

Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente

Reconocimiento de validez oficial de estudios de nivel superior según acuerdo secretarial 15018, publicado en el Diario Oficial de la Federación del 29 de noviembre de 1976.

Departamento de Estudios Socioculturales Maestría en Comunicación de la Ciencia y la Cultura



TRAYECTO HISTÓRICO DE LA IMAGEN DE FRIDA KAHLO: DIÁLOGO DE MIRADAS ARTÍSTICAS Y CREATIVAS DESDE LA DESOBEDIENCIA VISUAL

TESIS que para obtener el **GRADO** de
MAESTRA EN COMUNICACIÓN DE LA CIENCIA Y LA CULTURA

Presenta **VERÓNICA NIEVA RIVERA**

Tutora **ADRIANA PANTOJA DE ALBA**

Tutora **ALINA PEÑA IGUARÁN**

Tlaquepaque, Jalisco. Abril 2025.

Resumen

Los estudios visuales son un campo en el que se genera conocimiento a través de la observación y el análisis de imágenes, así como de los sentidos y significados que comunican histórica y contextualmente. En el arte y otras disciplinas de producción artística y creativa hay imágenes, como la de Frida Kahlo, que por sus amplias circulación y reproducción inspiran a artistas y otros agentes a crear nuevas imágenes que aluden a su estilo, a sus temas y a sus elementos simbólicos.

Para enmarcar teóricamente este fenómeno de la comunicación desde la perspectiva sociocultural, acudo a los conceptos teóricos de configuración cultural de Alejandro Grimson, y a la oposición entre visualidad y contravisualidad de Nicholas Mirzoeff. Por otro lado, las aproximaciones desde la teoría del campo de producción artística y creativa de Pierre Bourdieu, y desde la hermenéutica de las imágenes de Diego Lizarazo, son el apoyo metodológico para analizar e interpretar imágenes.

Los artistas y productores que crearon las imágenes analizadas en el *corpus* de esta investigación dialogan entre sí aunque pertenecen a contextos sociohistóricos distintos, pues comparten un eje analítico: aportan algo a la comprensión de la práctica artística autorrepresentativa y al acto icónico y simbólico de la desobediencia visual.

Analizo ocho imágenes en el diálogo de miradas entre Frida Kahlo, Lucía Maya, Nahum B. Zenil, el gobierno mexicano y la cantante Madonna, correspondientes a tres contextos sociohistóricos distintos: proyecto posrevolucionario: pedagogías y contrapedagogías de la nacionalidad (1939-1946), globalización del arte mexicano en el contexto internacional (1985-1990), y procesos de apropiación y resignificación desde perspectivas extranjeras (2015-2019).

Con la ayuda de las categorías y los ejes analíticos observo el diálogo de miradas en estos contextos de producción, y descubro los reclamos del derecho a mirar que se convierten en la conquista del derecho a mostrar.

Palabras clave: Imagen, autorrepresentación, configuración cultural, hermenéutica, visualidad, contravisualidad

Abstract

Visual studies are a field in which knowledge is generated through the observation and analysis of images, as well as the senses and meanings they communicate historically and contextually. In art and other disciplines of artistic and creative production, there are images, such as that of Frida

Kahlo, that due to their wide circulation and reproduction inspire artists and other agents to create new images that allude to their style, themes, and symbolic elements.

To theoretically frame this communication phenomenon from a sociocultural perspective, I turn to Alejandro Grimson's theoretical concepts of cultural configuration, and Nicholas Mirzoeff's opposition between visibility and counter-visibility. On the other hand, the approaches of Pierre Bourdieu's field theory of artistic and creative production, and Diego Lizarazo's hermeneutics of images, are the methodological support to analyze and interpret images.

The artists and producers who created the images analyzed in the corpus of this research dialogue with each other even though they belong to different socio-historical contexts, since they share an analytical axis: they contribute something to the understanding of self-representative artistic practice and the iconic and symbolic act of visual disobedience.

I analyze eight images in the dialogue of gazes between Frida Kahlo, Lucía Maya, Nahum B. Zenil, the Mexican government and the singer Madonna, corresponding to three different socio-historical contexts: post-revolutionary project: pedagogies and counter-pedagogies of nationality (1939-1946), globalization of Mexican art in the international context (1985-1990), and processes of appropriation and resignification from foreign perspectives (2015-2019). With the help of categories and analytical axes, I observe the dialogue of views in these production contexts, and I discover the claims of the right to look that become the conquest of the right to show.

Key words: Image, self-representation, cultural configuration, hermeneutics, visibility, counter-visibility

Índice

Introducción: La mirada implicada	6
Un encuadre sociocultural	10
Un fenómeno comercial	11
Trazar un camino posible	13
Estado del arte	14
Las biografías	15
Datos biográficos de Frida Kahlo	18
Estudios alrededor de Frida Kahlo	20
Exploraciones estéticas, históricas y sociales	26
Capítulo I: Las imágenes como fenómenos simbólicos	34
1.1 Estudiar lo visual desde un enfoque sociocultural	34
1.2 Estudios culturales visuales	37
1.3 Cultura visual	39
1.4 Pregunta, objetivo e hipótesis	43
Capítulo II: Conceptos teóricos	46
2.1 Las configuraciones culturales	47
2.2 La visualidad / contravisualidad desde Mirzoeff	50
2.3 Los campos posibles para la contravisualidad	54
Capítulo III: Proceder metodológico	64
3.1 La teoría del campo de producción artística y creativa	64
3.2 Puntos de encuentro del campo de producción cultural con las configuraciones culturales	66
3.3 La hermenéutica de las imágenes	68
3.4 Puntos de encuentro entre Mirzoeff y Lizarazo	73
3.5 Lo simbólico, lo heterogéneo y lo icónico	76
3.6 Categorías y ejes de análisis	79
3.7 Línea del tiempo: cortes temporales	81
3.8 Obtención de información	85
3.8.1 Herramientas para la obtención de datos	86

3.8.2 Lógica de investigación	86
3.8.3 Técnica para la obtención de datos	86
Capítulo IV: Análisis. Cortes temporales del diálogo de miradas	89
4.1 De 1939 a 1946. Proyecto posrevolucionario: pedagogías y contrapedagogías de la nacionalidad	89
4.2 De 1985 a 1991. Globalización del arte mexicano en el contexto internacional .	103
4.2.1 Primera parte: el Neomexicanismo	103
4.2.2 Segunda parte: la publicidad gubernamental	114
4.3 De 2015 a 2019. Procesos de apropiación y resignificación desde perspectivas extranjeras	120
Capítulo V: Hallazgos	132
5.1 La autorrepresentación pictórica: una estrategia visual dentro del campo de producción artística	139
5.2 Desobediencia visual y despolitización/repolitización de las imágenes	142
5.3 Actores e intenciones	144
5.4 El autorretrato: más allá de lo subjetivo. Alteridades y autorrepresentación	145
5.5 Despolitización y banalización de la imagen de Frida Kahlo	147
5.6 Procesos de sacralización y repetición	148
5.7 Apropiaciones culturales y visuales	149
Capítulo VI: Conclusiones	152
6.1 Desobediencia visual contextualizada: hacia una repolitización de la imagen de Frida Kahlo	152
6.2 Derecho a mirar y a mostrar	157
6.3 Los muchos pendientes por observar	159
Bibliografía	162
Anexos	168
Tabla de coherencia teórica-metodológica	168
Mapa analítico	170
Índice de imágenes, ilustraciones y tablas	171

Agradecimientos

Gracias, enormes gracias a quienes me guiaron y empujaron en este esfuerzo conjunto.

A Israel y a Regina, que tanto me aman, correspondidamente: sin su apoyo, comprensión y ternura este logro no sería. Ustedes *me ven*.

A mis asesoras, Dra. Adriana Pantoja de Alba, y Dra. Alina Peña Iguarán: gracias por su dirección, paciencia y claridad. Su acompañamiento significó el proceso más importante para lograr explicar algo aparentemente invisible.

A mi lectora, Mtra. Anaeli Ibarra Cáceres, quien me hizo avistar lo que falta por ser estudiado.

A mis profesoras y profesores: gracias por su generosidad y ejemplo. Cada una, cada uno.

Al ITESO: gracias por acercarme este sueño.

A mis compañeras: gracias por estar conmigo en todo momento. Gracias especiales a Mtra. María Quinn, por su empuje.

Introducción: La mirada implicada

La primera vez que vi una pintura de la artista Frida Kahlo (Coyoacán, México, 1907-1954) fue a finales de los años ochenta del siglo pasado en el Museo de Arte Moderno (MAM), del entonces Distrito Federal, hoy Ciudad de México. En ese momento el museo tenía apenas un par de décadas funcionando: se inauguró al final del sexenio de Adolfo López Mateos, el 20 de septiembre de 1964, diez años después de la muerte de Frida Kahlo.

La pintura que vi fue *Las dos Fridas* (1939) (Imagen 1), obra de gran formato, muy impresionante; fue adquirida un poco antes de la inauguración del MAM por un proyecto de exposiciones de arte moderno de nombre “Sala de arte”; a esta obra la acompañaban otras, en su mayoría producidas por artistas pertenecientes al movimiento muralista mexicano. Sin embargo, la muestra con la que se inauguró el MAM, recinto diseñado por los arquitectos Pedro Ramírez Vázquez y Rafael Mijares, fue del artista Rufino Tamayo.



Imagen 1: Kahlo, F. (1939). *Las dos Fridas* [Óleo sobre tela]. Colección Museo de Arte Moderno, Ciudad de México.

El MAM no fue el único museo inaugurado en 1964: el Museo Nacional de Antropología, el Museo de la Ciudad de México, el Museo Anahuacalli, el Museo del Virreinato y la Pinacoteca Virreinal fueron proyectos a los que el Secretario de Educación Pública de aquel momento, Jaime

Torres Bodet, dedicó toda su atención (Macías, 2014, p. 33). Esta forma del gobierno mexicano de volcarse a la construcción de espacios para albergar arte más allá del muralismo respondió a la implementación de las políticas culturales propuestas por Adolfo López Mateos (pp. 34-35), en una marcada “institucionalización de la cultura”.

Visitar el MAM y ver la obra de Frida Kahlo, como se ve, fue una experiencia muy personal facilitada por políticas culturales gubernamentales ejecutadas desde hacía veinte años, y sostenidas a través de cuatro sexenios. Las experiencias de la apreciación de imágenes en espacios museísticos, sin embargo, no terminan cuando los espectadores salimos de las salas.

Mi visita al museo incluyó la compra de un cartel, editado por Martha Zamora en 1984, tres años antes de la publicación de la biografía *Frida, el pincel de la angustia* (1987); era un artículo promocional que se anticipaba al trabajo de Zamora acerca de la vida de la pintora. En el museo estaba puesto a la venta para que los asistentes a las exposiciones nos lleváramos algún recuerdo. En el cartel estaba reproducida la pintura *Yo y mis pericos* (1939) (Imagen 2). Era un artículo accesible y llamativo, y al verlo también se podía leer el nombre de Frida Kahlo escrito en tipografía que emula la escritura a mano; el color amarillo me parecía que armonizaba muy bien con los de la pintura (Imagen 3).



Imagen 2: Kahlo, F. (1939). *Yo y mis pericos* [Óleo sobre tela]. Matilda G. Tream Collection, Nueva Orleans.



Imagen 3: Cartel Frida Kahlo (1984), editado por Martha Zamora.

Por esas fechas también, en una librería me encontré la biografía que Raquel Tibol había escrito unos años antes, *Frida Kahlo. Una vida abierta* (1983) (Imagen 4). Era un libro pequeño, publicado por la editorial Oasis en México, que se leía rápido gracias a su fluida escritura y a la forma de presentar al personaje central: una Frida Kahlo que fascinaba y que causaba todo tipo de reacciones e identificaciones.

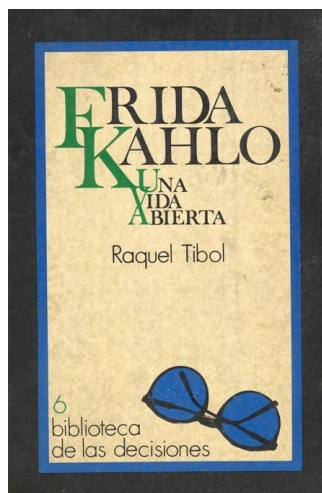


Imagen 4: Portada de *Frida Kahlo. Una vida abierta*, Raquel Tibol (1983).

La colección de objetos que me recordaban la visita al MAM y a la obra de Frida Kahlo se completó con otro cartel (Imagen 5), esta vez no con la reproducción de una pintura suya sino con la alteración gráfica de una fotografía, tomada en la última aparición pública de la pintora, el 2 de julio de 1954 en una manifestación en protesta por la intervención estadounidense en Guatemala (Zamora, 2015, p. 157).



Imagen 5: *Voluntad de resistir viviendo* [Cartel a partir de fotografía de 1954].

La fotografía original, sin crédito a su autor, había sido modificada: los medios tonos desaparecieron para dejar una imagen en blanco y negro, en alto contraste; el nombre de la pintora estaba en color rojo, y debajo unas letras blancas decían: “voluntad de resistir viviendo”. En una nota publicada en el periódico *Excelsior* el 14 de julio de 1954 (Imagen 6), se avisa de la muerte de Frida Kahlo; la imagen que acompaña la nota es la fotografía utilizada para el cartel mencionado, y se alcanza a leer el nombre de su autor, Garza Niebla I.



Imagen 6: Garza Niebla I. (1954). Nota en el periódico *Excelsior* (1954). Archivo Isolda P. Kahlo.

Las imágenes y sus mensajes viajaron, pues, de una pintura en un museo a un cartel, y de una fotografía a un libro, y luego las imágenes las recreaba yo en mi cabeza al leer la biografía y hacer conexiones entre lo que leía y lo que veía en mis carteles, colocados en las paredes de mi espacio habitacional. Todo este cúmulo de afectos y relaciones es posible gracias a esos objetos, esos que sirven como soporte a las imágenes, y a la red de situaciones y personas que nos acercan las imágenes a las personas. Las pinturas, las fotografías, los carteles y los libros fueron los medios por los que esas imágenes de Frida Kahlo llegaron hasta mí; y llegaron gracias a todas las acciones que efectuaron un gran número de agentes involucrados: museos e instituciones culturales, editoriales y sus ejecutivos, imprentas, autores, artistas, y yo, como parte del público.

De alguna manera, la presente investigación parte de esas primeras experiencias con la observación de una imagen que se va volviendo reconocible, una imagen que provoca la identificación y la continuación de las historias que son plasmadas visualmente, a modo de

propuestas para un diálogo. Son los autorretratos de Frida Kahlo, que a fuerza de verse repetidos dentro del proyecto artístico de la pintora y fuera de él, se reproducen en tantos ámbitos y por tanto tiempo, que me pareció un fenómeno comunicativo y sociocultural que podría ser factible analizar.

Un encuadre sociocultural

El particular estilo artístico y la poderosa autorrepresentación de Frida Kahlo se dan en un contexto sociocultural complejo, en el que el México posrevolucionario, el nacionalismo cultural y los movimientos políticos de izquierda se conjugaron de una manera muy precisa.

La Revolución Mexicana (1910-1920) fue un largo proceso en el que la sociedad mexicana se vio en la búsqueda de una identidad nacional actualizada, búsqueda que se vio reflejada en el arte y la cultura. El movimiento muralista estaba en auge, y artistas como Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco gozaban de un lugar consagrado dentro del campo de producción artística. El trabajo de Frida Kahlo fue distinto al de la propuesta muralista, pero también logró integrarse en el círculo de artistas de renombre gracias a su original propuesta pictórica y a la cercanía con el ámbito internacional en el que se desenvolvía el esposo de la pintora.

En la obra de Frida Kahlo se vislumbra claramente su interés por hacer referencias visuales y de sentido a la cultura precolombina y al sector popular mexicano, uniendo estas dos preocupaciones para darle formas estéticas y narrativas a un escenario simbólico en el que ella, al centro, expresa su lugar interno. Se presenta como una mujer de su tiempo, en plena primera mitad del siglo XX: el comportamiento de las mujeres en sociedad todavía está sujeto a numerosas restricciones, pero no como antes de la Revolución; luchan por sus derechos a nivel mundial, y en México se fragua el voto femenino —hasta 1953, un año antes de la muerte de Frida Kahlo; ella no alcanzó a participar en el primer proceso electoral mexicano que tomaría en cuenta el voto de las mujeres, las elecciones federales de 1955—. Las normas tradicionales impuestas a las mujeres de su tiempo fueron desafiadas por ella con su autorrepresentación rebelde y ambigua y con su tenacidad para defender sus posturas políticas. Se retrata a sí misma como una figura fuerte, incluso cuando su reflejo muestra sufrimiento. Se expresa acerca de sí misma con libertad e independencia, alcanzando una notable fuerza gracias a su determinación para mostrarse tal como es, utilizando metáforas visuales novedosas para su tiempo.

Frida Kahlo, sin embargo, también retoma referencias de otras obras y personas que influyen en su trabajo pictórico y en sus ideas políticas; su contacto cercano con intelectuales y artistas, y sus viajes por Europa y Estados Unidos, también van moldeando su trabajo y definiendo el lugar que

ocuparía dentro del campo artístico mexicano. Su obra se compone de simbolismos que va conectando con su postura, sus intenciones y su contexto; estos simbolismos son conexiones hechas antes a nivel cultural y que no necesitan explicación alguna: son mensajes comprensibles gracias a las claves compartidas a nivel social.

Su obra, aunque en su momento fue considerada dentro del surrealismo, poco a poco se va separando del estilo de artistas como Leonora Carrington, Remedios Varo, Salvador Dalí o André Breton, porque construyó su propio mundo simbólico y onírico pero muy real para ella. Es de sobra conocida su respuesta al preguntársele acerca de si su arte era surrealista: ella decía que pintaba su propia realidad. Con esta breve declaración mostró una intención clara de no querer que se la considerara como parte de un grupo.

Después de su muerte, la obra de Frida Kahlo inspiró a artistas dentro y fuera de México, y se convirtió en un ícono cultural, y en una figura emblemática para la lucha feminista, no tanto porque su actuar fuera decidida y voluntariamente contestatario, sino por su postura como mujer artista dispuesta a vivir plenamente a pesar de sus propias desgracias y obstáculos. En el diálogo que las y los artistas entablan con su imagen y su obra, se distinguen los abordajes a temas como la identidad nacional, de género, de orientación sexual y de postura política.

