuajes para convertirlos en parte de su propuesta artística no sólo por su forma sino por su significado.

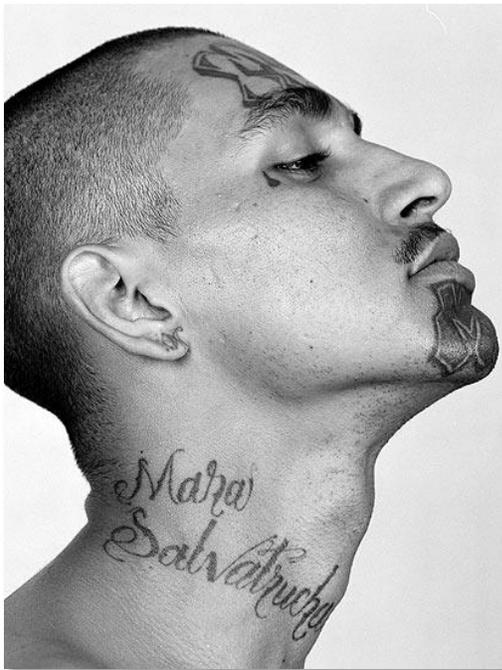


Figura 118. Muñoz, I (2007)
Mara Salvatrucha

Se trata de bandas relacionadas con el crimen organizado, que generalmente se localizan en Centroamérica y en los Estados Unidos. Estas “*clicas*” o “*gangs*”- la MS-13 y los B-18-, se componen por grupos de jóvenes en su mayoría salvadoreños, además de hondureños, guatemaltecos y en menor cantidad mexicanos con características muy similares a la de los “*cholos*”-.

Entre sus actividades criminales se pueden incluir venta de drogas, extorsión, venta de armas, robo y asesinatos.

La palabra “*mara*” proviene de *marabunta*, que es una colonia de hormigas que se alimentan de todo a su paso, este nombre nació en Centroamérica pero el origen de la *Mara Salvatrucha* es en Los Ángeles, California; “*Salva*” de salvadoreño; y “*trucha*”, que significa listo o despierto.

Para los integrantes de esta banda, portar tatuajes conlleva un gran significado, ya que suelen hacerse tatuajes con los que demuestran que son parte de la pandilla, así como diferenciarse entre ellas; pero esta costumbre se ha ido reduciendo para evitar ser identificados por la policía, debido a sus actividades criminales.

Por otra parte, el Barrio 18 o Eighteen Street (XV3) relacionado con la llamada Triple M o “Mafia Mexicana Maravilla” del barrio Wonder de Los Ángeles; lleva este nombre, debido a su posición territorial, en un sector al este de Los Ángeles conocido como *Rampart*.

Se trata de una agrupación que al igual que la MS-13 ofrece identidad, protección y seguridad; que en sus inicios alrededor de los años ochenta prometía ser un movimiento de defensa y orgullo latino –ya que integraba tanto a salvadoreños, como guatemaltecos, hondureños, mexicanos entre otros, a diferencia de la MS-13 conformada únicamente por salvadoreños-, que con la inserción de la droga se convirtió en parte de la delincuencia organizada, identificados inmediatamente también por los tatuajes que hacen evidente su pertenencia a la agrupación.

En este sentido, me gustaría retomar algunos comentarios de la investigación realizada por Alfredo Nateras (2010) quien menciona que los tatuajes -para estas agrupaciones- son considerados como biografías ya que se ganan y no se hacen sin ninguna razón.

En las pandillas no existe total libertad para dibujarse tatuajes, por el contrario, el tatuaje desempeña diferentes funciones importantes.

Los tatuajes se convierten en una adscripción identitaria que permite reconstruir las historias de vida o trayectoria social de determinado integrante de la MS-13 o B-18; y a través de ellos, se puede distinguir el cargo o mando del pandillero, al igual que las tareas o “*misiones*” que haya realizado.

Algunos de los más comunes son: 1) El número 13 o 18 –dependiendo de la “*clica*” o “*gang*” a la que se pertenezca-, significa: la jerarquía entre líderes ya que ningún número es igual o esta tatuado de la misma forma; 2) telarañas: persona atrapada en las drogas; 3) lágrimas negras: haber cometido homicidio; 4) figuras satánicas: son para intimidar al enemigo, significa que es un guerrero; 5) lapidas: haber sido herido en lucha; 6) anclas: se asocian a delitos patrimoniales; 7) vírgenes: su relación es con delitos sexuales; 8) diablos: es el jefe de la banda; 9) cruces: representa a los amigos de la hermandad de mara muertos; 10) mujeres desnudas: se asocia a que obliga a mujeres de la mara a prostituirse; y 11) payasos: que representa las alegrías y tristezas vividas .

Generalmente los símbolos que utilizan son números, diseños góticos, letras con las iniciales de su grupo, calaveras y los dedos en “V”.

Y aunque no es obligatorio tatuarse, la inmensa mayoría de los pandilleros lo están, en ocasiones por convicción y muchas otras por castigo.

Se ha de recordar, que esta iconografía presidiaria es una de las predilectas de Lakra, en parte por la estética que a los ojos de este artista está llena de posibilidades plásticas; y por otra, probablemente esté relacionada con las historias de los inmigrantes e indocumentados a los que tatuó mientras vivía en San Francisco, al igual que de los presos que conoció mientras participaba como voluntario en un programa de alfabetización en diferentes cárceles o reformatorios. Como el taller de tatuajes que impartió en mayo de 2014, en el Centro de Tratamiento Especializado para Adolescentes de San Fernando, al sur de la Ciudad de México.



Figura119. *Taller de Tatuaje* en el Centro de Tratamiento Especializado para Adolescentes San Fernando (“*El Tribilín*”) Revista Soho, Ciudad de México.

Sin embargo, me parece que de alguna forma, la obra de Dr. Lakra recuerda más a la época entre 1880 y 1920 en América del Norte, que de acuerdo con el sociólogo Atkinson (2003), fue un periodo completamente influenciado por la exhibición en occidente de los cuerpos tatuados maoríes, como atracciones de feria o fetiches de colección.



Figura120. Schiffmacher, H; Riemschneider, B. (1996)



Figura 121. *Carteles de espectáculos circenses de 1900*

Y es justo ahí donde creo que la obra de Dr. Lakra encuentra su reminiscencia puesto que a principios del siglo XX, según el mencionado autor, las ciudades se cubrieron de los carteles de espectáculos circenses -que en esa época servían de publicidad para estos eventos- con imágenes precisamente, de las personas tatuadas provenientes de Europa y Norteamérica.

Es importante mencionar que las personas que exhibían su cuerpo eran en su mayoría mujeres, y aunque hubo casos como Artoria Gibbons y Betty Broadbent que se exhibían vestidas y en poses poco incitantes -por lo que el espectáculo que ofrecían no pertenecía al perfil erótico-, no se puede negar que esta moda de exponer el cuerpo tatuado, nos recuerda Atkinson (2003), fue promulgada para satisfacer los deseos voyerista de los hombres de aquella época, por cierto, partícipes de una sociedad netamente machista, factor que hace a la obra de Lakra apartarse de este sendero, ya que como se mencionó anteriormente, su trabajo se vuelve un apunte sobre cómo la sociedad ha modificado esta figura.

También se debe asentar, que durante la Primera Guerra Mundial, el hecho de exhibirse en los circos con el cuerpo cubierto por tatuajes se transformó en una ocupación económicamente rentable; de acuerdo a Victoria Lautman (1994), el auge de los “monstruos” tatuados se consolidó, exactamente, entre los años 1920 y 1930, en el periodo de posguerra donde la necesidad económica se hizo más imperiosa, pero que inmediatamente después empezaría a declinar el interés del público. Sin embargo, a finales de los años treinta, por primera vez el fin lucrativo de este tipo de espectáculos se interpretó en términos de marketing y consumo, una idea que no resulta nueva para nosotros en la actualidad.

Finalmente la obra de Dr. Lakra, en algunos caso como en la serie *Health and Efficiency*, el artista llega a trabajar con el método y los instrumentos del tatuaje, desmoronando figuras con tinta y luego raspándolas con una punta para tatuar.

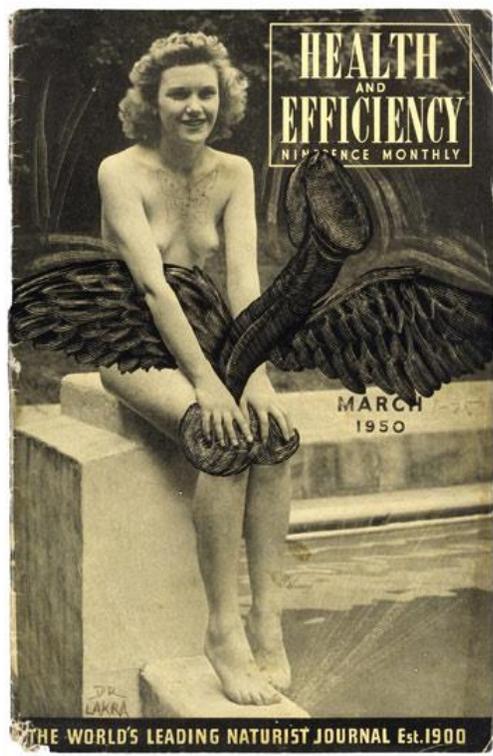


Figura 122. Dr. Lakra *Sin título* (March 1950)
2008

3.8 Ilustración

La «ilustración gráfica» ha tenido desde siempre gran presencia en nuestro día a día, tanto que nos apropiamos y valemos de ella para diversos fines ya sea de carácter hedonista o pragmático, pese a ello, pocas veces nos detenemos a reflexionar sobre los diversos comentarios que se despliegan en torno a ella.

Fines que van desde si se le puede considerar como un campo del diseño o del arte; si la «ilustración» puede ser vista como una estrategia artística de valor inferior a otras realizaciones; o bien, si es identificada inmediatamente como la realización dentro del campo del diseño más cercana a la producción artística, convirtiéndose en una especie de “arte aplicado” y en caso último, como mero auxiliar en la producción visual.

Si bien es cierto que en el presente la obra «ilustración» es admirada, también es descalificada y desacreditada, juicio que parece basarse más en su función que en su valoración “creativa”.

En la «ilustración», nos recuerda Almela (2004), convergen el contenido, forma y significado de manera peculiar, ya que la imagen actúa únicamente como acompañamiento de un texto, el núcleo de un cartel, o la descripción de una información; permitiendo que su función desplace al componente estético a pesar de los valores estético-plásticos que están presentes en la imagen.



Figura 123. Warhol, A. (1950)
Female Costumed Full Figure.
©The Andy Warhol Museum,
Pittsburgh, PA

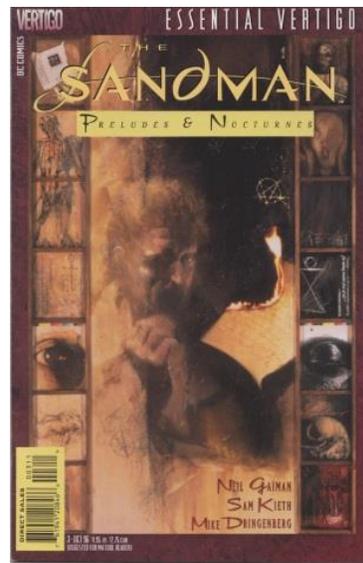


Figura 124. Mckean, D. (1996)
The Sandman: Preludes & Nocturnes.
©Vertigo DC Comics

Por esta razón, existen casos en que extraordinarias imágenes de «ilustración» son “desconsideradas” como arte a causa del objetivo innato de su creación, que es la de servir de acompañamiento de un texto. De tal forma que la «ilustración» no termina por ser considerada arte, sino tan solo una manifestación de habilidad artesanal representativa; en la que como escribe el autor, se “ensalza” al ilustrador en la medida de su habilidad figurativa y capacidad de representación, pero que se le confina al mundo de las publicaciones, el comic y actualmente a los trabajos de animación; donde el trabajo ilustrativo adjunto a una publicación de este tipo disminuye su valor en cuanto “comunicador de estética de élite” pero que, al final del día tanto la apreciación y “categorización” dependerá únicamente de nosotros, de los espectadores.

Al mirar un poco hacia el pasado se pueden apreciar dos escenarios en los que la «ilustración» se hizo presente. En una etapa inicial, a la «ilustración» le competía la tarea de proporcionar imágenes de la realidad de una forma canónica e incluso aristocratizante; y por otro lado, su producción más artesanal y menos artística pero que gracias a su carácter masivo contribuyó a la democratización icónica y la familiarización de la sociedad con los estereotipos, que nos lleva finalmente al contexto del siglo XX, en el que se inicia con la ruptura de la tradición pictórica.



Figura 125. Toledo, F. (2004)
La muerte saltando con lagarto.

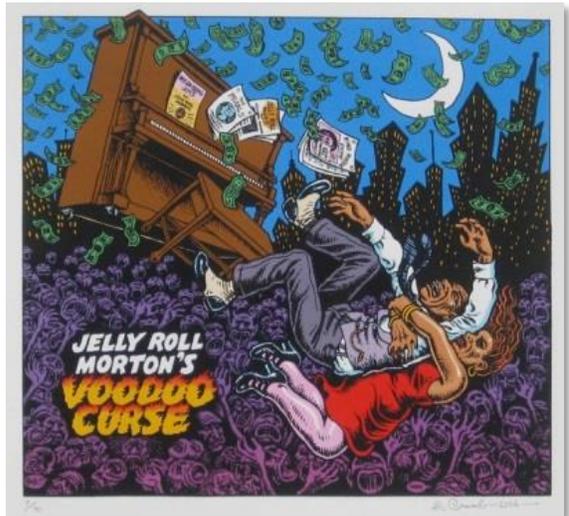


Figura 126. Crumb, R. (2014)
The Complete Crumb Volume 16.
©Robert Crumb

Como se mencionó anteriormente, con la aparición del *Impresionismo* y *Postimpresionismo*, se logró el rompimiento con los campos académicos dentro del campo artístico, más aún con el florecimiento de las *Vanguardias Históricas* con las que se consigue una evolución estilística y experimental que permitió a la «ilustración» considerada sin miramientos como inferior, convertirse en un recurso-género artístico imprescindible para el desarrollo y comprensión del siglo pasado y este, ya que con el surgimiento de las nuevas tecnologías la «ilustración» tomaría un rumbo muy interesante lleno de diversas posibilidades gráficas gracias a recursos digitales y de software que se tienen para su desarrollo. Algunos ejemplos son el trabajo que realiza R. Crumb, Dave Mckean, Jim Lee, Wally Wood, Jack Kirby, J.H. Williams III, entre muchos otros; sin olvidar claro a uno de los artistas más famosos del siglo XX: Andy Warhol, quien comenzó su carrera como ilustrador de moda antes de desarrollar su práctica artística por la que se lo reconoce inmediatamente.



Figura 127.
Balón de Fútbol 2011.



Figura 128. *Sin título (Alma)* 2007.

Curioso dato que se asemeja a la labor de Dr. Lakra, ya que para él antes y pese a su fama como tatuador, se considera como un ilustrador, ya que en sus obras intervienen elementos pictóricos de la obra de su padre, Francisco Toledo; la rica historia del grabado mexicano con artistas como Manuel Manilla, José Guadalupe Posada, además de la caricatura de Miguel Covarrubias; finalmente el diseño de viñeta para comic de MAD Magazine y Robert Crumb.

Referencias que podemos encontrar en la serie *Shunga*, los anuncios, dibujos y murales, y sobre todo, en composiciones como *Alma*, que hacen evidente una forma de expresión distinta a la del tatuaje.

3.9 Apropiación

Como se ha expuesto anteriormente, la «apropiación» o «apropiacionismo», realiza sus procesos creativos centrados en la crítica de la representación y la concepción de imágenes a partir de otras que no fueran de su autoría, es decir, que los “apropiacionistas” se interesaban por indagar en las estructuras del significado, ya que, según Guasch (2000), detrás de cada imagen siempre se puede hallar otra imagen.

La mayor referencia de esta tendencia de acuerdo con la autora, se registra en Nueva York a finales de los años setenta, con los trabajos artísticos de: Robert Longo, Sherrie Levine y Cindy Sherman –mencionados en capítulos anteriores-; quienes a través de un proceso de «descontextualización», «refotografía» y «remasterización», hacían frente a la «desmaterialización» de las propuestas que llevaba a cabo el arte conceptual.

Estos artistas, dejaban a un lado toda imagen de la realidad o fruto de su imaginación, interesándose en trabajar directamente sobre imágenes de otras obras, que según ellos, reflejaban el mundo circundante con el que mantenían un diálogo de significaciones.

Una muestra de ello son los trabajos que realizaban sobre fotografías publicitarias, tomas televisivas o cinematográficas e incluso imágenes procedentes de la “propia historia del arte”, de las que eliminaban el significado primigenio, para otorgarles a través de algún tipo de intervención un significado totalmente nuevo.

Dicho de otra manera, la propuesta apropiacionista, refleja un proceso en el que las imágenes tanto familiares y emblemáticas como las alegóricas, se hacen opacas y distantes respecto a sus orígenes –hasta el punto de que su significado pasaba a ser precisamente esa distancia-, se descontextualiza.

Y es precisamente lo que hace Dr. Lakra, quien transforma con su firma caligráfica, a objetos de un material ordinario extraídos de su temporalidad y función cotidiana, en «obras de arte».



Figura 129. Sin título (Autopsia) 2005.



Figura 130.
Sin título (Mujer y barba) 2009.

3.10 Intervención

Se trata de una manifestación artística realizada a través de pintura, murales, graffiti, happenings, performances, entre otros; que tiene como principio la modificación del entorno o de una obra de arte, con el objetivo de aumentar la conciencia social frente a un determinado hecho, exponer la diversidad y denuncias del imaginario social, así como romper la cotidianidad, pero sobre todo busca provocar sensaciones en el espectador.

Las intervenciones artísticas ya sean de carácter permanente o efímero, existen desde hace décadas, ya que aparecieron de la mano de las primeras vanguardias en donde podemos recordar a Marcel Duchamp y su intervención en la imagen-postal de “*La Gioconda*”.

En la que a través de un simple gesto creativo, convierte el rostro de la famosa *Mona Lisa* en una especie de *ready-made*. Duchamp interviene esta imagen del Renacimiento al dibujarle bigotes y barba, al igual que escribiendo L.H.O.O.Q. –que en francés se

escucha como “*elle a chaud au cu*”, que coloquialmente sería “ella tiene un trasero ardiente”- construyendo así, un simulacro con el que, según el artista-, nos conduce a pensar en las diferentes temporalidades plásticas y de pensamiento presentes en la misma imagen.



Figura 131. Da Vinci, L.
(1503-7) *Mona Lisa*.



Figura 132. Da Vinci, L.
(1503-7) *Mona Lisa*.

Los procesos de intervención se han modificado con el paso del tiempo, y tras la Segunda Guerra Mundial, comenzaron a tomar mayor presencia en las ciudades occidentales, siendo el graffiti el tipo de manifestación más practicada y extendida popularmente dentro del contexto urbano durante la época posindustrial y posmoderna que -frente a políticas coercitivas, el modelo cultural masivo, los conflictos sociales, la privatización de los espacios públicos o el control de los medios de comunicación-, motivaron a individuos o grupos sociales a buscar alguna manera de hacer frente a lo que “alguien más” decía era lo común y por lo tanto “bueno”.

De este modo surge la expresión *intervención urbana*, que ha servido para designar a aquellas acciones artísticas que tienen la intención de influir en el pulso de la ciudad, por lo que este tipo de creaciones y acciones en espacios públicos son objeto de numerosas reflexiones que van más allá del discurso artístico.

Dentro de estas intervenciones, se encuentra el «*Street art*» o «*Post-Graffiti*», que aparece, según relata Raven (1995), como una corriente artística que se integra a los distintos movimientos y nuevas formas del arte en el espacio público contemporáneo.



Figura 133. Banksy (2006) *Che Guerva*
en *Ladbroke Grove*
© Moff

Que de acuerdo con el *Museum of International Street Art* de Los Ángeles, se trata de todo arte desarrollado en espacios públicos, donde confluyen una serie de movimientos sociales, políticos y humanistas interesados en de alguna manera participar en la abolición de la propiedad privada y la recuperación de los espacios públicos invadidos por los símbolos del capitalismo, usualmente por medio del *subvertising* (parodiar la publicidad y la propaganda) o la *culture jamming* (práctica de atentar contra las instituciones culturales y la publicidad); que utilizan diferentes medios artísticos para manifestarse, como: el tradicional *graffiti*, *stencil graffiti* (plantillas), *stikers* (calcomanías o pegatinas), *wheat pasting* (engrudo) y el *Street poster* (cartel), *la proyección de video*, así como el *flash mobbing* (acción en la que un gran grupo de personas se reúne en un lugar determinado y realiza algo inusual para dispersarse rápidamente).



Figura 134. Sin título
(Espalda) 2005.



Figura 135. Lupita 2006.

Aunque hasta ahora solo se ha hablado de la «intervención» como aquella que modifica y recupera los espacios públicos; al retomar la obra de Dr. Lakra se puede descubrir que no son únicamente el *street art*, mural o *graffiti* la forma más frecuente en que el artista “interviene”, existe otra que se convierte en su sello personal y principio artístico que encuentra sitio en cualquier soporte, el tatuaje.

Y es a través del tatuaje, que logra otorgar al término «intervención» un significado doble: el primero es el de transgresión del cuerpo humano o de cualquier otro soporte – exclusivo de su trabajo como tatuador-, y el segundo de intromisión con el que se aproxima al *subvertising* o “contrapublicidad” que están presentes en sus obras – posiblemente- más reconocidas en su quehacer artístico.

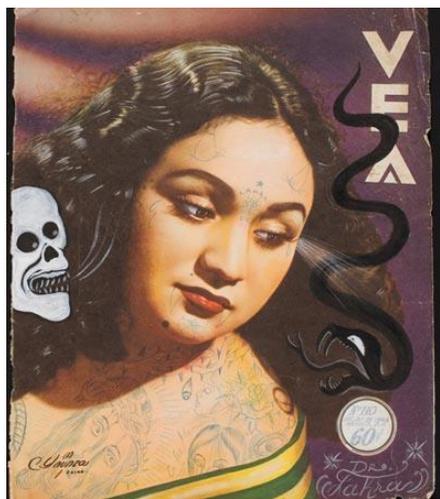


Figura 136. Sin título (Vea
serpiente negra) 2006.

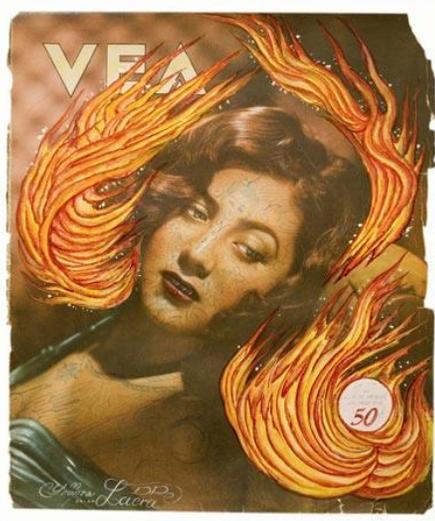


Figura 137. Sin título (Vea) 2007.

La intervención que realiza Lakra a través del tatuaje, se apodera de las técnicas publicitarias para modificar los significados de los mensajes, haciendo parodias de anuncios de productos a fin de subvertir la publicidad exacerbando características grotescas a los personajes.

Donde no busca gustar ni complacer estéticamente, sino de alguna manera “golpear” el cerebro y no la retina del espectador contemporáneo para obligarlo a pensar y sentir al mismo tiempo en el pasado y el presente; pero sobre todo, hacer evidentes a los ojos de quienes les parece natural los recursos publicitarios.

A demás de los ejes y procesos ya mencionados, dentro de la obra de Dr. Lakra también podemos encontrar algunas otras piezas que de cierta manera han logrado colocarse al alcance de miles de personas gracias a su carácter masivo; tal es el caso de sus colaboraciones para diferentes empresas interesadas en que sus diseños, dibujos e ilustraciones formaran parte de algunos de sus productos.

La primera de ellas sería la obra que formó parte -hace más de dos años-, de la campaña publicitaria de Tequila José Cuervo, marca de la empresa Tequila Cuervo La Rojeña de tradición familiar privada que data de 1975, considerada actualmente como la marca más importante en la venta de tequila por los últimos diez años, que en 2011 como parte de la Edición 16 de la Reserva de la Familia –práctica adquirida desde 1995 en la que como gesto de celebración por sus 200 años de tradición, la marca Cuervo comparte su reserva familiar con el resto del mundo emitiendo una serie de botellas limitadas por cada año que se suma-, eligió a través de un concurso a Dr. Lakra para que reinventara su ya clásica caja coleccionable de edición limitada hecha a mano.

Esta edición al igual que las anteriores, se distingue gracias a que cada botella fue ensamblada a mano de forma individual, después de haber sido sumergida en cera y finalmente colocadas en cajas confeccionadas y firmadas por el artista seleccionado, en este caso por Dr. Lakra; quien creo un intenso universo lleno de viñetas tomadas directamente del imaginario mexicano con licencias que van del tatuaje a lo kitsch.



Figura 138. Edición 16 de Tequila José Cuervo, Reserva de la Familia, 2011.

Para la confección de esta caja, recurrió a colores estridentes que dieron forma a seis diferentes composiciones distribuidas entre las caras e interiores de la caja. Los elementos que utilizó hacen una clara referencia de la iconografía mexicana integrada por un conjunto de flores, nopales, águilas, gallo y cuatro imágenes femeninas que recuerdan sus trabajos sobre imágenes *pin-up*.

Una de ellas bien podrían hacer una reinterpretación de Mayahuel –considerada la diosa del pulque o del tequila, debate que Lakra decide hacer a un lado y rescatar únicamente su importancia-, como símbolo de fertilidad de la tierra, que al ser convertida en maguey brindó a los hombres los dones necesarios para sobrevivir. La segunda imagen –una sirena que viste aleta de escamas verdes estilizada con un par de tirantes negros-, coincide con el imaginario que inspirarían los famosos tatuajes creados por *Sailor Jerry*, llenos de imágenes referentes al mar.

La tercera imagen femenina está acompañada por una composición integrada por iconografía naval, algunas flores, representaciones de la manera clásica de tomar el tequila y un león de pie sobre un globo terráqueo con la leyenda: “El mundo es tuyo”. Finalmente la última imagen femenina se trata de una ilustración en tonos negros y azules que siguen fielmente el estilo que Dr. Lakra logra al conjuntar las diferentes

influencias de tatuaje que practica, junto a un *tag* en el que aparece “Reserva de la Familia” como título de la composición.

Otra de las campañas en las que colaboraría Dr. Lakra –quizá la más conocida-, es de *Absolut Vodka*, empresa sueca reconocida no solo por su duración en el mercado, sino por el ingenio con el que cuentan todas sus campañas.

Absolut entra en el mercado norteamericano en 1981 con un envase inspirado en una botella sueca de medicina del siglo XIX con una etiqueta transparente; diseño que de acuerdo con Lewis (1996), no contaba con los elementos suficientes para conquistar al público, de ahí que sus campañas se volvieran tan especiales.

Para 1985 como parte de una nueva campaña, Andy Warhol se encargaría de pintar la botella dando origen a *Absolut Warhol*, la primera creación de la serie *Absolut Art* para la que posteriormente colaborarían diversos artistas de la vanguardia –como:

Keith Haring, George Rodrigue, Ed Ruscha, Romero Britto, Armand Arman creador de la primera escultura de *Absolut*, entre muchos otros artistas-, de todo el mundo para producir obras inspiradas en la famosa botella de vodka, que se convertiría un en ícono en la historia de la publicidad y el arte contemporáneo.

Para el año 2012, un mexicano fue invitado a colaborar con la marca, se trataba por supuesto de Dr. Lakra –viejo conocido de la marca, ya que en 1980 también intervino la primera campaña de la bebida bajo el nombre de *Absolut Perfection*; pero que no



Figura 139.
Absolut Edición Especial México
2012

alcanzaría mayor proyección-, quien se encargó de intervenir esta famosa botella de vodka para Absolut México –edición limitada de 15 mil botellas que se venderían únicamente dentro del territorio mexicano-, haciendo que la piel de la botella llevara tatuados tres elementos representativos de la cultura Maya:

Balam (El jaguar como guerrero invencible que iluminó la tierra durante el día y peleaba en el inframundo por las noches), Kukulcan (La serpiente emplumada, conquistador y fundador de la cultura Maya) y Hurakan (el dios del viento, la tormenta y el fuego). Palabra maya que ha sido adoptada en la mayoría de los idiomas modernos). Símbolos ancestrales que según *Absolut México* a través de la reinterpretación de Lakra, podrán ser nuevamente compartidos con el resto del mundo.