Un fenómeno comercial

Reconocer a Frida Kahlo en el mundo de las imágenes, tanto artísticas y creativas¹ como aquellas que sirven a fines gubernamentales, deportivos o comerciales (Imagen 7), se ha vuelto algo “normal” en la actualidad, tanto dentro como fuera de México: podemos ver los autorretratos o las fotografías de Frida Kahlo en ilustraciones de artistas independientes, o de creadores que han sido contratados por alguna marca comercial o entidad gubernamental para promocionar un producto —o una idea (Imagen 8)— utilizando esa imagen, y también la vemos reproducida y recreada en objetos de la vida diaria.

¹ Hago la inclusión de las imágenes creativas para referirme a las que son producidas en la disciplina del diseño gráfico, entorno que genera imágenes no consideradas como “arte”. Unas y otras, las imágenes artísticas y las creativas son consideradas en su calidad de servir como soporte para los mensajes que comunican.



Imagen 7: Artículos promocionales de Chocolate Abuelita, marca que comercializa chocolate en México desde 1939. ilustraciones de Lourdes Villagómez (2020).



Imagen 8: Campaña de la Federación Mexicana de Fútbol. Alianza entre la FMF y la empresa Familia Frida Kahlo (2021).

También hay acuerdos comerciales entre marcas trasnacionales y las corporaciones que poseen derechos legales para usar la imagen de Frida Kahlo: Familia Frida Kahlo, y Frida Kahlo Corporation. Firmas comerciales como Ray-Ban, Puma, Vans (Imagen 9), Mattel y Converse, entre muchísimas otras, han celebrado acuerdos con una u otra corporación, y han esparcido la imagen de la obra pictórica y de la misma Frida en ámbitos internacionales de mercado. El interés que levanta ya no se limita al territorio nacional o al campo artístico: se dedican exposiciones en diversas ciudades del mundo para dar a conocer el arte de Kahlo y su vida (Imagen 10), y se reproduce su imagen fotográfica con fines distintos a los de la expresión artística.



Imagen 9: Vans X Frida Kahlo Collection (2019).



Imagen 10: Máxima, reina de Holanda, inaugurando la exposición *Viva la Frida*, en la ciudad de Assen, Países Bajos (octubre de 2021).

Trazar un camino posible

Con la intención de acercarme al fenómeno de la comunicación que supone una investigación desde la perspectiva sociocultural, las rutas que fui bosquejando antes de hacer el presente planteamiento argumentativo tocaron asuntos relacionados con dos *biopics* dedicadas a Frida Kahlo, así como con las políticas culturales facilitadoras de la dinámica histórica de exposiciones, tanto de Kahlo como de

otros artistas que se inspiraron en su arte. En realidad, fue hasta el segundo semestre de la Maestría en Comunicación de la Ciencia y la Cultura que logré, con la ayuda de mis asesoras, profesoras y profesores, aclarar una ruta que permitiera responder a la duda presentada al ingresar al posgrado: ¿qué factores intervinieron para que la imagen de Frida Kahlo se haya reproducido en distintos campos y formatos, y con tan diversas intenciones? ¿Cómo estudiar un fenómeno visual-cultural en el que intervienen el campo artístico, el contexto sociocultural y la historicidad de las apropiaciones como imagen referenciada?

Había que separar pacientemente el objeto de investigación, aclarar los conceptos teóricos y metodológicos para abordar el trayecto histórico de la imagen, profundizar en las lecturas y relacionarlas entre sí, leer las influencias y las intenciones de producción y reproducción artística. Incluso el planteamiento teórico y metodológico que me acompañó una parte del camino, el de John B. Thompson y la hermenéutica profunda, fue reconsiderado y descartado con el propósito de centrar el interés, dentro del mundo poderoso de las imágenes, en la contraposición entre visualidad y contravisualidad, así como en los ámbitos de la producción artística y de la mirada interpretativa.

En cambio, la propuesta teórica que hace Alejandro Grimson en *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad* (2011) me acompañó desde el principio y fue fundamental para acotar una lógica teórica que situara un concepto de “cultura” sin la pátina homogeneizante de planteamientos anteriores a los hechos por el antropólogo argentino. Su trabajo también fue útil para pensar el objeto de investigación en relación con los otros conceptos que forman parte del mapa conceptual de la investigación: las pugnas por y contra el poder, el comportamiento del campo cultural y artístico, y la hermenéutica de las imágenes.

El área de estudio en la que se inserta esta investigación son los estudios visuales: las imágenes se examinan como fenómenos simbólicos en su calidad de transmisores de sentidos y significados. El concepto de configuración cultural opera, precisamente, para comprender que los sentidos y los significados se comparten —o no— en un ámbito heterogéneo, desigual, conflictivo, histórico y marcado por las relaciones de poder; el poder es un componente que también interesa para el acercamiento al campo de la producción artística, y juega un papel importante en la relación de los artistas con sus respectivos contextos sociales.

Estado del arte

En un primer momento, la literatura revisada arrojó resultados relacionados con la ubicación del objeto de estudio en un espacio general, siguiendo las coordenadas que el planteamiento inicial

demarcó. Este planteamiento estaba relacionado con la vida y la obra de Frida Kahlo, el contexto de su creación artística y su proceso en la construcción de una imagen reconocible. Los recursos académicos que refiero en esta sección son importantes para dimensionar el fenómeno, situarlo en su contexto y área de interés, tratar de abarcar lo que se sabe de la pintora en términos generales y particulares, y profundizar en el acercamiento de otros estudios ejemplares.

Las biografías

Encontré las primeras fuentes para reunir información en las tres biografías escritas en la década de los ochenta del siglo pasado: Hayden Herrera escribe *Frida. Una biografía de Frida Kahlo* (1983), Raquel Tibol entrega su versión en *Frida Kahlo. Una vida abierta* (1983), y Martha Zamora investiga y publica *Frida. El pincel de la angustia* (1987). Las biografías, en su conjunto, facilitan la colocación de datos importantes de naturaleza histórica, pero también dejan claro que, ya desde ese contexto histórico, escribir acerca de una misma artista genera interpretaciones distintas. Aunque las tres biografías manejan casi los mismos datos, cada autora aborda la interpretación de los hechos de formas diferentes. Hayden Herrera es una historiadora de arte y biógrafa estadounidense; Raquel Tibol fue una crítica e historiadora de arte mexicano nacida en Argentina; y Martha Zamora es una escritora e investigadora mexicana. Cada una presenta distintos niveles de entendimiento del arte y diferentes estilos de escritura. También comienzan sus textos de formas diferentes: Tibol con los datos duros de la vida de Frida; Zamora se refiere al testimonio de la última enfermera que atendió a Kahlo; Herrera relata su única exposición en México en solitario, en 1953, un año antes de su muerte. La única autora que conoció en persona a Frida Kahlo fue Raquel Tibol, y ese lugar privilegiado testimonial le da a la narración, escrita en primera persona, un toque cercano. De las tres autoras, es también Tibol quien se permite utilizar un lenguaje más poético:

Conocí a Frida una tarde del mes de mayo de 1953, y por algunos días, breves e intensos, habité su universo significado por la sinceridad. Era tiempo de extremo sufrimiento para esa mujer de extraña belleza. El sufrimiento habitaba en ella golosamente. Los padecimientos estallaban como secuencias de un empecinado y caprichoso juego de prestidigitación. En medio de su dolor, con ánimo sereno, me relató fragmentos de su vida, historia desconcertante y difícil de comprender en un sentido de plena identificación. (Tibol, 1983, p. 31).

En el texto de Raquel Tibol, además, hay transcripciones de los testimonios de Frida misma, en primera persona. Este hecho tampoco significa que los datos recopilados en la voz de la pintora sean completamente ciertos: Herrera refiere en su texto que Frida “decidió que ella y el México moderno habían nacido juntos” (p. 28), para referirse al cambio de fecha de su propio nacimiento, de 1907 a 1910. Lo cierto es que los datos ambiguos también son atendidos por las tres autoras. Zamora menciona que otra posible razón por la que Frida mentía sobre su edad se debía a que, a raíz de su enfermedad a los seis años y haber estado en recuperación, entró tarde a la escuela primaria (Zamora, 1987, p. 15). Este dato también es discutido por Zamora, quien afirma que esta teoría no se sustenta debido a que el reporte de una doctora, de nombre Henriette Begun, describe que no tuvo molestias y que la paciente pudo realizar actividades incluso deportivas después de un golpe en el pie derecho en 1918.

Zamora comenzó su investigación, según refiere, en 1981; advierte:

Inicié mi investigación cuando Frida Kahlo tenía veintisiete años de muerta y los recuerdos de sus contemporáneos estaban ya pulidos por la repetición y seleccionados por la memoria, la caprichosa cronista del alma que se encarga de filtrar lo que duele, combinar los sucesos y acomodarlos de la manera como quiere recordarlos, elaborando su propia verdad. (Zamora, 1987, p. 7).

No hay consenso en algunos de los datos generales de las tres biografías; Herrera y Zamora revisaron el trabajo de Tibol y la citan en sus libros, siempre anotando las pequeñas discrepancias que las investigadoras contrastaron con actas de nacimiento, documentos médicos y registros de hospitales. Zamora (1987), para abrir su texto, explica: “En mi búsqueda incluso competía con la misma Frida, quien parecía haber querido inventar su propia biografía, tramar su mito y su leyenda” (p. 7). Irónicamente, Raquel Tibol cita a Frida hablando de sí misma, recordando su vida, y es así que resultan algunos datos ambiguos, lo que hace pensar que lo autobiográfico no siempre resulta veraz.

Es precisamente este aspecto el que se puede observar en los autorretratos de Frida Kahlo, y que atenderé más adelante: la autorrepresentación es subjetiva y el personaje que ella construye es creado desde la propia experiencia, pero también desde la intención que imprime en su obra y que incidirá en lo que los demás verán e interpretarán de ella. Zamora concluye que, al final, la obra pictórica de Frida Kahlo es la que puede hablar más auténticamente de Frida Kahlo: que “en sus propios cuadros se origina el mito Frida Kahlo y ellos tienen un valor propio que no requiere de

corroboración biográfica” (Zamora, 1987, p. 8). Para la labor artística en el autorretrato, Frida Kahlo utiliza elementos narrativos visuales y referencias contextuales que provocarán efectos específicos, que Zamora describe desde su propia experiencia: “pintando, nos hizo visible su mundo interior al tiempo que nos arrastra y nos despierta a las miserias y las soledades propias” (p. 8).

Por su parte, Tibol (1983) recoge un recuento vivo, imaginativo, caprichoso de la experiencia propia de la pintora. La autora deja que Frida hable de su vida por sí misma; Tibol se refiere al acto de recuperar esa información en la voz de Frida: “Ornamentaba la verdad, la inventaba, la desmenuzaba, la extraía, la provocaba; pero jamás la tergiversó” (p. 15). Raquel Tibol, en un video producido y publicado por TV UNAM (compartido en YouTube en 2018 por TV UNAM, grabado y transmitido en 2004), se refiere a la labor de investigación que hizo al entrevistarse con Frida Kahlo como el momento más importante en su carrera como investigadora e historiadora del arte. Por cierto, refiere que, en el momento de la entrevista de TV UNAM, “ahora está de moda Frida Kahlo” (TV UNAM, 2018, minuto 16:00). En este momento, la película *Frida*, estelarizada por Salma Hayek, llevaba dos años de haberse estrenado; es tal vez a esta *biopic* que se deba el auge que alcanzó la imagen de Frida Kahlo en ese momento a nivel internacional. En ese reportaje para televisión, Tibol se refiere a las visitas a Kahlo, hechas en 1953, cuando Tibol trabajaba para el periódico *Novedades*; cuenta que la conoció y luego le pidió: “díctame tu biografía” (TV UNAM, 2018, minuto 16:23).

También aporta un dato nuevo en este video: las anotaciones que hizo durante estos encuentros con la pintora fueron publicados mientras Frida aún vivía: en *México en la Cultura*, suplemento del periódico *Novedades*. La idea de Frida Kahlo leyendo lo que una joven reportera reproduce de sus propias palabras es algo interesante de imaginar. Hay otro dato importante respecto a las sesiones que Tibol pudo tener en persona con Frida Kahlo; dice: “Pude convocarla hacia un área de claridad mental, y de acercarse a su vida no con autocompasión, no con dregadación [...] Frida tenía mucho respeto por su persona” (TV UNAM, 2018, minuto 17:05). Con este importante testimonio de Tibol se puede saber que la biografía que publicaría después tendría el componente que caracteriza otros trabajos de la historiadora argentina —naturalizada mexicana en 1961—: al dictarle los hechos de su vida y hacerlo en su propio estilo imaginativo, Frida Kahlo convierte la biografía de Raquel Tibol en una especie de autorretrato ejecutado por otras manos y en otro idioma que no es el visual-pictórico.

Finalmente, la investigación de Hayden Herrera, publicada originalmente fuera de México y en inglés bajo el título *Frida. A Biography of Frida Kahlo*, fue la que más circulación obtuvo por haber sido editada por una firma editorial de gran producción: Harper & Row, Publishers, con sede en

Nueva York, Estados Unidos. Luego, dos años después, en 1985, se publicaría la traducción al español.

Datos biográficos de Frida Kahlo

Magdalena Carmen Frida (originalmente Frieda) Kahlo y Calderón, más conocida como Frida Kahlo, nació el 6 de julio de 1907 y murió el 13 de julio de 1954, ambos sucesos en Coyoacán. Nació en la Villa de Coyoacán (Tíbol, 1983, p. 9), descrita como una zona residencial en la periferia de la Ciudad de México (Herrera, 2020, p. 34). Sus padres fueron Matilde Calderón, mexicana, y Wilhelm Kahlo, quien cambió su nombre a Guillermo cuando llegó a México desde Alemania, en 1891 (Tíbol, 1983, p. 33; Herrera, 2020, p. 29). Matilde fue la segunda esposa de Guillermo Kahlo, pues la primera murió al dar a luz a su segunda hija. Matilde y Guillermo tuvieron cuatro hijas: Matilde, Adriana, Frida y Cristina. Cuando Frida nació, su madre tenía 30 años y su padre 36 (Tíbol, 1983, p. 9).

Frida tuvo un accidente al golpearse el pie derecho contra un tronco (algunos doctores confundieron los síntomas con poliomielitis), a los seis años (Herrera, 2020, p. 38; Zamora, 1987, p. 15) o a los 11 (Tíbol, 1983, p. 9). Ese accidente la tuvo recluida por nueve meses, aunque la investigación de Zamora contradice esta aseveración. Herrera conjetura que este hecho marcó una “extraña ambivalencia de la obsesión consigo misma y la extraversión que caracterizaba a Frida de adulta pudo haber surgido en la niña enferma, a partir de su conciencia exacerbada de la discrepancia entre el mundo interior, el del ensueño, y el exterior, del intercambio social” (Herrera, 2020, pp. 38-39). A los 18 años sufrió un grave accidente: el 17 de septiembre de 1925 viajaba en un autobús que fue impactado y arrastrado por un tranvía, en la esquina de las calles Cuauhtemotzín y 5 de febrero, en la Ciudad de México (p. 73). Este trágico evento marcó su cuerpo con fracturas y lesiones, y su historia personal se vio condicionada por los cuidados y las eventuales complicaciones que le acarreó durante toda su vida, como cirugías interminables, dolores insoportables, abortos y la amputación de su pierna derecha un año antes de su muerte.

En medio de la convalecencia tras el accidente, su madre le colocó un espejo sobre la cama, y le llevó papel, pinceles y pinturas. Frida comenzó así su trabajo como artista: como una forma de expresión que se valía de una modelo que era ella misma. Ella fue el tema sobre el que giró su trabajo, que se calcula en cerca de 200 cuadros; su estilo pictórico fue descrito por André Breton en 1938 como “surrealismo natural”, y aunque Frida Kahlo no estuvo de acuerdo con la etiqueta, en

Europa se solía relacionar este término con su obra por facilitar la comprensión de su particular forma de pintar.

Frida Kahlo y Diego Rivera se casaron dos veces; la primera el 21 de agosto de 1929, y la segunda el 8 de diciembre de 1940 (Zamora, 1987, pp. 196, 201), a sólo un año de haberse divorciado, el 8 de noviembre de 1939 (p. 200). El pintor le llevaba 21 años; antes estuvo casado con Guadalupe Marín. Diego Rivera era, cuando Frida y él se conocieron, un artista con una trayectoria larga y respetada en México y fuera del país. Había estado viviendo y estudiando en Francia gracias a una beca de la Academia de San Carlos (Zamora, 1987, p. 36), y pudo viajar a Europa, de 1907 a 1921, y continuar pintando y aprendiendo, primero en España y luego en Francia, en una época en la que participar en las vanguardias artísticas emergentes aseguraba la trascendencia dentro del campo. En diciembre de 1921, ya de regreso en México, Diego comenzó a pintar su mural *La Creación* en la Preparatoria en la que estudiaría Frida unos meses después, en 1922. La joven Frida y sus compañeros organizaban travesuras en la preparatoria (echaban jabón en los escalones para que Diego Rivera se cayera, sin conseguirlo), y a ella “le divertía provocar los celos del hermoso animal que era Lupe Marín” (Zamora, 1987, p. 35), entonces esposa del pintor. Es precisamente este hecho el que sería recordado por Rivera años después, cuando supo el nombre completo de la muchacha que le había llevado cuatro pinturas para preguntarle su opinión; Diego se encontraba pintando murales en la Secretaría de Educación, y Frida le mostró sus cuadros. Entre esas pinturas se encontraba un autorretrato que llamó la atención de Rivera (Imagen 11), por ser “el más original. Los otros tres me parecen influenciados de lo que usted ha visto” (Zamora, 1987, p. 40).



Imagen 11: Kahlo, F. (1926). *Autorretrato con traje de terciopelo* [Óleo sobre tela]. Colección particular.

Frida Kahlo realizó varios viajes al extranjero, en los que unas veces acompañaba a Diego en sus compromisos y otras era ella misma la que tenía alguna exposición; en otras ocasiones se trataba de visitas a doctores, tratamientos e intervenciones médicas; desde 1930, Diego y ella hicieron varias visitas a Estados Unidos, y en 1939 Kahlo fue a París (Zamora, 1987, pp. 197, 200).

En su interés por hacerse de un nombre dentro del campo artístico, y ayudándose mucho de la posición de su esposo, Frida Kahlo recibió varios tratamientos y fue sometida a operaciones fuera de México. Conoció a los especialistas más renombrados de su época, quienes se esforzaban por dar solución a una larga lista de males que la aquejaban, desde la pierna derecha, los dedos de ese pie y la espalda, hasta deficiencias alimenticias y abortos, ya fueran accidentales o inducidos por consejo de los doctores.

Estudios alrededor de Frida Kahlo

La forma tan particular en la que Frida Kahlo construyó su personaje es digna de seguimiento desde distintos ángulos: su práctica artística comienza con un acto expresivo artístico autobiográfico y se completa con la autofiguración subjetiva de sí misma, sin una distinción clara entre lo que *ella mira de sí* y lo que desea que *miremos de ella*, o una nítida línea divisoria entre los sentidos arraigados en la

apariciencia, y lo performativo, lo teatral. Se construye (para ella misma, primero, y luego para otros) un personaje y lo enriquece con elementos (de vestimenta, étnicos, culturales, tradicionales, contextuales) que completan el mensaje. Hay una fotografía familiar tomada por su padre en 1926 (Imagen 12), en la que la pintora posa con ropa masculina: pantalones, camisa, chaleco, saco y corbata, y el cabello alisado hacia atrás. En la imagen se puede leer “Frida vestida con el traje de papá”. En 1929, cuando volvió a encontrarse con Diego Rivera, ya había adoptado la vestimenta indígena mexicana. Carlos Fuentes (2001, p. 23) escribió que la ropa de la pintora era su forma de velar su cuerpo roto y adornarlo, y destaca el carácter autoerótico del uso de vestidos con los que se disfrazaba, jugaba con otras yos, representaba un papel teatral, actuaba. La vestimenta es sólo el primero de muchos elementos que conforman esta autorrepresentación performativa.



Imagen 12: Kahlo, G. (1926). *Familia Kahlo* (1926). [Emulsión de plata]. Archivo Isolda P. Kahlo.

Se ha estudiado el arte de Frida Kahlo desde una gran variedad de ángulos. En un ensayo publicado en la revista *Comunicación*, Alfonso de Toro (2007) hace un análisis del trabajo de Frida Kahlo desde la perspectiva del uso del cuerpo como herramienta para el arte, partiendo de los conceptos transdisciplinaridad, transtextualidad, transculturalidad, y transmedialidad. Éstos cuatro

conceptos se incrustan en los contextos de la modernidad y de la posmodernidad, y el arte y los efectos del arte de Frida Kahlo vienen a servir de caso de análisis a fin de demostrar la importancia de las condiciones históricas para que fenómenos culturales globales puedan darse. El ensayo de De Toro no sólo es de interés por observar el fenómeno cultural de Frida Kahlo, sino también como referencia del estudio de diálogos híbridos y transversales relacionados con la autorrepresentación, en los que la dinámica de interacción entre elementos se toma en cuenta para descubrir el flujo de sentidos. También resalta la identificación de una relación entre el fenómeno de la pintora con el “carácter primordialmente nómada y descentrado” de los significados y su forma de circular en el contexto histórico de la modernidad. De Toro desarrolla una revisión de las anotaciones que hizo Frida Kahlo en su diario durante sus últimos diez años de vida, con el fin de analizar este instrumento de escritura subjetiva como interpretación del sentir personal de la artista, en el contexto del elemento biográfico como contenido de su trabajo: “estas pinturas —que podemos llamar del ‘destino’— son el producto de toda una elaboración inter y transpictórica con una diversidad de relaciones donde lo autobiográfico es tan sólo un punto de partida” (De Toro, 2007, p. 29). La autoescenificación pública que montó alrededor de su vida, como si fuera una obra teatral de su propia existencia, atendía a estereotipos y clichés (De Toro, 2007, p. 30); esta escenificación personal era percibida, en la opinión de este autor, como una aparición exótica, exagerada, casi ridícula. Desde la perspectiva de De Toro, el caso de Frida Kahlo es un fenómeno mediático que comienza con ella misma pero sólo en apariencia: el autor rescata la cultura visual artística de Frida Kahlo, al distinguir imágenes que ya dialogan con la obra de la artista.

Se va determinando que la obra pictórica autobiográfica de Frida Kahlo es la primera reinterpretación de Frida Kahlo. Es una autorrepresentación que Kahlo trabaja con una auto-objetivación —hacerse real a sí misma, diseñar su propia narrativa y bajo sus propios términos— que, según las indagaciones de Sabrina Vellucci (2016), crea una empatía narrativa construida para controlar su historia y contarla desde su propia perspectiva. Esta autora compara dos reinterpretaciones de la vida de la pintora: la biografía de Herrera y la película estadounidense *Frida* (2002), y encuentra puntos de coincidencia en la empatía de las narrativas, tanto ficticia como no ficticia. Una cuestión que se resalta en este artículo es la licencia creativa en ambas reinterpretaciones, que usan sus propias herramientas para resaltar algún aspecto entre otros que permanecen sin atenderse.

El autorretrato en sí mismo es una reinterpretación, y, como se mencionaba antes, las licencias creativas determinan cada autorretrato; las motivaciones para hacerlo podrían tener relación

con una forma de aliviar malestares físicos y problemas personales; Irene Molina (2015) hace un estudio de esta forma de expresión desde la perspectiva de la liberación y la sanación terapéutica. El autorretrato es una forma de expresión, menciona Molina, que sirve para crear un mundo personal y para enfrentar el dolor y enfrentarse a la vida (p. 282). En el caso particular de Frida Kahlo, se representa a sí misma utilizando simbolismos y metáforas para comunicar (y comunicarse a sí misma) el conocimiento que tiene de su propia persona explicado libremente. El autorretrato es una forma de enfrentarse a la tragedia y a las situaciones dramáticas, y quien lo crea experimenta una especie de alivio. El autorretrato es un tipo de desdoblamiento, concluye Molina, en el que el ser original y su representación pueden incluso presentar motivaciones internas distintas. Ésta es una vertiente terapéutica del autorretrato que Molina analiza de cerca en su investigación.

La pintura fue apenas uno de los medios que utilizó Frida Kahlo para reinterpretarse a sí misma; en la tesis doctoral de Nieves Limón Serrano (2014) se estudia otro: la fotografía. En las manos de Frida, la cámara fotográfica se vuelve una herramienta para configurar una imagen de sí misma y constituirse a través de imágenes fragmentadas. En los autorretratos fotográficos de Frida Kahlo se pueden apreciar símbolos visuales y escenarios teatrales que evocan lo popular, lo rural y lo prehispánico, acordes con el discurso político comunista y con la “utopía indigenista” (p. 392). En este análisis también se resalta la subversión de los códigos de género, los elementos autobiográficos, la herramienta discursiva que es la fotografía, así como las estrategias creativas que pueden verse en sus autorretratos fotográficos, en los pictóricos y en su diario personal.

Otro de los medios utilizados por Frida Kahlo para reinterpretarse y autorrepresentarse fue el diario íntimo que llevó durante los últimos diez años de su vida. Como un género autobiográfico, el diario también presenta el concepto del Yo como elemento nuclear que configura y es configurado en un personaje aparte, independiente del Yo creador. Este personaje creado puede leerse como ficción, lo que sitúa al diario (y al cualquier contenido creado mediante la autobiografía) como la frontera entre la historia y la literatura. Así lo plantea Álvaro Luque (2018) en su artículo acerca de las teorías de la autobiografía en la literatura; las referencias se convierten en ficción, en historias en las que el Yo creador se desprenden y configuran un Yo literario.

Los elementos de autorrepresentación que utilizó Frida Kahlo le ayudaron a construirse una identidad que manejaba a su antojo, según refleja Isabel Molina (2006): Frida Kahlo no solamente se inventó su etnia (se vestía como mujer indígena pero no nació en una cultura indígena), sino que, como ya se mencionó antes, además cambió la fecha de su nacimiento como una forma de su discurso político (Herrera, 2020, p. 28). Isabel Molina apunta que Frida Kahlo también modificó su

género y sexualidad, e insiste en que la pintora inventaba fragmentos de su vida o reemplazaba narrativas antiguas con versiones más interesantes y llamativas (Molina, 2006, p. 239). En este estudio la autora analiza este fenómeno en el contexto de la autenticidad, tanto de Frida Kahlo como del personaje mediante el cual es reinterpretada en la *biopic* estadounidense filmada en 2002, *Frida*. Molina estudia la manera en la que Frida Kahlo se apropió de otra cultura y se la explica gracias a una cita de la biografía de Herrera: lo hacía por la idea que le comunicaban esas mujeres indígenas a las que emulaba, porque eran fuertes, sensuales, inteligentes y matriarcales (2006, p. 240).

En la tesis de Ivanhoe Martínez (2013) se puede leer un estudio del fenómeno del “Fridismo”, esa “unidad cultural poliédrica y multifuncional” (p. 15) que se renueva y se transforma en objeto de culto por satisfacer necesidades del inconsciente colectivo. Martínez relaciona directamente la creación del mito con el quehacer pictórico de Frida Kahlo y sus autorretratos, en un contexto de procesos de globalización en lo que se refiere al acceso a la cultura. También rescata un elemento que tanto la biografía de Herrera como la mayoría de las reseñas a las *biopics* mencionan: el gusto de Frida por la música popular como una muestra de su apoyo a las causas populares. Martínez concluye que Frida Kahlo y su obra se han inscrito en el espacio de un mito moderno y posmoderno (Martínez, 2013, p. 15).

En la mitificación hay un proceso que Gutiérrez Cham (2018) describe muy bien apoyándose en Roland Barthes: convertimos en mito aquello que nos impresiona (p. 43). Para Gutiérrez Cham, esto se relaciona fuertemente con una “estética de lo violentado” (p. 44). En la iconografía religiosa proliferan signos de este tipo; la sacralización, tanto de imágenes de *ex votos* como de las pinturas de Frida Kahlo, es un proceso que podría dar pistas para comprender las relaciones entre los individuos que generan imágenes y su deseo de ser percibidos como mártires modernos.

Para continuar analizando el fenómeno de la mitificación, actualmente la imagen de Frida Kahlo se ha incrustado en la cultura visual mundial; la talla que ha alcanzado sólo puede compararse con la de los ídolos *pop* y los *rockstars*, que como ellos circula y plantea diálogos que generan múltiples y diversas reinterpretaciones. Como antecedentes hay dos momentos que podrían estar directamente relacionados con la creación del mito de Frida Kahlo: en los años setenta del siglo pasado se renueva el interés en la figura de la pintora por el surgimiento de los movimientos feministas y gracias a las autoras que la nombran, como Elena Poniatowska y Raquel Tibol. Una década después, en los años ochenta, se vuelve a mostrar un interés en Kahlo, ahora en distintas manifestaciones culturales chicanas y como un símbolo de identidad de esa comunidad. Martínez cita a Martha Zamora (2013), quien, en el documental *Frida Kahlo, la cinta que envuelve una bomba*

(2007) declara que la pintora es el segundo símbolo en ser reproducido dentro de la comunidad latina, después de la Virgen de Guadalupe.

La narrativa de Frida Kahlo, desde la perspectiva del estudio del mito, surge como una amalgama cultural exitosamente creada con la combinación de lo indígena y lo europeo; así lo plantea Steven Volk (2000) en un estudio que también es citado por un número importante de fuentes revisadas. Volk analiza cómo el discurso nacionalista está presente en la obra de Kahlo, y cómo ese discurso visual evocaba un pasado prehispánico y rural. El autor rescata que, sin embargo, Frida Kahlo llevó a cabo esta labor bajo sus propios términos y sin que sus referentes masculinos más cercanos o su círculo artístico intervinieran (p. 171). En este estudio también se tiende un puente entre la vestimenta de tehuana, originaria de Tehuantepec, y el carácter resistente de su sociedad matriarcal. La “nación”, comprendida como articulación y creación de narrativas y sistemas simbólicos que aseguran la lealtad de los individuos, ciertamente ha sido remapeada con la imagen de Frida Kahlo, a pesar de que la construcción del sujeto nacional colectivo se da entre contradicciones (p. 172).

En el mismo sentido, Tina Olsin Lent (2007) estudia al personaje que se convierte en mito y lo relaciona con la identidad misma de Frida Kahlo, fragmentada pero adaptable: mujer bisexual, discapacitada, de raza mixta, en una sociedad poscolonial, características que dan como resultado una biografía exacta para llevarla al cine en el presente (p. 71), haciendo referencia al hecho de que la vida y la obra de la pintora generen interés como proyecto cinematográfico. La autora también relaciona el éxito de una de las *biopics*, la estadounidense de 2002, con el apogeo de la “Fridamania”. A la vez, rescata algunos datos importantes para la construcción del mito de Frida Kahlo: un artículo publicado en la revista de moda femenina *Elle*, en mayo de 1989, despliega una serie fotográfica con el “Frida-look”, y otra revista afín, *Vogue*, que en febrero del siguiente año publicó una propuesta similar. También el hecho de que en Nueva York, en 1990 y a raíz de la exposición de las obras de Kahlo y otras artistas como María Izquierdo, Remedios Varo, Lola Álvarez Bravo, Leonora Carrington y Tina Modotti en el Museo de Arte Contemporáneo, los anuncios espectaculares urbanos llenaron el espacio público con la imagen de la pintora mexicana. También Madonna, la cantante estadounidense, aparece en este recuento de antecedentes por haber comprado dos pinturas de Kahlo en 1990 y por anunciar que también habría adquirido los derechos de la biografía de Frida Kahlo con la intención de filmar una *biopic* para interpretar ella misma a la pintora (este proyecto no se realizó).

Otro de los estudios que más han sido citados en las investigaciones alrededor del mito de Frida Kahlo es el de Sarah M. Misemer (2008). En el capítulo dedicado a la pintora mexicana se examina su transformación en un personaje importante de la vida política nacional; analiza también la iconografía religiosa en el trabajo pictórico de Kahlo y su constante cuestionamiento de las normas sociales. Se hace mención de las *biopics*, una mexicana y otra estadounidense; también se revisa su vida y su obra, y analiza el fenómeno social que significa Frida Kahlo, incluyendo extractos de la biografía escrita por Hayden Herrera. El dramatismo en el arte de Frida Kahlo, el enigma del ícono cultural y el cuerpo como parte del espectáculo actuado son cruciales, afirma Misemer, y son pistas para rastrear la sacralización de la imagen de Frida Kahlo, quien convierte su propio cuerpo en el símbolo de sus acontecimientos biográficos (p. 20). Misemer también propone una herramienta para ir más allá en la observación de los autorretratos de Frida Kahlo: sus pinturas son un espejo en el que la pintora se refleja, pero de manera invertida; así, Kahlo jugaba con las nociones de identidad y de género, como ya otros expertos apuntaron.

Exploraciones estéticas, históricas y sociales

En la relación entre estética y ciencias sociales, varios autores han abordado las distintas articulaciones de estas disciplinas en el contexto de la teoría del arte. Cómo una obra artística es apreciada por un público específico, cómo los artistas y su obra ocupan un lugar social, y cómo el campo de la creación artística ha alcanzado cierta autonomía, a la vez que ha recibido contribuciones de otros campos, es algo que Néstor García Canclini (2011) analiza. Este autor observa la forma en que las prácticas artísticas son guiadas por postulaciones conceptuales deconstruidas de los entendimientos tradicionales en los que no era reconocida la limitación occidental ni la apertura a la comprensión de procesos de interacción. En el sistema de producción artística se reconoce como actores a los artistas, a las instituciones y a los mercados, y se hace evidente la necesidad de “construir un saber universalmente válido” (p. 31), intento que ha persistido por parte de las teorías del arte para entender éste dentro de los procesos de globalización actuales. Hablando de estética como ámbito abierto, García Canclini menciona que se buscan formas relacionadas con algún tipo de función, representaciones del conocimiento más que de la verdad, y de experiencias significativas y libres. El autor menciona tres perspectivas para hablar del arte: buscar la esencia en las estéticas filosóficas, juzgar lo artístico definido por los discursos, y la observación del comportamiento de los artistas cuando entran en juego los procesos de significación. También hace mención de cómo se han mediatizado los procesos de creación artística, y cómo se ha relacionado la excepcionalidad de

los artistas con sus biografías dolientes (p. 56). El autor también menciona el caso particular de Frida Kahlo en su labor artística, y analiza detenidamente cómo se la relaciona con el discurso posrevolucionario, con el feminismo y con su papel como intersección entre esos relatos. Frida Kahlo, desde la perspectiva de García Canclini, es una artista que construyó su lugar dentro de la sociedad en un contexto específico, pero el arte, su arte, apunta, es un trabajo enigmático.

La investigación de Mariana Giordano, Alejandra Reyero y Luciana Sudar Klappenbach (2019) analiza las imágenes del fotógrafo Pedro Luis Raota, quien en la época de la última dictadura argentina realizó una serie llamada *Chaco 1978*. Las investigadoras se centran en estudiar cómo se vinculan las imágenes con los discursos oficialistas y propagandísticos, y las ideologías impuestas por la autoridad. Entre los hallazgos de Giordano *et al.* está la noción de que las imágenes son vehículos de poder (p. 10), que ayudan a construir visualmente el mundo social, y que a través de las imágenes se transmite el imaginario social (p. 27). Las imágenes también son analizadas en cuanto a las esferas estética y política a las que hacen referencia; las imágenes son producidas en concordancia con la intención de construir una realidad social visual, que los individuos miran y reconocen. Con las imágenes se reorganizan las tramas de significado, y si son creadas desde la autoridad construyen una idea de lo social que emana de los aparatos gubernamentales (p. 30).

Hay investigaciones que rastrean los valores simbólicos y políticos en una imagen.