Figura 140. *Absolut Edición Especial México* (2012) y elementos que integran la composición (Imagen editada por la autora) 2014.

CAPÍTULO CUARTO

METODOLOGÍA PARA EL ANÁLISIS DE LA IMAGEN ARTÍSTICA
APLICADA A LA OBRA DE DR. LAKRA.

CAPÍTULO CUARTO

METODOLOGÍA PARA EL ANÁLISIS DE LA IMAGEN ARTÍSTICA

APLICADA A LA OBRA DE DR. LAKRA.

El arte, entendido como lenguaje, continua siendo probablemente el modo predominante de interpretación del hecho artístico. Y es que bastaría con hojear las publicaciones historiográficas o las revistas especializadas, para convencernos de que la mayoría de los investigadores y estudiosos de lo visual, tratan a las imágenes del arte como sistemas de signos que deben ser decodificados a través de diferentes metodologías ya sea analíticas o hermenéuticas, las cuales consideran a la interpretación -en el arte- como una “lectura” de signos visuales muy próxima a la del sistema lingüístico verbal.

Recordemos además, que el lenguaje, al ser teorizado principalmente desde dos vertientes constitutivas como: la comunicación y la significación, lleva a la semiótica del arte a mantener una estructura ambivalente en la que tanto sus mecanismos comunicativos, como sus modos significativos, ponen énfasis en cuestiones diferentes, analizando primordialmente procesos del plano de la expresión para el primero, y del plano del contenido para el segundo.

En este contexto, a través del siguiente capítulo describiremos el desarrollo teórico que configurará nuestra propuesta de análisis de la obra de Dr. Lakra; para posteriormente – en el capítulo siguiente- realizar el análisis de tres de las piezas más representativas de su propuesta artística, en las que nos confronta y obliga a presenciar la puesta en escena de una serie de imágenes en las que de manera lúdica convergen el pasado y presente a través del tatuaje, además de una provocativa iconografía que se adhiere a deleite de nuestro artista a diferentes soportes y materiales.

4.1 Entre el arte, la comunicación y Dr. Lakra

El «arte» además de ser una actividad humana consciente como se señaló en capítulos anteriores, es también un modo de expresión y una forma de conocimiento, que debido a su naturaleza –se dice-, no puede ser encerrado en una definición; si bien es cierto que el «arte» no puede ser abarcado desde una mirada global que pretenda explicar su totalidad, si se le puede considerar como un fenómeno sociocultural relacionado con el contexto histórico que lo ve nacer, así como un ir y venir entre sus funciones -dentro de la cultura y grupos sociales-, como actividad múltiple e integradora que produce armonía, placer y en determinado momento, «comunicación».

Estos dos ámbitos –el «arte» y la «comunicación»-, están estrechamente relacionados debido a los procesos de intercambio de información, significación y construcción de sentido que operan desde este binomio. Por un lado está la «comunicación», como una instancia simbólica que organiza y configura las relaciones sociales entre grupos, comprendida como un lugar de encuentro e interacción social que permite vislumbrar los procesos de producción y recepción de cualquier manifestación artística. Mientras que el «arte» resulta ser también una manifestación “socio-simbólica” que se construye y despliega en lo social desde lo comunicativo, es decir, desde la interrelación, interacción e intercambio entre sujetos y grupos de significados sobre la vida, el mundo y ellos mismos.

Esta “dimensión comunicológica” del arte, puede ser abordada semióticamente a través de procesos de interpretación a partir de las relaciones dialógicas entre el lector o espectador y la obra; lo que nos lleva a considerar al «arte» como un «lenguaje».

Por lo tanto, al considerar al «arte» como un medio que nos permite conocer, analizar e interpretar producciones estéticamente comunicables mediante diferentes «lenguajes simbólicos»; podremos abordar a la semiótica, tanto de fenómenos culturales como fenómenos de la comunicación, ejemplo de ello: las obras de arte. En ellas el ser humano puede expresar sus ideas, creencias y vivencias, al tiempo que interpreta el ámbito que lo rodea, creando de esta forma, un «lenguaje artístico» mediante el cual se

puede comunicar con el resto del mundo a través de la plástica, las imágenes y los signos.

Y es que es precisamente a través de este «lenguaje» y su contexto semántico, que la «semiótica» establecerá una comunicación a través de signos, que permitirá entender o leer otros signos, decodificarlos e interpretar las expresiones realizadas por la creatividad e imaginación del ser humano, ya sea que se hable de propuestas artísticas antiguas o contemporáneas.

Así, podemos hablar entonces del «arte contemporáneo» -que transmite ideas y nuevas búsquedas de sentido- a través del cual los artistas se expresan libremente y encuentran nuevas alternativas que no limitan, ni pretenden lograr la belleza clásica o academicista; sino expresiones que más que dirigirse a la sensibilidad se dirigen a la percepción, a lo que se ve con los ojos pero se entiende con la mente.

En este contexto se hace presente el arte mexicano, donde podemos encontrar a varios artistas que desarrollan su trabajo siguiendo una especie de exacerbación de la imagen; en la que la reproductibilidad, la cita –incluyendo la destrucción, modificación o apropiación-, e incluso el plagio, son tácticas de intercambio matérico y simbólico que la obra de artistas como: Daniel Guzmán, Jonathan Hernández, Marco Arce y Dr. Lakra, aprovechan para configurar su propuesta artística.

Y aunque en todos estos casos se habla de trabajos artísticos muy singulares, sin duda es el trabajo realizado por Dr. Lakra, el que por su valor como artista y por la posibilidad con que cuenta su obra para comunicar a otros lo que piensa, critica y siente a través de su trazo -aunado a que su trabajo posee las características notablemente más seductoras e interesantes respecto al tratamiento, procesos, elementos y ejes temáticos bajo los cuales ampara su obra-, lo que lo convierte en parte medular de esta investigación, donde probablemente para algunos, lo más característico de Dr. Lakra sea la fecundidad de su obra a partir de un medio que -al menos al principio de su carrera-, se veía completamente ajeno al «arte»: el tatuaje.

Dr. Lakra, –como hemos visto en el capítulo anterior-, es un artista que parece no resistir el impulso de “rayar” la piel donde quiera que se encuentre. Su nombre, es sinónimo no

solo de la dualidad entre lo socialmente “correcto” y aquello que representa la escoria y perversión; sino el horror al vacío y garabatos que se multiplican como si tuvieran vida propia, trazos que no respetan fronteras estilísticas o culturales; de hecho, pareciera que toda su obra exhibida en galerías y museos no fueran sino una especie de producto colateral de una práctica diaria del tatuaje, en la que hay un reciclaje constante de diseños, colores y mensajes.

Lo anterior será la materia que nos permitirá realizar una investigación sustentada en el método cualitativo, ya que a través de ella se busca realizar una interpretación de la dinámica enunciativa del lenguaje visual-artístico –a partir de la obra de Dr. Lakra-, del arte contemporáneo; analizado a partir del binomio «arte-comunicación», así como de diversos documentos, y aportaciones de autores interesados en este tema; propuestas desde las cuales se propone el análisis y reflexión en torno al discurso artístico.

4.2 El «arte» de la investigación cualitativa

En retrospectiva, se ha de señalar al «arte» como una de las expresiones más complejas presentes en el que hacer del ser humano, ya que en la obra artística, los mensajes pueden ser tan “simples” o tan complejos que en algunas ocasiones el código de ésta, amerita más de un vistazo para poder apreciar de mejor forma lo que el autor ha decidido plasmar en esa pieza; pero sea cual sea el caso, estará presente el fenómeno comunicativo.

En este trabajo se retoma el análisis de los signos en la obra de arte, basándose en la investigación cualitativa, a través de la cual se busca averiguar además, de qué manera la obra de arte es una expresión comunicativa de intérpretes reales con códigos artísticos; para lo que se realizará un recorrido por el proceso creativo de Dr. Lakra: desde que se produce el código característico de su obra, hasta su intervención generadora de nuevos signos.

Pero antes de profundizar un poco más en el análisis del signo y las obras de arte, me gustaría mencionar algunos aspectos sobre la *investigación cualitativa* y porqué se ha elegido para el desarrollo de este trabajo.

Por *investigación cualitativa*, se entiende a los estudios que producen descubrimientos a los cuales no se llega por medio de procedimientos estadísticos u otros medios de cuantificación; es decir, se trata de estudios que proporcionan una depurada y rigurosa descripción contextual verbal o una explicación del fenómeno estudiado. En las ciencias sociales, este tipo de investigación, puede ser aplicada para descubrir y entender qué yace detrás de algún fenómeno del cual se conoce poco, por lo que nuestros supuestos, intereses y propósitos nos llevan a considerarla como la más adecuada.

Lo cualitativo se refiere a cualidades de lo estudiado, es decir, a la descripción de características, de relaciones entre estas o de su desarrollo respecto al objeto de estudio. Por lo general, como menciona Hernández-Sampieri (2006), lo cualitativo prescinde del registro de cantidades, frecuencias de aparición o de cualquier otro dato reducible a números; realizándose la descripción de cualidades por medio de conceptos y de relaciones entre ellos.

Por lo tanto, la metodología cualitativa ha de hacer referencia a procedimientos que posibilitan una construcción de conocimiento que ocurre sobre la base de conceptos, ya que son estos los que permiten la reducción de complejidad y es mediante el establecimiento de relaciones entre estos que se genera la coherencia interna del producto científico.

Una vez que hemos descrito algunas de las características de la metodología cualitativa, se ha de señalar también, que investigar de manera cualitativa es operar símbolos lingüísticos y, al hacerlo así, se estará hablando de un proceso interpretativo de indagación basado en tradiciones metodológicas –que como se mencionó anteriormente-, ven en el «lenguaje» un instrumento óptimo para el desarrollo de la investigación.

El «lenguaje» se convierte entonces, en un uno de los puntos fundamentales de la indagación cualitativa, y es que la abstracción simbólica de éste –el lenguaje-, es la que crea significados a través de la reconstrucción e interpretación del mundo percibido a través de signos, lo cual inevitablemente nos acerca a comprender la necesidad de analizar los procesos de significación; acercándonos por lo tanto nuevamente a la

semiótica y hermenéutica ya que se trata de disciplinas que nos permiten conocer estos procesos de significación, de sentido -en ciertos contextos- y fenómenos donde esté presente la interpretación y «comunicación», en este caso, el «arte».

4.3 Rumbo al análisis de la propuesta artística de Dr. Lakra

Es cierto que cada vez que observamos una obra de arte tenemos claro que el artista ha querido comunicar algo, aunque no siempre alcanzamos a dimensionar la manera en que se forma el mensaje, o bien; no somos capaces de asimilar todo cuanto el artista quiso representar. En este sentido, además de saber que el arte es bello y atractivo, resulta importante entenderlo e interpretarlo para no solamente quedarnos en juicios de valor –“me gusta” o “no me gusta”-, y aunque este tipo de juicios sea válido, lo ideal sería apoyarse en argumentos para que la obra sea entendida y comprendida en una totalidad que no se limite a “acatar” la expresión del artista; sino a crear otros mensajes, otros códigos innovadores que expresen de manera casi personal la interpretación que cada uno de nosotros puede hacer según nuestra perspectiva.

Una de las formas de llegar a ello, es la semiótica, una ciencia específicamente destinada a explicar cómo y por qué un determinado fenómeno adquiere –en una sociedad y en un momento histórico específico de tal sociedad-, una determinada significación, cómo se comunica y cuáles son sus posibilidades de transformación. Y es que a través de ella –la semiótica-, se llega al estudio de los signos y al análisis del vínculo que une al significado con el significante; o bien, a la hermenéutica o interpretación simbólica de las imágenes y obras de arte.

Estas manifestaciones creadas por el ser humano están llenas de significados, puesto que tanto la obra artística como su respectiva imagen, poseen un sistema de significación estructurado de acuerdo al campo artístico al que pertenecen, y además, son capaces de generar cierto sentido y deberes sociales a través del signo -que como hemos podido articular en el capítulos anteriores, el «signo» será aquella unión de significado y significante; en donde la parte material corresponderá al significante mientras que el carácter conceptual al significado-, por lo que si una obra de arte se

considera un lenguaje de signos, el acceso a su conocimiento podrá hacerse mediante su interpretación.

Por lo demás, es a través de los signos y de la semiótica que podemos retomar toda producción material de una sociedad, ya sea una obra de arte, un producto del pensamiento o un sistema de representación visual como producciones de formas o estrategias visuales particulares de la sociedad; a través de las cuales podemos continuar percibiendo al arte como lenguaje. Contemplando no solo el aspecto semántico de la obra artística, sino entendiendo al arte como hecho sígnico.

De esta naturaleza sígnica de arte, se desprende –nuevamente-, que la obra artística no deberá ser utilizada como documento “científico” sin una interpretación previa de su valor documental, o dicho de otra forma, sin conocer su relación con el contexto dado por los fenómenos sociales que la amparan.

Asumiendo por lo tanto, que el estudio del fenómeno del arte deberá contemplar a la obra artística como un “signo compuesto”: en un primer momento como “un símbolo sensible creado por el artista”; segundo, como “un significado (objeto estético) depositado en la conciencia colectiva”; y finalmente, como “una relación con la cosa designada” – relación que apunta al contexto total de los fenómenos sociales-.

En síntesis, no debemos olvidar que la función de esta clase de signos –la obra de arte- no solo es de carácter autónomo, sino que posee otra función, la del signo comunicativo: en donde el asunto o el tema de la obra se desempeña como eje, sin el cual el significado permanecería vago. Por lo tanto, una vez realizada la descripción anterior, se podrá continuar con la revisión de algunos aspectos teóricos que, posteriormente, nos ayudarán a realizar nuestro análisis sobre la propuesta artística de Dr. Lakra.

Contemplar a la obra de arte como un signo, en determinado momento histórico, representaba un atrevimiento visionario, ya que la ciencia de los signos no estaba preparada aún para responder a la situación y fenómenos de extrema complejidad relacionados al signo, el lenguaje o la interpretación de estos.

De ahí que se reconozca a las aportaciones de Saussure y Peirce como pioneras en la búsqueda “totalizadora” del abordaje de la problemática del signo. Además, representan pilares que preceden algunas propuestas teóricas de autores como: Roland Barthes, Jan Mukarovsky, Mijaíl Bajtín y Paul Ricoeur; desde las cuales se busca alcanzar el objetivo general de esta investigación:

Analizar la manera en que la obra de Dr. Lakra permite una relectura del discurso visual-artístico del arte contemporáneo, al intervenir diferentes soportes e imágenes con recursos iconográficos en cada una de sus piezas.

Como es posible notar, tanto las artes como la literatura ocuparon un lugar notable en los estudios semióticos de principios del siglo XX debido a la naturaleza de sus signos y al sistema o lenguaje de los medios de expresión, en el análisis lingüístico del estructuralismo saussuriano; tornando el análisis de las estructuras textuales en análisis semióticos de la literatura, cine y pintura.

Asumiendo así a la semiótica como el conocimiento que condiciona las formas de entender al mundo, hallándose estrechamente vinculada con el peso de la interpretación y con el modo de conocimiento de la realidad; que se sustenta a la vez en la acción del lenguaje y la experiencia individual como agentes configuradores de las ideas sobre el mundo.

En este sentido, a diferencia de Saussure, la obra de Peirce nos dice que la semiótica es una teoría que trata de explicar la apropiación significativa que el ser humano hace de la realidad; en ella, un signo sólo significa dentro de un sistema de signos y sólo en virtud de que los demás signos del sistema, también significan.

Este proceso, como se mencionó previamente, está constituido por la relación de tres elementos: el signo o representamen, el objeto y el interpretante; que constituyen además, las principales relaciones triádicas que establece nuestro autor.

Evidentemente, hablar de la teoría del signo desarrollada por Peirce, es hablar de una teoría compleja y de explicación que desborda la extensión de este somero estudio sobre lo signo y su relación con el binomio «arte-comunicación».

Sin embargo para que este ejercicio llegue a buen término, nos centraremos entonces, en la tríada de signos; ya que nos permitirá describir las imágenes realizadas por Lakra, así como las relaciones triádicas del funcionamiento de su obra, cuya naturaleza – probablemente- sea la de los hechos reales.

Asumiendo además, que un signo visual puede ser denominado en función de sus categorías *primeridad*¹⁴, *segundidad*¹⁵, y *terceridad*¹⁶, como: *ícono* –que corresponde a la clase de signos cuyo significante mantiene una relación de analogía con lo que representa, es decir, con su referente.

Como un dibujo figurativo, fotografía o imagen de síntesis que represente un árbol o un edificio, serán íconos en medida en que “se asemejan” a un árbol o a un edificio-, *índice* - corresponde a la clase de signos que mantienen una relación causal de contigüidad física con lo que representan. Por ejemplo, el caso de los signos llamados “naturales” que podemos también encontrar en una imagen u obra de arte: la palidez como índice de agotamiento, el humo para el fuego, la nube para lluvia, entre muchas otras.- y *símbolo* –correspondiente a la clase de signos que mantienen con su referente una relación de convención.

Por lo que los clásicos símbolos plásticos como banderas, palomas de la paz, caracoles o aves (en el caso del arte prehispánico mexicano) entrarán en esta categoría como un sistema de signos convencionales-, nos acercan a mirar la pieza artística de Lakra con mayor profundidad¹⁷; permitiéndonos así, comprender los fundamentos y elementos

¹⁴ *Primeridad*: Categoría de lo posible, de la concepción, del ser en la totalidad, o bien, de una impresión general por ejemplo: “un gesto antes de que se trate de una gestualidad específica”.

¹⁵ *Segundidad*: Se muestra como un existente singular que contiene a la primeridad: “el gesto de un aludo específico”.

¹⁶ *Terceridad*: Instancia de mediación que se forma a partir de la segundidad, ya que se constituye a partir de la recurrencia de los fenómenos de la segundidad, “en el caso del gesto: ésta será aquella regla que permite representar el gesto como la que permite reconocerlo”.

¹⁷ Esta clasificación (ícono, índice, símbolo), ha sido tan explotada como sumamente criticada, sin embargo aquí se rescata porque nos parece particularmente útil para comprender las imágenes y sus distintos tipos; además de su modo de funcionamiento. Y es que, en este tipo de investigación, se habrá que tener en cuenta los diversos matices

constitutivos de la obra de este artista a partir de los signos; y finalmente, conocer su proceso constructivo como un sistema semiótico de significación y de comunicación. Asimismo, nos abre paso hacia la comprensión de sus relaciones internas –es decir, las relaciones de los signos entre sí, las relaciones de los signos con el objeto, dentro y fuera de su sistema-, o bien, la interacción semiótica y estética entre los elementos sgnicos que componen la propuesta artística de Dr. Lakra.

Comprenderemos además la relaciones semánticas de la obra con el interpretante, intérprete, espectador y lector, o lo que es lo mismo, las relaciones de los signos con quien utiliza y percibe lo signos.

Sus interacciones sociales y su semiosis social –con el contexto y el sujeto- todo ello, en torno a la imagen que construye Dr. Lakra. Por lo tanto, al hablar de «imagen» tal como lo hace Peirce, nos llevará a constatar que el concepto «imagen visual», abre el debate en el que participarán otros teóricos cuando se hable precisamente, del «signo icónico». Se puede decir entonces, que la «imagen» no será la importante en cuanto a ícono, sino que su importancia radica en que toda ella es un «signo icónico».

Al mirar en retrospectiva hacia los estudios de la imagen y su lenguaje, podemos averiguar que la semiología de la imagen apareció en principio dedicándose al estudio de los mensajes visuales –aunque posteriormente también se interesaría en el estudio del «signo icónico», los procesos de sentido y significación a partir de la imagen, las comunicaciones visuales y sobre todo de los denominados “textos icónicos”-, la imagen se convirtió en el sinónimo de «representación visual», en un signo que guarda un lugar particular en el universo de los sistemas semióticos; de ahí el interés por estudiarla.

Bajo este entendido, hablaremos ahora de Roland Barthes, quien además de desarrollar una “ciencia de la literatura” fundamentada en la semiología – semiología literaria-, en la

del signo; por lo que se retoma la propuesta de Peirce como la primera en dedicarse a ello. Precizando, por supuesto, que no existe un signo puro sino solo características dominantes: por lo que un ícono tan evidente como un dibujo (realista) tendrá una parte de convención representativa y por ende simbólica -en el sentido que Peirce otorga al término-, sin que con ello se quiera hablar de las significaciones convencionales que podemos dar a un dibujo, sino demostrar que la manera de dibujar en sí misma respeta reglas representativas convenidas, como la perspectiva, por ejemplo.

que los sistemas de signos constituyen, sino lenguajes, al menos sistemas de significación; se cuestiona sobre el modo en el que la «imagen» adquiere sentido, dónde termina éste; y si termina, qué hay más allá.

Todo ello como resultado del llamado “giro textual”, en el cual no solo se trata de un modelo teórico transversal, sino también como estrategia artística en la que la «palabra» puede servir de *anclaje* para la imagen –señalando el sentido que hemos de identificar en ella-, o constituirse en su *relevo*, cuando con el discurso lingüístico completamos la significación icónica.

Así, retomaremos para este análisis la primera preocupación de Barthes en cuanto a «imagen», a través de la cual propone una manera de analizar las imágenes para poder especificar sus significados; dejando atrás el debate sobre si las imágenes son incapaces de constituir un lenguaje, debido a que no poseen una doble articulación – como las unidades digitales o fonemas que se integran para crear signos-, o bien, opiniones que colocan a la constitución de la «imagen» como “demasiado rica” para poder describirla como sistema de signos; para dar paso a su análisis considerando además no solo a la imagen, sino también al arte como texto.

De esta manera, nos permite percibir a la «imagen» y por ende la imagen artística, como una verdadera posibilidad ontológica de significación, siempre y cuando se considere que la imagen está constituida por un entramado de signos codificados que proponen una lectura plural; revelando con ello que a través de esta lectura, también podemos llegar a una interpretación de la naturaleza y mensaje que constituye a la imagen.

En este caso, será la propuesta artística de Dr. Lakra, en la que se pondrán en práctica algunos de los conceptos barthesianos como el mensaje lingüístico, denotado y connotado; así como algunas figuras retóricas aplicadas a la imagen.

Que dada la naturaleza de la obra de nuestro artista, estas características podrían estar presentes no solo en el resultado final del trazo de Lakra, sino en el soporte que interviene, ya que se trata precisamente, de imágenes publicitarias en donde la significación es sin duda intencional y que gracias a ello el diálogo entre la imagen que

emplea Lakra y su intervención, generan el encanto suficiente para interesarse aún más en su trabajo artístico.

Algunas otras aportaciones sobre las que transita esta investigación, son la de Jan Mukarovsky y Mijaíl Bajtín quienes desde postulados y principios distintos, defienden la historicidad y la naturaleza social del fenómeno artístico, así como la necesidad de ampliar la perspectiva desde la cual se miraba a la actividad estética verbal.

Por su parte, Mukarovsky llega a esta conclusión, por medio de la toma de conciencia sobre la naturaleza semiótica del arte, es decir, siguiendo un camino esencialmente estructuralista, desde el cual los problemas del signo y de la significación se tornan cada vez más importantes; anunciando así el desarrollo de lo que con más definición constituirá el enfoque del lector en la comunicación artística. Comunicación, a partir de la cual, la obra de arte deja de ser un objeto hedonista de nuestra recepción individual, para cobrar una función social, logrando así –en algunas ocasiones-, trascender sobre la conciencia colectiva. De ahí que consideremos a la obra de arte no como territorio soberano de lo estéticamente puro, sino como el lugar que congrega un sinnúmero de sentidos y principios de la sociedad en la que se produce, alejada de los valores eternos y los silogismos de los que es presa la estética metafísica.

Lo anterior, nos dará la pauta para que se puedan extraer algunas conclusiones respecto a la función artística y conciencia colectiva que la obra de Dr. Lakra atiende.

En relación con la primera, debemos resaltar al circuito de comunicación que se establece entre Lakra, con la colectividad por medio de su obra. Mientras que la segunda, se centra más en la conciencia colectiva, a la que Mukarovsky concibe como el espacio de encuentro entre conciencias individuales, o bien, de conciliación y de convergencia de distintos fenómenos culturales a través de los cuales la sociedad participa también en la significación de la obra de arte¹⁸.

¹⁸ Y aunque podría objetarse la especificidad de la obra de arte, o bien, qué hace que pueda ser llamada “obra”, Mukarovsky afirma que la respuesta está en que la obra elabora estéticamente los sentidos y valores de la sociedad, los arma de forma *sui generis*, y los problematiza, extiende y complejiza; es decir, que la imagen artística pone en

O dicho de otra manera, lo que el autor propone, es dejar el significado del objeto artístico abierto al proceso histórico de su recepción, además de marcar la relación dinámica de la obra artística con sus lectores; por lo que esta relación ocasiona que el valor estético recaiga sobre la unidad del sentido y no sobre el contexto referencial.

Situación que favorece a nuestro análisis de la obra de Dr. Lakra debido a la naturaleza plástica de intervención y descontextualización ya mencionada; llevándonos con ello a pensar -al igual que Mukarovsky-, que lo que distingue a la obra de arte de la realidad es el específico punto de vista –subjetivo, pero comunicable- desde el cual se crea un mundo posible.

Por lo tanto la obra de Dr. Lakra –para su estudio-, ocupará el lugar de un signo estético que como tal, se constituirá de los planos elementales de todo signo: su significante, o el artefacto artístico material; y su significado, que será una producción histórica, social y generada por la colectividad. Signo que estará en equilibrio entre la estructura de los elementos plásticos, el tejido de valores, y la percepción simbólica que el mundo social articula sobre ellos.

Mientras que el pensamiento de Mukarovsky va orientado hacia el poder semiótico del arte que lo vincula con el entorno dentro del cual cobra pleno sentido; Bajtín atiende las posibilidades inherentes a la propuesta artística en su vinculación ontológica con el ser humano y su trascurrir histórico, reconociendo desde el principio la naturaleza socio-estética del objeto artístico, y señalando la necesidad de estudiar el arte en tanto objeto ético-estético.

El objeto, para Bajtín es inteligible, por construirse sobre fronteras, inserto en la totalidad concreta de la cultura, y siempre en relación con otros pertenecientes a esferas de la producción humana.

Permitiéndonos con ello, dilucidar que el origen y la finalidad de la obra de arte están ligados a la sociedad, dado que el arte no inventa nuevos mundos, sino que origina una nueva forma o actitud valorativa de la realidad. Igualmente, el objeto llega a la plenitud de su sentido al involucrar en su construcción valores humanos de ámbitos como la

juego valores y sentidos del mundo social, pero los retrata de forma peculiar, los iconiza, y en ese sentido es específica.

práctica y la cognición; puesto que en la obra se conjugan lo interno del creador y lo externo de su mundo. Situación que retomaremos para este análisis al considerar que ambos elementos se encuentran en interrelación y dependencia: Lo interior en tanto presencia del mundo sensible percibido por Dr. Lakra; y lo exterior, reflejado en la manera en que los demás seres humanos se vuelven el pretexto histórico del artista.

Si bien es cierto que lo anterior contribuye en gran medida con nuestra investigación, son las aportaciones de Bajtín respecto a la conformación de lenguajes del arte en el contexto de la teoría de la enunciación visual, los que valen un señalamiento especial, ya que ésta enunciación junto a su análisis del discurso artístico nos permite conjuntar más elementos para el análisis de la propuesta artística de Lakra.

Basándonos, precisamente, en la dinámica enunciativa del lenguaje artístico que describe Bajtín, podemos decir entonces, que al realizar este ejercicio analítico no se pretende –como tradicionalmente se hace en las discusiones estéticas-, develar una singularidad fenoménica, sino descubrir la orientación social enunciativa y la intencionalidad comunicativa dada por la apariencia de la imagen construida por nuestro artista desde un discurso estético; es decir, que el análisis enunciativo del discurso artístico que aquí se plantea, no busca la esencia de la creación – que sería igual que regresar a las discusiones sobre los valores eternos de la estética metafísica-, sino ver en su forma, los sentidos ideológicos, éticos, axiológicos y emotivos que la obra de Dr. Lakra expresa.

En este contexto, el análisis del texto artístico de Lakra, es siempre una interacción dialógica y ética en la medida en que pretende afectar o -que en términos retóricos sería lo mismo que-, adherir al espectador y “enunciatario” a los discursos que se encuentran ya naturalizados por un sentido común, al igual que por las diferentes propuestas discursivas que podemos encontrar en el arte contemporáneo.

Por ello, al considerar a las producciones artísticas como parte de la “discursividad” social, como enunciaciones o discursos sobre el mundo, advertiremos que los textos artísticos, como es el caso de la obra de Dr. Lakra, no son hechos puramente contemplativos, sino que se convierten en el derrotero que nos permite articular -de

manera sensible- los conflictos sociales, dilucidados a través de la interpretación de su lenguaje.

Son varios los horizontes teóricos que participan de esta posibilidad de apertura y encuentro dialógico en el binomio «arte-comunicación», ejemplo de ello es la acentuación del carácter sociológico de la creación y recepción de la obra de arte propuesta por Bajtín, o bien, el reconocimiento de la obra de arte como acontecimiento: instancia para el develamiento de propiedades del lenguaje invisibles e inexploradas de las que habla Paul Ricoeur, quien a través de algunos de sus señalamientos teóricos, nos brinda algunas de las bases para iniciar con nuestro análisis.

Como sabemos, son múltiples los intereses filosóficos que podemos encontrar en Ricoeur, sin embargo se retomarán a continuación solo algunos debido a su conexión con la problemática de la interpretación de las imágenes.

Ya que como señala el autor, no hay autocomprensión que no esté mediatizada por signos, símbolos y textos; autocomprensión, que coincide en última instancia con la interpretación, en este caso, de la imagen artística creada por Dr. Lakra, puesto que también constituye una forma de procesar y abordar la vivencia del espacio.

Al igual que algunos señalamientos anteriores, también para este autor, el «arte» no es un caso aparte de la realidad o un espejismo separado del mundo, sino que se trata de una acción que nos permite des-componer y re-componer nuestra experiencia de la realidad; de ahí, que Ricoeur afirme que podría existir un diálogo entre los conceptos que aporta la semiótica y las nociones hermenéuticas en cuanto a interpretación se refiere.

O lo que es lo mismo, que la interpretación se nutre desde la semiótica ofreciéndonos una visión que aborda el problema del sentido desde una plataforma -teóricamente estructurada- para explicar la lógica de los signos; y desde la hermenéutica la búsqueda de apertura del sentido, además de su conexión con el mundo.

De esta manera, con Ricoeur se integran las aportaciones de la semiótica como modelo explicativo de las relaciones sistémicas internas a los lenguajes y los textos, mientras que desde la hermenéutica, nos da una perspectiva comprensiva que procura entender el complejísimo ámbito de las relaciones entre el lenguaje y la experiencia, o bien, el símbolo y la vida misma.

Dicho esto, se asumirá que lo importante de este ejercicio de interpretación, es que conlleva a la búsqueda de significación y de sentido de la multiplicidad de la obra de arte, una apertura enunciativa plástica que se forma frente a cualquier objeto, en una compleja trama de relaciones y valoración; en donde el «signo» -o bien, la «imagen»-, se constituirá de un significante visual, que permite a un objeto de referencia ausente evocar en el observador un significado y una idea del objeto. Acciones que nos lleven a la búsqueda de una interpretación que nos ayude a comprender a la imagen que realiza Dr. Lakra, como signo icónico y sistema de significación.

Bajo esta perspectiva, hacer imágenes tal como lo hace Lakra, es sinónimo de signar espacios¹⁹, es decir, que la imagen creada refiere pero en forma de íconos, que se convierten en una suerte de lengua suplementaria que vive emulando la palabra.

Y es que ya sea pintura, fotografía o tatuaje; éstas serán las formas en que se textualiza el mundo, o bien, los recursos a través de los cuales la experiencia-mundo de la que habla Ricoeur, se hace experiencia-signo.

En resumen, toda imagen, en tanto elaboración de la cultura y juego plástico que circula por la atmósfera social, proviene del tejido de gramáticas visuales que la hacen comunicable y comprensible, pero no por ello, se restringe solo al juego interior de sus rasgos de dicho tejido, como leímos anteriormente.

Por lo que vista así, la obra de arte construida por Dr. Lakra, al igual que todo enunciado verbal que integre sus códigos de configuración, participan de la dimensión dialógica –

¹⁹ Al decir que la imagen semantiza o significa el espacio, podríamos decir que la imagen interpreta el espacio o que toda imagen es interpretación de espacios que se articulan en la “sinergia”, en el acto icónico entre las estructuras plásticas y observación. Por lo tanto, nuestra relación con el espacio-mundo es ya una relación interpretativa, los objetos y los lugares son siempre significativos, nos relacionamos con ellos en el marco de un lenguaje y una densidad signica y simbólica.

regresando un poco a Bajtín-, en la que anticipa una fuerte conciencia de los hechos; animando de esta manera, una semiosis dinámica e ilimitada en la que se “*resignifica*” el proceso integral de circulación de su propuesta artística, a la que podemos equiparar con el proceso de enunciación.

Ahora bien, una vez que hemos comenzado a hablar sobre la «resignificación» sólo queda subrayar que dentro de la presente investigación, este concepto se refiere a la existencia de una doble significación, es decir, de un sentido literal que corresponde a aquello que actúa como símbolo; y aquello que nos llevará al segundo: un sentido más íntimo donde podemos hallar la metáfora como creadora de sentido, pero sobre todo, como portadora de una nueva significación.

4.4 Condiciones de análisis en la obra de Dr. Lakra

El universo del significado pictórico, es un gran abanico que va desde la identificación del tema hasta las posibles preocupaciones culturales, políticas o sociales que la obra refleja. De ahí que se requiera puntualizar algunas condiciones que mediarán este ejercicio.

Para la realización de esta investigación cualitativa en torno a la interpretación del discurso visual-artístico de Dr. Lakra, resulta imprescindible hacer una selección muestra de su obra, para posteriormente, ser capaces de poner en práctica las aportaciones teóricas expuestas hasta este punto; además de dar respuesta a los cuestionamientos y objetivos matrices de nuestro análisis.

Se partirá de la propuesta “clásica” que ofrece Panofsky, en la que propone una manera de representar la significación icónica -en tres niveles: pre-icónico, iconográfico e iconológico-, aunque se harán algunas adecuaciones, para abordar su estructura integral y no solo la significación de la imagen, buscando con ello una suerte de redefinición de su planteamiento en una mirada hermenéutica que reconozca, como menciona Lizarazo (2004), la sinergia imagen-interpretación.

Además, se abordará el concepto de resignificación, enriqueciendo esta propuesta con las aportaciones de los autores que se mencionaron anteriormente. A continuación un esquema en el que se muestra a grandes rasgos el trazo que seguirá nuestra investigación:

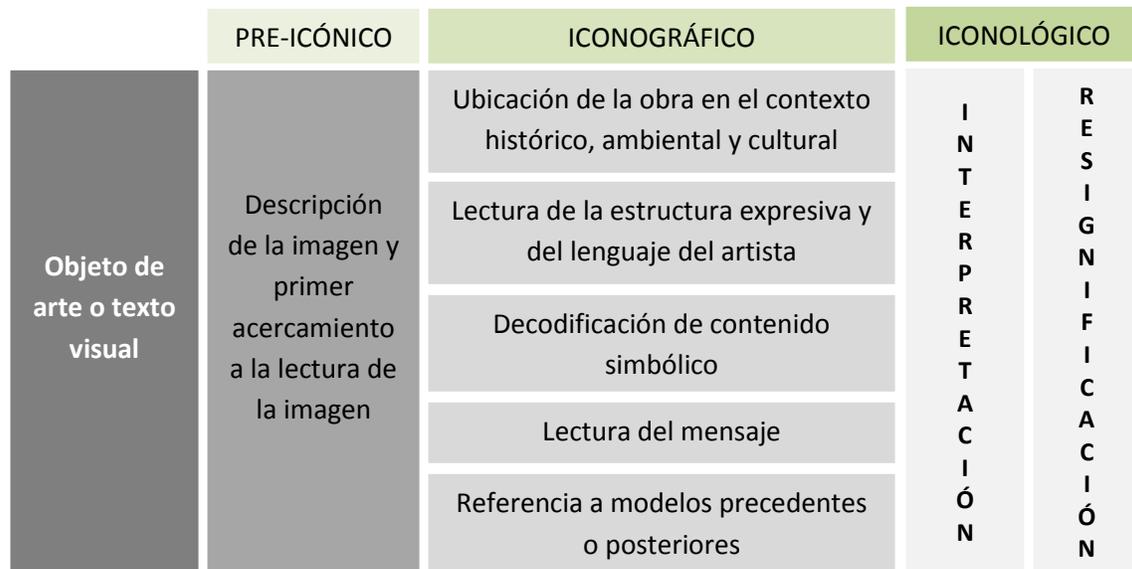


Figura 142. Estructura de análisis

Este esquema, además de mostrarnos la estructura que nos guiará, puntualiza cómo son entendidos -para esta propuesta-, los diferentes niveles de análisis:

- *Pre-icónico*, a través del cual se mostrarán los antecedentes de la obra, enfocándonos en identificar por medio de una descripción de la escena, los elementos que la componen.
- *Iconográfico*, en el que identificaremos plenamente los elementos que están presentes en la pintura, y el significado que éstos poseen dentro del cuadro, para de esta manera, poder aproximarnos al mensaje que Dr. Lakra nos da a través de sus trazos.

- *Iconológico*, estudiaremos el significado intrínseco y las alegorías que hay detrás de los elementos presentes en la obra de Lakra, para acceder al mensaje subyacente de su trabajo artístico; con miras al concepto de resignificación.

El marco temporal elegido para este trabajo, fue la producción de Dr. Lakra exhibida desde 2008 a 2012. La elección de las obras para el análisis está determinada por los ejes temáticos más recurrentes en la configuración de su quehacer artístico propuestos en el capítulo anterior.

De estas obras, se rescatarán sus características conceptuales y estructura plástico-materia, así como su resolución material, detalles técnicos o expositivos; junto a la intención comunicativa o dialógica que pueda manifestar, continuando con el trayecto del esquema anterior.

CAPÍTULO QUINTO

¿CÓMO LA OBRA DICE AQUELLO QUE DICE?

ANÁLISIS

CAPÍTULO QUINTO

ANÁLISIS: ¿CÓMO A OBRA DICE AQUELLO QUE DICE?

La obra artística de Dr. Lakra ha sido presentada y analizada desde distintas ópticas del medio plástico y curatorial, siendo comúnmente asociada con el arte del tatuaje, el uso de imágenes iconográficas sexualizadas, subversivas y algunas otras grotescas; que terminan por explorar, se dice, los instintos básicos del ser humano.

Desde los primeros pasos que este artista da en el mundo de la creación, podemos percibir cómo es que existen algunos temas recurrentes en su obra, que por su multiplicidad, cabe aclarar que debido a la amplitud de su producción y variedad de temas –expuestos en el capítulo anterior-, se ha de emprender este análisis a partir de tres obras: *Betty González*, *Símbolo de Calidad* -ambas, pertenecientes a la serie de *pin up girls*-; y por último la botella de la marca “*Absolut Vodka*” en su edición titulada: “*Absolut Edición Especial México*”; ya que son obras que nos permiten apreciar en mayor medida el trabajo realizado por Dr. Lakra respecto a los ejes temáticos y procesos creativos ya descritos.

Muchas veces, no sabemos de dónde proceden las imágenes que nos rodean, ni hacia qué sentido apuntan, sólo que están ahí, enigmáticas y algunas veces provocadoras, animando una operación de lectura ya sea que provenga de lo que “formalmente” es considerado arte, diseño, publicidad o como hace nuestro artista, la fusión de todas ellas en una sola propuesta. Por ello, y sin desestimar el papel que juega la sensibilidad y el pensar intuitivo en el análisis de la obra de arte, esta investigación, comienza no con deliberaciones sobre el carácter ontológico del arte, sino preguntándose: cómo la obra dice aquello que dice. En este caso, antes de continuar con el desarrollo de nuestra investigación y análisis, recordemos tener siempre presente que la configuración textual de la obra de Dr. Lakra, suele organizarse sobre algún soporte desde el que implanta toda clase de signos e imágenes destinadas a potenciar y expandir la poética de su intención enunciativa y dialógica.

5.1 La “romántica” Betty González

La imagen que continuación se presenta, es una de las piezas que conforman la conocida colección de *pin up girls* de Dr. Lakra, pero a diferencia del resto de su obra, esta pieza se encuentra incluida en *The Judith Rothschild Foundation Contemporary Drawings Collections Gift*²⁰, colección auspiciada desde 2005 por el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA). Está registrada como *Sin título (Betty González)*, pero para fines prácticos, la llamaremos únicamente como *Betty González*, fechada en 2003 con dimensiones de 51.8 x 35.9 cm bajo una denominación técnica de tinta de color y pintura polímera sobre hoja de revista.

²⁰ Fundación que debe su nombre a la artista plástica neoyorkina Judith Rothschild quien preocupada por la promoción de los artistas no reconocidos, al morir, dispuso en su testamento el establecimiento de su fundación para apoyar la difusión y exhibición del trabajo de artistas recientemente fallecidos o con poca proyección, además de ayudar a los museos en la adquisición de su trabajo. Esta colección, fue adquirida por el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA) en 2005, que estuvo en exhibición del 22 de abril de 2009 al 4 de enero de 2010. Se trata de una colección de más de 2500 obras contemporáneas realizadas sobre papel, a través de las cuales se examinan los diferentes métodos y materiales dentro de los estilos: abstracción geométrica, figuración y sistemas basados en dibujos conceptuales. Entre las obras que reúne esta colección, figuran nombres como: Lee Bontecou, Joseph Beuys, Donald Judd, Hanne Darboven, Elizabeth Peyton, John Currin, Amelie von Wulffen, Mona Hatoum, Lucy McKenzie, Paulina Olowksa, además de artistas latinoamericanos como Dr. Lakra.

5.1.1 Análisis pre-icónico: Perfilando la imagen de Betty.

Se trata de un cartel (*poster*) en tonos sepia, de composición que otorga papel protagónico a una figura femenina semidesnuda que se encuentra sentada en lo que parece ser la cabecera de una cama. Desde esta misma perspectiva, somos capaces de apreciar que uno de sus pies está cubierto por una tela, además de identificar -en el extremo inferior derecho-, parte del buró y lo que probablemente sea un radio. La bella y desconcertante mujer de nuestro cartel, viste lencería liviana en color blanco, que combina a la perfección con el tono rubio de su cabello y pose sugerente que recuerda a las postales *pin up* de los años cincuenta.

Esta provocadora imagen femenina coronada por destellos divinos, se encuentra acompañada además por una leyenda: “Blanca y pura es Betty González, la romántica!”; que revela no solamente el nombre de la mujer que -pese a las lágrimas que corren por sus ojos-, presume su clara piel cubierta por el trazo de Lakra, sino que nos permite reconocer, justo en esas palabras, el juego que dibuja nuestro artista entre el concepto de pureza y la experiencia visual que nos regala la iconografía adherida a la piel de “Betty”.

Son muchos y variados los tatuajes que lleva Betty, estos van desde rostros demoniacos o femeninos, animales, cadenas, armas, siglas y símbolos que únicamente adquieren sentido si se les mira más de cerca, en conjunto con la justa información acerca del creador, su contexto y su discurso.

5.1.2 Análisis iconográfico: Desplegando el manto de Betty.

Es cierto, “blanca y pura”, es la “Betty González” que nos regala Dr. Lakra; se trata como hemos mencionado, de un cartel o *poster pin up* que enmarca la presencia de la figura de una mujer con la piel cubierta por tatuajes, vestida únicamente con una delicada ropa interior color blanco.

Con una mirada más cercana podemos darnos cuenta que no se trata de una lencería original de esa impresión digital, sino que ha sido Lakra con tinta en mano, quien ha dibujado ese abultado y visiblemente mal ajustado conjunto; en el que la parte superior

revela a detalle el pecho de Betty, mientras que la parte inferior solo lleva la transparencia que dibuja su encaje. Por lo demás, la piel de Betty, no es únicamente dibujos a tinta como aquellos que se dibujan sobre libros o revistas a capricho de manos adolescentes, sino que atraviesan por un proceso distinto. El cartel y la piel de nuestra romántica Betty, está punteado con una aguja, por lo que se puede decir que Lakra no dibuja sobre el papel, lo tatúa.

Esta imagen intervenida, encaja –aunque tal vez de manera incómoda a gusto de los años cincuenta, por su tesitura grotesca y saturación de elementos sobre la piel de la modelo-, dentro del género retrato y *pin up*. Se dice que es *pin up* porque en esencia cumple con las características del estilo: modelo de una mujer bonita que se caracteriza por sus “curvas”, que en lugar de ser cubiertas se ponen a la vista de todos, destacando lo más atractivo de su cuerpo o aquello que proyecte mayor sensualidad sin necesidad de estar completamente desnuda, manteniendo siempre una actitud sugerente; que eran retratadas para portadas de revista, postales, calendarios y carteles como es el caso de nuestra *pin up girl*.

Aunque la composición, lencería y tatuajes podrían retrasar nuestra mirada hacia el rostro de Betty, al mirarlo podemos apreciar, como muestra la imagen siguiente, algunas lágrimas que se dibujan en color blanco junto a una sonrisa acartonada e inquietante. Asimismo, un llamativo lunar cerca de la comisura de sus labios color oscuro, que contrastan con el brillo de los artes que lleva.



Figura144 . Detalle I. *Sin título* (Betty González), 2003.

Pero este brillo no solo proviene de su discreta joyería, sino de algunos destellos provenientes de su cabellera rubia, que emulan una corona o halo presente en las imágenes sacras como marca de exaltación de la virtud de la figura que lo porta. Y en este caso, semeja a una especie de resistencia a las tradiciones religiosas, no por la desnudez de sus senos – pues han sido diversos los artistas quienes han representado la figura femenina de esta manera, incluso en las imágenes de carácter sacro. Aunque claro, como una forma de retratar el arte de la maternidad, por ejemplo: “*Nacimiento de vía láctea*” de Rubens, “*La virgen y el niño*” de Jan Gossaert o “*La virgen de la leche*” de Orley -, sino por los tatuajes que viste su piel, al igual que su postura enaltecida con la que nos mira por “encima del hombro”, mostrándonos de cierta forma su carácter noble, pero sobre todo, la desafiante actitud que toma frente a las ideas convencionales que guardan los íconos de la tradición artística - y muy probablemente la “moral”- judeocristiana.



Figura 145. Rubens, P. (1636-1638)
El nacimiento de la vía láctea
©Museo Nacional del Prado



Figura 146. Gossaert, J. (1527)
La Virgen y el Niño
©Museo Nacional del Prado



Figura 147. Orley, B. (1520)
La Virgen de la Leche
©Museo Nacional del Prado

Otro de los elementos que nos recuerdan la imaginería católica, es su pulsera espinosa – conocida en el mundo del tatuaje como “*sleeves*”, “*manga*” o “*manguito*”-, que Betty lleva en la muñeca izquierda. Ésta, puede correlacionarse con la victimización de Cristo; y los tres puntos que representan la Trinidad, ubicados en diferentes sitios a lo largo de sus piernas.

Asimismo, los elementos anteriores guardan otra significación, el *sleeve* espinoso a la esclavitud o privación de libertad. Y los tres puntos dispuestos como un triángulo tienen connotaciones específicas dentro del lenguaje presidiario mexicano, estadounidense y pandillero; que significa “mi vida loca” o “la vida loca”, relacionado igualmente con el número de asesinatos cometidos; es decir, se trata de un lenguaje que expresa su peligrosidad, su pertenencia a diferentes pandillas o mafias, así como la resistencia al sistema que los ha confinado a prisión. A continuación una imagen que muestra a detalle estos elementos:

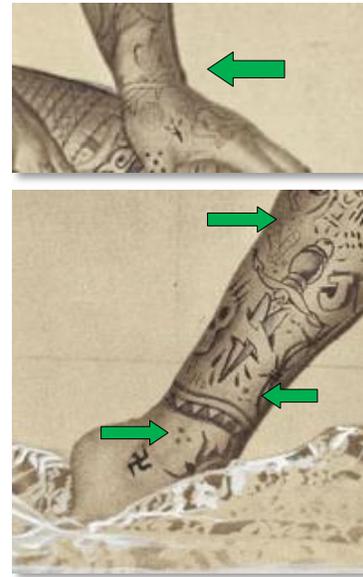


Figura 148. Detalle II. *Sin título* (Betty González), 2003.



Figura 149. Detalle III. *Sin título* (Betty González), 2003.

En este sentido, como podemos observar en la piel de Betty también recopila otros tatuajes que nos adentran en la iconografía presidiaria o delictiva. Uno de ellos es la letra “M” dibujada en su frente, parecida al emblema que caracteriza a la llamada “Mafia Mexicana²¹”; que por su colocación denota a una persona verdaderamente comprometida con ese estilo de vida, y que su identidad pertenece completamente a su organización, ya que por lo general, en el sistema jerárquico de las pandillas solo los líderes llevan tatuajes en el cuello y el rostro.

²¹ Organización criminal o pandilla más poderosa en las prisiones de California, en Estados Unidos. También conocida como *La Eme* o *MM*, que para identificarse, utilizan un símbolo compuesto por una mano negra con la letra “M”. Sus miembros llevan además, tatuajes con símbolos mexicanos como águilas o serpientes, incluso, las bandas callejeras que pertenecen a esta organización delictiva, usan el número 13 (X3, XIII) como marca identitaria, puesto que la letra “M”, es el número 13 en el alfabeto latino. De ahí la referencia hacia la marca que encontramos en el rostro de “Betty”.



Figura 150. Detalle IV. *Sin título*
(Betty González). 2003.

Bajo la misma temática presidiaria, los tatuajes de tela de araña en Betty, no solo cuentan los años que lleva en “prisión” o cuánto tiempo ha sufrido; sino que al localizarse todos ellos -en el dorso de la mano, codo y la parte posterior de la rodilla- en el lado derecho, nos invita a retomar la significación que este lado del cuerpo tiene respecto de la fuerza, el coraje y valentía con la que hizo frente a esa historia. Mientras que del lado izquierdo – la feminidad, lo emocional e intuitivo – Betty lleva en su pecho, tatuado el nombre “Lupe”, reflejando la importancia de esa persona, la lleva en el corazón.

En la mano izquierda, podemos apreciar también una marca formada por cinco puntos que representan, en términos de las prisiones francesas, a un convicto entre cuatro paredes o policías que lo oprimen e impiden su libertad. Algunos otros elementos interesantes, son el corazón flechado, los rostros y cuerpos femeninos en su brazo y abdomen, que al igual que los tatuajes en los que se leen “nombres”, estas imágenes personifican a familiares, amigos o compañeros con los que se guarda un vínculo emocional.

Se puede decir entonces, que esta iconografía presidiaria es muy recurrente en la obra de Lakra, y que ciertamente, está nutrida por las historias de los inmigrantes e indocumentados a los que tatuó mientras vivía en San Francisco, al igual que de los presos que conoció mientras participaba como voluntario en un programa de alfabetización en la cárcel.

Continuando con el recorrido que nos marca la tinta en Betty, sin alejarnos demasiado de la temática delictiva, podemos encontrar en su variopinta colección, tatuajes con diseños *old school* pero sin el colorido habitual, se trata más bien de un “trabajo en

negro” adaptado a las herramientas y materiales con las que normalmente cuentan los convictos.

Entre estos tatuajes podemos identificar corazones, dagas, rosas, grandes felinos y cráneos -que en última instancia también se conectan con la iconografía mexicana de la muerte-. Del mismo modo, podemos observar una importante cantidad de trazos “tribales” aplicados a sus brazos y pies, además de rostros totémicos –muslo izquierdo-, y soles que citan un estilo similar al arte prehispánico. Por esa razón, la piel de Betty se vuelve una especie de caleidoscopio lleno de referencias estilísticas, como nos muestra la siguiente imagen,

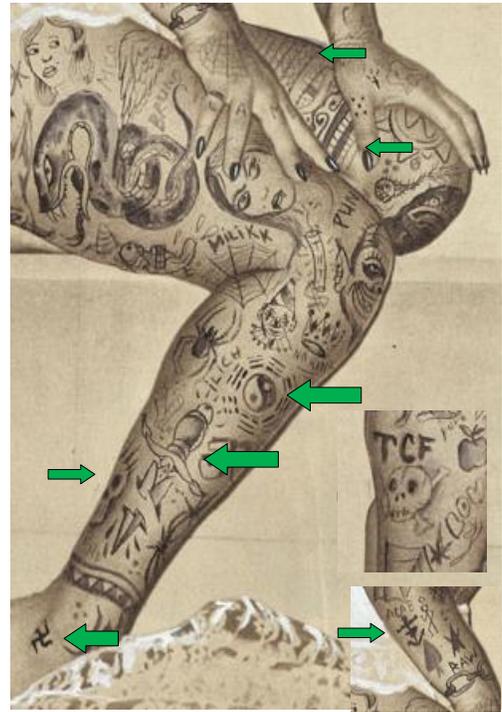


Figura 151. Detalle V. Sin título (Betty González). 2003.

que van desde la simbología del *yin-yang* hasta el uso de una esvástica: símbolo que pese a su significado entrelazado con la Alemania Nazi, el Holocausto, odio y violencia; al ponerlo en perspectiva respecto al resto de la obra de Lakra: *Toñito* (2010), *Vea* (2007), también podría representar al símbolo del valle del Indo, así como la iconografía budista o jainista.

Este conglomerado visual ilustra un intercambio multicultural que no cuenta una historia lineal, sino una mezcla de aquello que constituye a Betty, o bien, a la sociedad en la que Lakra fija su mirada y retrata a través del tatuaje; haciendo además un comentario sobre los antecedentes o gustos que configuran la visualidad que explota nuestro artista, por ejemplo: las iniciales “TCF” - dadas las influencias que ejerce el *graffiti* en la obra de Lakra- nos recuerdan al *The Chosen Few*, un grupo de artistas como: Christopher Cooggan (*NYSE*), Michael Delahaut (*WISE*), *KRUSH*, *SABER* y *THE WITNES*; que con sus diseños y colores llamativos de principios de los setenta en Los Ángeles, hacían declaraciones gráficas sobre política, denuncia y protesta contra las formas de represión policial de las que fueron presos como artistas del aerosol.

De ahí que adaptaron su manera de expresarse llevando su trabajo a galerías, sentando con ello, las bases para una nueva forma de ver el graffiti.

Por otra parte, como se muestra en la imagen, además la intervención de la música *punk rock*²² y las identidades alternativas. Estas referencias, pueden encontrarse sobre la piel de Betty, en las tres primeras letras de la palabra “PUNK” que aparecen en su rodilla derecha o “LAME” en sus nudillos; que revelan una actitud correspondiente al *punk rock*. Al continuar por esta línea podemos identificar también, las iniciales “DK” en la parte externa de su muslo, que se pueden leer como un homenaje a la banda *Dead Kennedys*²³, que puede ser leído como una elección particular tanto de Betty como de Lakra, manteniendo de cualquier forma, una matriz *punkrock* y connotaciones “obscenas”.

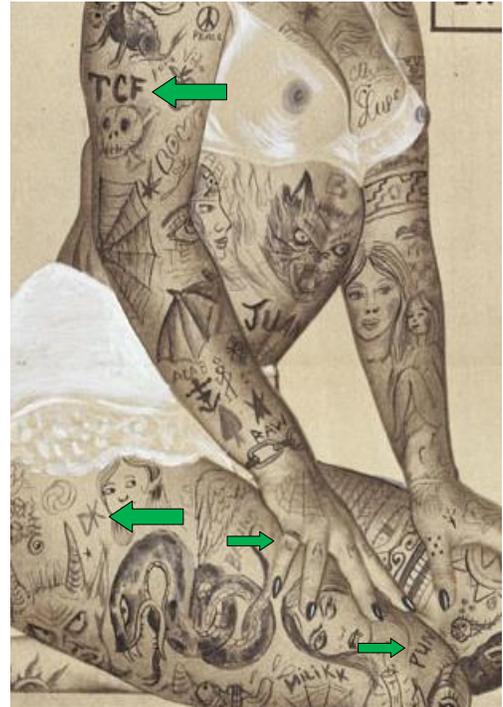


Figura 152. Detalle VI. Sin título (Betty González), 2003.