Por un lado, el documental *Chevolution* (2008), dirigido por Luis López y Trisha Ziff, analiza cómo una fotografía hace un viaje histórico a través de formatos variados y contextos sociales para convertirse en una declaración política, imagen que luego es apropiada por el campo artístico y finalmente por el mercado que la convierte en un producto. Irónicamente, este devenir se contrapone a los ideales de los personajes representados en una imagen, como es el caso de Ernesto Che Guevara y la fotografía que ha dado la vuelta al mundo dando a conocer la persona del revolucionario argentino. La fotografía en blanco y negro (Imagen 13), tomada el 5 de marzo de 1960 en un memorial dedicado a las víctimas del atentado el día anterior, ocurrido en Cuba, muestra a Ernesto Guevara mirando seriamente el cortejo funerario y vistiendo su distintiva boina. El fotógrafo Alberto Korda —era su nombre de fotógrafo profesional, su verdadero apellido era Díaz— guardó por algunos años los negativos originales de la fotografía; la imagen fue adquirida por el italiano Giangiacomo Feltrinelli, quien visitó a Korda en su taller, en Cuba. Era un editor e impresor de carteles considerado como radical de izquierda; al obtener una ampliación de la imagen hecha por el propio asistente de Korda, Feltrinelli regresa a Milán, Italia, y hace imprimir un millón de carteles con esta imagen. Los carteles alcanzan una impresionante circulación, distribución y

exposición de la fotografía del *Che* Guevara a lo largo de ciudades europeas (*Chevolution*, 2008, minutos 33:17 al 34:40). La fotografía también apareció en una publicación francesa el 26 de agosto de 1967 (menos de dos meses antes del asesinato de Guevara), *Paris Match*, en la que se muestra la imagen a página entera, sin crédito y sólo con la aseveración de que ésa era “la imagen oficial del *Che* Guevara” (*Chevolution*, minuto 31:18). Esa fotografía se utilizó para ilustrar la mayoría de las luchas estudiantiles a finales de la década de los años sesenta a nivel mundial, y se ha descontextualizado su origen político preciso. Incluso el artista estadounidense Andy Warhol hizo una obra en serigrafía con esta imagen intervenida, coloreada y multiplicada.



Imagen 13: Korda, A. (1960). *Ernesto Che Guevara* [Fotografía en blanco y negro]. Archivo Korda.

Por otro lado, el trabajo de Luis Vargas-Santiago (2017), en su artículo *Dialécticas del espejo: Zapata, una imagen transnacional* (2017), plantea el recorrido histórico de la imagen de Emiliano Zapata, el contexto de representación y su reproducción, y la categoría de “lo mexicano” en el ámbito internacional (p. 275). La intención de Vargas-Santiago es la de realizar una “intervención historiográfica” (p. 270), y para eso analiza la imagen de Emiliano Zapata como un sitio para la discusión y la reflexión, ayudándose de ejemplos o “casos”: imágenes con la figura de Emiliano Zapata como ícono revolucionario, que analiza siguiendo los contextos sociohistóricos específicos de su *corpus* para descubrir el traslado de una visualidad nacional, su transformación visual y sus utilidades. El análisis de Vargas-Santiago comienza en el contexto del México posrevolucionario, época en la que el arte mexicano, principalmente el muralismo y la fotografía modernista, circularon entre las élites estadounidenses con poder adquisitivo; al hecho de que Diego Rivera exponga en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1931 lo llama “La entrada de México al *mainstream* del

arte estadounidense” (p. 271). Y es que, en uno de los ocho frescos portátiles comisionados a Rivera, el pintor mexicano decidió representar una escena que ya había pintado antes, pero esta vez se centró en la figura de Emiliano Zapata; Vargas-Santiago identifica esta escisión como la causa por la que esa sección del mural del MoMA pierde toda la narración que sí estaba contenida en el mural original, pintado en el Palacio de Cortés, en Cuernavaca, Morelos, México. El autor apunta que el resultado es “una exaltación del héroe, una versión suavizada de la historia” (p. 272). Esta última aseveración me parece una clave interesantísima porque, al igual que en el caso de la fotografía del *Che* Guevara, el acercamiento hacia la figura del personaje y la no-visualización de un entorno que explique la razón de su existencia facilitan que la imagen sea reutilizada según las intenciones de su reproducción. Diego Rivera hizo una versión de Zapata (Imagen 14) adecuada y digerible para la estética estadounidense, y poco a poco fue sufriendo modificaciones visuales pero también cambios en los sentidos a los que refería. Vargas-Santiago plantea que hay sentidos que una imagen va adquiriendo según lo que sucede con esa imagen en su contexto sociohistórico: si un actor como Marlon Brando personifica a Zapata en una película de producción hollywoodense, o si una comunidad como la chicana reclama la imagen de su símbolo mexicano y le otorga nuevos sentidos (p. 276), en cada caso las representaciones de una misma persona, sus mensajes y el público que los recibe son cuestiones susceptibles de rastrear.



Imagen 14: Rivera, D. (1931). *Líder agrario Zapata* [Mural]. Museo de Arte Moderno, Nueva York.

De ambos trabajos citados rescato el interés por ubicar las imágenes como símbolos de comunidades particulares, así como por analizar la iconografía de las imágenes frente a sus contextos sociohistóricos. En las dos revisiones mencionadas se rescatan las imágenes como objetos simbólicos que comunican más que mensajes visuales: hay referencias, hechos, cambios y agentes involucrados. Las imágenes van sufriendo modificaciones y adquiriendo sentidos, van siendo utilizadas con variadas intenciones y en diversos contextos. Los diálogos históricos de este tipo entre imágenes son los que se entrelazan con esta investigación.

En relación con el objeto de estudio de esta investigación, el trabajo de Odailso Berté constituye una referencia directa con la cual el presente texto establece un diálogo. *El abrazo de amor de Kahlo, Estrada, Zenil y yo. Una genealogía matrizal desde el cuerpo performativo* (2020) es la continuación de un trabajo previo del mismo Berté titulado *O movimiento criativo e pedagógico de Frida Kahlo* (2018). Su interés por estudiar los procesos creativos de Kahlo y la forma en la que se entrelazan con los de otros artistas y con el propio proceso creativo del autor, plantea algunas certezas y propone también líneas para la investigación. Entre las certezas que encuentro en el trabajo de Berté están los criterios de su aguda observación histórica en cuanto a la influencia del arte de Frida Kahlo dentro del campo artístico mexicano: incluye a dos artistas de distintos contextos para resaltar los momentos en los que el proceso creativo de Frida los envuelve —Arturo Estrada y Nahum B. Zenil— y da pistas valiosísimas sobre las condiciones de producción y lugares de enunciación de los artistas. Y en cuanto a la propuesta de líneas de investigación que observo está la valoración de las imágenes en cuanto muestran tensiones en las relaciones socioculturales que esas imágenes refieren, y la necesidad de repolitizar el proyecto artístico de Kahlo (p. 44).

Berté también insiste en aproximarse a los autorretratos de Frida de una manera distinta a la que han seleccionado sistemáticamente quienes investigan la obra de la pintora mexicana —yo misma me incliné en un principio por indagar en lo autobiográfico como clave de análisis—: propone y sostiene una lectura del arte de Kahlo ya no sólo como un trabajo autobiográfico, sino como una producción de imágenes que contienen posturas políticas y estéticas, que son resultado del contexto de su producción y de cuestiones que marcan y fijan su creación con todo lo demás, con el mundo sociocultural. Esta declaración acerca de la lectura de la obra de Kahlo —que su “obra conforma una biografía pictórica de incalculable valor, precisamente porque se mantiene ajena a todo lo que no es ella misma como sujeto”—, que el autor brasileño lee en el libro *Una visita guiada. Breve historia del arte contemporáneo de México* (2003), de Teresa del Conde (Berté, 2020, p. 45), me parece tan brillante que es casi una provocación. ¿Una provocación para quién? Precisamente para

quienes no observan los intereses económicos y comerciales que lucran con la imagen de Frida Kahlo y la descontextualizan en el acto de utilización que realizan. Frida Kahlo es convertida en un personaje: su aparente “ensimismamiento”, como lo llama Berté (p. 44), acapara la atención y se convierte en el único tema de análisis; el personaje es apartado de su realidad y reproducido hasta el cansancio, hasta convertir la imagen en parodia, en pose, en trampa despolitizada.

La investigación de Berté propone nuevas lecturas del arte y de los procesos creativos de Kahlo, y para su análisis formula las bases para la “genealogía matrizar” que da vida —genera, co-crea— y conecta con otros procesos. Entre las categorías que Berté desarrolla en su trabajo rescato las de los “cuerpos y los géneros que importan” (p. 76), porque empieza a aclarar cómo se conecta lo visual con los sentidos a los que las imágenes hacen referencia, con las otredades y las subjetividades, y los cambios históricos que van marcando al campo de la producción artística y creativa. Berté deja claro que los procesos y proyectos artísticos están insertos en el contexto cultural y político de su tiempo, por lo que hay un vínculo entre el proyecto artístico, el proceso creativo, el componente político y el procedimiento de creación de los artistas como agentes del campo artístico, que ponen en tensión lo simbólico. Los sentidos y significados sociales que son transmitidos a través de las imágenes, la lógica conceptual para observar a nivel social y de dinámicas interrelacionales, los artistas y creadores que hablan de sí mismos al hablar de su entorno, de sus luchas, de sus deseos y de sus identidades: todo eso está contenido en las imágenes.

Estas últimas tres referencias —el documental que analiza el fenómeno de la imagen del *Che* Guevara, el artículo que rastrea la evolución de un personaje histórico que salta de territorio/identidad, y el diálogo de tres artistas que recurren al proceso creativo/político de una pintora de autorretratos— plantean numerosas pistas productivas para la presente investigación, pues ya van definiendo el área de estudio, la lógica de sucesión temporal, el contexto del ámbito del mercado de imágenes en el último siglo, y la tendencia a que las imágenes sean apropiadas según convenga: para la expresión artística, para ilustrar causas sociales, para lanzar campañas comerciales, como inspiración para artistas internacionales globalmente reconocidas, para respaldar políticas económico-políticas... Va quedando un poco más claro que, una vez producidas, las imágenes comunican sentidos y significados a quienes vayan otorgándoselos con el paso del tiempo, y que pueden ir moldeándose y ajustándose, sumando públicos, mensajes, y reclamos.

Pero ¿cómo es que los autorretratos de la pintora mexicana y toda esa imagería que acompaña su vida y su obra llegaron a habitar la cultura visual y el campo de producción cultural de esta manera tan prolífica?

El objeto de estudio de esta investigación es el trayecto socio-cultural-histórico de las imágenes creadas por una persona con un perfil y en un contexto específicos: mujer, pintora mexicana de ascendencia extranjera, con opiniones políticas declaradas, que ocupa un lugar importante en el campo artístico nacional gracias a su propuesta visual y a su cónyuge; una mujer que habita un México posrevolucionario y que les da sentido a los discursos nacionalistas e indigenistas; una mujer controvertida, difícil de encasillar no sólo en estilos pictóricos sino como sujeto social. Hay sentidos que conectan con otras miradas artísticas, que viajan a través de las configuraciones culturales históricas y se trasladan por el cambiante campo de creación artística, provocando una reacción observable de lo producido. Por un lado, está la identificación personal en lo que distingue cada observador de imágenes, y por el otro, lo que es utilizado como argumento prestado para expresar ciertos reclamos o posturas. El trayecto socio-cultural-político-histórico de estas imágenes es facilitado por un aparato específico de comunicación, conformado por instituciones, condiciones y contextos cambiantes tanto a nivel nacional como global; es un aparato que ha funcionado de manera favorable para transportar sentidos y significados que se han ido acoplando según las distintas intenciones de artistas y mentes creativas de diversos momentos y geografías.

Como ya se verá, los sentidos y significados que se comunican en las imágenes van siendo interpretados en distintos niveles y por distintos actores, quienes son —*somos*— provocados en diferentes momentos históricos y contextos territoriales, para luego tomar elementos simbólicos de las imágenes con fines diversos. El trayecto de sentidos y significados, entonces, va siendo facilitado por la comunicación visual, yendo del campo de creación artística hacia otros que se comportan de modo similar; el trayecto de los sentidos y significados queda registrado en nuevas imágenes, y puede ser rastreado gracias a los elementos reconocibles —visuales y no visuales— que van ayudando a quienes las crean a expresar los mismos mensajes y otros nuevos también.

A lo largo de esta investigación, la imagen de Frida Kahlo se examina como un punto de tensión en la cultura visual, donde la apropiación, la resignificación y la circulación de sus representaciones han desbordado los límites de su contexto original. Sin embargo, más allá de la reproducción icónica y su incorporación a mercados y discursos diversos, este estudio plantea una pregunta inicial: ¿qué implica la imagen de Frida Kahlo y su reproducción/reimaginación como un acto de desobediencia?

La desobediencia, en este caso, no es sólo una oposición a cánones estéticos o a las narrativas visuales hegemónicas, sino un gesto radical de reconfiguración simbólica. Su

autorrepresentación, tanto en la pintura de Kahlo como en los modos en que su imagen ha sido reappropriada, subvierte los códigos de representación tradicionales: desbarata los límites entre lo íntimo y lo político, desafía las categorías de género y cuestiona la noción misma de la identidad fija. Kahlo no solamente se muestra, sino que su imagen se re-muestra en un ejercicio constante de contravisualidad, en el sentido que propone Nicholas Mirzoeff, donde la mirada se convierte en un campo de disputa.

Este estudio se inscribe en esa disputa, reconociendo que la desobediencia visual no es un fenómeno aislado, sino una práctica cultural que trasciende a la propia Kahlo. Analizar su imagen a través de este eje permite comprender cómo el arte, el mercado y la política construyen relatos sobre el cuerpo, la identidad y la memoria que se adscriben a la visualidad o a la contravisualidad. En ese sentido, el fenómeno visual no puede estudiarse sin atender a los mecanismos de poder que intentan fijarlo en significados concretos ni sin reconocer las fuerzas de resistencia que lo desestabilizan.

Los capítulos de esta investigación están organizados según una lógica deductiva. En el primer capítulo exploro el concepto de las imágenes como fenómenos simbólicos en el contexto del campo de los estudios visuales, y reflexiono sobre lo que la cultura visual implica para quienes miran y muestran imágenes. En el segundo capítulo desarrollo los conceptos teóricos de las configuraciones culturales, y el de la oposición entre visualidad y contravisualidad, para darle una lectura política y simbólica a las imágenes. En el tercer capítulo expongo el marco metodológico con la ayuda de la teoría del campo de producción cultural, y de la hermenéutica de las imágenes para lograr un camino hacia la interpretación; posteriormente elaboro una ruta metodológica para poner en operación los conceptos teóricos, un modelo para abordar el análisis de las imágenes del *corpus*, y exploro los ejes que me permitirán analizar las imágenes con una estructura ordenada, así como las categorías de observación. En el cuarto capítulo entro de lleno al análisis: por cada corte temporal desarrollo el contexto sociohistórico del campo, la ideología en cuanto tensión política de y en las imágenes, y las miradas situadas en cuanto a las disputas por el sentido. En el quinto capítulo planteo los hallazgos del análisis, desarrollados frente a las preguntas de investigación y la hipótesis planteada al inicio de la investigación. Finalmente, en el sexto capítulo, planteo las conclusiones y algunos temas que considero que quedaron inconclusos.

Capítulo I: Las imágenes como fenómenos simbólicos

El estudio de la imagen como fenómeno simbólico es fundamental para comprender su papel en la construcción de significados simbólicos, ya que las imágenes no sólo representan la realidad, sino que la configuran al inscribirse en sistemas de valores, ideologías y narrativas colectivas. Desde una perspectiva semiótica, las imágenes funcionan como signos que adquieren sentido en relación con los códigos culturales que las producen y las interpretan. En el ámbito de la cultura visual, la imagen se concibe como un espacio de disputa donde se negocian identidades, memorias y relaciones de poder. Analizar las imágenes implica desentrañar sus mecanismos de producción y recepción, así como los modos en que contribuyen a la reproducción o subversión de estructuras sociopolíticas. Por ello, su estudio resulta esencial para abordar las dinámicas de representación en distintos contextos históricos y su impacto en la conformación de subjetividades individuales y colectivas.

Las unidades de observación de esta investigación son las imágenes. Las imágenes producidas, creadas, diseñadas; las imágenes con ciertos fines y para ser vistas o circular en ciertos ámbitos. Varios tipos de imágenes, tanto artísticas como promocionales y comerciales, que *son hechas para ver algo*. Es en su contenido de valor simbólico que las imágenes serán analizadas: por los significados que van adquiriendo y poniendo en circulación, y por los distintos momentos en que se crean y en los que dialogan con otras imágenes anteriores.

El objeto de estudio de esta investigación es el fenómeno de la comunicación, sociocultural y de historia del arte, que representa el trayecto sociohistórico de una imagen dentro de ámbitos específicos, y la manera en la que conecta y dialoga con otras imágenes y miradas a lo largo de un tiempo delimitado. Este objeto de estudio está conformado por una serie de nociones valorativas, teóricas y metodológicas que ayudarán a precisar su fundamentación, observación, conexión y análisis.

Las imágenes serán tratadas como objetos físicos que son vistos e interpretados por individuos a su vez creadores de nuevas imágenes, y como materia que rebasa el plano bidimensional en el que están plasmadas y se convierte en otra cosa.

1.1 Estudiar lo visual desde un enfoque sociocultural

Para responder a la pregunta *¿qué se está disputando en el trayecto sociohistórico de la imagen de Frida Kahlo?*, hay que voltear hacia los estudios visuales por ser un espacio de generación de conocimiento en el

que los investigadores pueden acercarse a las imágenes y a lo visual para analizarlas en su relación con lo sociocultural.

Los estudios visuales como área de conocimiento comienzan con algunas investigaciones en los años ochenta y noventa del siglo pasado; según Ana García Varas en su artículo “Investigación actual en imágenes. Un análisis comparativo del debate internacional sobre la imagen”, los estudios sobre imágenes proliferaron desde entonces haciendo claro un “giro hacia la imagen” (García, 2017, p. 24). Dentro de esta tendencia se identifican dos caminos de investigación y de comprensión de la realidad para estudiar lo visual y su papel icónico para determinar significados (García, 2017, p. 24): la imagen es el lugar para la disputa de sentidos, el reconocimiento de los temas en discusión y la tensión política, por lo que su comprensión implica también la comprensión del entorno sociocultural; el otro camino es ver que la imagen tiene su propia forma de estructurar, conformar y expresar lo real (García, 2017, p. 24). Estas rutas de investigación corresponden a dos distintas escuelas de estudio y de discusión sobre las imágenes, pero también a diferentes maneras de institucionalizar y de desarrollar los debates teóricos y metodológicos que significan las investigaciones.