En conjunto, los tatuajes en Betty, celebran sátiras sexuales que amplifican el carácter de la anatomía femenina. Algunos casos son poco discretos, como el demonio lengua

²² Género musical que tiene sus orígenes en la ideología transgresora e independiente que experimentaban los jóvenes de los años setenta –principalmente en Inglaterra y Estados Unidos-, que en esencia, buscaban burlar la rigidez de los convencionalismos tanto sociales como musicales de entonces. Este género se caracteriza por la creación de ritmos y melodías simples pero aceleradas, acompañadas por guitarras distorsionadas –*bubblegum*-, baterías virtuosas y veloces, así como de tonos vocales alternativos que para oídos ajenos podrían solo representar gritos o desentonaciones. La letra de sus canciones reflejan en su mayoría la ideología que dio origen al género: de protesta, denuncia política, así como su particular punto de vista sobre el mundo en el que vivían. Se puede decir además, que el *punk*, pudo asumirse como el género apertura de la segunda “brecha generacional” –la primera establecida por movimiento *Flower Power* y *Pop* de los sesenta- en la historia de la música del siglo XX, y que en principio buscaba desechar todas las ideologías reinantes del momento, despreciando la creación de los grupos de la década anterior. Agrupaciones clave para familiarizarse con el género que se entre mezcla en el quehacer artístico de Dr. Lakra, podrían ser: *The Ramones*, *Sex Pistols*, *The Clash* o *Patti Smith*, *Black Flag*, pero sobre todo, *Dead Kennedys* a quienes hace referencia en la piel de Betty.

²³ Agrupación *punk rock* que a mediados de los ochenta se vio involucrada en un juicio por obscenidad en Estados Unidos, debido al arte gráfico de su álbum *Frankenchrist* (1985), ya que en su interior, el LP tenía un poster de contenido sexual explícito titulado “*Penis Landscape*” del artista H.R. Ginger.

fuera, que babea mientras mira el cuerpo de Betty desde la parte posterior de su pierna derecha. Cerca de este, también se aprecian un par de flechas que dirigen nuestra mirada hacia los glúteos de Betty, como un acto invasivo sexual o de “apreciación” de la belleza; sin embargo el perfil erótico y violento del resto de las imágenes podrían hacernos pensar en la transgresión o victimización del cuerpo de Betty.

Al considerar su figura tatuada como una “víctima” involuntaria de nuestro artista, quien a fuerza de una serie de transformaciones y modificaciones exagera la intencionalidad original del cartel, juega con conceptos como lo puro e impuro, o bien, lo sagrado y lo profano. Sin embargo, la imagen de Betty es capaz de regalarnos diferentes lecturas, por lo que hace posible que esta imagen femenina a través de sus tatuajes, denote su personalidad y carácter desafiante ante juicios adyacentes a la discriminación, estereotipos, o subordinación.

Betty juega con estos conceptos, no hay indignación ni vergüenza en su semblante. Al contrario, trastoca estos aspectos y con la ayuda de los trazos de Lakra, parece hacer un comentario sobre cómo se ha modificado la figura femenina al encasillarla en estándares de belleza; o bien, cómo ha sido explotada su imagen por las estrategias publicitarias. Confrontando a manera de terapia de choque la mirada del espectador con la iconografía que viste.

5.1.3 Análisis iconológico: Leyendo a través de la piel de Betty.

A través de esta obra, podemos admirar la energía que transmite la piel de Betty a penas cubierta por un conjunto de lencería y un “delicado” manto de tinta oscura que dibuja sobre ella –a capricho del artista, o en correspondencia al personaje que tenemos frente a nosotros- múltiples tatuajes que hacen un contraste particular entre su iconografía y la leyenda: “BLANCA Y PURA ES BETTY GONZÁLEZ, LA ROMÁNTICA!” que podemos leer a su costado. Esta imagen, pertenece a la serie de intervenciones *pin up* que han permitido que el trabajo artístico de Lakra sea inmediatamente reconocido por los espectadores, además de diferentes instancias artísticas y curatoriales.

Y es que, así como *Betty* proviene de una colección de imágenes y revistas antiguas con un carga significativa específica, el trabajo de nuestro artista deviene de una vorágine de estilos, técnicas y procesos que la historia del arte describe como posmodernidad, y de manera tal vez, más específica: arte contemporáneo.

Dadas estas características, podemos adelantar que el trabajo que realiza Lakra está mediado por los intereses y dudas pertenecientes a este periodo; es decir, el arte de Lakra, al igual que el arte contemporáneo se caracteriza por una belleza disonante derivada de la combinación de motivos y estilos susceptibles a múltiples lecturas e interpretaciones; que a través de la apropiación de elementos del pasado y el presente, procuran siempre “provocar” al espectador. Transmitir sensaciones, no solo belleza.

Por lo que *Betty*, constituye un excelente ejemplo de la forma en cómo, Lakra intenta provocar la mirada del espectador con base en su composición iconográfica.

Al mirar a *Betty*, no solo somos capaces de apreciar su piel lacrada, sino una piel desnuda, que ha sido –y sigue siendo- utilizada como medio para reflexionar sobre lo permitido y lo prohibido, lo deseable y lo que no lo es. A través del desnudo, se plantean múltiples problemáticas culturales, estéticas, políticas y artísticas. Tal como la historia del arte apunta, el desnudo, ha sido utilizado en la pintura para establecer y normalizar todo un sistema de proporciones, mostrar lo bello y lo que no lo era, o bien, como transmisor de valores supremos bajo discursos que aún influyen en la representación y percepción del desnudo femenino al describir e instaurar determinadas características físicas y psíquicas de la mujer.

En este sentido, al dirigir la mirada a los antecedentes del desnudo femenino en el arte, debemos recordar que a mediados del siglo XIX, la modelo –quien posaba para este tipo de obras-, se convirtió en objeto de escrutinio y de compasión; ya que se le consideraba como una víctima inocente del artista libertino que ejercía su trabajo para satisfacer el apetito de un sector “corrupto” de la población que se aprovechaba de ella. En este contexto, se podría ver cómo se reflejan estas características de la victimización, de cierta forma, en la imagen de *Betty* como mencionamos anteriormente.

Como es sabido, el desnudo femenino en la historia de la pintura occidental ha jugado funciones sociales específicas dependiendo de la época y de cada situación social, aunque compartiendo un sustrato común: crear la “ficción” o “reflejo” de la esencia e identidad femenina.

Al contemplar los cuadros de desnudos femeninos en una perspectiva de larga duración, se produce sin embargo la siguiente paradoja: cada cuadro permite la identificación, pero esa identidad es negada; es decir, poseen una retórica contradictoria que no deja lugar para la mujer, sino para una categorización de ella.

Puesto que de todas las representaciones pictóricas que del cuerpo que se realizaron durante el siglo XIX, la “mujer” –en especial donde el protagonista de la obra era el desnudo femenino-, fue el motivo más utilizado por los artistas quienes subvirtieron las reglas burguesas dominantes para crear otro tipo de imágenes femeninas, que pese a romper con las representaciones idealizadas de los siglos anteriores, siguieron enmarcando a la mujer dentro de unos estereotipos determinados como: “la mujer fatal”, “la lesbiana”, “la prostituta”... “la romántica” como es el caso de nuestra Betty.

Se trata en todo caso, de un nuevo tipo de “feminidad” que poco ayuda a que la figura femenina sea percibida más allá de “su naturaleza” definida a través del erotismo y la sexualidad. Por lo que en determinado momento, para algunos, fue tiempo para dejar de ver en los cuadros de mujeres desnudas el símbolo de su condición relegada, dando paso a una mujer que renunciaba a estar tumbada para ser contemplada inerte, y marchaba por la emancipación. De ahí que se piense que en Betty -y sobre todo en la propuesta de Lakra-, existen matices de una especie de *striking*, que constituye un modo de protesta pública, un acto en el que la desnudez está íntimamente vinculada con la transgresión de lo convencionalmente establecido.

Por esta razón, sobre la piel de Betty, nuestro artista inicia la articulación de los diferentes elementos que integran su intención dialógica. En donde al retomar a la semiótica, podríamos aplicar los elementos de la triada de Peirce y considerar que: el *objeto* de la obra sería la tinta que cubre a Betty como un componente subversivo a través del cual intenta comunicar. El *representamen*, la intervención que hace Lakra

sobre la piel del cartel como una reflexión que busca provocar o sacudir a una sociedad que solo cumple el rol de espectador. Y por último, el *interpretante*, el uso y “abuso” de las heridas en el cuerpo de Betty, de la mujer.

No obstante, hacer esta separación entre los elementos de la propuesta de Peirce sería arbitrario, ya que de acuerdo al autor, el signo es simultáneo y continuo. Por lo que estos signos se establecen en una relación donde el primero deja de ser el primero para convertirse en segundo, y éste deja de ser segundo para convertirse en tercero, cuya finalidad será la de significar²⁴. Estas tres relaciones de las que hablamos –primeridad, segundidad y terceridad- señalan el desencadenamiento secuencial de los signos, es decir, se trata de un efecto categorial de continuidad, donde los signos niegan –en una consecuencia lógica- a otros signos para así crear conocimiento.

Conocimiento que una vez aplicado al caso de Betty, tiene mucho que ver con las relaciones en donde los signos han depositado una huella y con ello la posibilidad de incidir en la realidad. Lakra, a través de su intervención, traslada el escenario de dolor y falta de libertad de la que Betty es presa; teniendo como resultado un choque en los espectadores al encontrarse de frente con un acto que nos despierta ante una temática que de tan recurrente, se ha hecho “común”.

En efecto, dado que la primeridad es el pasado, o la marca que deja la sensación; lo que podemos encontrar en este rubro sería la intención dialógica del artista ante un escenario de antipatía e indiferencia por el que atraviesa la imagen femenina, representada por nuestra Betty González; quien lleva en la piel aquello que desde la perspectiva de Lakra, representa su prisión.

En la segundidad se encuentra lo presente, la reacción que esta pieza nos provoca al contemplar la piel lacrada, cada uno de esos tatuajes –que en esencia son heridas- o su semblante cubierto por algunas lágrimas como elementos de reflexión sobre el dolor y la sensación de sentirse preso.

²⁴ Teniendo siempre en cuenta, que la semiosis ve a la significación como un pensamiento, que pone en juego el tema de la temporalidad, es decir, que estas relaciones categoriales: sensación/primeridad, reacción/segundidad y ley /terceridad; contienen modos temporales. La sensación trae pasado, la reacción el presente y la ley el futuro; haciéndonos ver, que los signos no son permanentes ni eternos.

Por último, la terceridad –como se ha dicho, en relación al futuro o ley- radicaría en el momento en el que nuestro artista traslada la violencia, dolor u opresión de lo que representa Betty, al espectador que probablemente consideraba esta problemática lejana convirtiéndola en algo íntimo, cercano y sobre todo, evidente. Haciendo de su prisión, su argumento.

5.2 Símbolo de calidad con sello prehispánico

Símbolo de Calidad es una de las piezas que formaron parte de la publicación inaugural de la exposición de Dr. Lakra en el Institute of Contemporary Art in Boston (ICA) de 2010 bajo un doble sello editorial por parte de la Galería Kurimanzutto –la cual representa a Dr. Lakra en América- y Editorial RM. Esta pieza, de 18.5 x20 cm de tinta sobre revista, está fechada en 2005, sin embargo fue años después que pudo ser conocida.

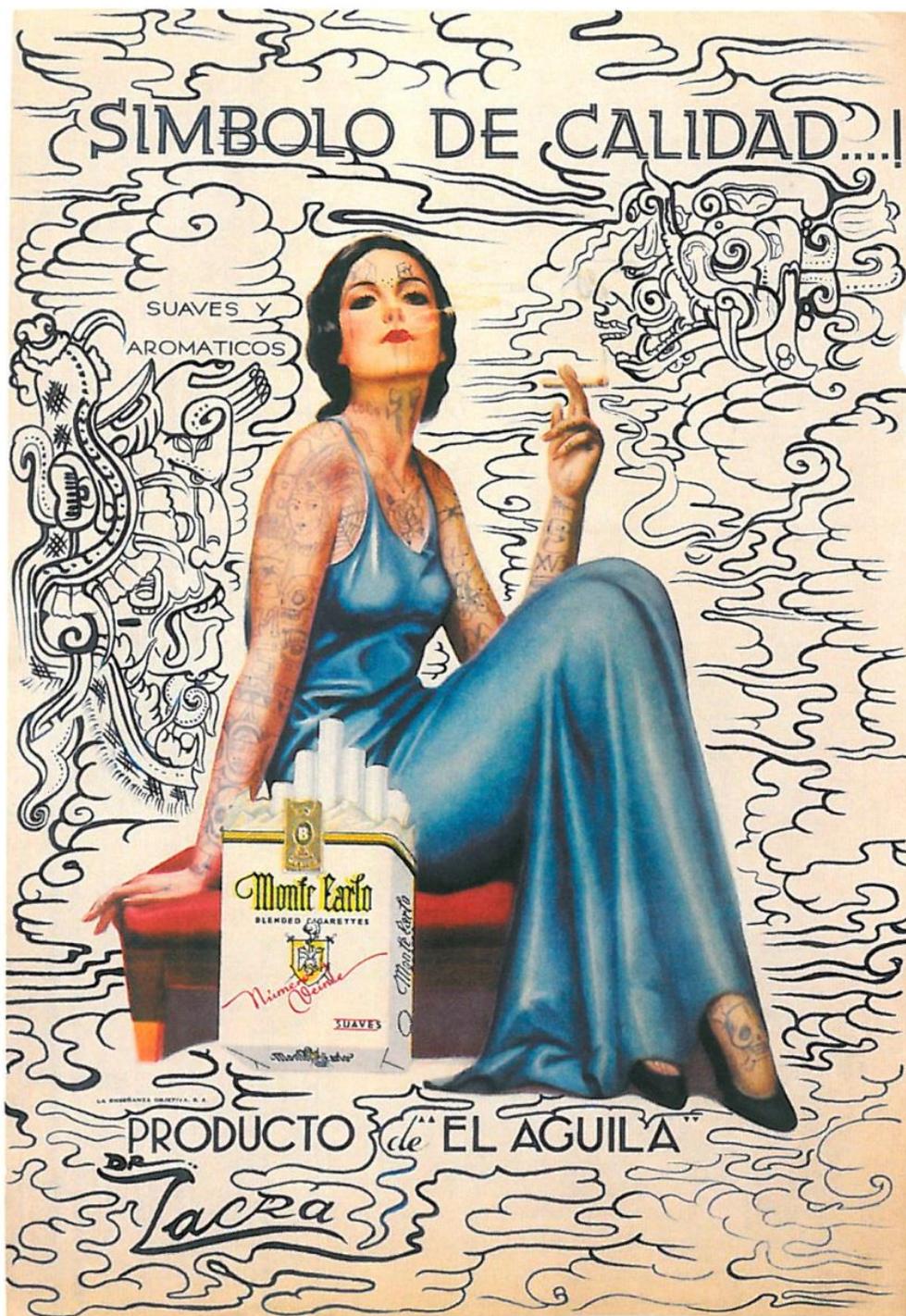


Figura 96. Dr. Lakra, *Sin título (Símbolo de Calidad)*, 2005.
Tinta y pintura polimera sobre revista.
© Galería Kurimanzzuto.

5.2.1 Análisis pre-icónico: Perfilando la composición Monte Carlo

Símbolo de calidad, usa como soporte para la intervención de Lakra, un anuncio antiguo en el que se puede notar, cómo fue arrancado del resto del cuerpo de la revista a la que pertenecía. Al parecer, el color de la hoja era blanco, pero al paso del tiempo se ha tornado en delicados tonos sepia.

La composición básica de esta obra se basa en la ilustración de una mujer de vestido azul con zapatillas negras; sentada sobre un pequeño taburete de madera color rojo. Justo a los pies de esta ilustración, hay una cajetilla de cigarros Montecarlo –*Blended Cigarettes*, Número Veinte, Suaves- de los cuales, la modelo lleva uno en la mano con un pequeño rastro de fuego y humo del que surgen una especie de volutas y formas humeantes que dibujan –en el extremo superior derecho-, el rostro de un guerrero y –en la parte media, pero del lado izquierdo de la composición- la cabeza de una serpiente; ambos pertenecientes a la iconografía prehispánica.

Se aprecian también, algunas leyendas sobre el papel, la principal -y que da título a esta obra, en la parte superior-, a manera de título: “SIMBOLO DE CALIDAD....!”; por debajo de ésta, a la par del rostro de la modelo – lado izquierdo- se puede leer: “SUAVES Y AROMÁTICOS”, características de los cigarros que se publicitan. Por debajo de la ilustración principal: PRODUCTO de “EL AGUILA”; y finalmente –en el extremo inferior izquierdo- la firma de Dr. Lakra.

Igualmente, aunque más ligero el tono de la tinta que usa nuestro artista, en la piel de la modelo también podemos encontrar ejemplos de su iconografía de tatuaje favorita, que va desde lo prehispánico a lo delictivo.

5.2.2 Análisis iconográfico: Humo y piel de Monte Carlo

La composición de Lakra en *Símbolo de calidad*, está considerada también dentro de la serie *pin up girls*, debido a las características que presenta su ilustración. En ella encontramos cuatro elementos principales -que describiremos a continuación de manera

más detallada-, a través de los cuales el sello de Lakra se apropia del anuncio publicitario.

En el anuncio –como nos muestra la imagen de abajo-, podemos ver en primer plano una ampliación de la cajetilla de los cigarrillos Monte Carlo, en la que se leen algunas de las características del producto.

Detrás de ella, en segundo plano está una mujer que lleva el cabello recogido o corto y un vaporoso vestido azul en perfecto contraste con el color rojo de sus labios y el taburete sobre el que está sentada.

No porta accesorio alguno además de un par de zapatillas oscuras que dejan al descubierto su empeine. La altura del taburete, la obliga a doblar las piernas mientras se apoya de su asiento manteniendo una postura segura y hasta cierto punto, altiva mientras sujeta un cigarrillo con la mano izquierda.



Figura 153. Detalle I. *Sin título (Símbolo de Calidad)*, 2005.

La modelo que encarna la imagen del producto, es la entonces debutante actriz de cine, teatro y televisión Consuelo Frank²⁵, que prestó su imagen para la portada de una revista ilustrada de arte, ciencia y literatura de 1932, editada por la Manufacturera de Cigarros El Águila²⁶.

Aunque ahora existen diversas restricciones en cuanto a la venta, distribución y publicidad del tabaco, durante las primeras décadas del siglo XX –en parte a causa de los conflictos bélicos de la época- se generalizó su consumo.

Además de coincidir con la edad dorada de las películas de Hollywood, en donde las mujeres más hermosas sostenían cigarrillos y expulsaban lentamente el humo para ser más seductoras, mientras que los hombres que fumaban, parecían ser más varoniles.

De esta manera, a partir de los años veinte, los cigarrillos se habían convertido en un símbolo de la emancipación femenina, al igual que las faldas, el cabello corto y los labios pintados de rojo, que más tarde se trasladarían a México y por supuesto al cine de la época.

A raíz de esto, las revistas ilustradas y los anuncios junto con los cigarrillos, aumentaron su presencia por asociárseles a todo aquello que seducía de la “vida moderna”: elegancia, clase, glamour, inteligencia, fama, y por supuesto, éxito. Contribuyendo posteriormente, a la época de oro de la publicidad.

Un ejemplo de este tipo de revistas sería Papel y Humo, publicación mexicana dirigida principalmente a intelectuales, artistas e interesados en la ciencia; quien decidió convertir a Consuelo Frank en la imagen de su portada -para el número 11 del mes de diciembre de 1932-, como parte de la publicidad de los cigarros Monte Carlo, por ver en ella todo aquello que enmarcaba los intereses de la época, siempre bajo el sello de su eslogan “*símbolo de calidad*”.

²⁵ De acuerdo con el texto “*Dr. Lakra y la nave de los monstruos*” de Eduardo Abaroa. No existe mayor documentación ni referencias sobre la identidad de la modelo.

²⁶ Empresa intermediaria subsidiada por la Multinacional Tabacalera *British American Tobacco Company*, que en 1933 se convierte en la Compañía Comercial Nayarita; pionera en la introducción y experimentación de nuevas variedades de tabaco en México.

Ya sea que estuviera dirigido a un público femenino o masculino, ésta imagen de Monte Carlo, no sólo nos invitaba a consumir sus suaves y aromáticos cigarrillos, sino que se convertía en una imagen que proyectaba deseo y aspiración social de quienes preferían, al igual que Consuelo Frank, esta famosa marca de cigarros.

Ahora bien, de vuelta a la intervención de Lakra, podemos apreciar en ella la iconografía delictiva predilecta de nuestro artista, que al igual que en otras piezas de la serie *pin up*, la piel de la modelo se encuentra cubierta por su trazo y la huella de sus agujas.

Comencemos por el rostro de Consuelo, en el que podemos encontrar, como lo ilustra la siguiente imagen, los cinco puntos que al igual que en *Betty*, hacen referencia al nivel de criminalidad o bien, la representación de una persona custodiada por cuatro policías o paredes; tatuaje flanqueado además, por un par de telarañas casi imperceptibles –relacionadas con el tiempo que ha pasado en prisión y algunas veces, con el consumo de drogas-, y finalmente un par de lágrimas que corren por sus mejillas. Debajo de los labios carmesí de nuestra modelo, vemos un par de líneas que endurecen los rasgos de su mentón, recordándonos los tatuajes que portan los líderes de pandillas o “*clicas*” criminales como la Mafia Mexicana o la Mara Salvatrucha.

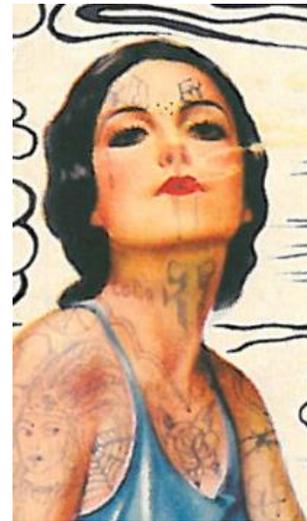


Figura 154. Detalle II.
*Sin título (Símbolo de
Calidad)*, 2005.



Figura 155. Detalle III.
Sin título (Símbolo de Calidad), 2005.

En este caso, podemos identificar en nuestra imagen, algunos elementos que se relacionan a esta iconografía, por ejemplo, el número 18 – en el brazo derecho- y XV3 –antebrazo izquierdo- que representan al Barrio 18 o *Eighteen Street* del barrio Wonder de Los Ángeles, mejor conocido como Rampart. Asimismo, encontramos algunos tatuajes con

forma de alambre de púas como el que recorre su cuello y brazo izquierdo, que se encargan de ilustrar que en algún momento de su vida estuvo o se sintió presa.

Pero existe algo más significativo en torno a la libertad o ausencia de ésta en la iconografía de la piel de nuestra modelo, y es la rosa sobre su pecho de tonos azulados que -de acuerdo al estilo *old school*- simboliza la libertad de nuevas posibilidades y surgimiento de cambio. Al igual que la mariposa que lleva en el cuello, que es otra de las maneras de representar el cambio, una metamorfosis o renovación, en sí misma, la libertad de iniciar de nuevo.

La cercanía de esta mariposa a las letras que forman la palabra “Coco” podría llevarnos a pensar que no se trata de una palabra al aire, sino del seudónimo de una de las mujeres más emblemáticas –aunque en un ámbito para muchos, banal como la moda- del siglo XX, por su contribución a la “liberación y emancipación” de la imagen femenina, creando una línea de ropa informal, sencilla y cómoda completamente diferente a la ostentosa ropa de la época: Coco Chanel.



Figura 156. Detalle IV.
*Sin título (Símbolo de
Calidad), 2005.*

La curiosa coincidencia que nos lleva a pensar que se trata de Coco Chanel, es que en 1931, mientras se encontraba en Monte Carlo conoció a Samuel Goldwyn, quien la invitó a diseñar el vestuario para las estrellas de MGM (Metro-Goldwyn-Mayer) dos veces al año en Hollywood, y aunque su trabajo no fue lo que las películas norteamericanas buscaban; para 1932, el estilo sencillo, pero siempre elegante de Chanel, ya se había extendido por América. Ejemplo de ello, el retrato de Consuelo Frank para Papel y Humo.

Pese a que las fechas coinciden y el contexto es ampliamente significativo, la realidad es que la palabra “Coco” tatuada en el cuello de Consuelo, se trata de una referencia

técnica sobre la máquina que Lakra usaba en aquel momento, de marca *Mao&Coko*²⁷ o simplemente *Coco*; que junto al tatuaje de M5²⁸ -que es un tipo de aguja para tatuar- localizado en su brazo derecho, terminan por hacer una indicación técnica sobre su intervención.

Y aunque de cierta forma nos parezca extraño que se realice una puntualización literal sobre la técnica empleada, lo único que podría argumentarse es que solo un tatuador conoce el placer de trabajar con una máquina de este tipo, y más si ha sido modificada por sus propias manos. No porque sea costosa o de renombre en el contexto del tatuaje, sino una especie de homenaje a las habilidades técnicas que la máquina le permite desarrollar; pero sobre todo, llevar aún más lejos el tema de su obra "*Símbolo de Calidad*", pues en ese momento, aquella máquina le permitía eso, un trabajo de calidad.

La siguiente imagen, nos permite encontrar en la piel de Consuelo, reminiscencias prehispánicas como: un hombre con penacho -en el brazo derecho-, algunas "sleeves" en forma de caracol -representación de Quetzalcóatl- y líneas en zig-zag -que representan a la lluvia, río o serpiente relámpago-; también el disco central de la Piedra del Sol -Dios Solar Tonatiuh o Quinto Sol-, y tres cráneos repartidos entre el brazo y empeine derecho -y aunque dos de los tatuajes recuerdan más al estilo *old school*- en conjunto representan la cosmovisión mexicana de la muerte.

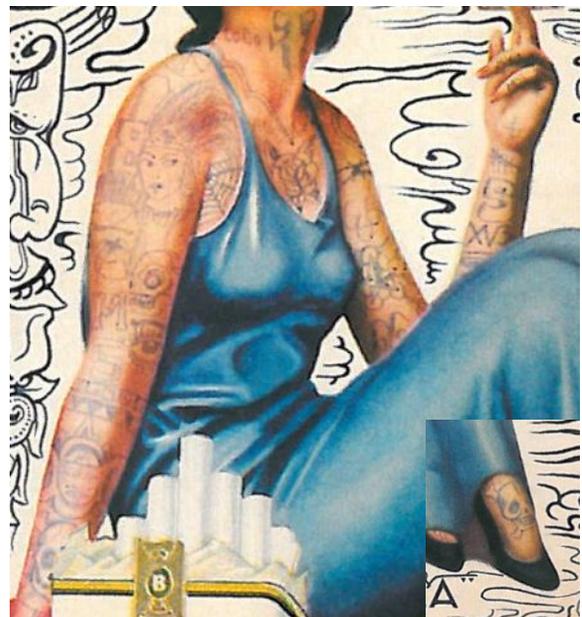


Figura 157. Detalle IV.
Sin título (Símbolo de Calidad), 2005.

²⁷ Máquinas hechas a mano por los mejores fabricantes en España; considerada como una de las mejores máquinas a nivel mundial.

²⁸ Tipo de aguja texturizada, que se encuentra agrupada para sombreado y relleno, llamadas también *shaders*, *magnum* o *mag*. Las hay de diferentes tipos: *magnum weaved (M1)*, *magnum stacked (M2)*, *flat shader (F)*, *round shader (RS)* y *Magnum curved (RM)* conocida también como lengua de gato o M5.

Las raíces prehispánicas y en general, el rescate de la cultura popular mexicana, ha alcanzado gran trascendencia en el trabajo de muchos artistas tanto mexicanos como extranjeros; y es que la iconografía prehispánica, logra integrarse a los diferentes estilos plásticos de una manera siempre original y atractiva, ya sea para los creadores como para quienes disfrutamos de sus propuestas artísticas. Lejos del arte oficial de principios del siglo XX, podemos encontrar artistas como Dr. Lakra quien nos regala una manera diferente de ver la iconografía prehispánica –al menos materialmente hablando-, a través de la implementación del tatuaje como hilo conductor entre lo actual y nuestro pasado.

Dentro de la propuesta de Lakra se conjugan elementos de diferentes culturas prehispánicas, pero la de mayor proyección sería la iconografía maya; mostrándonos que a pesar del tiempo, la herencia cultural de esta civilización siempre estará integrada al proceso histórico y social en la configuración de lo mexicano.