Estas dos perspectivas para analizar las imágenes representan dos maneras de comprender el giro de la imagen —este quiebre en la observación de lo visual—, y también delimitan dos territorios desde los que se generan propuestas que crecen en distintas direcciones: desde el ámbito inglés se desarrollan ya los estudios culturales, que se bifurcan en “estudios culturales visuales” con W. J. T. Mitchell a la cabeza; en 1992 este autor publica en la revista *ArtForum* un artículo, “The Pictorial Turn” (“El giro pictórico”), en el que diagnostica este giro para acercarse a la realidad: de la cultura de las palabras a la cultura de las imágenes (García, 2017, p. 25). Por otro lado y desde el ámbito alemán se desarrolla la “ciencia de la imagen” o *Bildwissenschaft*, con Gottfried Boehm, quien publica en 1994 un texto titulado *Was ist ein Bild?* (“¿Qué es una imagen?”); en este libro el autor define un giro hacia la imagen dentro del pensamiento y lo llama “giro icónico”.

Ambas escuelas de estudio de las imágenes proponen perspectivas y metodologías, como señala García, para estudiar fenómenos icónicos sin importar si son producidos en el siglo XX o antes. Ambas corrientes, también, estudian las imágenes sin importar el método de creación o producción ni las vías de reproducción y circulación, trátase de plataformas tradicionales o digitales: se toman en cuenta todos los fenómenos llamados *imagen*. García cita a Hans Belting para describir a la imagen: es más que un producto de la percepción, es el resultado de la simbolización personal o colectiva (García, 2017, p. 28). Aquello que aparece ante la mirada pero también dentro de nuestro

cerebro. Los fenómenos icónicos, pues, son las imágenes en un sentido más profundo, subjetivo y a la vez de construcción colectiva.

La perspectiva anglosajona, a partir de Mitchell y otros, ofrece una apreciación de la imagen que resulta más pertinente para el presente estudio, pues permite pensar las imágenes tomando en cuenta su producción y su circulación; las imágenes ofrecen la oportunidad de observar problemáticas y analizar el cambio social. Mitchell considera que los rasgos fundamentales del giro pictórico están relacionados, justamente, con el cambio. La vorágine de imágenes que se producen, circulan y se reciben a través del tiempo va modificando códigos, entendimientos, formas de ver lo real en un entorno común, y también va provocando nuevas interpretaciones en distintos aspectos de lo social. Los estudios visuales observan las imágenes en su intersección con la cultura, se interesan en las formas en las que lo social y lo visual se relacionan (García, 2017, p. 32).

Para esta investigación, el giro pictórico tiene sentido porque las imágenes “constituyen un punto singular de fricción y desasosiego que atraviesa transversalmente una gran variedad de campos de investigación intelectual” (Mitchell, 1994, p. 21).

En cuanto a la historia del arte y a las artes visuales, Mitchell apunta que son espacios de estudio que se han tardado en voltear incluso hacia el giro lingüístico. Las artes visuales van siendo definidas —en el momento en el que Mitchell escribió su libro— como *sistemas de signos* conformados por *convenciones, textualidad y discurso* (p. 22). La historia del arte, ante la perspectiva del giro pictórico, podría situarse al centro de las ciencias humanas para ofrecer una perspectiva nueva de las representaciones visuales como objeto teórico, útil para otras disciplinas (p. 22). En esta gran área que se abre para la investigación, Mitchell identifica “un redescubrimiento poslingüístico de la imagen como un complejo juego entre la visualidad, los aparatos, las instituciones, los discursos, los cuerpos y la figuralidad” (p. 23). El espectador, bajo esta noción, es un problema por resolver porque hay una vasta variedad de lecturas y de formas de ver. Las formas de ver se refieren a la variedad de interpretaciones, reinterpretaciones y apropiaciones que es posible producir a partir de una imagen.

Desde la perspectiva de los estudios visuales latinoamericanos, el análisis de las imágenes se vincula estrechamente con las luchas políticas y sociales, situando las prácticas artísticas dentro de contextos de resistencia, dominación y negociación cultural. La perspectiva sociocultural de la comunicación visual, en este sentido, complementa esta mirada al enfatizar la interacción entre sujetos y sociedad, destacando la construcción de sentidos y significados a través del lenguaje visual y las disputas políticas que se muestran. La imagen, entonces, no sólo se entiende como un objeto de

representación, sino también como un espacio de comunicación en el que se crean identidades, se transmiten posturas y se plantean formas alternativas de existir. De esta manera, el estudio sociocultural de lo visual permite articular un enfoque que, además de analizar la estética de las imágenes, también examina su función dentro de los circuitos culturales y políticos que las atraviesan.

Ahora, el estudio de lo visual desde una perspectiva sociocultural implica situar las imágenes dentro de un entramado de relaciones en el que convergen prácticas artísticas, agentes culturales e instituciones que condicionan su producción y circulación. A diferencia de enfoques puramente estéticos o formales, esta aproximación reconoce que las imágenes no existen de manera aislada, sino que están inscritas en procesos históricos, políticos y económicos que definen su significado y recepción. Así, el análisis contextual de las imágenes permite entender cómo los discursos visuales emergen de dinámicas socioculturales específicas, tanto a nivel nacional como global, y cómo estos discursos pueden reforzar, disputar o resignificar narrativas hegemónicas.

Entonces, el estudio de lo visual no únicamente aborda las obras en sí mismas, sino también las condiciones que posibilitan su existencia y las relaciones de poder que atraviesan el campo artístico. Esta especificidad de los estudios culturales visuales desde el enfoque sociocultural permite observar y analizar las imágenes ya no como un reflejo de lo social, sino como un espacio en el que se traslucen las tramas simbólicas históricas. Estas redes simbólicas son más evidentes cuando se atiende la construcción de sentidos y significados dentro de las imágenes, y cuando se consideran los actores que intervienen en su producción, desde individuos hasta figuras institucionales o gubernamentales.

Estudiar un fenómeno de la comunicación visual desde la tradición sociocultural es, como apunta Fuentes citando a Craig (2018, p. 188), estudiar lo simbólico de ese fenómeno social: su conformación, su funcionamiento, sus causas y su transformación en procesos subjetivos de interacción.

1.2 Estudios culturales visuales

Para situar el ámbito de los estudios visuales y profundizar sobre sus principales características, alcances y delimitaciones, Rubén Darío Yepes propone en su artículo “Arte y política: la perspectiva latinoamericana de los estudios visuales” un perfil preciso de este campo de observación, que construye su objeto de estudio (un universo compuesto por imágenes de distintas naturalezas y procedimientos de producción) no tanto como cosas, sino como práctica, igual que los estudios

culturales (Yepes, 2020, p. 23). Para una variedad de autores —Mirzoeff, Elkins y Brea—, los estudios visuales analizan las imágenes más que como objetos visuales: estudian la cultura visual en tanto “prácticas de producción de significado en las que lo visual juega un papel preponderante” (p. 23). Yepes va más allá: la cultura visual comprende varios campos de estudio de lo visual que se acercan a las imágenes con distintos propósitos y enfoques: “la historia del arte y del cine, los estudios de medios, la sociología de la imagen y los estudios culturales también abordan la cultura Visual” (p. 23). Los estudios visuales se interesan por lo visual, sí, pero en especial en la relación entre cultura visual y poder. Para distinguir esta relación, Mirzoeff propuso el concepto de visualidad: “la producción visual de lo social y la producción social de lo visual” (p. 23). Las prácticas visuales y el poder, en específico, son lo que da tensión a las imágenes porque para producirlas se pasa por un proceso en el que las imágenes, como objetos sociales, sirven como mediación. Se deben considerar, como propone Yepes, diversos factores en este proceso: actores que participan en la producción de imágenes, discursos mediados, afectos producidos y las prácticas de recepción (p. 23). Los estudios visuales permiten el análisis de la articulación entre lo social y lo visual, para observar relaciones de producción, presentación y circulación de significado colectivo (p. 23). Otra de las definiciones que hace Yepes y que ayudan a la valoración de las imágenes dentro de los estudios visuales es la de “política”, término que describe como “todo aquello que contribuye a la reproducción o la transformación de las relaciones y estructuras de poder” (p. 23); en las imágenes, pues, hay que observar cómo se relaciona lo social con lo cultural, y cómo se declara la pugna política. Tema, contenido y discurso son elementos que permiten que la obra que se mira se relacione con contextos históricos, políticos y sociales (p. 24). En esa dimensión política la pugna y el reclamo se evidencian en las imágenes, que se vuelven objetos culturales, que a su vez generan disputas y que, además de esta dimensión, también presentan un valor estético. Es la valoración del arte como práctica política y como un elemento de incidencia social (p. 25).

La teórica del arte e investigadora Nelly Richard (2006) también caracteriza los estudios visuales como un campo para analizar lo visual en este sentido: “se proponen analizar el universo de las imágenes en sus más variadas formas de tecnologización, de mediatización y socialización, cualesquiera que sean la procedencia y circulación de estas imágenes (el arte, la publicidad, el diseño, la moda, la televisión, el video, cine, Internet, las cámaras de vigilancia, etc.), sin otorgarle mayor sentido a la diferencia entre arte y no-arte, en la que se basaban tradicionalmente la historia y la teoría artísticas para demarcar lo estético” (Richard, 2006, pp. 97-98). Richard rescata el estudio de las imágenes de todo tipo y las considera materia útil para ser analizadas como “formas de ver, de ser

visto y de mostrar”; todo lo que signifique “un fenómeno de visión, dispositivo de la imagen y comportamiento de la mirada, en la vida de todos los días” (p. 98); los objetos visibles y las prácticas de visualización, pues, son también tomados en cuenta.

Para Richard, los estudios visuales son posibles gracias al modernismo; la aparición misma de los estudios visuales son producto de la generación de imágenes más allá de las obras de arte. Los estudios visuales se interesan por los significados creados, incluidos tanto el medio material o soporte que sostiene a la imagen como su contexto sociocultural (p. 102). La tarea de conectar con los referentes de una imagen y repolitizar la mirada implica rescatar el conflicto en la significación y en la interpretación, e introducir los pliegues de lo simbólico (pp. 104-105). Richard se refiere a una dimensión de estudio en la que se le da cabida a una mirada crítica para “desorganizar los pactos de representación hegemónica que controlan el uso social de las imágenes” (p. 105). La investigadora sugiere estudiar las imágenes a través de la deconstrucción del análisis y la imaginación crítica, en donde lo estético viene a potenciar los “eventos de la forma”. Finalmente, Richard propone una observación de la imagen para tomar en cuenta el “juego de desplazamientos y emplazamientos —teóricos, discursivos e institucionales— que la mantienen inconclusa, en permanente reformulación contextual” (p. 106). El arte, en todo caso, debe defenderse como ejercicio en el que el significado se produce de forma dinámica y activa, e invita a ir más allá del consumismo de la imagen y de su constante reúso.

1.3 Cultura visual

Los estudios visuales han generado un campo de estudio desde la década de los ochenta del siglo pasado, nutrido por congresos, programas y departamentos académicos que trabajan con la cultura visual.

Luz María Sepúlveda (2013) destaca algunas cuestiones muy prácticas para acercarse a la cultura visual como clave de análisis; para esta investigadora, la cultura visual es un espacio para representar lo real conformado por “imágenes, signos, frases e ideas” (Sepúlveda, 2013, p. 234); la cultura visual significa una influencia de peso para los artistas, quienes toman “modelos para sus motivos narrativos en las obras de arte”, que “organiza, construye y mediatiza nuestra comprensión de la realidad” (pp. 234-235). Es el sistema de valores y creencias en el que se producen las imágenes el que marca las dinámicas de poder y la ideología de las imágenes que circulan y que conforman la cultura visual; por lo tanto, los artistas se apropian de las formas de la cultura visual, las recontextualizan y les otorgan nuevos significados según los contextos sociohistóricos.

Sepúlveda sitúa el origen de la cultura visual después de la era de internet por ser ésta un espacio para la proliferación de imágenes, aunque también se refiere a las imágenes de otros contextos y medios de comunicación previos, como la prensa y las revistas, la televisión y la publicidad. Es decir, la proliferación de imágenes comienza cuando es facilitada por las herramientas tecnológicas para la reproducción de contenidos visuales. El estallido visual es acompañado de dinámicas de poder que determinan la producción, la reproducción y la transmisión de imágenes; estas dinámicas impregnan los significados y los sentidos de/en las imágenes.

La cultura visual es un proceso de interacción de “prácticas sociales mediadas por imágenes, textos, signos, ideogramas, símbolos y otros bancos de datos visuales presentes en prácticamente todos los ámbitos de la vida cotidiana: desde la educación y la academia hasta el entretenimiento” (p. 234). En la práctica artística, entonces, la creación, la apropiación y la reinterpretación de imágenes va recontextualizando los significados nuevos (p. 235). La cultura visual propone herramientas para decodificar los signos, concluye Sepúlveda: para darle significado a una imagen hay que considerar el contexto de creación y la subjetividad misma del o la artista, su criterio (p. 235), y también las convenciones sociales o estéticas de interpretación.

Mitchell (1994) se refiere a la cultura visual como un lenguaje hecho de imágenes y de otros signos y símbolos que se perciben no solamente con el sentido de la vista. La cultura visual está conformada por las prácticas diarias del ver y del mostrar (p. 25). El investigador, con el estudio de una imagen, hace ver cómo, en la cultura visual, el espectador es un lector activo de signos que decodifica e interpreta a través de herramientas que ha adquirido durante su interacción social histórica para significar esas imágenes, y utiliza su criterio para contextualizar y analizar los mensajes que recibe en una obra pictórica, gráfica o cinematográfica.

En *Una introducción a la cultura visual* (1999), Mirzoeff desarrolla ampliamente este concepto, comenzando por enlazar la vida moderna con las pantallas de todo tipo, desde sistemas de vigilancia hasta las cámaras de video y otros medios visuales incrustados en la vida diaria de la gente. En esta era de las pantallas visuales, dice Mirzoeff, hay una experiencia humana visualizada en la que quien mira es muy importante; el campo de estudio de la cultura visual surge ante la proliferación de experiencias visuales por observar, analizar e interpretar. Antes que *imágenes*, Mirzoeff rescata los *eventos visuales*, sucesos que no condicionan su estudio a los soportes tecnológicos donde ocurren, por lo que pueden analizarse pinturas al óleo, imágenes en televisión o en internet (Mirzoeff, 1999, p. 3). La fascinación por lo visual y sus efectos, que marcaron al modernismo, ha engendrado una cultura posmoderna que es más posmoderna cuando es visual (p. 3). De esta manera, propone este autor, la

cultura visual es una táctica para estudiar genealogías, definiciones y funciones de las imágenes de la vida diaria en la posmodernidad, desde el punto de vista del consumidor y no del productor; es posible, entonces, hacer genealogías o historia de las imágenes pero en un sentido más activo, en el que el papel de la cultura visual es determinado por su entorno cultural (p. 4). Así, se pueden rastrear los momentos en los que lo visual es “disputado, debatido y transformado en un lugar retador para la interacción social y las definiciones de clase, género, sexualidad y las identidades racializadas” (p. 4). Mirzoeff halla en la cultura visual una característica sorprendente de las imágenes: una tendencia de visualizar cosas que no son visuales; este argumento es desarrollado por el autor en el contexto de los avances tecnológicos de finales del siglo XIX, con el descubrimiento de los rayos X y las imágenes salidas de las observaciones del espacio con el telescopio Hubble (p. 5). Para Mirzoeff, la cultura visual no se relaciona exclusivamente con imágenes, sino con la tendencia moderna de visualizar la existencia, de representarla en imágenes. Lo visual, en este análisis, es el lugar donde los sentidos se crean y son disputados.

En el corazón de los eventos visuales está la dimensión del poder que evoca momentos intensos y visualmente sorprendidos; Mirzoeff llama a este sentimiento *lo sublime* (p. 16), esa mezcla de satisfacción y horror definida por Kant, la preferencia de lo ético sobre lo estético, o la combinación de placer y dolor que propone Lyotard. La tarea de lo sublime, según Lyotard, es presentar lo impresentable, es decir, representar lo conceptual, lo inmaterial; para decodificar esta experiencia del sentimiento de lo sublime se necesita una sensibilidad adquirida a través de la cultura (Mirzoeff, 1999, p. 16). Más adelante en su libro, Mirzoeff se dedica a delinear la función de la cultura visual como clave para darle sentido a la realidad exterior, “seleccionando, interpretando y representando esa realidad” (p. 35).

Odailso Berté (2020) también dedica un espacio de su investigación a desarrollar el concepto de la cultura visual, al apuntar que este eje analítico es útil para mirar más allá de lo visual concreto, de las imágenes y del objeto bidimensional, y atender la tensión referida en las imágenes que habla de relaciones socioculturales (pp. 40-41). Berté destaca que la cultura visual tiene que ver, pues, con la tensión de las imágenes en el acto y experiencia de verlas, de reconocerse y ser visto en ellas. Las imágenes provocan distintas maneras de experimentar lo estético y lo subjetivo, comunican significados fijos y permiten que otros sean contruidos (p. 43). En el caso de Frida Kahlo, la enorme exposición y circulación de su imagen ha abierto “huecos en la política estética de su vida y obra, como si su arte girase sólo alrededor de sí misma, y el ‘sí misma’ fuera algo apartado del contexto sociocultural” (p. 43). Esto, en términos de cultura visual, ha desatado un abanico de

reinterpretaciones y de otras categorías de imágenes como el homenaje, la reinterpretación, la apropiación, la utilización, la imitación, la reproducción y la recreación.

Estas nuevas imágenes creadas a lo largo de varias décadas, que junto con tres obras de Frida Kahlo conformarán el *corpus* de esta investigación (Ilustración 1), fueron producidas tomando ciertos elementos que pueden reconocerse. Sabemos que las imágenes nuevas aluden a los autorretratos de la pintora mexicana porque sus creadores lo han declarado abierta y claramente, ya sea nombrándola o dejando que sus gustos declarados previamente lo hagan. En el caso de Lucía Maya y Nahum B. Zenil, se han referido abiertamente a la obra de Frida Kahlo al nombrar sus pinturas haciendo una directa referencia en los títulos de sus obras artísticas y reproduciendo la cara de Frida Kahlo. En el caso del cartel de la exposición *Mexico: Splendors of Thirty Centuries*, se ha usado una obra de Frida Kahlo reproducida íntegramente; en el cartel sólo fue añadido el título de la exhibición en inglés más los nombres de las galerías y las fechas de la exposición. Y en el caso de las dos portadas de discos de la cantante Madonna, la referencia queda clara al saberse la afición que la artista estadounidense ha tenido por la obra de Kahlo a lo largo de los años, y observando que las decisiones estéticas de esas imágenes obedecen a referencias precisas de cuadros o fotografías específicas de Kahlo.

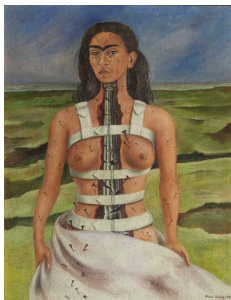
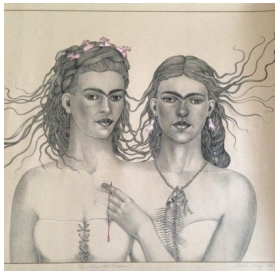
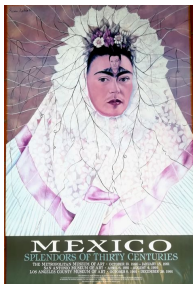
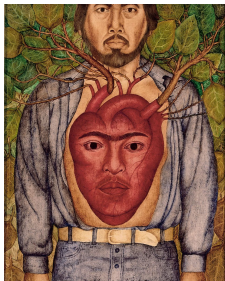
Corpus			
	Proyecto posrevolucionario: pedagogías y contrapedagogías de la nacionalidad	Globalización del arte mexicano en el contexto internacional	Procesos de apropiación y resignificación desde perspectivas extranjeras
	 Frida Kahlo (1939). <i>Las dos Fridas</i>  Frida Kahlo (1944). <i>La columna rota</i>  Frida Kahlo (1946). <i>La venadita o El venado herido</i>	 Lucía Maya (1985). <i>Las otras dos Fridas</i>  Exposición (1990). <i>Mexico: Splendors of Thirty Centuries</i>  Nahum B. Zenil (1991). <i>Frida de mi corazón</i>	 Madonna (2015). <i>Rebel Heart Tour</i>  Madonna (2019). <i>Madame X</i>

Ilustración 1: *Corpus* de la investigación.

1.4 Pregunta, objetivo e hipótesis

Siguiendo con la ruta trazada en la investigación, es oportuno traer de vuelta la pregunta que planteo al comienzo de este capítulo: *¿Qué se está disputando en el trayecto sociohistórico de la imagen de Frida Kahlo?* Como ya se vio, el abordaje de lo visual como es propuesto dentro de los estudios visuales ayuda a analizar las imágenes como fenómenos simbólicos y como espacios para la disputa social; las

imágenes son eventos visuales llenos de sentido y de significado, así que tener en cuenta la cultura visual como parte de la experiencia de mirar permite avanzar en lo que se refiere a situar el problema de investigación desde la perspectiva sociocultural de la comunicación.

Para responder la pregunta general propongo tres cuestionamientos más: ¿qué, a quién y cómo están proponiendo disputas las y los artistas con sus imágenes?, ¿cómo dialogan esas imágenes nuevas con el proyecto artístico de Frida Kahlo?, y ¿con qué fines se reutiliza la imagen de Frida Kahlo en el campo artístico y creativo?

Lo desarrollado hasta ahora deja ver que lo que persigue esta investigación es problematizar el trayecto sociohistórico de la imagen de Frida Kahlo. Siguiendo a las preguntas específicas, los objetivos particulares son: analizar las disputas identificadas en las imágenes, examinar los diálogos entre los proyectos artísticos de Kahlo y otros artistas, y diferenciar las reutilizaciones de imágenes producidas dentro del campo artístico y creativo.

La hipótesis que guía el análisis es descubrir las imágenes como espacios para mostrar las pugnas políticas por las que se posicionan quienes las producen, artistas y otros agentes productores de narrativas visuales, con una línea en común: la alusión a obras pictóricas reconocibles que ya plantearon posturas ideológicas y fijaron a su creadora, Frida Kahlo, en el imaginario simbólico nacional y global. Mediante la hermenéutica de las imágenes se logran interpretar los reclamos que componen estas pugnas políticas visuales, observables tanto en el ámbito social como en el campo de creación artística. El trayecto ha estado marcado por el posicionamiento político de los artistas que reinterpretan una imagen, y mediante la producción de estas reinterpretaciones hechas imágenes se pone en práctica una estrategia para alcanzar ciertos logros dentro del campo de la creación artística, ayudándose del mensaje visual reconocido en la expresión de nuevos mensajes.

Dado que las configuraciones culturales son conformadas por la diferencia, la desigualdad y las luchas de poder dentro de un ámbito común, eso que se disputa en las imágenes pone en juego lo que dicta la autoridad y provoca reacciones, identificaciones y posturas políticas, aunque las imágenes también muestren intereses, condiciones políticas y económicas de cada momento de creación artística. La apropiación de las imágenes también está relacionada con movimientos sociales, escuelas de pensamiento e intereses políticos y económicos.

Lo político queda al centro en este trayecto histórico de las imágenes porque es un componente que va provocando sentidos a través de la identificación, de la representación y de la conexión entre contrapesos políticos e individuos. En este sentido, la visualidad y la

contravisualidad, conceptos propuestos por Mirzoeff, resultaron valiosos para analizar las disputas de sentido en las imágenes, en el campo de producción cultural y en las miradas subjetivas.

El siguiente capítulo aborda la imagen como fenómeno simbólico, estableciendo las bases teóricas necesarias para comprender el trayecto visual y cultural de Frida Kahlo a lo largo del tiempo. Conceptos clave como las configuraciones culturales y la oposición entre visualidad y contravisualidad, proveen del fondo teórico para analizar cómo la imagen de Kahlo ha sido construida, apropiada y resignificada en distintos contextos sociopolíticos, desde su producción original hasta su circulación en el mercado global contemporáneo. También se explora la relación entre imagen, identidad y poder, considerando cómo la representación de Kahlo ha sido utilizada en tanto símbolo de resistencia y empoderamiento y como un objeto de consumo masivo. Este marco conceptual no sólo facilita el análisis de las dinámicas de visibilidad y apropiación de su figura, sino que también permite profundizar en los mecanismos que han convertido su imagen en un espacio de disputa dentro del arte y la cultura visual.

Capítulo II: Conceptos teóricos

El marco teórico es una pieza fundamental de esta investigación por proporcionar el andamiaje conceptual que orienta el análisis y la interpretación del fenómeno cultural y comunicativo de estudio que significa el trayecto cultural e histórico de una imagen. Su función es situar el problema de investigación dentro de campos de conocimiento conocidos, articulando teorías, enfoques y debates que permiten comprender su complejidad. Al definir los conceptos clave y establecer relaciones entre ellos, este marco teórico sustenta la argumentación y, también, delimita el alcance del estudio y justifica la elección metodológica. Más que un apartado capitular, el marco teórico opera como una herramienta crítica que posibilita el diálogo con el análisis sociocultural de las imágenes.

En este capítulo desarrollo dos lineamientos teóricos generales para acercarme al problema de investigación: las configuraciones culturales de Alejandro Grimson, y los conceptos de visualidad y contravisualidad con los que trabaja Nicholas Mirzoeff (Ilustración 2).

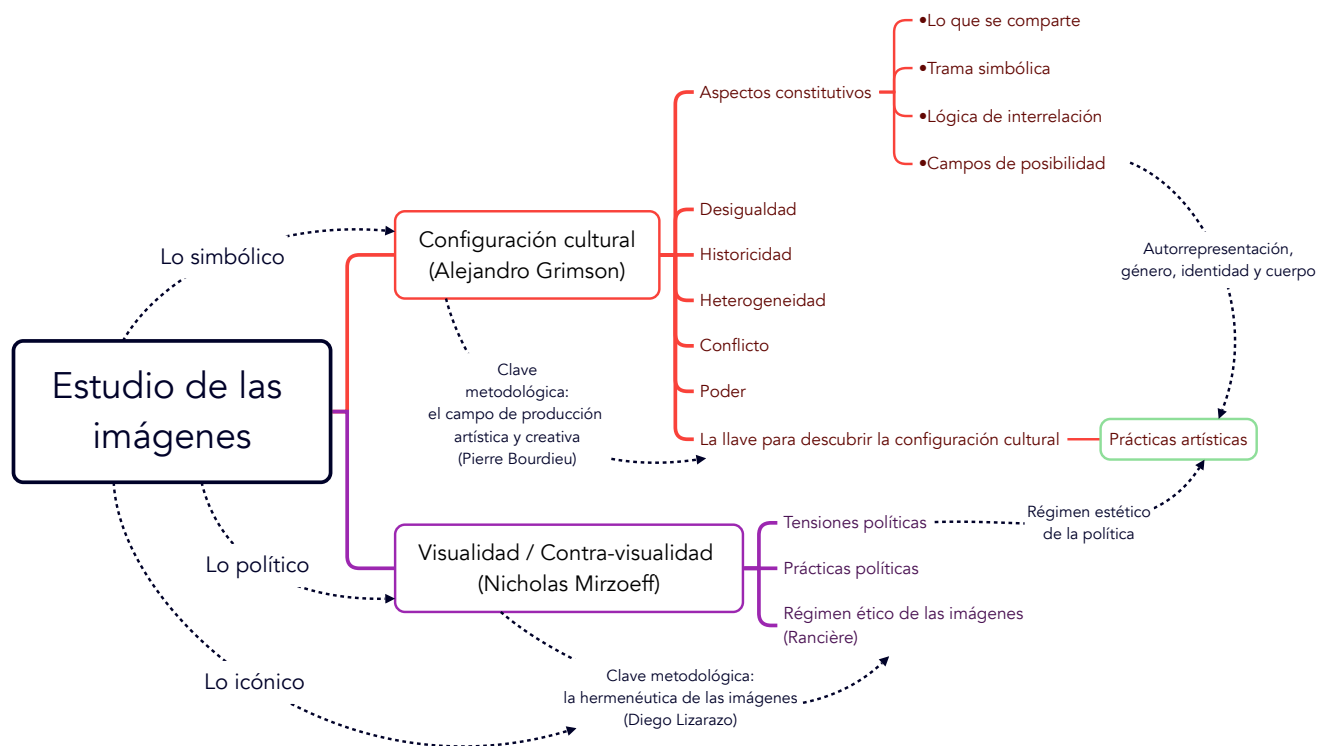


Ilustración 2: Mapa teórico. Elaboración propia.

El sustento teórico que se propone servirá como referencia para entender lógicas y dinámicas que se interpretarán en el ámbito particular de los estudios visuales. Así, con el fin de analizar el entorno sociocultural y lo que los artistas expresaron en sus contextos sociohistóricos con su producción artística, la atención se sitúa primero en lo simbólico y luego en la contraposición entre visualidad y contravisualidad. La perspectiva sociocultural de la comunicación servirá para revelar disputas de sentido inmersas en las estructuras, los agentes y los contextos alrededor de las imágenes.

Con esta ruta teórica pretendo analizar las imágenes para interpretar la historicidad de los discursos en una lógica de configuración cultural, y las disputas en el trayecto de la imagen de Frida Kahlo, a la luz de la contraposición entre visualidad y contravisualidad.

2.1 Las configuraciones culturales

Alejandro Grimson (2011) propone un acercamiento teórico para investigar fenómenos contemporáneos relacionados con la cultura; con su aportación al campo de la investigación social se

detiene a revisar las perspectivas a fin de construir conocimiento, para luego analizar el contexto actual. De forma detallada y profunda propone una manera de pensar lo social, lo cultural, la identidad y la política desde una noción que se opone a lo homogéneo.

Para Grimson, las desigualdades y la disputa por el poder, junto con la observación de las maneras en que los individuos realizan ciertas acciones en contextos específicos, son asuntos fundamentales para analizar los regímenes de sentido. Con el paso del tiempo, describe Grimson, las prácticas sociales van heredando significados anteriores; algunos son modificados y actualizados y otros se mantienen igual. Los marcos reales en los que las personas vivimos, pensamos, sentimos y actuamos, resalta Grimson, han sido contruidos socialmente con éxito y es así que los consideramos para que potencien o limiten nuestra imaginación social con tal de “actuar, percibir y significar” (p. 18).

La perspectiva teórica que propone Grimson ayuda a analizar la dimensión simbólica de lo social —colocada al centro en esta investigación—, porque ayuda a pensar en lo cultural desde lo diverso y lo conflictivo, desde la pugna y el reclamo, pero también desde lo compartido y los lenguajes en los que los individuos y otros actores sociales se entienden. Las configuraciones culturales como punto de partida teórico serán de gran ayuda para liberar la relación fija entre territorio, identidad y cultura, categorías que en otras propuestas teóricas se mantenían enlazadas; esta condición más libre para estudiar la cultura ofrece una vía para la observación de disputas políticas y de cambios sociales en términos producción artística.

Grimson plantea que territorio e identidad no se corresponden de forma inamovible sino que se relacionan en innumerables combinaciones debido a la migración, fenómeno que en su propuesta no es valorado solamente en la dimensión física o geográfica: la migración de significados es un asunto que Grimson analiza en su trabajo de campo, inmerso en las fronteras políticas latinoamericanas. Grimson sostiene que entre los grupos sociales existen fronteras porosas que dejan circular símbolos, así que “los valores y las prácticas no pueden asociarse de modo simplista a un territorio determinado” (p. 128).

Siendo lo simbólico parte constitutiva de todos los procesos materiales y económicos de la sociedad, la cultura es “una trama donde se producen las disputas cruciales sobre las desigualdades, sus legitimidades y las posibilidades de transformación” (Grimson, 2011, p. 41). Las ideologías comprendidas como sistemas de creencias que pueden ser expresadas en axiomas, y las ideas poderosas manifestadas escrita u oralmente, también se incorporan y se materializan, afirma el autor; es por eso que las ideologías determinan la percepción y la significación social, y ésta es una clave

importante en relación con la hipótesis de la presente investigación: la presencia de posicionamientos políticos de quienes crean imágenes en contextos de reproducción y circulación masiva.

La cultura es una noción que Grimson construye desde la desigualdad, la historia, la heterogeneidad, el conflicto y el poder, para luego llegar a su planteamiento nuclear: en vez de cultura, configuraciones culturales, porque este uso del plural ayuda a considerar con más precisión la índole no-homogénea de “lo cultural”. Grimson detalla cómo este término sirve mejor que el de “cultura” en la medida en que permite referirse a las desigualdades entre actores sociales que, con todo y las asimetrías presentes en sus relaciones, encuentran espacios y puntos de encuentro y desencuentro. Con el concepto de configuración cultural es posible observar lo heterogéneo articulado en modos específicos, de tal forma que las partes de la configuración cultural actúan y participan en prácticas humanas históricamente contingentes, integrando así la intersubjetividad de la que forman parte.

Según Grimson, lo homogéneo no existe en una cultura porque el poder atraviesa todo lo social, así que los marcos sociales también deben ser considerados desde algunas de las consecuencias del poder concentrado: el conflicto, la diferencia y la desigualdad (p. 171). El autor crea un marco conceptual que facilita a su vez el marco metodológico para acercarse con imaginación a la investigación social, y para observar lo que constituye una configuración cultural:

- Los campos de posibilidad como espacios sociales en los que las representaciones, las prácticas y las instituciones son posibles o imposibles; también pueden llegar a ser hegemónicos.
- La lógica de interrelación entre las partes, que es particular de cada configuración y que se sedimenta en su articulación con dispositivos que dan sentido susceptible de disputarse tanto por su relevancia como por dar estructura a la vida social.
- La trama simbólica que es común, observable en los lenguajes utilizados para el encuentro o el desencuentro de las partes en disputa.
- Todo aquello que es compartido y, por lo tanto comprendido por quienes, como agentes sociales grupales o individuales, habitan la configuración cultural.

Estos elementos, recalca Grimson, son históricos y están siempre en disputa y movimiento. En la configuración cultural también se consideran las fronteras de significado: lugares en donde los sentidos cambian, o más precisamente, cambian “los regímenes de articulación de los significados” (p. 188).

Hay operaciones metodológicas que ya se van distinguiendo con la ayuda del concepto de las configuraciones culturales: hay indicadores y observables para buscar en las imágenes del *corpus* de

esta investigación, como las otredades representadas, la postura frente a la autoridad de quienes crean imágenes, los reclamos y las disputas, elementos visuales simbólicos que persisten con el paso del tiempo y otros nuevos, y la relación entre los creadores de imágenes con la mirada del poder.

Grimson también propone una clave metodológica más: el concepto de “llaves” para encontrar una forma de abrir “las cajas negras de las configuraciones culturales” (p. 222). Esta noción, que funciona para analizar rituales, palabras, prácticas u objetos, puede facilitar la lectura de las relaciones sociales dentro de una configuración cultural. Es aquí donde propongo la *llave* de esta investigación: las prácticas artísticas que, puestas a la luz de los elementos que conforman cada configuración cultural histórica, puedan dar cuenta de las tendencias y fluctuaciones del trayecto histórico de una imagen, y a la vez ofrezcan claves para interpretar el diálogo de miradas artísticas y creativas entre imágenes.

Las configuraciones culturales resultan, pues, una noción útil para analizar el ámbito en el que hay un marco simbólico que se comparte por actores sociales heterogéneos, y también para observar que lo simbólico traspasa las líneas fronterizas de las configuraciones culturales para reconfigurarse en distintos escenarios artísticos históricos. En otras palabras, lo simbólico, en nuestro contexto globalizado, circula y es adquirido, apropiado y ajustado a las narrativas propias de cada configuración cultural. Lo simbólico viaja a través del territorio y del tiempo, y es precisamente lo que me propongo analizar.

2.2 La visualidad/contravisualidad desde Mirzoeff

Para acercarme a la contraposición entre visualidad y contravisualidad en esta investigación, las definiciones y exposiciones de Nicholas Mirzoeff (2016) acerca de la visualidad y el derecho a mirar resultan imprescindibles. Para Mirzoeff, la visualidad es un asunto de dominación impuesto por la autoridad: es su justificación estética. La visualidad es, según Mirzoeff, un régimen estético en el que la autoridad se reserva la posibilidad exclusiva de ver (p. 32). El autor inglés reflexiona: aquello que se puede ver ha sido decidido por la autoridad. Para Mirzoeff, la atención a los dispositivos históricos de vigilancia visual marcan un antecedente en los escenarios de visualidad: de las plantaciones trabajadas por esclavos que eran vigilados por capataces, hasta los sistemas militares modernos que visualizan los campos de batalla (p. 32). Hay aquí un entendimiento de partida en cuanto a *ver*: percibir lo visual es considerado un privilegio y lo que se ve le da poder a quien lo ve. El acto de mirar no es gratuito: la autoridad otorga el privilegio de ver porque está controlando.