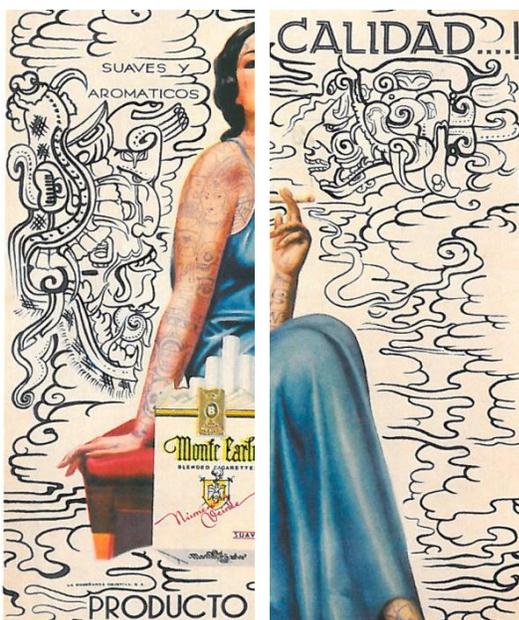


Figura 158. Detalle V.
Sin título (Símbolo de Calidad), 2005.

Algunos de estos elementos podemos encontrarlos en *Símbolo de Calidad*, representados por las figuras que se dibujan con el hilo de humo que produce el cigarro de Consuelo Frank.

Una de estas imágenes nos recuerda a Kukulkán: *Dios del viento*, en lengua maya significa “*Serpiente Emplumada*”, que es precisamente la otra imagen que dibuja Lakra. Se trata de la cabeza de la “*Serpiente Emplumada*” es muy similar a la que aparece en las estelas mayas, donde se le representa con el aire saliendo de la boca, de ahí la referencia que corresponde a Quetzalcóatl, deidad a quien se

dice, los mayas adoptaron otorgándole el nombre de Kukulkán.

Sin embargo una vez atrapados por esta iconografía, es imposible no recordar una de las obras más emblemáticas del arte maya y que de alguna forma, nos ayuda un poco

más a comprender los motivos e imaginario visual que configura la propuesta de Lakra en *Símbolo de Calidad*; se trata del dintel 25 del templo número 23 –considerado uno de los más importantes- en Yaxchilán²⁹, construido por orden del rey Escudo-Jaguar II para conmemorar su ascenso al trono en el año 752 d.C. en el que hallamos otros dinteles principales como: el número 24 con el tema de autosacrificio de la principal esposa del rey llamada K’ab’al Xook o Xok, la cual aparece de rodillas y pasándose una cuerda con púas a través de la lengua, con algunos papeles en la parte de abajo para que en ellos se deposite la sangre que más tarde se quemaría, mientras el rey está frente a ella con antorcha en mano; y el número 26 al que se le conserva en el Museo Nacional de Antropología de la Ciudad de México, donde se vuelven a representar a Escudo-Jaguar II y la reina Xook, quien le presenta al rey un yelmo con cabeza de jaguar.

En el dintel número 25, que parafrasea la intervención de Lakra en *Símbolo de Calidad* – además de la serie Health and Efficiency³⁰- es la representación de la Señora Xook quien a causa de las heridas que han transgredido su cuerpo y la pérdida de sangre, es capaz de ver a una gran serpiente fantástica, de cuyas fauces sale un guerrero con lanza y escudo.

²⁹ Complejo arquitectónico ubicado al margen izquierdo de la cuenca superior del río Usumacinta, frontera internacional entre México y Guatemala, en la porción oriental del estado de Chiapas. En la actualidad, esta zona arqueológica recibe el nombre de Yaxchilán que en lengua maya significa *Piedras Verdes*, sin embargo a lo largo del tiempo ha sido llamada de diversas maneras, en 1882 el explorador francés Alfred Maudsley la nombra como *MenchéTiamit*, una mezcla de lengua maya y náhuatl, que significa *La ciudad de la selva joven*, posteriormente Desiré Charnay la nombra como ciudad *Lorillard*, en honor a un excéntrico millonario que patrocinaba sus expediciones por tierras Mayas. Finalmente, el nombre con el que conocemos actualmente a esta antigua ciudad maya se atribuye a Teobert Maler quien la denominó así en 1897. A pesar de ello, ninguno de estos nombres corresponden al designio original, recientes investigaciones en materia de epigrafía han permitido identificar el glifo emblema de esta ciudad, proponiendo que el nombre antiguo de Yaxchilán era *Pa’ Chan* que en maya significa *Cielo hendido* o *Cielo partido*. Esta enorme ciudad cuyo florecimiento tuvo lugar en el periodo Clásico Tardío, principalmente en el siglo VII y la primera mitad del siglo XVIII; impresiona por sus templos y palacios bajos, con entradas estrechas y grandes cresterías cubiertas por estuco -para disimular cualquier defecto de construcción-; con frisos inclinados en los que se muestra una decoración principalmente geométrica al igual que figuras humanas esculpidas. Además cuenta con varias canchas para el juego de pelota y un gran número de monumentos con relieves entre dinteles y estelas –pertenecientes a dos principales estilos escultóricos: el primero con relieve profundo y de calidad extraordinaria que reproduce a detalle los textiles y ornamentos; y el segundo estilo, de relieve plano en cuyos personajes aparecen con una sobrecarga de adornos que le hacen perder claridad-, muestran escenas de acontecimientos sucedidos durante el reinado de Escudo Jaguar, y su hijo Pájaro Jaguar. El tema principal es la guerra y toma de prisioneros, así como la representación de actividades llevadas a cabo antes y después de las batallas.

³⁰ Véase Figura 91. *Mujer sobre buró* (2005)

En resumen, todo gira en torno al autosacrificio, ya sea el de una piel tatuada infligida por agujas o grandes personajes de la historia prehispánica dispuestos a cumplir con sacrificios de sangre con fines religiosos. Convirtiéndose en un trasfondo siempre presente en la obra de Lakra. De esta manera, los elementos presentes en “*Símbolo de Calidad*”, son una composición homogénea en la que Dr. Lakra como infractor gráfico, parece hacerle un favor al antiguo anuncio de Monte Carlo dibujando en él, algunas volutas de humo que conforman una armónica unidad de imágenes en las que como espectadores no sentimos participes, es decir, Lakra diseña imágenes con las que nos hace sentir en armonía con la idiosincrasia mexicana pasada y presente.

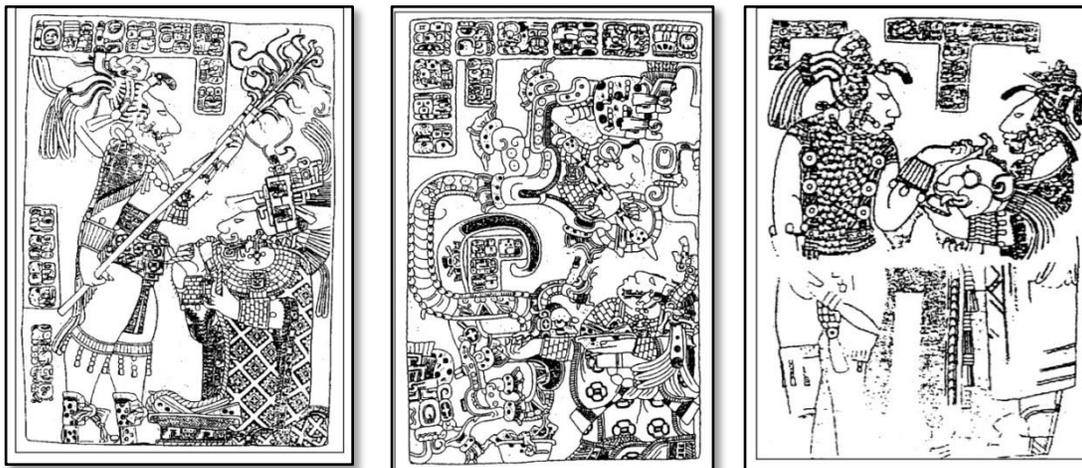


Figura 159. *Dintel no. 22*. Figura 160. *Dintel no. 25*. y Figura 161. *Dintel no. 26*
Tomado de Mathews (1997): 156-158

En este sentido, podemos señalar además, la relación de la obra de Lakra con las imágenes de los medios de comunicación masiva como un elemento crucial, como el que existe con la iconografía *pin up*, la composición sobria de las portadas de revista y la acartonada actitud de los ídolos de cine; para que por medio de su lenguaje, Lakra desarrolla una nueva piel sobre la llamada sociedad del espectáculo. Además, el ensueño de la imagen publicitaria nos enlaza de manera continua con la sociedad y con el mundo a través de elementos accesorios como la ropa, el cigarro y la apariencia.

5.2.3 Análisis iconológico: Lectura del *Símbolo de calidad*

La mayor parte de la obra de este artista incorpora y se inspira en diferentes materiales impresos y una selección cuidadosa de elementos visuales pertenecientes a la historia de la publicidad -sobre todo aquellas imágenes a las que reconocemos como *pin up*- que se renuevan al amparo de la intervención de Lakra calificada algunas veces como mórbida, grotesca y hasta diabólicamente embellecedora.

En este sentido, una de las intervenciones más armónicas que podemos encontrar en Lakra es "*Símbolo de Calidad*", donde muestra gran ingenio para equilibrar las tonalidades y la carga visual logrando que la composición sea por completo homogénea: la tinta que interviene es muy similar a la original, los trazos orgánicos de las volutas de humo combinan perfectamente con las formas redondeadas de resto de las imágenes, y finalmente, los tatuajes que lleva Consuelo Frank están por completo integrados a su piel. Una obra quizá menos provocadora que el resto de la serie *pin up*, pero que exalta sin lugar a dudas lo sutil y equilibrado del trazo de Lakra.

Respecto a lo *pin up*, y pese a que puede representar una de las imágenes de la sexualidad femenina más cliché, estereotipada, o que su estética sea principio de debates sobre si es usada como una lección discursiva en la que se refrenda que la vida de la mujer podría ser más sencilla si tan solo se ajustara a los roles de género; pienso que la serie de imágenes *pin up* de Dr. Lakra, a menudo nos permite además de observar sus procesos de intervención e iconografía que lo inspiran, dirigir la mirada hacia el momento en que estas imágenes fueron publicadas y las condiciones de su creación.

Conjuntamente, en estas intervenciones, podemos permitirnos ver la sátira que realiza frente al uso de la imagen femenina y sobre todo lo que el tratamiento de ella nos provoca.

Al mirar *Símbolo de Calidad*, de inmediato descubrimos que se trata de una intervención que lleva un doble significado: por un lado lo que la intervención es en sí misma, la transgresión del soporte en el que se trabaja; y en segundo, que se aproxima al

subvertising o *contrapublicidad* al apropiarse de un anuncio publicitario y cambiar por completo el objetivo de este.

La apropiación o el apropiacionismo, tiene lugar en la historia del arte a partir de la llamada desmaterialización del arte, donde el valor de la obra no solo está en el objeto, sino en su capacidad de circular como imagen.

O lo que es lo mismo, se habla a partir de esta época de un tipo de arte en el que se privilegia la idea o a acción por encima de la materialidad, la técnica u originalidad. Esta manera de hacer arte, atraviesa por el *pop art*, *happening*, arte conceptual, performance, *body art*, y finalmente la posmodernidad –entendida no desde el punto cronológico, sino como una manera de cuestionar el dogma moderno- para poder consolidarse como un receptáculo de estas corrientes artísticas con las que experimenta, reinventando el discurso de las piezas sobre las que se trabaja.

Pero esta actitud “apropiativa” que vincula sus procesos creativos con la crítica de la representación y la concepción de las imágenes -a partir de obras que no son de su autoría-, parece no ser la única herencia plástica en Lakra, sino también aquella que proviene de la simulación.

Los “simulacionistas” o “posapropiacionistas”, no solo imitaban, duplicaban o parodian la realidad de la obra al apropiarse de ella, sino que extrapolan sus signos valiéndose de la simulación³¹ como medio de distanciamiento filosófico del viejo estilo; para analizar y contextualizar, la obra sobre la que trabajan, más allá de las categorías universales y por supuesto de la “cultura de la mercancía”.

Estos artistas, dejaban a un lado toda imagen de la realidad o fruto de su imaginación, interesándose en trabajar directamente sobre imágenes de otras obras, que según ellos, reflejaban el mundo circundante con el que mantenían un diálogo de significaciones. Algunos de los trabajos que podemos mencionar, son aquellos realizados sobre fotografías publicitarias, tomas televisivas o cinematográficas e incluso imágenes procedentes de la “propia historia del arte”, de las que eliminaban el significado

³¹ Tendencia artística con base teórica fundada en el posestructuralismo francés, con autores como: Foucault, Lyotard y esencialmente Roland Barthes.

primigenio, para otorgarles a través de algún tipo de intervención un significado totalmente nuevo.

De esta manera encontramos el trazo de Lakra siempre indagando en la estructura significativa de este tipo de material –principalmente fotografías y gráficos publicitarios-; considerando siempre, que detrás de una imagen se puede hallar otra.

Otro de los componentes importantes dentro del lenguaje publicitario del que se apropia Lakra, es el eslogan³², que desempeña no solo un papel importante en la comunicación publicitaria para atraer la atención del destinatario y convertirlo en receptor, sino que nuestro artista lo transforma en motivo y pretexto artístico sobre el que gira la obra.

Por lo tanto “*Símbolo de Calidad*”, además de convertirse en el título de esta pieza, nos ayuda a conservar información del vínculo abstracto del concepto de calidad, con los cigarros –respecto a otras marcas-, la modelo –en función de los valores de emancipación, elegancia y clase-, la iconografía prehispánica –como aguerrido pasado histórico que forma parte de la configuración identitaria de lo mexicano- y finalmente con el proceso artístico de Dr. Lakra.

Hablar de este eslogan, nos permite iniciar con el recorrido teórico que nos llevará a entender un poco más sobre “*Símbolo de Calidad*”, como imagen publicitaria y artística; que como todo medio publicitario u obra constituye un mensaje, que no es más que la unión de un plano de expresión o significante y un plano de contenido o significado.

Cuando tomamos el anuncio de Monte Carlo, de manera inmediata, de acuerdo con Barthes, su imagen nos proporciona un primer mensaje de sustancia lingüística, en el que sus soportes serán: el eslogan, texto explicativo de las características del producto, la cajetilla –como etiqueta, inserta de manera natural en la escena- y la empresa a la que pertenece –que termina por convertirse en un símbolo de calidad del contexto mexicano, ya que “El Águila”, como referencia a un símbolo patrio, se hace innegablemente significativo para la identidad mexicana-.

³² Entendido como un breve enunciado a través del cual el emisor define o identifica el producto anunciado. Suele colocarse al principio o al final del mensaje publicitario con el objeto de reforzar el mensaje, creando un lema o frase muy sugerente para que el receptor pueda recordar e identificar de inmediato con el producto.

De esta manera, el mensaje lingüístico que nos regala el eslogan de este anuncio, es doble: de denotación y de connotación, sin embargo, se trata de un signo completamente definido por su sustancia como lenguaje articulado, por lo que pese a que da nombre a la obra, y el resto de los elementos se desprendan de él, lo consideraremos como un solo mensaje con una función determinante: anclaje.

Esta función ayuda a dar con el nivel adecuado de percepción, permitiendo además acomodar la vista y la intelección, que al colocarlo en el nivel de mensaje simbólico de la imagen, el mensaje lingüístico –*Símbolo de calidad*- pasa de ser el guía de la identificación, a ser el de la interpretación para orientar la lectura hacia un significado. Ahora bien, al centrarnos por únicamente en la imagen “pura”, ésta nos proporciona una serie de signos discontinuos, en los que podemos encontrar aún más características que contribuyen a su lectura: la imagen denotada y la imagen connotada.

La primera es aquella que hemos podido descubrir en el nivel pre-icónico, en el que la imagen se desempeña como una estructura general del mensaje icónico, volviendo natural al mensaje simbólico. Mientras que la imagen connotada, la podemos entender a través del análisis iconográfico, que contribuye a una lectura más completa. Sin embargo, en este último tan solo se mencionaron algunas características de elementos “sueltos”, y no como una lectura conjunta.

Y es que en este nivel de lectura, la imagen connotada está constituida por una arquitectura de signos extraídos de una profundidad variable de léxicos³³, y cada léxico, por “profundo” que sea, seguirá estando codificado. Lo que nos dice que, la imagen aparece atravesada de parte a parte por un sistema de sentido, en el que se asemeja a nosotros, ya que los seres humanos nos articulamos por distintos lenguajes. Aunque no por ello, el análisis de la connotación de la imagen contará con un lenguaje analítico especial que responda a la particularidad de sus significados.

Debido a ello, se dice que la imagen es polisémica, puesto que implica una cadena flotante de significados, presentes en “*Símbolo de calidad*”, por ejemplo: podemos ver

³³ Léxico como una porción del plano simbólico (del lenguaje) que se corresponde con el corpus de prácticas y técnicas, como es el caso de las diferentes lecturas de la imagen donde cada signo se corresponde con un corpus de «actitudes».

desde signos visuales que nos llevan a pensar que su composición representa el regreso a principios del siglo XX, al que recordamos por valores eufóricos como: libertad, renovación, sensualidad, entre otros; proyectados en la representación de lo femenino por Consuelo Frank.

O bien, esta misma gama de signos, nos muestran que el significante de nuestra obra, está constituido por volutas de humo alrededor de la imagen de la modelo; cuyo significado es por supuesto México, o mejor dicho aquello que señalamos con orgullo, como nuestro pasado prehispánico. Signo que por supuesto, está relacionado con el signo connotado por el mensaje lingüístico de la obra.

Pero podrían ser múltiples y muy variados, de ahí que se opte por la aplicación de la retórica visual para –de manera más puntal- describir lo que la obra de Lakra comunica.

La retórica visual es una rama relativamente reciente que se aplica para explicar la comunicación visual entre emisores y receptores, es decir, trata cualquier manifestación visual como si fuera un acto deliberado de comunicación incluida tanto en la cultura de manera general, como en la historia del arte. De esta manera, como primera figura retórica tendremos a la metáfora visual, en la que se realiza una comparación entre dos objetos que no tienen ninguna relación aparente. En el caso de *“Símbolo de Calidad”*, hemos reconocido como un ejemplo de esta figura, a la que llamaremos: *“Metáfora de la piel dual”*.

La primera, representada por la imagen original de Consuelo Frank que encarna la piel de la “sociedad del consumo” y la piel que Lakra superpone a esta a través del tatuaje y la iconografía -que hemos descrito anteriormente- como una muestra de las características sociales “mal vistas”, “negadas” y muchas veces “ignoradas” en la que se circunscribe su obra. Convirtiendo anuncios, fotografías o imágenes publicitarias como ésta, en una especie de *vituperio*, en el que expone y critica “la realidad”.

La segunda figura es la *metonimia*, similar a la metáfora; pero en ésta, la relación entre los términos identificados no es de semejanza, sino de causa-efecto, parte-todo, continente-contenido, entre algunos otros binomios. Y se presenta en la acción de fumar y/o del cigarro, en el que se considera a este como símbolo de éxito, personalidad,

belleza o libertad. Un símbolo, símbolo de la “calidad” de la persona, basado en estos valores. En correspondencia a las anteriores, se llega a la *antítesis* que consiste en contraponer dos términos que expresan ideas o significados opuestos. Lo podemos ver en la apariencia “ideal” que el anuncio original presumía y la nueva apariencia que le regala Lakra a esta ilustración de principios de siglo.

Y finalmente la *sinécdoque* como figura metonímica que expresa el más por el menos, es decir, muestra la parte por el todo. Lo podemos ver en las volutas de humo en donde se dibujan la cabeza de un guerrero y la cabeza de una serpiente, que nos llevan a pensar en la representación de *Quetzalcóatl* y *Kukulkán*, sin que su imagen esté completamente dibujada.

5.3 *Absolut*-amente Lakra

Creada para una edición especial limitada en la que *Absolut Vodka* decide hacer un homenaje a México con una botella diseñada en colaboración con Dr. Lakra. En esta botella están plasmados tres elementos importantes dentro de la cultura Maya: el Jaguar Guerrero, la Serpiente Emplumada y el Dios del Viento, la Tormenta y el Fuego, llamados para este proyecto: *Balam, Kulkán y Hurakan*.

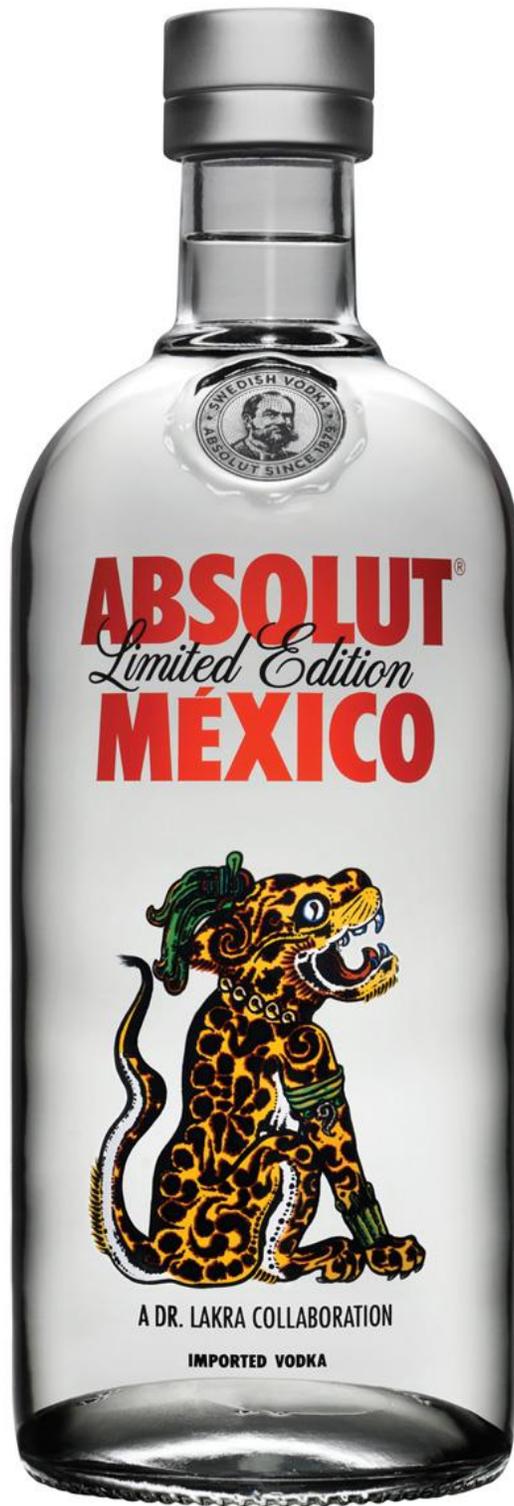


Figura 139.
Absolut Edición Especial México
2012

5.3.1 Análisis pre-icónico: Tatuaje cristal



Figura 140. *Absolut Edición Especial México* (2012) y elementos que integran la composición (Imagen editada por la autora), 2014.

A diferencia de las obras anteriores, en ésta, Dr. Lakra no interviene la botella directamente, sin embargo, sigue siendo el responsable de realizar la composición que ilustraría la Edición Especial Absolut México. Más tarde, los fabricantes se encargarían de integrar este diseño a la famosa botella a través de mecanismos industriales. Se trata de una composición sobre un fondo transparente en el que podemos encontrar por debajo del clásico sello de la marca -con el rostro de Lars Olsson Smith³⁴- cómo el logotipo de “Absolut” que normalmente es de color azul, se transforma en rojo, pero conservando en color negro la referencia sobre la edición en letra manuscrita.

Un poco más abajo del logotipo, encontramos como *tatuaje cristal*, al primer elemento representativo creado por Lakra, quien inspirado por la iconografía de la Cultura Maya, convierte en principal elemento a un felino de piel amarilla con algunas líneas blancas, cubierto por lunares oscuros, que nos remiten a un jaguar, o bien, a Balam; coronado por un tocado color verde. En la espalda de la botella, igualmente extraídos de la iconografía Maya, algunas volutas azules y la representación de la “*Serpiente emplumada*”, en una gama de tonalidades que van del azul al amarillo además de los colores intermedios que se forman al mezclarse.

³⁴ Lars Olsson Smith, empresario sueco considerado como “El Rey del Vodka”, es quien introduce en 1879 un nuevo tipo de vodka llamado “Absolut Rent Bränvin” (Absolute Pure Vodka) producido a través de un método nuevo y revolucionario de destilación para el aguardiente de trigo, denominado rectificación.

5.3.2 Análisis iconográfico: Rescatando el pasado prehispánico

El *tatuaje cristal* que crea Dr. Lakra para la intervención de la botella de Absolut posee una carga prehispánica, en parte por la temática de homenaje a la cultura mexicana propuesta por la empresa, y por otra, la ya conocida influencia que ejerce la iconografía prehispánica en nuestro artista.

La botella muestra algunas diferencias en cuanto al proceso creativo del resto de sus obras, puesto que ahora se debía realizar una composición en paralelo a las premisas de la marca (*claridad, pureza, simplicidad y perfección*) integrando así solo algunos elementos que nos permiten contextualizar la imagen de *Absolut México* sin que se ponga excesiva atención a su diseño para ser completamente identificado.

Así, al mirar esta edición, podemos ver que la necesidad que tiene la tinta de Lakra por cubrirlo todo, se vuelve mesurada y concreta. A fin de rescatar los valores de transparencia, pureza y perfección en la naturaleza prehispánica mexicana que busca ilustrar.

Como principio, encontramos la imagen de un jaguar, el felino más grande y poderoso de América, considerado además, como uno de los animales simbólicos más importantes y fascinantes de Mesoamérica; cuya presencia se hace notar en el arte de todas las civilizaciones prehispánicas. Entre ellas, la Cultura Maya, quienes lo denominan como *balam*.

Para los mayas, este hermoso pero mortífero felino, está asociado a las artes mánticas, a la creencia sobre la transformación del cuerpo -por parte de ciertos individuos con características especiales para establecer comunicación con los ancestros o con entes sobrenaturales a fin de lograr alcanzar mayor conocimiento sobre la naturaleza, el ser humano y la vida-, y las concepciones sobre la identidad dual del individuo.

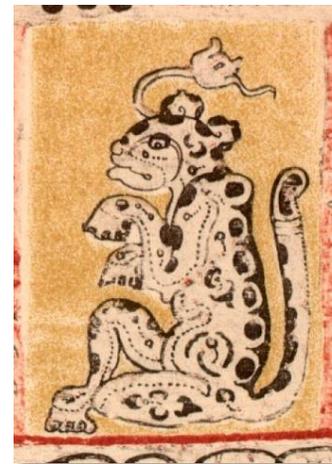


Figura 162. Jaguar con tocado (Balam), *Códice Dresde*.
© The Saxon State and University Library Dresden, Alemania

Igualmente, se pensaba que este felino manejaba formas de conocimiento correspondientes a poderes subterráneos –del Inframundo-, donde radicaban fuerzas y espíritus fuera del control de los seres humanos. Características que colocan sin lugar a dudas la imagen del jaguar como “un símbolo del poder que reina en el Corazón de la Tierra y la parte oscura del Universo”.

Dicho de otra manera, se trata de una imagen ambivalente, de vida-muerte y fertilidad-destrucción, o bien, del proceso de renacimiento posterior que se integra al ciclo de la regeneración periódica del universo según la cosmogonía maya. Por ende, en la imagen de este felino podemos encontrar múltiples significaciones al igual que representaciones plásticas, en las que se le vincula con la capacidad fecundante de la Gran Madre y el útero de la Tierra.

En estas representaciones, ya sea en cerámica, piedra, pintura mural y códices, el jaguar aparece con tocados de flores o rodeado de plantas y motivos acuáticos como símbolos de la fertilidad; ejemplo de ello es el *balam* que recrea Lakra, muy similar a los jaguares con tocados de flor que aparecen en vasijas, esculturas, dinteles y códices – principalmente del Códice de Dresde³⁵-.