La visualidad está ligada al imaginario, a los campos de lo que es posible; la visualidad crea panoramas “físicos y psíquicos” que norman y dictan lo real, y que terminan siendo muy concretos, insiste Mirzoeff, y con operaciones muy precisas que resume en tres funciones: clasificar, separar y estetizar.

La visualidad, para Mirzoeff, es una práctica discursiva que puede ser contrarrestada con una respuesta de sujetos interesados en entrar en pugna por el espacio visual: se oponen al estado actual de las cosas y materializan otra realidad que debería existir en vez de la impuesta por la autoridad; esto es: se reclama el derecho a mirar (p. 36). Con la contravisualidad se abren formas de oponerse a una realidad creada por la autoridad social y política, y también como un medio para materializar otra realidad (p. 36). La contravisualidad viene a evidenciar las contradicciones de/en lo social. Las propuestas artísticas de contravisualidad vienen a reclamar el derecho a la subjetividad, y a oponerse a la clasificación, la segregación y la estética del poder como operaciones de la autoridad (p. 45). En este reclamo, recalca Mirzoeff, la contravisualidad es posibilitada por el espacio que se crea entre la intención de oposición y el logro de su existencia. Así, la contravisualidad crea formas de singularidad y de colectividad que dan sentido a lo que la autoridad impone como no-realidad. Un escenario contrario también debe ser considerado: las propuestas artísticas de la visualidad apuestan por clasificar y segregar, y por continuar la estética del poder establecido. Las imágenes de la visualidad sugieren realidades homogéneas, objetivas y generalizantes; no hay oposición al estado actual de las cosas. Las imágenes de la visualidad, además, gozan de privilegios que la autoridad otorga, como mayor circulación, visibilidad y alcance; en este sentido, las políticas culturales y las instituciones juegan un papel primordial, debido a los procesos de reproducción y legitimación que dichas instituciones propician.

El derecho a mirar es justamente una forma de confrontar la maquinaria que ejerce ese poder que dicta las formas aceptadas y convenientes de representar visualmente. Quien mira, forma imágenes en su mente y construye posibilidades de interpretación de sucesos: ahí radica el poder del acto de mirar. A través de la contravisualidad es que se dan los medios para la demanda del derecho a mirar —de artistas y de espectadores—, con el que se confrontan los mecanismos visuales que soportan el ejercicio del poder. En este derecho a mirar es que nacen distintas prácticas de la mirada que se convierten en miradas políticas.

La política y las prácticas políticas son conceptos que Rancière (2009) explica muy bien en relación con la estética, ese “régimen específico de identificación y pensamiento de las artes” (p. 7), esa forma de articulación entre maneras de hacer y formas de visibilidad, y modos de pensar

relaciones. Ser visible en el espacio en común significa participar en alguna de las actividades que suceden en ciertos espacios y tiempos como parte de la división de lo sensible: el espacio en común dividido en partes y lugares delimitados (p. 10). La política, sostiene Rancière, trata “de lo que vemos y de lo que podemos decir al respecto, sobre quién tiene la competencia para ver y la cualidad para decir, sobre las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo” (p. 10). Rancière se apoya en Platón para explicar las tres maneras en las que se proponen figuras de comunidad, formas del arte que son prácticas de la palabra y del cuerpo: la escritura, la danza y la pintura, “formas de reparto de lo sensible” que hacen política (p. 12), evidenciando intenciones, modos de inserción social de los artistas o la manera en que estas formas artísticas reflejan lo social en su estructura o movimientos. Rancière incluso considera la política que no es intencional contenida en una creación artística, pero que conforma un régimen estético de la política. Hay una relación, insiste Rancière, entre la escena (la obra teatral, la novela escrita, la pintura, la danza) y la sala (público, espectadores, galerías, teatros), entre el cuerpo del actor (o del danzante, o del pintor, o del director) y lo que significa (rechazo o identificación), así como las diferencias y las similitudes entre estos componentes. Esa relación es política porque las producciones artísticas tratan de comprender lo social y de expresar su postura o parecer al respecto.

En cuanto a las imágenes, Rancière las describe como *seres* con una doble cuestión: origen y contenido, y destino, entendido como usos y efectos (esta perspectiva va a entenderse muy bien con las propuestas de Diego Lizarazo para observar y analizar imágenes desde la hermenéutica de las imágenes, y con la breve clasificación del *corpus* propuesta más adelante partiendo de la intención de creación).

El análisis del régimen ético de las imágenes que Rancière, citando el pensamiento de Platón, pone al centro de la relación entre artistas/creadores y colectividades, le da densidad al análisis de un diálogo de miradas a través de las imágenes. Rancière plantea que las artes verdaderas (y no “el arte”) son maneras de hacer, saberes que imitan un modelo previo con un fin definido. El origen y el destino de las imágenes se relaciona con el *ethos*, o sea, con los rasgos y formas de comportarse de personas o comunidades. Las imágenes, pues, nunca se deberán al trabajo en solitario de un individuo, pues no está aislado sino en contacto y relación con lo social que lo rodea; la cultura visual y su influencia en cómo vemos, y cómo comprendemos lo que vemos, es una forma de acercarse al régimen ético de las imágenes: la producción artística o creativa no es del todo individual ni puede individualizarse.

Siguiendo con la lectura de Rancière, en las imágenes hay un momento político que comienza con un reclamo a la autoridad, que ya ha clasificado, ordenado y repartido aquello que es sensible y posible; las imágenes se convierten en argumentos de un litigio entre dos lados desnivelados, y en reclamos que encontrarán su poder en las imaginaciones de otra realidad, aquello no-posible: una pugna política.

En las prácticas artísticas y creativas —o las prácticas estéticas, en palabras de Rancière— se producen invenciones de formas contra la segregación, obras artísticas que abren el debate de lo público y de lo privado. La pugna política que comenzó con el reclamo del derecho a mirar da lugar a la producción de interpretaciones significativas de lo social y de otras categorías relacionadas con la creación de imaginarios (Mirzoeff, 2016, p. 36).

En las imágenes y sus contextos de producción se observan tensas dinámicas entre lo que la autoridad administra, y las fuerzas que se rebelan en el campo artístico —y en lo social— a lo largo del tiempo. La presente investigación abarca secciones de tiempo en los que se podrán analizar las imágenes en este sentido. Para rastrear esta tensión hay que observar lo que proponen las imágenes para intentar arrebatarse el poder, tanto social como dentro del campo; cómo compiten quienes crean imágenes dentro del campo de producción cultural, y en qué consisten las posibles revoluciones que los artistas hayan provocado. La autorrepresentación está ligada, desde la oposición entre visualidad y contravisualidad, con lo político.

La visualidad —aquello que se puede mirar / quién puede mirar— no es una cuestión puramente “visual” en términos biológicos de recepción óptica, y en este sentido los estudios visuales ofrecen un campo apto de observación de imágenes que traspasa lo meramente visual. La visualidad está relacionada, como bien apunta Mirzoeff, con algo más que lo físicamente percibido: con las “relaciones en las que se combinan la información, la imaginación y la reflexión para generar un panorama tanto físico como psíquico” (p. 34).

Con la relación visualidad/contravisualidad como clave conceptual se podrán leer las pugnas y las disputas históricas en las imágenes producidas dentro del campo de la producción artística/creativa. Las miradas artísticas crearon imágenes emulando un género pictórico que consistía, entre otras cosas, en el reclamo del derecho a mirar, así que la oposición entre visualidad y contravisualidad podrá ser trazada en los cortes temporales de esta investigación siguiendo los indicios de lo político. Esta clave conceptual está vinculada estrechamente con la noción que apunta Odailso Berté respecto a la politización de los procesos artísticos, que valora esa distinción en la obra de Kahlo y en las de otros artistas. Si la obra de Frida Kahlo, como dice Berté, es una obra

abierta por provocar al receptor-observador para que realice subsecuentes interpretaciones que continúan con la creación (Berté, 2020, pp. 91-92), el campo de la producción cultural es un espacio de prácticas sociales que habilita las respuestas en forma de expresiones visuales influenciadas por otras anteriores, siempre en relación con lo político o apolítico de los procesos creativos.

La desobediencia en el ámbito visual se manifiesta a través de la oposición a los regímenes de visualidad dominante, aquellos que determinan qué se puede ver, cómo debe interpretarse lo que se ve y quién tiene el derecho de representar y ser representado visualmente. Es así que la visualidad dominante no sólo configura los marcos de percepción, sino que también impone narrativas hegemónicas sobre la identidad, el género, el cuerpo y la historia. La contravisualidad desde Mirzoeff emerge como una estrategia de resistencia que desafía estas imposiciones mediante prácticas artísticas y culturales que reconfiguran la mirada, amplían los espacios de representación y permiten la visibilización de sujetos históricamente marginados.

En este contexto, la contravisualidad no es únicamente una respuesta crítica, sino también un ejercicio activo de desobediencia que evidencia las estructuras de poder visual y desafía los dispositivos que regulan la producción y circulación de imágenes. En el campo artístico, esta desobediencia se manifiesta en la apropiación, resignificación y subversión de los códigos visuales establecidos, permitiendo la construcción de nuevas formas de representación y enunciación. Así, la contravisualidad amplía las posibilidades del arte como herramienta política y también genera nuevas dinámicas de percepción y comprensión del mundo, reconfigurando la relación entre imagen, poder y subjetividad.

2.3 Los campos posibles para la contravisualidad

Dado que el aspecto político es lo que guiará el análisis de esta investigación, propongo una plataforma conceptual para pensar la oposición entre visualidad y contravisualidad observable en las imágenes, a partir de la identificación de las representaciones visuales que usan los agentes del campo de producción artística al expresar su relación frente al poder o con él.

El “género”, la “identidad” y el “cuerpo” serán de gran ayuda para ubicar las pugnas políticas en las autorrepresentaciones visuales, por lo que es necesario acudir al trabajo de Judith Butler, quien plantea una perspectiva simbólica para acercarse a estos conceptos.

El trabajo de Butler se centra en la noción del género como una construcción social histórica en la que la diferencia sexual es la base de todo el orden jerárquico social (Lamas, 2007²). Todo ha de dividirse, nota Butler, en “hombre” y “mujer”, instaurando la base dicotómica del orden social; las representaciones de lo masculino y de lo femenino, pues, están sujetas a rígidas concepciones que han permanecido históricamente. Butler también apunta que hay esquemas mentales y corporales que determinan las maneras en que percibimos, apreciamos y actuamos, y que los esquemas de género generan esquemas de género, históricamente.

La filósofa estadounidense insiste en acercarse al estudio del género teniendo en cuenta que las diferencias biológicas “no deberían traducirse en desigualdad social, política y económica (Lamas, 2007). Butler propone pensar la diferencia sexual de nuevas maneras en las que se examine el funcionamiento de los conceptos mismos, y que se propongan ir “más allá de simplemente revertir o confirmar las viejas jerarquías” (Lamas, 2007). Butler formula varias claves para analizar el género: considerar que existen relaciones de poder que atraviesan la percepción de los sexos, retar las definiciones tradicionales, y rescatar las experiencias de vida y la multiplicidad de sujetos e identidades sociales.

En términos de visualidad, una mirada al género regulada por la autoridad discrimina, oprime y vulnera, mientras que desde la contravisualidad se percibiría una resignificación del género que trascienda el marco binario. En este sentido, la performatividad adquiere un peso considerable como parte del reclamo que hacen los sujetos al crear imágenes.

Butler también defiende un concepto de identidad que no se relacione con fundamentalismos debido a que éstos no consideran la performatividad y sus posibilidades y fisuras para la resistencia (Maiarú, 2017³). En cambio, Butler plantea el concepto de identidad como algo que se construye, precisamente, a través de discursos performativos que se ejecutan y se actúan con un fin. En este sentido, la identidad es móvil y cambiante porque las y los sujetos, al repetir las prácticas pueden surgir “efectos no previstos que se desvían de la norma” (Maiarú, 2017). En estas libres personificaciones de la identidad es que se resignifican los significantes; la identidad es expresada en discursos rearticulados con la ayuda de lenguajes propios. Es necesario pensar la identidad como una categoría de análisis que deje ver la agencia de los sujetos y las identidades que

² Estas referencias son rescatadas de la ponencia de Marta Lamas, “El género es cultura”, en el V Campus Euroamericano de Cooperación Cultural, celebrado en Almada, Portugal, del 8 al 12 de mayo de 2007.

³ Se hace referencia a la participación de Julieta Maiarú, “Identidad, lenguaje y resistencia en Judith Butler”, en las XI Jornadas de Investigación del Departamento de Filosofía de la Universidad Nacional de La Plata, del 8 al 11 de agosto de 2017

proponen (Maiarú, 2017). La resistencia por medio de los discursos abre una cantidad vasta de performatividades y resignificaciones alrededor de la identidad; la disputa política, insiste Butler, debe tomarse en cuenta al pensar en las identidades como categorías necesariamente contingentes.

La identidad, pues, es una categoría que se construye por medio de discursos, con significantes colectivos, que puede servir analíticamente mientras permita las inclusiones y los cambios históricos. En términos de Butler, la identidad es un efecto (Maiarú, 2017); el lenguaje visual jugará un papel importante en la expresión de las identidades, porque la producción artística es un acto performativo con el que se puede expresar un reclamo político, y que les sirve a los sujetos para declarar otras formas de identificarse, o de resistirse a una identidad impuesta.

El concepto de cuerpo se rescata como un marco discursivo que dispone las relaciones dadas dentro de un espacio previamente socializado y politizado (Díaz, 2021, p. 229). El cuerpo, como el género, es un concepto que ha sido construido histórica y socialmente, sostiene Butler (p. 227), y ha sido arraigado a una visión simple y dualista, una “lógica esencialista” (p. 228) que relaciona funciones biológicas con construcciones y jerarquías sociales. Butler sugiere analizar el cuerpo desde una perspectiva en la que adquiera materialidad de otras formas alternativas que se separan del imperativo heterosexual: hay que desarmar el esencialismo con el que se analizan las identidades corporales y sus declaraciones disidentes. Al comprender al cuerpo como un marco para hablar de todo aquello que no es binario y que se rebela ante la construcción social hegemónica, se aprecian nuevas vías analíticas para la observación de imágenes creadas para expresar artísticamente *otros cuerpos*.

Para Butler, el género y la sexualidad componen al sujeto del feminismo en forma de encarnaciones históricas y discursivas, sujeto que para manifestar resistencia y acción política acude al cuerpo y expresa en ese territorio su inconformidad y sus reflejos verdaderos, como un espejo que le devuelve la imagen correcta de sí misma.

El cuerpo que proponen los artistas del *corpus* está resignificado; sus cuerpos convierten la manifestación artística en una protesta política muy personal y a la vez, pública. Las estructuras de dominación sobre los cuerpos atraviesan su materialidad, y los artistas reclaman su agencia política a través de sus creaciones, con las que le dan una imagen a la experiencia de la opresión.

El cuerpo también es un eje para pensar de otras maneras la diferencia sexual (Fernández, 2012, p. 362) y para reivindicar la experiencia femenina en un sentido amplio y performativo. El feminismo contemporáneo propone una visión de la diferencia sexual distinta a la androcéntrica: integra la vida y el pensamiento a la noción de cuerpo, y considera otros elementos como los

económicos y los políticos, los personales y los colectivos, lo racional y lo afectivo, lo biológico y lo cultural (p. 362). El orden simbólico que propone el feminismo contemporáneo es imaginado por los sujetos/artistas para hablar de la experiencia femenina, un orden en el que el cuerpo es sólo el punto de partida y no de llegada, que sirve para pensar en nuevas identidades y subjetividades grupales y variadas (p. 363). El cuerpo deja de ser una entidad abstracta y se convierte en una poderosa arma política-expresiva para hablar de contextos sociales, culturales y políticos precisos y situados. El cuerpo es también un medio para desafiar las estructuras dominantes y para crear nuevas formas de relacionarse colectivamente, para pasar del “yo” al “nosotras” (366).

En el feminismo “post-*queer*” (Peña, 2015, p. 63), el cuerpo pasa de ser un concepto impreciso a uno sobredeterminado y multiplicado: “los cuerpos”, ya sin que importe su biología sino en el que se diversifique su materialización. Esta corriente pone incluso en duda que el término “mujer” sirva al feminismo de una forma liberadora conceptualmente. En el nuevo feminismo post-*queer*, el cuerpo ya no es sólo el femenino, sino que se reclama para producir subjetividades disidentes.

Las posibilidades conceptuales de los cuerpos abarcan fructíferas formas de analizar sus transformaciones y su capacidad de ser manipulados, y no sólo en sentido hormonal (p. 63), sino también estético y performativo. Los cuerpos de los artistas del *corpus* son indeterminados, figurativos, particulares y, en todos los casos, políticos.

Mirzoeff (2016) menciona la “visualidad masculina” (p. 33) como un mecanismo que se opone al “derecho de mirar”, a la contravisualidad que acompaña a la mirada desde lo femenino, desde lo lésbico, lo *queer* o lo transexual. Junto a la contravisualidad, Mirzoeff destaca a la autonomía que se reclama para mirar y oponerse con este acto “a la autoridad de la visualidad” (p. 34).

Los rasgos visuales que comunican la existencia de posibilidades diversas para comprender el género serán de gran importancia en este trayecto del análisis. Las imágenes se tornan mensajes políticos cuando su lectura comunica sentidos que hacen guiños entre quienes poseen los códigos de recepción e interpretan llamados a la resistencia: símbolos y significados que aluden no a lo obvio, ni siquiera a lo que aludían antes, sino a reclamos y provocaciones a la autoridad que dicta la visualidad.

La dualidad masculino-femenino puede definirse como un enfrentamiento entre inscripciones, separadas por quienes son el objeto del placer en las imágenes, y quienes disfrutan de ellas, diferenciadas en contravisualidad y visualidad, y distinguidas en quienes reclaman y quienes tienen autoridad. Esta dualidad no es la única que servirá para rastrear la pugna entre visualidad y contravisualidad en el *corpus* analizado: hay otras metáforas visuales que se verán, tanto en el arte de

Kahlo como en el de los artistas que dialogan con su imagen, en las que se usará lo visual para hablar de lo que no puede verse, o para situar un elemento visual que simboliza algo más.