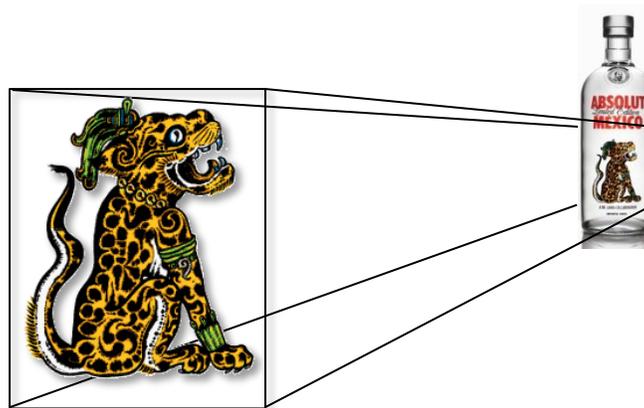


Figura 163. Jaguar Guerrero (Balam) Imagen editada por la autora

³⁵ Este códice trata asuntos adivinatorios que se desenvuelven en un complejo marco de rituales vinculados a la cosmovisión, la astronomía y los sistemas calendáricos mayas. Entre los principales temas se encuentran secciones dedicadas a deidades lunares, el ciclo venusino vinculado al Sol, profecías asociadas a los *katunes* y una serie de fechas calculadas a partir de los números registrados dentro de las ondulaciones de cuerpos de serpientes, un diluvio, rituales de año nuevo, así como ciclos agrícolas. El manuscrito consta de 39 hojas, con escritura por ambos lados; su longitud alcanza los 3.56 m. Actualmente está al resguardo de la Biblioteca del Estado Sajón y la Universidad de Dresde en Alemania.

Tanto el jaguar como la flor, son dos imágenes simbólicas que de acuerdo Valverde (2003) se complementan y refuerzan la idea de origen, tierra y fertilidad. Además, las rosetas en la piel del felino –cuyo diseño es muy similar a una flor-, podrían remitirnos al concepto de “flor nocturna” vinculada al Inframundo y la agricultura; o como una insignia de nobleza otorgándole al jaguar la categoría de Gran Señor -asociado a la idea de origen, tierra y sobre todo fertilidad-, llevándonos a ver en la imagen de este felino, un elemento fundamental dentro de las fases cíclicas de ordenación y destrucción del mundo.



Figura 164. Detalle I: Balam “*Flor Nocturna*”
Ilustración Dr. Lakra / *Códice Dresde*

Otro de los elementos iconográficos que configuran la composición de Lakra es *Kukulkán* -una de las más importantes divinidades mayas asociado a diversas manifestaciones culturales-, a quien se le representa principalmente como la “Serpiente Emplumada” vinculado como símbolo del cielo, la tierra y generador de vida.

Kukulkán, es el nombre maya equivalente al dios azteca *Quetzalcoatl*, o *Gucumatz* (*Q’uq’umatz*)³⁶ que de acuerdo con el *Popol Vuh* -documento elemental de la cosmogonía quiché-, es quien junto al dios *Tepeu* crearon la tierra, la vida y humanidad. En cuanto a las diferencias respecto a la deidad azteca, es que a *Quetzalcoatl* se le

³⁶ Constituido por partículas como: *Kúk’* que es, según el Diccionario Cakchiquel-Español, “quetzal, perica, guacamaya, plumas verdes con que bailan” o *Kukum* “pluma de ave general”. Por lo que *kuk* se convierte en la raíz del término *Kukum*. En algunas otras acepciones para los términos a la partícula *kuk*, basado en el Diccionario Maya Cordemex, se le asocia con “quetzal, el emplumado por excelencia”, además de términos como *k’an* que se asocian a “piedra preciosa”; haciendo que *K’uk’ilkan* o *K’uk’ulkan* se entienda como *serpiente emplumada*.

atribuían características solares, mientras que a *Kukulcán* se le asociaba a los atributos de un Dios-Trueno, además de Señor del Viento.

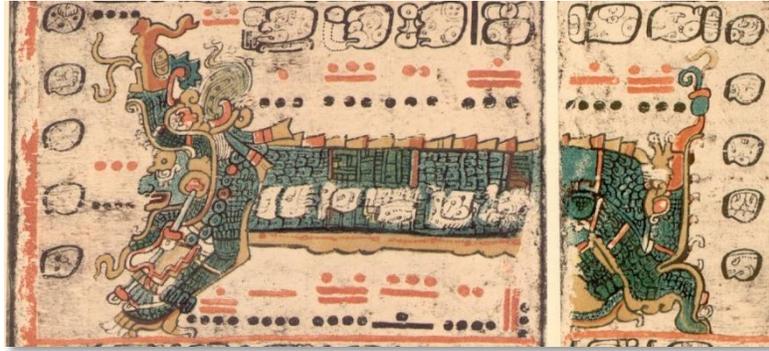


Figura 165. Serpiente Emplumada (Gukumatz/Kukulcan),
Códice Dresde.
© The Saxon State and University Library Dresden, Alemania

Algunos referentes que podemos apreciar de esta deidad, son los que aparecen en los dinteles y estelas de Yaxchilán³⁷, o bien en los manuscritos del Códice Dresde. Esta última, inspiración de Lakra al realizar la composición para la botella de *Absolut*, ilustración, en la que podemos observar a una serpiente de fauces dentadas que surca los cielos mientras de su boca sale aire.

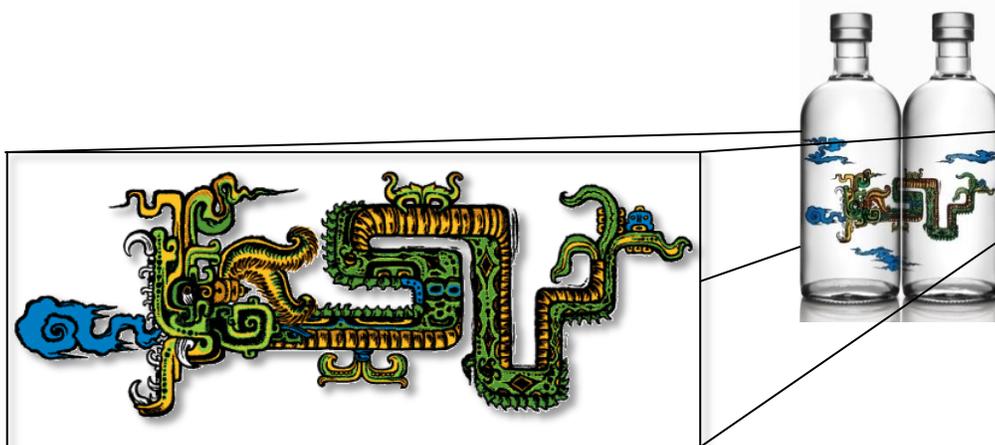


Figura 166. Serpiente Emplumada (Kukulcan),
Imagen editada por la autora

³⁷ Véase: Figura 134. *Dintel no. 25*

Ya sea *Kukulkán*, *Quetzalcoatl*, o bien, *Gucumatz*; lo cierto es que todas y cada una de estas denominaciones se funda en la misma creencia ancestral donde esta deidad, reúne los horizontes de las fuerzas del cielo y de la tierra, mostrándonos con ello que su labor fue primordial en el inicio de la creación.

Finalmente, el tercer y último elemento que encontramos en la composición de la botella es el de *Hurakan*. Se trata de una deidad maya a quien Lakra reseña como “*Dios del viento, la tormenta y el fuego*”; representándolo a través de algunas volutas de aire color azul y contornos oscuros.

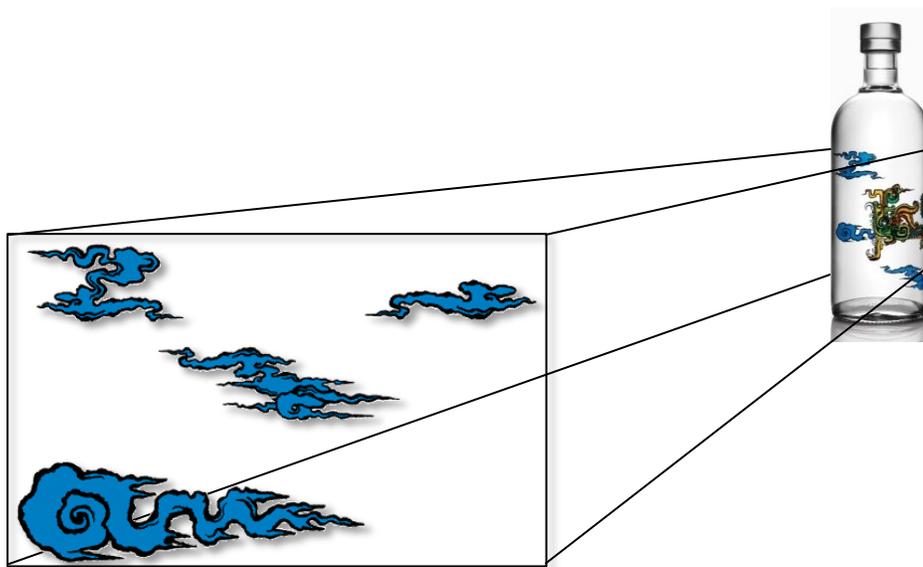


Figura 167. Dios del viento, tormenta y fuego (Hurakan),
Imagen editada por la autora

De acuerdo a lo que se relata en el *Popol Vuh*, hablar de *Hurakan* es lo mismo que hablar del “*Corazón del Cielo*”: relacionado con el dios de la Tormenta, junto con dioses más pequeños como *Caculha-Hurakan* - del Trueno-, *Chipi-Cakulha* –el Relámpago- y *Raxa-Cakulha* – Rayo Verde-.

Este conjunto de dioses conocidos como *Corazón del Cielo*, colaboran de igual forma con *Tepeu* y *Gucumatz* en la creación –a través de la palabra y pensamiento- de la vida en la Tierra y el surgimiento del ser humano. Este esfuerzo creador tomaría varios intentos, ya que los primeros seres no eran capaces de sostener, alimentar o siquiera

recordar a sus dioses como *los progenitores o los formadores*; por ello es que *Hurakan* hizo que cayera un gran diluvió sobre estos seres para destruirlos y así poder dar paso a un nuevo comienzo creativo del ser humano. En resumen, la esencia de los espíritus y poderes de *los Formadores* dieron a la Tierra su energía creadora, un corazón, es decir, crearon el *Corazón de la Tierra*.

Por lo tanto, *Hurakan*, no solo fue una de las deidades que contribuyeron a la creación de la vida que hoy día podemos admirar, sino que es conocido además como la deidad de una sola pierna que guarda similitud –compositiva- con el fenómeno natural del mismo nombre; descrito además como un monstruo que camina despacio pero que a su paso destruye todo con su gran y única pata de agua y viento enloquecido. Es así, como podemos entender la cita que hace nuestro artista sobre *Hurakan*, un dios de la tempestad o bestia unípede que al paso de su espiral siembra destrucción en reminiscencia del caos primario que da origen a la renovación y los nuevos inicios de la humanidad.

5.3.3 Análisis iconológico: Leer Absolut

El arte desde la antigüedad ha tenido una función social importante, incluso ahora la tiene. Solo que el contexto social de su expresión ha cambiado, ya que las imágenes que nos rodean hoy en día, aquellas que influyen en nosotros y que nos hablan del mundo en el que vivimos, en mayor medida son las imágenes publicitarias. Estas imágenes de alguna u otra forma se han entremezclado con diferentes manifestaciones artísticas ya sea como pretexto creativo, material o crítica hacia los objetivos y prácticas de la publicidad.

Y es precisamente en este contexto que podemos retomar la botella de Absolut que tatúa Lakra, en la que convergen -como hemos visto hasta ahora-, las técnicas y trazo de nuestro artista junto al *packaging* que la marca ha empleado como eje central de sus estrategias de mercadeo.

Se trata de una composición equilibrada y sutil en la que Dr. Lakra intenta converger en un lienzo de cristal, lo que para él representa de mejor manera la cultura mexicana a

través de tres importantes elementos de la iconografía maya -Balam, Kukulcan y Hurakan-. En esencia, es un trabajo de «ilustración» en el que como parte de la campaña comercial de este producto, Lakra decide aportar su muy particular estilo artístico para hacer que su idea de lo mexicano, recorra el mundo y se integre no sólo a las colecciones de miles de personas que atesoran las botellas de esta marca; sino que el imaginario plástico mexicano reconquiste la cultura visual de propios y extraños.

En este sentido, conviene hacer un pequeño esbozo de algunas particularidades en torno a la «ilustración gráfica» para poder continuar con nuestro análisis. La «ilustración gráfica», a lo largo de la historia –desde la xilografía³⁸, el grabado en metal, litografía³⁹, linotipia⁴⁰, hasta lo digital- denota la necesidad del ser humano de representar la realidad y transmitir ideas, información o conocimiento por medio de las imágenes.

Ahora bien, al hablar de la “ilustración gráfica”, nos estaremos refiriendo técnicamente a cualquier imagen realizada por un artista que ilustre un tema o concepto. Hasta cierto punto, esta labor no constituye -en estricto sentido- un hecho artístico independiente, sino que se debe a los condicionamientos previos de la composición, centrados ya sea en un texto, campaña u otros fines para el que se requiera.

No obstante, lejos de ser una cuestión mecánica en la que tan solo se hace lo que se le demande, el ilustrador, tras conocer las premisas que guiarán su trabajo, decidirá los modos de transmisión bajo los cuales su obra comunicará. Por ejemplo, si será una «ilustración tradicional» de realización manual por medio de materiales de dibujo, pintura o collage; sobre papel o lienzo. O bien, una «ilustración digital», que se vale únicamente –aunque parezca reiterativo- de herramientas digitales. Comúnmente se trata de computadoras y gran variedad de *software* o programas que ayudan al artista a generar, retocar o complementar su composición visual. En este sentido, se ha de adelantar que la composición que realiza Lakra para la botella de *Absolut México*; transitó por estos dos escenarios: la «ilustración tradicional», se convirtió en fuente de inspiración

³⁸ Xilografía: Arte-proceso de impresión tipográfica en relieve hecha sobre una matriz de madera grabada.

³⁹ Litografía: Arte-proceso de dibujar o grabar en piedra calcárea (de estructura compacta y homogénea), para reproducir mediante impresión lo dibujado.

⁴⁰ Linotipia: Primer sistema automático de composición de textos para impresión tipográfica que usaba pequeñas matrices o piezas de bronce en las que se grababan letras o signos. Similar a una máquina de escribir de grandes dimensiones.

primigenia en la que nuestro artista plasmó lo que más tarde, la «ilustración digital» transformaría en *tatuaje cristal* accesible para miles de botellas, que posteriormente recorrerían el globo mostrando algunos elementos de la iconografía maya.



Figura 137. Ilustración Tradicional
Magazine YK Wine



Figura 137. Ilustración Digital
Video: “Making of Absolut México”

Por lo tanto, este tipo de manifestación artística será manejada por la historia del arte como un “intermedio” entre el dibujo y la pintura. Sin embargo, prácticamente desde el siglo XIX y XX la «ilustración» dejó escuchar su trazo con mayor fuerza, gracias a la necesidad de incorporar mayor expresividad y calidad a los dibujos que comenzaban a ilustrar escenas y situaciones del quehacer humano, ejemplo de ello: la publicidad.

Pero, ¿tiene realmente la publicidad una conexión con –lo que de manera académica entendemos por- arte? Y si la tiene, ¿qué la caracteriza?

Para encontrar respuesta a ello, podría ser necesario regresar nuestra mirada hasta antes de la invención de la cámara, donde por cuatro siglos la pintura constituía la forma

dominante de ver en Europa, sentando las bases para calificar a este tipo de expresiones –en cualquier parte del mundo- como «arte» -lo que podemos encontrar en un museo- y una marcada diferencia con lo que encontramos a diario, las imágenes que nos rodean como «publicidad».

Sin embargo, con la llegada de la Modernidad y sus vanguardias artísticas que evitaban reflejar fielmente la naturaleza para presentar una visión más subjetiva del mundo, motivó la renovación de la «publicidad», le invitó a ir más allá de lo que la «palabra» podía ofrecer. De esta manera, hacia 1920 hemos de encontrar en la composición del «cartel» -bajo premisas del *Cubismo*, *Constructivismo*, y la *Bauhaus*-, el primer indicio de cómo la «publicidad» se apropia de fundamentos básicos de la plástica para sus propios fines.

Más tarde para 1945, nos dice Acha (2012), cuando vemos consolidada la estructura gráfica y publicitaria del «cartel», damos cuenta también de cómo las bases de la «publicidad» ya se habían asentado en los métodos, símbolos y técnicas del «arte».

Es decir, para ese momento, ya se había hecho una simbiosis entre «arte» y «publicidad», puesto que desde el «collage dadaísta», el «arte pop» y –tiempo después con- algunas tendencias posmodernas como el «apropiacionismo» o «simulación» utilizaron en sus propuestas artísticas elementos de la «publicidad», en parte como herramienta materica, y en otra, como pretexto artístico para expresarse.

Otro punto clave para vislumbrar un poco más sobre esta simbiosis, es el lenguaje visual que ambos emplean, puesto que hablan básicamente en la misma voz de las mismas cosas –reconociendo por supuesto las diferencias históricas y técnicas creativas entre la «publicidad» y el «arte»-, además de reconocer que los objetivos de origen son diferentes.

Por un lado –como se desarrolló en capítulos anteriores- encontramos al «lenguaje visual-artístico», como vehículo de expresión y comunicación, que mediante la estructuración de signos puede transmitir significaciones del entorno en el que la obra se manifiesta.

Mientras que el «lenguaje visual-publicitario», será el vehículo a través del cual los anuncios construyen su propia realidad; que además, se encargará de crear mecanismos por medio de los cuales abrazará al espectador fascinándolo y pautando su comportamiento respecto al uso, compra y “universo simbólico” (apariciencia) asociado al producto que busca publicitar.

Ambos lenguajes, se hacen manifiestos a través de composiciones en las que a nivel “figurativo”, vemos una correspondencia en la similitud de la representación de ciertos objetos y el posicionamiento de estos; o bien, una correspondencia a nivel simbólico.

Estos trazos, motivos y lenguajes, guardan conexiones indelebles en el tiempo gracias a los trabajos de diversos artistas. Que lejos de crear una barrera entre estas dos disciplinas, con su talento marcaron pautas para la simbiosis «arte» y «publicidad».

Uno de ellos es Toulouse-Lautrec, considerado el padre del cartelismo moderno y cuyo trabajo se convirtió en gran motivación para que la publicidad encontrara su propio lenguaje. Sus ilustraciones se caracterizaban por su composición lineal y colores planos.

Otro artista significativo de esta misma línea es Alphonse Mucha, uno de los más grandes representantes del cartel, publicidad y diseño modernista. Su trabajo consistía

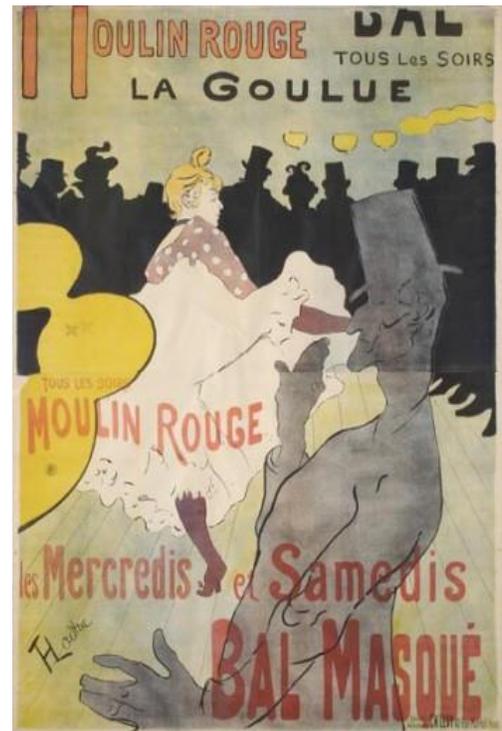


Figura 170. Toulouse-Lautrec, H.
Moulin Rouge, la Goulue, 1891.
© Musees Midi-Pyrenees.

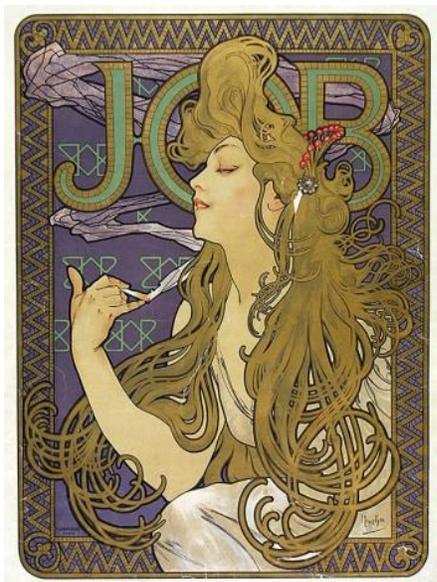


Figura 171. Mucha, A. *Job*, 1898.
© Victoria and Albert Museum.

en láminas y carteles publicitarios, en principio de la actriz Sarah Bernhardt y después, se centraría en la publicidad para todo tipo de artículos.

Desde bicicletas, líneas ferroviarias, hasta papel de fumar o bebidas alcohólicas. El trabajo de Mucha, no solo se convirtió en un ícono de la publicidad de la época, sino también del *marketing* actual; ya que este artista se encargó también del diseño del *packaging* de perfumes y galletas. Además de crear su propia línea de jabones.

De igual forma, cabe señalar que las estrategias de *packaging*, se han convertido en un recurso muy importante del *marketing*, implementado en diversas marcas para la promoción de sus productos, buscando con ello mejores resultados en los índices de venta. Estas estrategias, consisten en la fusión de la ciencia, arte y tecnología de inclusión o protección de productos para su distribución, almacenaje, venta y empleo; que casi siempre, determina en gran medida el éxito o fracaso de la marca.

Ahora bien, para continuar con esta retrospectiva, uno de los artistas que no podemos dejar de mencionar es Andy Warhol, uno de los exponentes más famosos del Arte Pop, quien en 1986 pidió colaborar en la configuración de una obra única, dar vida a Absolut Art. Y desde entonces, Absolut Vodka y su icónica botella, se ha convertido en un ejemplo clave dentro del *marketing*, al igual que en la historia del arte contemporáneo.

Ya que desde la colaboración de Andy Warhol y el surgimiento de Absolut Art, esta fusión, sigue siendo una campaña catalogada como una galería de arte

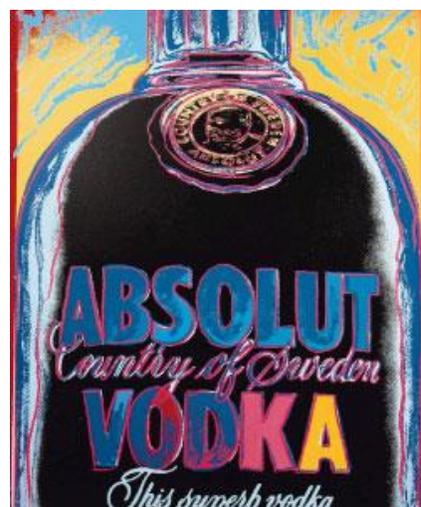


Figura 172. Warhol, A.
Absolut Art, 1986.
© Absolut Art Collection.

publicitario global de la que Dr. Lakra ahora forma parte, gracias a la composición de la botella de Edición Especial México.

La composición que realiza Lakra podemos apreciarla desde diferentes ópticas, una de ellas consiste en valorarla únicamente como un aljibe de elementos que inmediatamente se relacionan con nuestro pasado prehispánico; mientras que la otra ve en esta composición, una emulación a manera de dintel o estela, de la metáfora cosmogónica maya.

Asimismo, podemos decir que se trata de un conjunto de imágenes que nos proporcionan una serie de signos discontinuos que nos llevan a descubrir -como en “*Símbolo de Calidad*”-, una imagen denotada y connotada.

La primera, la que hemos podido descubrir hasta ahora – análisis pre-icónico e iconográfico-; y la segunda, aquella que representa una lectura más completa, constituida por una misma gama de signos, a la que podemos apreciar un poco más valiéndonos de la retórica visual para averiguar lo que los trazos del discurso de Lakra buscan comunicar.

Un discurso, se articula cuando existe una situación que intente comunicar. Y en el caso de la expresión publicitaria, se tratará de un intercambio de información unilateral, en el que a través de una síntesis visual y textual de ideas busca seducir y persuadir al espectador.

Por lo que en el caso de la obra de Dr. Lakra, se trata de un discurso publicitario de «imagen fija» -al menos el que nos ocupa para realizar nuestro análisis-, que corresponde solo a uno de los elementos de la campaña de Absolut Vodka; ya que para la promoción de la Edición Especial Absolut México, también se realizaron dos promocionales: uno de animación con los tres principales elementos iconográficos del *tatuaje cristal*; y el segundo, una entrevista con Lakra en su taller de Oaxaca e imágenes de la fabricación de la botella en Suecia.

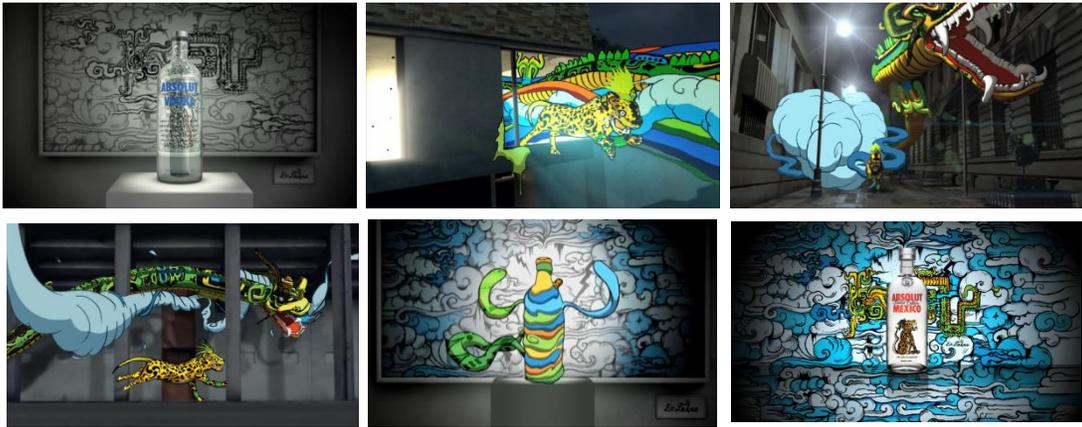


Figura 173. “Promocional Animado”
© Absolut Mexico

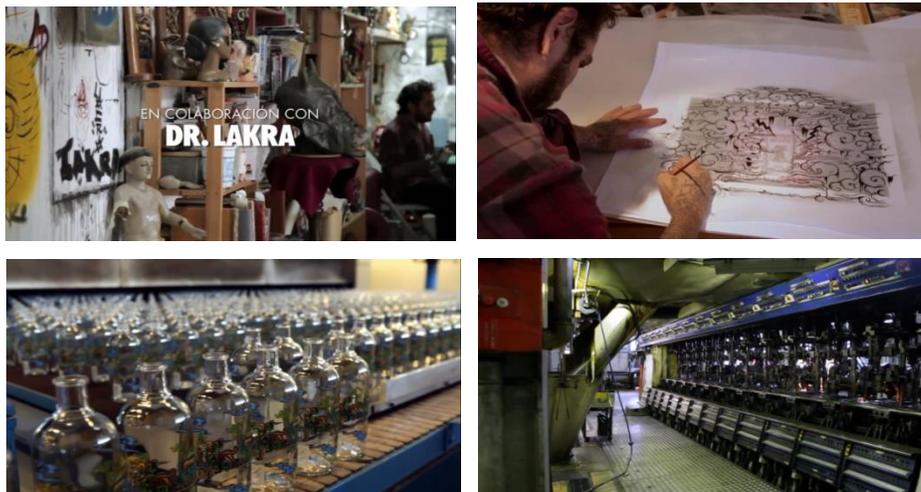


Figura 174. “Making Absolut Mexico”
© Absolut Mexico

Regresando a la composición que nos ha guiado hasta ahora, se debe decir que circunscribe un discurso abstracto que se vale de algunos elementos iconográficos que como espectadores, nos permiten la aprehensión de la totalidad plástica de la obra. De la que sólo a través de nuestra interpretación, seremos capaces de otorgarle una significación.

Por lo tanto, para su análisis, nuestro siguiente paso será descubrir qué figuras retóricas son las que reconfiguran el lenguaje de la composición de Lakra, para hacer más efectiva su comunicación:

La primera figura retórica presente en la composición de Lakra, es la *metáfora*, pues establece una comparación entre dos contenidos visuales, transmitiendo el significado de una imagen a otra. Y la podemos encontrar en la totalidad del cuerpo de la botella, ya que su diseño y el *tatuaje cristal* que muestra su piel, se le puede comparar con los dinteles y estelas tallados en roca que los mayas y algunas otras civilizaciones empleaban como registro de los acontecimientos, relatos o personajes importantes.

Dinteles y estelas, considerados no solo como vestigios de civilizaciones antiguas, sino como verdaderas muestra de arte que refleja el estilo de vida y cultura de ese entonces. Por lo que la botella de *Absolut México*, en un tiempo, no solo será un registro de las técnicas publicitarias o tendencias artísticas, sino de nuestra vida y cultura.

También se hace presente la *prosopopeya*, figura retórica que consiste en atribuir a las cosas inanimadas o abstractas, acciones y cualidades de seres animados, o a los seres irracionales las del ser humano. Esta figura tiene lugar desde el momento en que Dr. Lakra decide que el jaguar con tocado, una serpiente y algunas volutas azules no sean solo aquello que su trazo deja ver en un primer momento, sino que les otorga, como se hiciera en las diferentes culturas prehispánicas, características y poderes sobrehumanos convirtiéndolos en deidades. En este caso, una representación de ello.

Y finalmente la *alegoría*, que es un instrumento cognoscitivo que ayuda a profundizar en la comprensión de una idea a través del lenguaje figurado de las metáforas, es decir, consiste en una traducción de un plano real a un plano imaginario. Se trata de una de las figuras –dentro de los estudios de la iconografía- más recurrente que se encarga de materializar lo abstracto; es decir, la alegoría que hace Lakra, es una forma simbólica de representar ideas, valores o relatos. No obstante, su continua presencia en torno al arte –la alegoría-, no la hace de fácil acceso, ya que para poder conocer su significado, será necesario que nos convirtamos en lectores de imagen. En intérpretes inmersos en el contexto donde se desarrolla la obra, su época, lugar, cultura, además de autor e intenciones dialógicas.

Todas ellas entorno a la línea que nos conduce a imaginar a la botella y la serie de elementos ilustrados por Lakra, como una “metáfora de renacimiento”, que juega una suerte de “uróboros”, como símbolo del ciclo eterno de la regeneración del universo, que vuelve a comenzar a pesar de las acciones para impedirlo, o bien, del caos y destrucción del orden conocido.

Se trata de una alegoría que a través de un lenguaje simbólico expresa una vivencia esencialmente emocional-valorativa de nuestro mundo y su creación. Esta alegoría nos muestra el mito cosmogónico maya recogido en el *Popol Vuh*, donde se narra la sucesión de ciclos y eras cósmicas determinadas por las deidades creadoras, de acuerdo al orden de la temporalidad cíclica.

“No había nada que estuviera en pie; solo el agua en reposo, el mar apacible, solo y tranquilo. No había nada dotado de existencia. Solo había inmovilidad y silencio en la oscuridad, en la noche. Solo el Creador, el Formador, Tepeu, Gucumatz, los Progenitores, estaban en el agua rodeados de claridad. Estaban ocultos bajo plumas verdes y azules (...), grandes sabios, grandes pensadores de su naturaleza. De esta manera existía el cielo y también el Corazón del Cielo, que este es el nombre de Dios. Así contaba”

Este fragmento –extraído del *Popol Vuh*- nos relata que los dioses creadores, posados sobre el agua primigenia y en un “tiempo estático” o como menciona De la Garza (2002) “momento primordial de caos”; deciden crear el mundo, que serviría posteriormente como habitación de un ser cuya misión será venerar y alimentar a los dioses: el hombre. Estas deidades, Tepeu, Gucumatz y Corazón del Cielo: hacen emerger la Tierra y crean a los diferentes seres vegetales y animales por medio de la palabra para luego abocarse a la formación del ser humano, que tiene lugar a través de diferentes etapas cíclico-serpenteantes de creación y destrucción.

Primero se hizo a los hombres de barro, que no adquirieron las características que buscaban los dioses, pues estos primeros humanos no tenían alma y no eran buenos contadores de los días, es decir, ni siquiera eran capaces de recordar a sus creadores.

Por ello, fueron destruidos en el “Gran Diluvio” -provocado por *Hurakan*- junto a los hombres de madera (segundo intento) que aunque lograron reproducirse, no fueron conscientes y no pudieron cumplir con la finalidad para la que fueron creados. Los que pudieron sobrevivir, se convirtieron en monos, además de ser testigos, de la destrucción del mundo a causa de una lluvia de resina ardiente.

Finalmente, para el tercer intento, los dioses ayudados por algunos animales dieron con la materia adecuada, el maíz. Con esta preciosa sustancia, finalmente se produce a los humanos verdaderos, capaces de reconocer en los dioses un motivo de adoración.

Estos hombres fueron cuatro: Balam-Quitze (Jaguar Quiché / Sol o Fuego), Balam-Acab (Jaguar Noche / Tierra), Mahucutah (Nada / Jaguar Luna) e Iquí-Balam (Viento Jaguar o Aire Jaguar). Estaban dotados de inteligencia y una vista tan perfectas que conocían todo lo existente, eran plenamente conscientes de los dioses y de sí mismos.

Sin embargo, los dioses se percataron de que tarde o temprano se igualarían a ellos y ya no se propagarían; así que los dioses decidieron nublar su vista para mantener el equilibrio que dividía a la creación de sus creadores, y así, tener lo que se habían propuesto, seres que los invocaran, alimentaran y recordaran.

El encargado de realizar esta acción sería *Hurakan, el Corazón del Cielo*, quien cubriría de vaho los ojos de los hombres de maíz para que fueran capaces únicamente de realizar tareas que elogiaran a los dioses y de ver tan solo lo inmediato. Más tarde crearon a las mujeres con las cuales los primeros hombres engendraron a las tribus quichés; sus nombres eran: *Cahá-Paluna* (Balam-Quitze), *Chomihá* (Balam-Acab), *Tzununihá* (Mahucutah) y *Caquixahá* (Iquí-Balam).

Una vez descrito lo anterior, podemos percibir quizá con mayor claridad, la alegoría sobre la regeneración periódica del universo que nos regala Lakra en su composición. Teniendo como primer elemento al jaguar o *Balam* -justo en el frente de la botella- que representaría -de acuerdo al contexto de la metáfora cosmogónica ilustrada por nuestro artista- al hombre, que de manera simbólica se convierte en un símbolo del poder que reina en el *Corazón de la Tierra*, además de la parte oscura del universo al

considerársele como el gran destructor y energía potencial de aniquilación que en determinado momento pone fin a la existencia.

Que gracias a sus características duales de fertilidad-destrucción imprime el dinamismo necesario para ser capaz de desempeñar un papel esencial dentro del orden cósmico e histórico al convertirse en símbolo de una etapa caótica anterior; es decir, se trata de un elemento de control social, equilibrio de la nueva era y destructor de todo orden para volver, una vez más, al caos original del que sin duda nacerá una nueva criatura de cultura propia.

Kukulcán (Gucumatz) y Hurakan -segundo y tercer elemento dentro de la obra de Lakra-, se fusionan en uno y dan paso al *Corazón del Cielo*, en quien recae, ya sea a partir de fragmentos en el *Popoljuh* o del *Chilam Balam* una correspondencia que hace posible un vínculo entre ambas deidades para la constitución de aquel Dios celeste. Se trata de *Gucumatz / Kukulcan “Serpiente Emplumada”*, que aparece como energía vital del agua primigenia; junto a *Hurakan*, dios triple - *Caculha-Hurakan* del Trueno (Rayo de una pierna); *Chipi-Cakulha* el Relámpago (Rayo pequeño); y *Raxa-Cakulha* Rayo Verde que se relaciona con la lluvia y que se puede identificar directamente con *Gucumatz*, ya que ambos son dioses creadores acuáticos. Además de que tal vez la pierna de *Caculha-Hurakan*, que simboliza el rayo, equivale a la pierna convertida en serpiente del Dios *K’Bon Dzácab (Canhel* de los maya yucatecos) ya que en muchas regiones el rayo se simboliza con una serpiente.

Así, el *Hurakan* de los quichés parece corresponder al *Canhel* de los mayas yucatecos, funcionando ambos como el principio vital del cielo, simbolizado por la lluvia. De ahí que se perciban vinculas estas deidades en la composición de nuestro artista.

Una vez conocidos los elementos iconográficos que configuran el mensaje visual de Dr. Lakra, debemos recordar que es precisamente este, -el mensaje visual-, la sede del signo icónico; la cual de cierta forma, nos ayuda a interpretar de mejor manera cómo es que este artista análoga la metáfora de creación inscrita en el *Popol Vuh*, con su composición visual.

Por lo tanto, una vez que la conjunción de estos íconos “lakrados” nos lleva a la metáfora de la creación de acuerdo a la cosmovisión maya, y a su vez, ésta a la analogía entre el relato y la composición visual; será necesario retomar la propuesta de Peirce para poder interpretar, de mejor manera los signos icónicos presentes en la composición de la botella Edición Limitada Absolut México.

De acuerdo con Peirce, este fenómeno del signo icónico –la composición de Dr. Lakra-, se comprende de una relación de signo o *representamen* con un objeto (significado) y un interpretante como mediador entre el signo y el objeto. Por lo que al considerar la propuesta triádica de Peirce, podemos decir que: el *objeto* de la obra serán las ilustraciones a manera de tatuaje cristal de motivos iconográficos mayas como un componente que intenta mantener vigente “el conocimiento ancestral” maya.

El *representamen*, será la metáfora cosmogónica ilustrada por Lakra sobre la piel de la botella –cuya forma nos recuerda a los dinteles o estelas sobre las cuales eran escritos los acontecimientos histórico-sociales mayas; además de su forma cilíndrica que afianza las características cíclicas de la regeneración del universo-. Y finalmente, el *interpretante* la resignificación y re-contextualización del pasado prehispánico mexicano.

Estos signos, al verlos desde las diferentes relaciones que se establecen entre ellos – primeridad, segundidad y terceridad- nos muestran un desencadenamiento secuencial (o efecto categorial de continuidad) que genera significación y a su vez, conocimiento.

En este caso, Lakra - a través de un objeto utilitario de colección- ilustra parte de la cosmovisión que identifica lo mexicano a fin de reafirmar en el espectador que ese conocimiento no debe ser olvidado, además de ser compartido y comprendido por todo el mundo.

De esta manera, vemos reflejada la primeridad en la intención dialógica creativa de nuestro artista respecto al tatuaje cristal prehispánico. Mientras que la segundidad se hace presente al contemplar estos elementos prehispánicos que en un principio parecían ajenos, transformarse en un conglomerado que nos lleva a la visualización de la metáfora cosmogónica maya.

Y por último, la terceridad, que nos lleva a la apropiación de las ideas expresadas a través del trazo de Lakra, permitiendo la resignificación y re-contextualización de parte de la cosmovisión que nos construye como mexicanos. Además de configurar un manera de “actualizar y reconciliarnos” con nuestro pasado de una manera plástica.

“Toda situación es susceptible de ser hendida desde su interior, reconfigurada bajo otro régimen de percepción y resignificación. Reconfigurar el paisaje de lo perceptible y de lo pensable es modificar el territorio de lo posible.”

Jacques Rancière

CONCLUSIONES

El arte no es una realidad sencilla ni fácilmente acotable, mucho menos lo es la realidad artística contemporánea en la que aparentemente “todo se vale”, y es que cada día, el apelativo «contemporáneo», desdibuja sus contornos para sumirse en una especie de vorágine intemporal en la que sus delimitaciones se vuelven escurridizas y muchas veces caóticas.

No obstante, de alguna u otra forma, la obra logra permanecer más allá de todo esto, sincera a nuestra «lectura», siempre y cuando seamos capaces de convertirnos en un receptor abierto a la escucha y a los dispositivos de “significación” de la imagen; sendero por el cual, la «comunicación» puede hacerse presente.

Y es que justamente esto, es lo que he podido observar al realizar esta tesis, que en términos de «comunicación» el acercamiento al arte puede ser abordado desde diferentes ópticas; principalmente por aquellas que están dirigidas hacia la lectura de su imagen en diferentes niveles de interpretación, además, de los estudios dirigidos al análisis de la composición, sintaxis, estética, o gramática visual.

De esta manera, a lo largo de mi trabajo de investigación, no solo he indagado sobre la manera en que se significa el discurso del arte contemporáneo, sino también aquellos elementos teóricos que me permiten realizar una “relectura” de este discurso para poder dilucidar en él, la propuesta artística de Dr. Lakra. Quien mediante su experimentación creativa del lenguaje visual, nos hace testigos de cómo las «significaciones artísticas» en las que se combinan los mecanismos retóricos usados en su composición, ofrecen diferentes lenguajes que nos permiten averiguar y estudiar *cómo la obra dice aquello que dice*.

La forma de llegar a todo ello, fue a partir del establecimiento del binomio «arte-comunicación»; el cual nos da acceso al entramado artístico contemporáneo, para descubrir las posibilidades de lectura de la propuesta artística de Lakra, sus motivos de percepción y formas de apropiación de la realidad presentes en su composición visual.

Pero sobre todo, cuáles son los posibles acercamientos a la construcción de su discurso artístico; que eventualmente nos da paso a la búsqueda de una «significación» flexible que nos permita verdaderamente generar un diálogo «artista (*emisor*) –obra (*mensaje*) – espectador (*receptor*)» y así, vislumbrar los alcances teóricos de la dimensión comunicativa del arte.

He de señalar además, que esta propuesta obtuvo su razón de ser gracias a la revisión de diversas investigaciones en torno a la «comunicación» y el «arte» como una –todavía incipiente- línea de investigación. Respecto a la cual, coincido con Vivian Romeu, al decir que aunque el arte y la comunicación han sido estudiados desde trincheras filosóficas, estéticas o sociológicas perfectamente diferenciadas; existen numerosos análisis semióticos que contribuyen día a día a nutrir el terreno a favor de la vinculación de estos campos.

Entre ellos podemos encontrar enfoques teóricos y metodológicos que he considerado como antesala de la presente investigación. Integrados principalmente por aquellos interesados en la comunicabilidad existente al interior del objeto estético; los enfoques preocupados por la estética de la recepción, así como por la dimensión se está; pero sobre todo, aquellos que enfatizan la comunicabilidad estética entre el objeto (estético) y el sujeto (receptor) a partir de la interpretación “respetuosa y mutua” de la obra. A través de los cuales podemos encontrar autores como: Nicole Everaert, Hans-Georg Gadamer, Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser y Roman Ingarden.

Conjuntamente, al iniciar con la revisión de enfoques teóricos respecto a la interpretación a partir del binomio «arte-comunicación», me gustaría mencionar los trabajos de carácter hermenéutico realizados por Diego Lizarazo; ya que con cada una

de sus investigaciones pude dimensionar los alcances de la dinámica simbólica que los paradigmas semióticos y hermenéuticos legan a los procesos comunicativos.

Y es que en torno al estudio de las imágenes, se puede decir, que logran hacer confluir tanto la problematización de su lenguaje, como la interrogación del mundo a través de la producción-interpretación de su espacio; es decir, que el lenguaje y motivos que influyen en el nacimiento de la imagen, están directamente relacionados con los conflictos y las interrogantes del mundo social al que pertenecen. Además, nosotros como sujetos interpretantes, también vemos a estas imágenes desde una perspectiva igualmente histórica, siempre vinculados a cierta cultura, ideología o experiencia social; que irremediablemente permea nuestro entendimiento.

Se trata por lo tanto, de un intercambio de significaciones, sentidos, pensamientos y discursos; en una palabra: «comunicación». Llegado este punto, hemos comprendido que es cierto que existe una vinculación entre estos dos campos de conocimiento, sin embargo no he puntualizado la naturaleza de cada uno de estos conceptos. Entonces, ¿qué implica el abordaje conceptual de «comunicación» y «arte»?

A través de la revisión de diversos trabajos de investigación, así como de mi propia experiencia de aprendizaje universitario sobre las disertaciones respecto los estudios en torno a las Ciencias de la Comunicación; he llegado al entendimiento de que la «comunicación» -a *grosso modo*- es un proceso de carácter social que comprende todos los actos mediante los cuales, como seres humanos establecemos contacto con nuestro entorno a fin de transmitir o intercambiar información, que incide además, en nuestro comportamiento, desarrollo e interpretación de nuestro entorno.

Sin embargo, he comprendido también lo complicado que resulta definir “a término cerrado” la «comunicación», ya que su misma naturaleza ontológica le hace imposible encajar en una incómoda delimitación.

Por ello, al igual que Algarra (2008), sé que no es fácil definir la «comunicación», pues tanto en nuestro lenguaje cotidiano, como en el científico se utiliza en múltiples sentidos –en ocasiones incompatibles entre sí-, pero hay esfuerzos que ayudan a clarificar este

conocimiento, además de vincularlo a grandes áreas de interés como la que nos atañe, el «arte».

En lo que respecta al «arte», puedo decir que tras la búsqueda de una conceptualización que contribuyera al abordaje de esta investigación, pude constatar que se trata de un concepto polisémico, y lleno de posibilidades metamórficas. Ya que se ha pasado de la definición clasista del «arte», al consenso “teórico” que renuncia a su definición, para dar pie al surgimiento de la propuesta de «arte» como concepto abierto.

Es decir, el «arte», primero fue considerado como una actividad humana que producía «belleza», para después entenderse únicamente como una «actividad mimética de la naturaleza». Mostrándonos que el realismo y las verdades absolutas mediaban el quehacer artístico de entonces.

Más tarde esta perspectiva cambiaría con la llegada del periodo conocido como Modernidad, a través del cual el «arte», dejó de imitar a la naturaleza, para crear sus propias formas convirtiéndose en «funcional y figurativo». Por lo demás, una vez entendidos sus nuevos alcances creativos, el «arte» -continuando con su experimentación sobre sí mismo- antepuso la «expresión» a la «forma», que en otras palabras significa, que su actividad primera ahora estaba centrada en «aquello que el artista quería decir».

Lo anterior, se convertiría posteriormente en los cimientos de una definición de «arte» moderna, en la que se buscaba la destrucción creativa de las realidades antiguas para dar paso a otras que implicaron una ruptura de las bases, procedimientos y objetivos del quehacer artístico. De ahí que el surgimiento del «arte moderno» que censura la decoración y ornamento, promoviera la consistencia y pureza de la forma artística, la belleza y el significado. Un «arte» vinculado con las Primeras Vanguardias Históricas o *ismos*.

En consecuencia, una vez que las premisas del «arte» cambiaron, se originaron nuevos paradigmas interesados en los efectos que la obra de arte producía en el receptor, es decir, la «experiencia estética». Tendencia que finalmente nos permite acercarnos a la

definición más reciente de todas, aquella en la que el «arte» se interesa más por impresionar y provocar al espectador, que por su «expresión artística» en sí misma.

Se trata entonces, de un periodo dentro de la Modernidad Tardía, al que he referido como «desmaterialización del arte u objeto»; que precede la llegada de otro gran periodo al que conocemos como Posmodernidad.

Etapas que inicia con la llamada «crisis de las vanguardias» y da paso a las nuevas tecnologías, en las cuales, podemos reconocer un «arte» que tiene sus formas de construcción y reproducción en su contexto cultural; ya que los artistas procuran ser espejo de la sociedad. Es un arte ecléctico, que “denuncia”, pero sobretodo, que redescubre las formas del realismo incorporándolas a su contemporaneidad para generar significados ambiguos, contradictorios y muchas veces de doble codificación susceptibles de múltiples lecturas e interpretaciones.

No obstante, pese a todas estas nociones y por supuesto a la tendencia actual de la “no-definición” del «arte»; en coincidencia con Tatarkiewicz, y a fin de poder continuar con las conclusiones de mi trabajo de investigación, he de apuntar que el «arte» es una actividad humana consciente capaz de reproducir cosas, construir formas, o expresar una experiencia significativa; así el producto de esta reproducción, construcción, o expresión puede deleitar, emocionar o producir un choque. En pocas palabras, el «arte» es el cúmulo de ideas y saberes estético-artísticos que su historicidad nos relata y significa.

Todo este recorrido, encuentra su justificación de abordaje una vez que logramos vislumbrar en la «metamorfosis del arte» los referentes artísticos e históricos necesarios que contribuyen a poner en perspectiva, la naturaleza del discurso artístico del Dr. Lakra para su análisis. Pero sobre todo, porque gracias a él, he podido dar cuenta de premisas de lectura artística, que apuntan a considerar al «arte» como un sistema simbólico que contribuye a la construcción de nuestra realidad, y sus efectos sobre el «imaginario social».

En primer lugar, me gustaría puntualizar el porqué de esta afirmación. Y es que al hablar de un sistema simbólico, estaremos abordando una compleja fórmula que presenta diferentes elementos de carácter simbólico capaces de generar un análisis o interpretación de nuestras relaciones sociales.

Por ello concibo al «arte» como generador de nuevos horizontes estéticos en el seno de nuestra cultura. Ya que veo en él, una doble alternativa de representación y expresión simbólica de valores e información claves para comprender y construir nuestro entorno: una de ellas es que el artista –como emisor de símbolos- dependerá del sistema simbólico, puesto que éste le otorga el contexto necesario para dar sentido a lo que expresa; y a su vez, este sentido será el encargado de emitir y recibir los mensajes procedentes del interior del sistema simbólico.

De esta manera, cuando hacemos uso de los recursos simbólicos tomados del contexto cultural para la creación artística, o cuando la obra de arte se hace significativa al amparo del contexto; estaremos en presencia de la construcción de nuestro «imaginario social», o como lo concibe Castoriadis, una práctica social que como individuos elaboramos a través de nuestras acciones imaginativas desplegadas en torno a las significaciones sociales que se hacen presentes mediante diferentes instituciones imaginarias de la sociedad, como: las representaciones, formas, figuras o las imágenes.

Y aunque el «imaginario social» no conlleve estrictamente al estudio de las imágenes, son estas, concebidas como instituciones imaginarias, las que me permiten aproximar ésta investigación a las significaciones colectivas de representación.

Por consiguiente, me ha parecido prudente equiparar al «arte» con la «imagen» - entendida como hecho simbólico y artístico- como elementos clave dentro de las perspectivas de análisis y estudio de lo imaginario, ya que son capaces de expresar y representar simbólicamente todo tipo de ideas, problemáticas y valores de nuestra realidad. Pero, ¿cómo se llega a esta conclusión? ¿De qué manera podemos traducir el contenido simbólico del «arte» o la «imagen» para vincularlas con la construcción del «imaginario social»? ¿Cómo se comunica su significado?

La revisión anterior del desarrollo histórico de las imágenes artísticas a través del apartado de la «metamorfosis del arte», señala un primer atisbo a la respuesta de estas interrogantes.

Ya que con los cambios de pensamiento como inicio y fin de diferentes periodos, en el mundo del arte comenzaron a aparecer diferentes ideas performadoras, estilos artísticos, motivos de representación, y teorías que buscaban vincular lo visual con el pensamiento abstracto; las teorías del lenguaje. Interesadas en un «lenguaje» que no solo es un conglomerado de signos, sino también una forma de operar con ellos, de articularlos y organizarlos a fin de construir la representación simbólica que se erige sobre nuestra realidad.

Justamente, este concepto es el que responde a los cuestionamientos anteriores, ya que el «lenguaje» de características visual-artísticas, intenta expresar y comunicar al «arte» desde el interior de su creación hasta nuestra mirada. Además, emulando a Bajtín, debemos recordar, que el «lenguaje» participa en la vida a través de enunciados, enunciados que constituyen a su vez cierto tipo de géneros discursivos y estilos, donde el sujeto discursivo, al escoger determinados signos posibilita la naturaleza comunicacional del lenguaje artístico, y por ende de la «imagen artística».

Posibilidad comunicacional o «lenguaje», a través del cual he comprendido, cómo la significación de toda «imagen artística», será inherente al estilo artístico –que constituye cierto sistema u orden combinatorio de signos- y este, a un «imaginario social» específico que los ve nacer. Percibiendo así en la «imagen artística», un motivo de reflexión y de acción, como un sistema de significación cuya finalidad es la representación de la realidad, a través de signos.

Esta manera de descifrar la «imagen artística», me permitió reconocer en las aportaciones de autores como Jakobson, Pierce y Mukarovsky, al «arte» como un fenómeno semiótico, analizable siempre, en términos y operaciones del lenguaje; a través de la función comunicativa del arte. Por otra parte, toda «imagen artística» debe ser considerada como discursiva ya que está plagada de signos que componen un

enunciado que actúa como símbolo para el artista y como significación para nuestra conciencia colectiva.

Bajo esta misma temática en torno a la «imagen» como transmisor de conocimiento e información; pero en el contexto de la interpretación a través de códigos y lenguajes visuales. Debo mencionar que es a través de los signos y enunciaciones discursivas en torno al «arte», que se comprenden de mejor manera: la naturaleza semiótica del arte, la intensión comunicativa y dialógica del contenido de cualquier propuesta artística.

Razón por la cual, para fines del análisis de la obra de Dr. Lakra convertí en ideas y conceptos sistémicos su propuesta artístico-visual, para poder dimensionar la suerte de revalorización visual que desempeña su discurso, al seleccionar del pasado aquello que a su criterio es apreciable. Pues al mirar al pasado, Lakra recupera y descubre un nicho de posibilidades artísticas.

Ahora bien, una vez que he comenzado a hablar del análisis de la obra de Dr. Lakra, debo mencionar, que parte medular de esta investigación fue la propuesta de Panofsky respecto a los tres niveles de significación (pre-iconográfico, iconográfico e iconológico), ya que a través de estos, damos cuenta de cómo los códigos presentes en el sistema pictórico de la obra de Lakra, son descritos e interpretados como parte de la búsqueda de su intención dialógica.

Dr. Lakra es un artista visual mexicano, quien ha tatuado su lugar en el espacio artístico contemporáneo a través de su intervención en imágenes culturales estereotipadas, de clichés políticos, apariencias falsas y las formalidades vacías de nuestra condición humana. Además se trata de un artista para quien lo grotesco es un medio que le permite emprender una lucha contra las imágenes estereotipadas, la publicidad e incluso los espacios vacíos.

Para el año de 2010, mientras Lakra se encontraba haciendo una residencia en “*The Lapis Press*” –una institución artística en California, Estados Unidos-, compartió lo que sería tiempo después una de las motivaciones principales –además de las características de su discurso que nos permiten abordar al «arte contemporáneo»- para

retomar su obra como materia prima de la esta investigación. En entrevista para Jayson Moyer, comentó qué:

“In this modern society, people are focusing on the material, not the spiritual... It’s always this part of the human condition that is explored in porn and body modification that society is always trying to hide by things like plastic surgery and artificiality. It’s part of being human. But society’s always trying to bury humanity”

Y es que gran parte de su obra, gira en tono a estas palabras. Sea intervención, tatuaje, o ilustración; la tinta de Dr. Lakra, expone a una sociedad que trata de ocultar cosas por medio de la superficialidad y lo banal. Tanto que parece ser cierto que, como sociedad, siempre estamos intentando enterrar nuestra humanidad.

Otra característica verdadera en torno a la obra de Dr. Lakra es que su discurso pese a pertenecer al orden cronológico y premisas de lo contemporáneo, en su trabajo artístico podemos apreciar aún, como en cada una de sus piezas conviven armónicamente tinta, color, técnicas y de alguna manera reminiscencias figurativas.

La producción artística de Lakra es muy basta, por lo que fue complicado seleccionar que obras formarían parte de nuestro capítulo tercero, en el que se hizo una revisión de la biografía de este artista, además de una descripción sobre sus procesos artísticos y ejes temáticos por los cuales trasciende su obra.

Aún más complicada, fue la selección de la muestra que encauzaría nuestra propuesta de análisis. Sin embargo, se seleccionaron tres obras:

“Betty González”, “Símbolo de Calidad” y la botella de Absolut Vodka Edición Especial “Absolut México”.

Selección que responde a un criterio de concatenación, es decir, quise trazar una línea que nos llevara por las áreas más representativas de la obra de Lakra. De tal suerte que de sus famosas intervenciones en imágenes *pin up* seleccioné dos.

La primera "*Betty Gonzalez*" en la que se aglutina la mayor parte de las características que sobresalen de su famosa colección. Se trata de una imagen descontextualizada, en la que su protagonista se encuentra retratada de manera sugerente, y en su piel lleva los característicos tatuajes "lakrados".

Para la segunda imagen, se seleccionó a "*Símbolo de Calidad*", ya que en ella veo un punto de unión entre la colección de *pin up girls* de nuestro artista, y los medios publicitarios; ya que se trata de un anuncio de cigarrillos en el que Lakra no solo tatúa la piel de la modelo –que igual mente responde a las características de lo *pin up*- sino que somos capaces de ver, como introducción a las habilidades figurativas de Lakra, dos elementos iconográficos que nos remiten a nuestra cultura prehispánica. En esencia, los puntos angulares de nuestra siguiente obra seleccionada.

Se trata de la botella Edición Especial "*Absolut México*", quizá una de las obras más conocidas en la que podemos percibir una serie de ilustraciones de alusión prehispánica. En las que identificamos como elementos principales, a un jaguar, una serpiente y algunas volutas azules que semejan el viento o la palabra –según referencias del «arte prehispánico».

Como ya he mencionado, parte fundamental del desarrollo de este análisis fue la propuesta teórica de Panofsky –que desarrolla a partir de la aportación de Ernst Cassirer sobre su teoría de las formas simbólicas, donde el hecho estilístico como símbolo ha de manifestar la cultura a través del pensamiento del ser humano-; en la que postula tres niveles de significación para conocer las dimensiones constituyentes de la imagen, o bien del universo pictórico y artístico. El cual abarca desde la identificación de la representación hasta las preocupaciones que la cultura y el «imaginario social», dejan en la obra de arte.

Y es que a través de estos niveles de significación de Panofsky, esta investigación emprendió el análisis de la obra de Dr. Lakra, buscando configurar una interpretación capaz de superar el carácter descriptivo o clasificatorio, para poder establecer una relación entre la forma plástica de estas obras y el análisis de sus formas simbólicas con la interpretación del quehacer del ser humano, además de su imaginario, que habla a través de la obra de Lakra:

Para el desarrollo del nivel *pre-icónico* –o de significación natural, como se expuso en capítulos anteriores- de cada una de las obras seleccionadas para nuestro análisis, se realizó una breve descripción de lo que sin esfuerzo alguno nuestra mirada es capaz de captar desde el primer acercamiento con la imagen artística que compone este artista.

En el nivel *iconográfico* –de significación convencional-, se desarrollaron los posibles significados y la manera en que se relacionan con la intención dialógica de nuestro artista. Aunque de manera fragmentada, es decir, tan solo se buscaba comprender un poco más sobre los elementos constituyentes de la obra.

Dentro del tercer nivel de significación, el *iconológico* –de significación intrínseca-, revalorizamos cada uno de los elementos presentes en la composición de Dr. Lakra para así de manera conjunta, identificar la relación o vínculo entre estos, sin olvidar el sistema cultural por el que el trazo de Lakra atravesó para llegar a su configuración -es decir, aquello que la «metamorfosis del arte» heredó a la propuesta de nuestro artista-. Además de la descripción de la significación de la obra a través de otras propuestas teóricas de análisis como la de Pierce y Barthes.

Ahora bien, en torno a “*Betty Gonzalez*”, la primera obra analizada, puedo decir que encarna diferentes lecturas en las que se exponen temáticas relacionadas a los estereotipos, la discriminación o subordinación. En esta, Lakra a través de su tinta, trastoca los valores de “la belleza” femenina en la imagen de *Betty*, buscando provocar en el espectador la necesidad de reflexión –a manera de terapia de choque- en torno al uso y abuso de la imagen femenina atrapada, desde la perspectiva de Lakra, en: la

metáfora de la “prisión del *marketing*”, convirtiendo lo “común” en un comentario íntimo y evidente.

Asimismo, para “*Símbolo de Calidad*”, segunda pieza de análisis; somos testigos de cómo Lakra es capaz de desarrollar una nueva piel sobre un anuncio publicitario –al que también podríamos considerar como “la piel de la llamada sociedad del espectáculo”- dándonos la pauta para lo que denominamos: metáfora de la piel dual. Ya que la primera “piel” está representada por la imagen original -la “sociedad del consumo”-, y la segunda, la piel que Lakra superpone a ésta a través del tatuaje y su iconografía predilecta, por medio de la cual podemos apreciar su postura ante la sociedad del consumo.

Para la tercera pieza de análisis, la botella de Edición Especial “*Absolut México*”, de la marca *Absolut Vodka*; podemos tener diferentes interpretaciones. Una de ellas como hemos mencionado, se trata de una composición que reúne algunos de los elementos más conocidos y representativos de la iconografía prehispánica, que a primera vista nos remite a la herencia cultural que constituye a lo mexicano y que por supuesto, hace que de manera inmediata al mirar esta composición, la primera idea que atraviesa nuestro pensamiento es México.

Sin embargo, también podemos considerarla como: una metáfora cosmogónica maya, en la que a través de los escritos quichés, dan explicación al surgimiento de la vida como la conocemos. Aunado a la forma cilíndrica de la botella, que bien puede recordarnos a los dinteles o estelas mayas en las que artistas del pasado plasmaban historias; esta misma forma cilíndrica, nos regala otra perspectiva, una cíclica –como la imagen del uróboros- en la que se representa al ciclo de la regeneración periódica del universo a través del actuar de principio vital del cielo, el llamado *Corazón del Cielo*.

Hasta este punto de nuestro análisis hemos podido dar cuenta, que la «imagen» es un acto interpretativo en sí misma, y que para su total apreciación, deberá ser vista a través de los procesos que le permiten comunicar. Lo mismo sucede cuando de lo que hablamos es de la «imagen artística», en la cual podemos vislumbrar cómo su configuración, guarda una relación de pertenencia con su observador y este con la

historicidad de la que proviene. Puesto que no se presenta como lo estéticamente puro, sino que congrega una extensa serie de sentidos y principios que el artista le ha otorgado.

Mientras que en la dimensión interpretativa, como habría de asegurar Mukarovsky, nosotros como intérpretes de la obra o imagen artística; abordamos su análisis desde un sistema de valores que nos construyen, lo hacemos desde un entramado de múltiples instituciones sociales que permean nuestra mirada y por supuesto, las posibles significaciones e interpretaciones respecto a la imagen.

Asimismo, en torno al lenguaje a través del cual la obra de Lakra se expresa, y que emulando a Ricoeur, considero como el mejor principio de finitud para comprender su intención dialógica desde la instancia de la interpretación; puedo decir que nuestro artista expresa su contacto con otras dimensiones transformadas en signos que contribuyen a la comprensión de un momento y espacio determinado. Pero que al descontextualizarlo y emplearlo para un fin distinto al que le fue concedido en el momento de su génesis, nos permitirá presenciar el surgimiento de nuevos significados, o bien una «resignificación»: como sinónimo de una transformación –fundada en el lenguaje- que pone en duda versiones del mundo dominantes, imperantes y posiblemente naturalizadas o dogmatizadas.

En este sentido, puedo afirmar -después de haber analizado algunas de sus obras- que el trabajo de Dr. Lakra en efecto logra descontextualizar y provocar nuevas significaciones gracias al uso de metáforas en torno a la temática que cada obra esté destinada a criticar o comentar. Al menos en las piezas a las que referimos anteriormente, aparecen tres metáforas columna vertebral de la intención dialógica de nuestro artista.

Cabe señalar, en torno a la «metáfora», que soporta una innovación de los significados originarios, soporta novedad y creación. En esencia, es la misma «metáfora» que Ricoeur concibe como un enunciado que constituye una predicación creadora de sentido, es portadora de una nueva significación. Por lo que a partir de la no

conveniencia o impertinencia de la predicación extravagante de Dr. Lakra, que implica una expresión metafórica, surge una nueva pertinencia semántica, es decir, una significación inédita.

Las cuales, en correspondencia con nuestro análisis podrían ser: “*metáfora de la prisión del marketing*” como manifiesto de una “realidad” de la publicidad, la “*metáfora de la piel dual*”, a través de la que Lakra superpone una nueva significación al anuncio publicitario, en el que ahora ha dejado de anunciar un producto para convertirse en reflejo de la sociedad del consumo, una piel que cargamos acuesta; y finalmente, “*la metáfora cosmogónica maya*” en la que un producto se transforma en un dintel o estela contemporáneo en el que como espectadores seremos capaces de ver una representación del imaginario prehispánico.

Las metáforas de Dr. Lakra instauran por lo tanto, un nuevo sentido que puede llevar a un aumento el conocimiento puesto que llevan en sí mismas una nueva información. Ya que nuestro artista, re-describe la realidad en razón de que descubre nuevas cosas, las estiliza y después nos las transmite.

Por lo que podría resumir entonces, que la imagen artística junto a las metáforas que expone Lakra, constituyen el lenguaje mediante el cual este artista expresa su contacto con otras dimensiones, conocimientos e instituciones sociales que terminan por transmitir ideas o nociones abstractas que se convierten en determinados símbolos que contribuyen a la comprensión de un momento y espacio determinado, pero que al descontextualizarlo y emplearlo para un fin distinto al que le fue concedido en el momento de su génesis permitirá entonces la aparición de nuevos significados, o bien una «resignificación» que se organiza a través del cambio de apreciación de las estructuras metamórficas o estructuras de tensión entre significados a ojos de Dr. Lakra.

Un artista visual y tatuador a quien algunos admiramos como alguien que hace una denuncia valiente, ya que su trazo lejos de ser hipócrita muestra la realidad del sufrimiento y tortura escondida detrás de las apariencias de la elegancia y lujo; a través de un diálogo dinámicamente grotesco. O bien, un artista “posmoderno” al que se le

debe denunciar, porque al intentar mostrar su perspectiva, hace de la “verdad del espectáculo” un espectáculo mayor en el que bajo la máscara de la indignación, no hace más que “perturbar” y “humillar” al espectador.

Sin embargo, desde la simple existencia de ambas posturas, la obra de Lakra ya ha cumplido con su objeto, transmite, provoca. “Obliga” al espectador a leer su discurso, a interpretar en diferentes dimensiones su propuesta. O como bien dice el escritor Agustín Cadena, nos “contamina” con una inexplicable atracción; lo mismo que les pasa a esas personas que se marean a la vista de la sangre, pero cuando hay sangre, no pueden evitar mirarla. Y no solo la miran: la contemplan disfrutando el horror que les da.

Como reflexión final, me gustaría compartir con el lector el proceso por el que atravesé este trabajo de investigación. Un relato que muestra cómo después de tener una “mirada miscelánea e inquieta”, conseguí ordenar y depurar las múltiples dudas, preguntas y curiosidad que como estudiante amateur de la investigación, padecía. Ese nuevo orden de ideas y preguntas, me permitió concebir a esta tesis como un primer paso de lo que a mi parecer, configura un proyecto de mayores ambiciones –del que aún tengo incertidumbre-.

En mi mente había dos vertientes inspiradoras de investigación vinculadas a los paradigmas de la comunicación: el arte y la educación.

La primera de estas vertientes, estaba interesada en averiguar si existía alguna posibilidad teórica de vincular el arte con la comunicación, y si ésta existía, cómo se manifestaba y de qué manera se podría abordar desde la perspectiva comunicativa. Mientras que la segunda vertiente se inspiraba en los procesos de enseñanza-aprendizaje del arte y de la cultura de forma comunicativa. O lo que es lo mismo, pretendía indagar en la forma en que desde la dimensión educativa del arte se podría potenciar la creatividad, sensibilidad y conocimiento en el espectador ya sea dentro de un aula de clase o museo.

Sin embargo, después de hacer una revisión de estas dos líneas de investigación en torno a la comunicación, me pude percatar que dada la extensión y complejidad de la temática que inspiraba mi interés, era verdaderamente necesario dividir este proyecto. La decisión estuvo determinada por un orden de prioridades conceptuales, me refiero a que primero necesitaba desvanecer todas aquellas interrogantes que surgían respecto al arte y la comunicación; para después, una vez conocidos los por menores de este binomio, emplear sus posibilidades de vinculación para el análisis sobre la dimensión educativa del arte desde el desarrollo de la comunicación.

No obstante, aunque mis preguntas eran ahora más delimitadas, el camino hacia la configuración de la esta investigación en torno al binomio «arte-comunicación» dentro del contexto del arte contemporáneo; fue largo y en ciertos momentos, poco menos que sencillo. Sin embargo, a lo largo de los cinco capítulos que dan cuerpo a este trabajo de investigación pude disfrutar del placer que te regala el conocimiento nuevo, además de intentar y lograr aquello que no funcionó a la primera.

Asimismo, a través de estas páginas he podido comprender que aunque joven, la vinculación del binomio «arte-comunicación» es posible, gracias en primer lugar al gran abanico de líneas de investigación con los que cuenta la comunicación; además de la consideración de ésta como una instancia simbólica que organiza y configura nuestras relaciones sociales. En segundo, que el arte se trata de un proceso basado en un sistema de signos, al que concibo como un lenguaje regido por normas que lo hacen no solo capaz de representar, presentar o simbolizar; sino que además enseña, transforma, interpreta, reflexiona, critica y denuncia; pero sobre todo, comunica.

BIBLIOGRAFÍA

- "Soja", A. H., "Hikari", E., & Rago, L. (5 de diciembre de 2011). *Shodo Creativo: Caligrafía y Pintura Japonesas*. Recuperado el 27 de mayo de 2014, de Historia del tatuaje japonés: <http://shodocreativo.com/historia-del-tatuaje-japones/>
- Acaso, M. (2006). *El lenguaje visual*. Barcelona: Paidós.
- Acha, J. (2012). *El producto artístico y su estructura*. México, D.F.: Trillas.
- Aliaga, F., & Pintos, J. (2012). La investigación en torno a los imaginarios sociales. Un horizonte abierto a las posibilidades. *RIPS. Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas*. Vol. 12 No. 2, 11-17.
- Aliaga, F., & Pintos, J. L. (2012). La investigación en torno a los imaginarios sociales. Un horizonte abierto a las posibilidades. *RIPS. Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas*. Vol. 12 No. 2, 11-17.
- Almela, R. (2004). *Criticarte*. Recuperado el 22 de mayo de 2014, de La Ilustración. Despertar de la apreciación artística: <http://www.criticarte.com/Page/file/art2004/Lallustracion.html#top>
- Alonzo, P. (29 de enero de 2001). Dr. Lakra, el mexicano que ha hecho del tatuaje todo un arte. *El Universal*, pág. <http://www.eluniversal.com.mx/cultura/64678.html> .
- Arnheim, R. (1979). *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza Forma.
- Atkinson, M. (2003). *Tattooed: the sociogenesis of body art*. Toronto: University of Toronto.
- Aumont, J. (1992). *La imagen*. Barcelona: Paidós.
- Baczko, B. (1984). *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Bajtín, M. (1999). *Estética de la creación verbal (1982)*. México D.F.: Editorial Siglo Veintiuno.
- Balandier, G. (1994). *El poder en escenas*. Barcelona: Paidós.
- Balzac, H. (2011). *Tratado de la vida elegante*. Madrid: Impedimenta.
- Barroso, J. (2005). *Tema, Iconografía y Forma de las Vanguardias Artísticas*. Piedras Blancas: Castrillón.
- Barthes, R. (1965). *Elementos de la semiología*.
- Barthes, R. (1993). *Elementos de la semiología*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (2002). *Variaciones sobre la escritura*. Barcelona: Paidós.

- Baudrillard, J. (2003). El Sistema de los Objetos. En J. Baudrillard, *El Sistema de los Objetos*. Buenos Aires: Editorial Siglo XXI.
- Bautista-Martinez, J. (2001). Alteraciones culturales en el cuerpo del hombre prehispánico. *Estudios Mesoamericanos no.*, 3-12.
- Beaza, M. A. (2003). *Imaginario sociales. Apuntes para la discusión teórica y metodológica*. Concepción: Sello Editorial Universidad de Concepción .
- Belting, H. (2007). *Antropología de la imagen*. Madrid: Editorial Katz.
- Berenson, B. (2003). La Re/Significación y la Historia. *Frenia III No. 2*, 7-17.
- Berger, P., & Luckmann, T. (1986). *La construcción social de la realidad*. Amorrortu: Buenos Aires.
- Blok, C. (1990). *Historia del Arte Abstracto, 1900-1960*. . Madrid: Cátedra.
- Brea, J. L. (2002). *La era postmedia. Ección comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*. Salamanca: Editorial CASA (Centro de Arte de Salamanca).
- Bürger, P. (1987). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- Butler, J. (1990). *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of identity*. Londres: Routledge.
- Calebrese, O. (1987). *El lenguaje del arte*. Barcelona: Paidós.
- Canclini, N. G. (1997). *Imaginario Urbanos*. Buenos Aires: Editorial universitaria de Buenos Aires.
- Cantú, G. D. (2006). *El mundo moderno y contemporáneo II. Del siglo XX a los albores del siglo XXI*. México: Pearson Educación.
- Carol-Stoll, K. (2012). *Continuous ruptura: Identity and Postcolonialism in Dr. Lakra's Tatttoed Pin-Ups*. Faculty on the University of Gorgia in Partial. Athens, Georgia.
- Carretero, E. (2003). La noción del imaginario social en Michel Maffesoli. *REIS. Revista Española de Investigaciones Sociológicas. No. 104.*, 199-209.
- Castoriadis, C. (1975). *La institución imaginaria de la sociedad 2*. Barcelona: Tusquest.
- Castoriadis, C. (1988). El descubrimiento de la imaginación. En *Los dominios del hombre. Las encrucijadas del laberinto*. Barcelona: Gedisa Editorial.
- Castoridis, C. (1998). *Hecho y por hacer*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Catalá, J. N. (2005). *La imagen compleja: La fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual I*. Bellatera: Universidad Autónoma de Barcelona Servei de Publicacions.

- Cirlot, L. (1988). *Las claves de las vanguardias artísticas en el siglo XX*. Barcelona: Ariel.
- Cirlot, L. (1990). *Las Últimas tendencias pictóricas*. Vicen-Vives.
- Danto, A. (1999). *Después del fin del arte: el arte contemporáneo del linde de la historia*. Barcelona: Paidós.
- De Micheli, M. (1979). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.
- Debray, R. (1994). Las tres edades de la mirada. En R. Debray, *Vida y muerte de la imagen: Historia de la mirada en Occidente* (págs. 175-202). Barcelona: Paidós.
- Dondis, D. A. (2003). *La sintaxis de la imagen: Introducción al alfabeto visual*. Argentina: Editorial Gustavo Gili.
- Duque, P. (1996). *Tatuajes: el cuerpo decorado, anillados, piercing y otras modificaciones de la carne*. Valencia: Editorial Midons.
- Eco, U. (1974). *La estructura ausente*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Efland, A., Freedman, K., & Stuhr, P. (2003). *La educación en el arte posmoderno*. Barcelona: Paidós.
- Escobar, J. C. (2000). *Lo imaginario. Entre las ciencias sociales y la historia*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT.
- Garza, M. d. (2002). Mitos Mayas del Origen del Cosmos. *Arqueología Mexicana*, 36-41.
- Goodman, N. (1968). *Lenguajes del arte: Una aproximación a la teoría de los símbolos*. Barcelona: Seix Barral.
- Guasch, A. M. (2000). *El arte último del siglo XX: Del posmodernismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza.
- Gubern, R. (1987). *La mirada opulenta*. Barcelona: Editorial Gustavo Gil.
- Habermas, J. (1990). El pensamiento postmetafísico. En J. Habermas. Madrid: Taurus.
- Hasenmuller, C. (1999). Modern art as postmodern text: Bakhtin and the arts . *Semiótica: Journal of the International Association for Semiotic Studies*, 183-200.
- Hauser, A. (1998). *Nistoria social de la literatura y el arte: Desde el Rococó hasta la época del cine 2*. Madrid: Debate.
- Hebdige, D. (2004). *Subcultura. EL significado del estilo*. Barcelona: Paidós Comunicación pág. 157.
- Hernández-Sampieri, R. (2006). *Metodología de la investigación*. México, D.F. : McGraw-Hill Interamericana.

Jameson, F. (1986). Posmodernismo y sociedad del consumo. En H. Foster, *La Posmodernidad* (pág. 167). Barcelona: Kairós.

Joly, M. (2003). *La imagen fija*. España: Paidós.

Kirchenblatt-Gimblett, B. (2011). Objetos de Etnografía. En D. Taylor, & M. Fuentes, *Estudios avanzados de performance* (págs. 241-304). México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Klein, C. (2002). La iconografía y el arte mesoamericano. *Arqueología Mexicana No. 55*, 28-35.

Lautman, V. (1994). *The new tatto*. New York: Abbeville Press Publishers.

Lewis, R. W. (1996). *Absolut Vodka. The absolut vodka advertising story*. Boston: Journey Editions.

Lizarazo, D. (2004). *Íconos, figuraciones, sueños: Hermenéutica de las imágenes*. México, D.F. : Siglo XXI Editores.

Lizarazo, D. (2007). *Semántica de las imágenes. Figuración, fantasía e iconicidad*. México, D.F. : Siglo XXI Editores.

Lizarazo, D. (200). *Fruición fílmica: Estética y semiótica de la interpretación cinematográfica*. México, D.F. : UAM-X

Lizarazo, D. (2005). *Icónicas del poder: Conflictos en torno a las imágenes simbólicas*. VERSIÓN 15. México, D.F. 109-119

Lizarazo, D. (2006). *Panofsky en clave hermenéutica: Vínculos móviles en la interpretación de las imágenes*. VERSIÓN 17. México, D.F. 257-287

Lizarazo, D. (2004). *La imagen como hermeneusis del espacio*. Anuario de Investigación 2004 México, D.F. : UAM-X

Lizarazo, D. (2002). *Trazos para una hermenéutica comunicativa*. Argumentos 43. México, D.F. 33-48

Lomnitz, C. (2006). *Idea de la muerte en México*. México, D.F. : Fondo de la Cultura Económica.

Lucie-Smith, E. (1991). *Movimientos Artísticos desde 1945*. Barcelona: Destino.

Luengo, M. (2006). Fundamentos y carencias de los estudios culturales: una revisión teórico-crítica del ámbito popular culture. *Reis: Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 101-133.

Lyotard, J.-F. (1979). La condición posmoderna. En J.-F. Lyotard. Madrid: Catedra Teorema.

Martín-Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Gustavo Gili.

Martínez-Posada, J., & Muñoz-Gaviria, D. (2009). Aproximación teórico-metodológica al imaginario social y las representaciones colectivas: apuntes para la comprensión sociológica de la imagen. *Universitas Humanística* no. 67, 207-221.

Martínez-Rossi, S. (2011). *La piel como superficie simbólica. Procesos de transculturación en el arte contemporáneo*. Fondo de Cultura Económica.

Mier, R. (2005). Tarkovski y el acto cinematográfico. La creación de la imagen como ética y redención. *Versión 14 UAM-X*, 215-241.

Mier, R. (2006). Estética y melancolía: narcisismo y eclipse de la tragedia en la modernidad. *Tramas 26*, 13-37.

Mier, R. (2006). Vértigos de la opacidad: tiempos y experiencia en el régimen tecnológico. *Revista Tramas* no. 25, 13-39.

Moles, A. (1991). *La imagen: Comunicación funcional*. Mexico: Trillas.

Molina, N. (2007). Discusiones acerca de la Resignificación y conceptos asociados. *MEC-EDUPAZ Universidad Nacional Autónoma de México*, 39-63.

Mukarovsky, J. (1977). *Escritos de estética y semiótica del arte*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Nateras, A. (2010). *Sentidos y significación de la violencia y de la muerte: el caso de los homies del Barrio 18 (B-18) y de la Mara Salvatrucha (MS-13)*. México, DF: Universidad Autónoma Metropolitana - Unidad Iztapalapa.

Orozco, G., Abaroa, E., Alonzo, P., & Lakra, D. (2010). *Dr. Lakra*. Boston: Editorial RM & Kurimanzutto.

Panofsky en clave hermenéutica. Vínculos móviles en la interpretación de las imágenes. . (2006). *Versión 17*, 257-287. .

Panofsky, E. (1983). *El significado de las Artes Visuales*. Madrid: Alianza Editorial.

Paoli, J. A. (1994). Recepción, significado y sistema simbólico. En G. O. Gómez, *Televidencia: Perspectivas para el análisis de los procesos de recepción televisiva* (pág. 107). México, D.F.: Universidad Iberoamericana.

Périsco, M. M. (abril de 2006). *Ilustrados*. Recuperado el julio de 2014, de Filosofía reflexiva de Paul Ricoeur: [http:// www. Ilustrados. com/publicaciones/EpyAZlpEAyLigmoyNn.php](http://www.illustrados.com/publicaciones/EpyAZlpEAyLigmoyNn.php);

Pintos, J.L. (julio de 1995). *Universidad de Santiago de Compostela: Eresmas*. . Recuperado el 19 de abril de 2014, de Universidad de Santiago de Compostela: Eresmas.: <http://idd00qmm.eresmas.net/articulos/imaginarios.htm>

Pintos, J. L. (1996). *Universidad de Santiago de Compostela: Eresmas*. Recuperado el 26 de abril de 2014, de Universidad de Santiago de Compostela: Eresmas: <http://idd00qmm.eresmas.net/articulos/sentido.htm#edn8>

Ponce, L. (marzo de 2008). *Teoría y acción política en el pensamiento de Cornelius Castoriadis*. *Revista Observaciones Filosóficas* (6). Recuperado el 26 de abril de 2014, de Teoría y acción política en el pensamiento de Cornelius Castoriadis. *Revista Observaciones Filosóficas* (6): <http://observacionesfilosoficas.net/teoriayaccionpolitica.html>

Pulido, G. (2013). *Las Rumberas. Cinco ensayos*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Raven, A. (1995). Word of Honor. En S. Lacy, *Mapping the terrain. New genre public art*. Seattle: Bay Press.

Regueira, J. L. (9 de octubre de 2001). *Multiculturalismo. El reconocimiento de la diferencia como mecanismo de marginación social*. Recuperado el 2 de mayo de 2014, de Gazeta de Antropología: http://www.ugr.es/~pwlac/G17_04JoseLuis_Rodriguez_Regueira.html

Ricoeur, P. (1976). *Introducción a la simbólica del mal*. Buenos Aires: La Aurora.

Ricoeur, P. (1977). *La metáfora viva*. Buenos Aires: La Aurora.

Ricoeur, P. (1984). *Educación y Política: De la Historia personal a la comunión de Libertades*. Buenos Aires: Docencia.

Rico-Ruiz, A. A. (2010). *Influencia de la estética Pin-up en los cánones actuales*. Fundación ESCO.

Romeu, V. *Dimensión comunicativa del arte*. Anuario CONEICC XV

Romeu, V. *El modelo de la comunicación artística. Pretexto para apuntar algunos criterios metodológicos para el análisis del discurso estético*. Anuario CONEICC XVII

Romeu, V. *Hacia un modelo de análisis de la recepción estética. Revisión y reflexión en torno a el legado de Wolfgang Iser*. Anuario CONEICC XIX

Romeu, V. *Semiótica del arte. El papel de la primeridad en los procesos de comunicación estética*. Razón y Palabra. Primera Revista Electrónica de América Latina Especializada en Comunicación. No. 72.

Salamone, L. D. (6 de diciembre de 1994). El tatuaje una mirada encarnada. *La prensa. Suplemento profesional*, pág. 14.

Salvat, M. (1973). *Los movimientos pop*. Barcelona: Salvat Editores.

Sarriugarte, Í. (Agosto - Octubre de 2012). *Consideraciones temporales y terminológicas en torno al arte moderno*. Recuperado el 15 de abril de 2013, de Razón y Palabra.: <http://www.razonypalabra.org.mx/Razonarte/N80/indexrazonarte80.html>

Schulte-Sasse, J. (1997). La vanguardia artística. *Realidad*, 543-551.

Shofield, M. (2003). Aristotle on the imagination. En M. C. Nussbaum, & A. O. Rorty, *Essays on Aristotle's De Anima*. Oxford University.

Strawson, F. P. (1995). La valoración estética y la obra de arte. En R. Schefer, *Libertad y resentimiento* (págs. 151-164). Barcelona: Paidós.

Tarkovski, A. (1993). *Journal. 1970-1986*. París: Cahiers du Cinéma.

Tatarkiewicz, W. (1987). *Historia de Seis Ideas: Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. (Sexta Edición ed.). (F. R. Martín, Trad.) Madrid, España.: Editorial Tecnos, Grupo Anaya.

Thompson, J. B. (2002). *Ideología y cultura moderna. Teoría crítica y social en la era de la comunicación*. México, D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco.

Tibol, R. (1979). *Prólogo al folleto México ayer: inicio del muralismo, de S. Pandolfi*. Monclova, coahuila: Museo-Biblioteca Pape.

Valverde Valdés, M. d. (2003). *Balam. El Jaguar a través de los tiempos y los espacios del universo maya*. Ciudad de México: Centro de Estudios Mayas, IIFL, UNAM.

Vela, E. (2010). Decoración corporal Perhispánica. *Arqueología Mexicana* .

Villela, P. (2012). Desmaterialización del arte: cortina de humo. *La Tempestad*, 94-97.

Vitale, E. (2004). *Liberalismo y Multiculturalismo. Un desafío para el pensamiento democrático*. México, D.F. : Oceano.