“Femenino” representa todo aquello que se sale de la descripción tradicional del sujeto de la humanidad: “el hombre” (entre comillas por la misma razón anterior: resaltar que hay generalizaciones) pensante, capaz de organizarse democráticamente y de producir tecnología para el desarrollo; este concepto deja fuera a los sujetos femeninos, con su carga emotiva, con su pasión, su capacidad para generar vida. “Femenino” se enfrenta a lo funcional, a lo utilitario, a la razón. Hablar de “femenino” también se vincula a las y los artistas que producen las imágenes del *corpus*: las mujeres y los hombres representan visualmente a lo femenino desde distintos ángulos y lugares de enunciación. La exploración de esta categoría será productiva debido a la separación tradicional de los géneros, con todos los significados contextuales e históricos que va experimentando dicha separación.

Como categoría de análisis, “femenino” será, por venir *heredado* de Frida Kahlo, totalmente performativa. Las vestimenta será un componente visual ligado directamente a una práctica de *performance* de género y de identidades nacionales y culturales: al representar un concepto como lo femenino o lo indígena, Kahlo se autorrepresenta en plena apropiación de vestimentas tradicionales mexicanas. Berté usa esta reflexión para hablar del término/imagen *drag* como una metáfora para interpretar imágenes que usan sentidos culturales reiteradamente (Berté, 2020, p. 65). La relación entre femenino y masculino, rescata Berté, deja ver mucho de la autorrepresentación: hay subversión en la normatividad de género y hay propuestas de otras configuraciones, tanto femeninas como masculinas (p. 65). “La práctica del *drag* es un acto de desobediencia a la heteronormatividad” para exponer “el carácter ilusorio de la heterosexualidad compulsiva” (p. 66). Kahlo asumió en varios momentos esta práctica: se vistió de hombre y se vistió de tehuana, abriendo así el diálogo para jugar con la performatividad del género.

Berté (2020) hace hincapié en el concepto “matrizal” para examinar la perspectiva estética, teórica y política que convierte lo femenino en un símbolo, en una imagen “para pensar la alteridad” (p. 31). Es una categoría analítica que va más allá de lo que se ve, que conforma una dimensión en la que lo plural, explica Berté apoyándose en Ettinger, “la mirada matrizal es informada por diferentes fuentes de sensibilidades y, principalmente, conectada y afectada por el otro y por el cosmos” (p. 32).

En cuanto a “mexicanidad” y las formas de representar visualmente el concepto de la identidad nacional desde distintos contextos sociohistóricos y geografías, el análisis estará sobre las

formas de aludir a la apropiación de Frida Kahlo, y sobre cómo fluctúan históricamente las representaciones de “lo que es mexicano”. También se torna hacia el ámbito institucional por su influencia en la construcción de la identidad mexicana: por un lado, las políticas culturales que en cada contexto histórico facilitan la circulación de imágenes en galerías y museos, y por otro, las imágenes gubernamentales que construyen una narrativa para definir la mexicanidad.

La “mexicanidad”, como apuntó Rita Eder (2001), es una categoría que se ha ido construyendo históricamente. Según refiere esta autora, en el contexto histórico de Frida Kahlo la retórica del arte mexicano contaba un discurso nacionalista: José Juan Tablada rescataba en 1923 las artes “menores”, valorando el papel de los artesanos por crear arte popular, así como al muralismo en tanto movimiento artístico e ideológico, además de los “valores estéticos culturales” que pasaban a ser legitimados en su trabajo después de haber sido descalificados por mucho tiempo (p. 344). En pleno contexto de modernización nacional, dice Eder, Tablada describe “una nueva relación con el pasado y la necesidad de incorporar una noción de belleza disonante del canon clásico” (p. 344). Siendo el Estado el único educador, el nacionalismo cultural dibuja una imagen ideal: el indigenismo visual, en el que se representa a los indígenas y se crea una imagería para generar una nueva y utópica noción del pasado (p. 347).

Más adelante en el siglo XX, explica Eder, se ven dos tipos de modernización en la vida cultural nacional: como una idea de progreso y como una idea de proceso creativo (p. 354). Entrarán en pugna la fe, el erotismo y la religiosidad como ejes iconográficos; esto se verá claramente en la etapa del arte creado dentro del Neomexicanismo: los elementos gráficos antes cargados de sentidos tradicionales y valores nacionales relacionados con una romantización de la Revolución Mexicana entrarán en crisis y serán reformulados, pero lo más notable será observar cómo los sujetos emergentes ponen en circulación sus propios puntos de vista. El mismo Octavio Paz, según Eder, se preguntaba si el proyecto modernizador era compatible con los principios revolucionarios (p. 359). La autora rescata también la exposición de 1991 titulada *El gran sueño de la modernidad*, en la que Olivier Debrouse convocó a historiadores del arte a participar en el catálogo que reuniría una idea de modernidad devenida del proyecto ruso de la ciudad de San Petersburgo (p. 360). En dicha exposición se mostraron pinturas, grabados y esculturas que intentaban alejarse de lo que sucedía en la Escuela Mexicana de Pintura: “el mito, el paisaje, la etnicidad, la visión del pasado, la impresión de una historia petrificada” daban la sensación de estar frente a la reformulación de los valores esenciales mexicanos.

En el contexto histórico del Neomexicanismo, el mundo pasa por cambios políticos que afectan a todos los países de manera generalizada: caen la Unión Soviética y el Muro de Berlín en 1989 y una crisis económica obliga a los países productores a entablar alianzas con otras naciones, lo que provoca una simulación de homogeneización entre culturas (Martín-Barbero, 1987, p. 180). Desde el comienzo de la década de los ochenta, los medios masivos de comunicación han puesto al descubierto las tensiones, conflictos y resistencias entre las diferentes formas de entender lo popular desde los escenarios transnacionales (p. 180). Para finales de los ochenta, lo que ya estaba instalado como tecnología de punta es superado por una nueva: en el escenario de la comunicación, Latinoamérica va de lo industrial a lo electrónico (p. 198). En términos de la capacidad tecnológica para que las personas reproduzcan imágenes, esta etapa histórica será el ámbito ideal para la proliferación de imágenes de todo tipo.

Dentro de esta clave analítica hay que incluir también las referencias a “indígena”, “colonialista” y “mestizo” que, en nuestro contexto nacional y de configuraciones culturales sociohistóricas, va también evidenciando la construcción sociocultural de la identidad mexicana diseñada por la autoridad. Hay que tener claridad para acercarse a “indígena”: prolifera lo que Martín-Barbero llama la estereotipación de las manifestaciones populares, una mirada turística de las culturas indígenas facilitada por el Estado, que valora el patrimonio cultural como capital o utilización ideológica (p. 207). Tanto “indígena” como “urbano” surgen como subcategorías para rastrear la evolución de “mexicano” en el arte mexicano y también en las creaciones de otras naciones.

Otra de las claves que propongo para analizar la contravisualidad es el “cuerpo disidente” como campo posible para la disputa de sentidos. El cuerpo como evidencia de enunciación y como escenario de pugna entre los sujetos y el poder: los cuerpos escapando al control físico e ideológico. El cuerpo son las palabras para leer las imágenes como textos. El cuerpo encarna lo simbólico.

El cuerpo es un concepto que ha sufrido cambios a lo largo de la historia: al encarnar lo simbólico, “por estar en el centro de la acción individual y colectiva, en el centro del simbolismo social, el cuerpo es un elemento de gran alcance para un análisis que pretenda una mejor aprehensión del presente” (Le Breton, 1990/2002, p. 7). Hay sentidos y valores que se le han conferido históricamente al cuerpo, insiste David Le Breton, ya que en las sociedades tradicionales el cuerpo y la persona son considerados como una unidad, mientras que, a partir del Renacimiento, se desarrolla el individualismo (p. 14). El autor escribe que los sujetos, desde la perspectiva individualista, ven a sus cuerpos como “el lugar de sus límites y de su libertad, el objeto privilegiado

de una elaboración y de una voluntad de dominio” (p. 14). Como fruto del individualismo, la reinterpretación simbólica que los artistas hacen del cuerpo se multiplica, se construye o, como dice Le Breton, “el cuerpo de la modernidad se convierte en un *melting pot* muy cercano a los *collages* surrealistas” (p. 15). En este sentido, el rostro juega un papel fundamental en el proceso de individualización del cuerpo: es la fase final, ya que este autor indica que es “signo de su singularidad y de su cuerpo, objeto de una posesión” (p. 20). En relación con el género pictórico del autorretrato, aparece el espejo como un dispositivo que posibilita este proceso de individualización, que regresa al artista una imagen de sí mismo para plasmar en el lienzo —luego vendrán las cámaras fotográficas.

La categoría analítica del “cuerpo disidente” dará información acerca de cómo se presenta el cuerpo en las imágenes: como parte de su entorno o con una percepción ensimismada; como algo ajeno o como un terreno ganado frente a la autoridad; como algo que se habita o algo que adorna.

La “visualidad masculina” como referente para una forma de visualidad que dicta cómo debe ser el cuerpo, permite pensar en la conexión de lo visual con la expectativa de los cuerpos deseables, que dan placer cuando se miran.

Lizarazo (2004, 2014) se refiere ampliamente a la fruición para analizar el acto de mirar en cuanto al goce que provoca una imagen; es el placer de ver, pero ¿cómo sentir placer al mirar sin que antes me hayan dicho que *esa* imagen *debe* darme placer? Se producen imágenes con esa intención: causar fruición. La autoridad, al dictar esta norma, está poniendo en práctica aquellas acciones que menciona Mirzoeff cuando habla de visualidad: la autoridad impone clasificar los cuerpos, separar los cuerpos aceptados de los no aceptados, y decretar la estética del poder (Mirzoeff, 2016, p. 45).

En este sentido el proyecto artístico de Frida Kahlo muestra un cuerpo que, funcional y visualmente, no entra en la imagen de cuerpo ideal femenino: está accidentado, enfermo, y es estéril. “Lo performativo” de la autorrepresentación acompaña esta categoría del cuerpo disidente: las otredades vienen al centro, a resignificar y autenticar lo real.

El autorretrato es un género pictórico que se vuelve una táctica o estrategia creativa/visual, que Frida Kahlo utilizó para hablar de sí misma y de su tiempo, ayudándose de elementos simbólicos que transmiten mensajes que comunican algún sentido para el público y para otras mentes creativas en su contexto y posteriormente. En *Autorretratos* (2017), Ernst Rebel revisa las motivaciones, la evolución y los artistas imprescindibles para acercarse a la obra producida en esa forma de expresión artística, haciendo un recorrido de Peter Parler, Jan van Eyck y Leon Battista Alberti, hasta David Hockney, Albert Oehlen y Gerhard Richter. Ya desde Parler, escultor alemán que creó una

representación de sí mismo en forma de busto y la colocó en la catedral de Praga en 1375 (p. 9), hay una intención clara de destacar dentro del campo de producción artística.

Hay varios componentes importantes que identifica Rebel para que una obra sea identificada como autorretrato:

- El parecido visual con la o el artista —entre más parecido, más virtuosismo.
- La intención protagónica de quien produce un autorretrato, que va más allá de la firma autógrafa.
- Los dispositivos en los que se apoyan los artistas para reproducir su propia imagen en un lienzo —los espejos aparecen en el siglo XV (p. 22), y luego las cámaras fotográficas en el siglo XIX.
- Una tendencia a poner atención en todo aquello que no es la persona pero que habla de ella —el taller, los elementos, la vestidura, los detalles simbólicos.

Rebel distingue algo importante respecto a los autorretratos en la modernidad: los artistas que son ejemplo de la “vanguardia bohemia” (Vincent van Gogh, Paul Gauguin y Edvard Munch) son individuos talentosos pero marginados y en crisis existencial, no integrados a la norma social. Como una consecuencia del individualismo que se erige como forma de entender el mundo, los artistas que se pintan a sí mismos se rebelan ante los mitos y a la vez los recrean (p. 28).

Rebel también analiza *Autorretrato con pelo cortado* (1940), de Frida Kahlo; identifica varias relaciones en su trabajo pictórico: entre su trágico accidente y su pintura de estilo narrativo, entre la base simbólica de su obra y la intensidad con la que logra comunicar mensajes, y entre su relación con el mundo y su ideología política (p. 74).

La desobediencia es un término que se pone en operación para el análisis de imágenes desde la perspectiva de Gilles Deleuze que desarrolla Giorgio Agamben (2017⁴): el Estado ya no toma un papel disciplinario respecto a los ciudadanos, sino que adquiere la función de administrarlos y controlarlos. Agamben lanza una hipótesis: en este contexto de control, en tiempos actuales el “factor político fundamental” de la *polis* griega ha devenido en un “proceso de ascendente despolitización” ciudadana (Agamben, 2017). El arte autorrepresentativo y las imágenes del *corpus* serán observados en ese sentido: el grado y dirección de la politización/despolitización que, a nivel simbólico y en la configuración cultural en la que se insertan, da cuenta de lo que se está disputando en el trayecto histórico de la imagen de Frida Kahlo.

⁴ Referencia a una ponencia de Giorgio Agamben en Atenas, Grecia, en noviembre de 2013, en el Instituto Nicos Poulantzas. La traducción fue publicada en 2017, en el sitio web Lobo Suelto.

Nicholas Mirzoeff (2016), por otro lado, describe un régimen en el que las imágenes son espacio para la disputa por el poder; la visualidad es una “práctica discursiva que busca dar forma y regular lo real” (p. 34).

El análisis de la imagen de Frida Kahlo desde una perspectiva sociocultural se fundamenta en los conceptos de configuraciones culturales y en la oposición entre visualidad y contravisualidad, que permiten comprender cómo la representación de esa imagen ha sido modelada, apropiada y resignificada en distintos momentos históricos y contextos geopolíticos. Las configuraciones culturales posibilitan el estudio de los marcos simbólicos que determinan la producción y circulación de imágenes, revelando los mecanismos de poder que influyen en su significado y recepción. Por otro lado, la tensión entre visualidad y contravisualidad, entendida como el campo de disputa donde se establecen y desafían regímenes de representación, permite analizar cómo la imagen de Kahlo ha operado tanto dentro de los discursos hegemónicos como en estrategias de resistencia y reappropriación. Estos ejes teóricos no solamente estructuran el análisis del papel de la artista en la cultura visual, sino que también proporcionan el sustento conceptual necesario para el abordaje metodológico del siguiente capítulo, en el que se examinan imágenes específicas desde su composición formal hasta sus implicaciones sociopolíticas.

Capítulo III: Proceder metodológico

El enfoque metodológico de esta investigación se fundamenta en la consideración del campo de creación cultural y en la hermenéutica de las imágenes como herramientas clave para analizar el diálogo de miradas y rastrear las propuestas artísticas de sujetos políticos emergentes. A través del campo de creación cultural, se examinan las dinámicas de producción, circulación y recepción de imágenes, entendiendo el arte como un fenómeno estético, y también como un espacio de construcción simbólica atravesado por relaciones de poder. Por su parte, la hermenéutica de las imágenes permite interpretar las obras desde su contexto histórico y social, atendiendo tanto a su estructura visual como a los significados que activan en distintos públicos. Este enfoque posibilita la identificación de estrategias artísticas que desafían las narrativas dominantes, revelando cómo las imágenes pueden funcionar como dispositivos de resistencia y negociación en la arena cultural contemporánea.

3.1 La teoría del campo de producción artística y creativa

Pierre Bourdieu (1990) desarrolla la teoría de los campos para referirse a espacios sociales específicos donde se generan relaciones de producción, circulación y consumo de bienes simbólicos: el campo intelectual y artístico como delimitación de prácticas, valores y relaciones. Los campos de producción cultural, según Bourdieu, son “espacios estructurados de posiciones (o puestos) cuyas propiedades dependen de su posición en dichos espacios y pueden analizarse en forma independiente de las características de sus ocupantes (en parte determinados por ellas)” (p. 135). Es el ámbito específico en el que se producen las obras creativas y/o artísticas, objetos cuyo valor depende de las reglas mismas del campo. Los campos funcionan según leyes que no varían, y en ellos se dan luchas entre quienes desean ingresar al campo y quienes lo dominan. Dentro del campo hay relaciones entre sus integrantes, relaciones que los intereses y las estrategias provocan y que les son impuestas. En el campo se dan luchas históricas y quienes resultan ganadores van adquiriendo, según lo explica Bourdieu (1987, p. 144), un tipo de capital específico: el simbólico. Este capital simbólico es tanto instrumento como apuesta para poner en práctica en las luchas por competencia (p. 144). Es el reconocimiento o la consagración con que cuentan los integrantes del campo que dominan, y puede estar relacionado o no con la injerencia de alguna institución.

El *habitus* es definido por Bourdieu como un valor que se adquiere cuando los individuos conocen estas dinámicas internas del campo, que Bourdieu presenta como participantes que saben lo que hay que hacer para acumular capital simbólico en el juego. El término *habitus* es propuesto por Bourdieu para referirse a las disposiciones que privilegian a los individuos; es un “principio generador y unificador que retraduce las características intrínsecas y relacionales de una posesión en un estilo de vida unitario... de elección de personas, de bienes, de prácticas” (1997, p. 31).

Para la presente investigación, el *habitus* es indicador de la posición de un artista dentro del campo y podría observarse en los lugares de enunciación de los artistas, en cómo resignifican el autorretrato como género pictórico, y en cómo circulan sus producciones artísticas ante el público mediante exposiciones.

La pugna entre visualidad y contravisualidad en la producción artística será, en esta investigación, un indicador de la lucha dentro del campo de producción cultural, y será observable en la competencia que los artistas presentan, en el arrebato de poder en sus narrativas visuales y en las revoluciones que hayan provocado con su producción artística.

La estructura del campo es confirmada por el “estado de la relación de fuerzas entre los agentes o las instituciones que intervienen en la lucha o... de la distribución del capital específico que ha sido acumulado durante luchas anteriores y que orienta las estrategias ulteriores” (Bourdieu, 1990, p. 136). Por lo tanto, la estructura del campo está siempre en juego: quienes dominan en el campo emprenden estrategias para conservar su lugar privilegiado dentro del campo, y quienes disponen de menos capital basan sus estrategias en subvertir el orden. Según Bourdieu, los individuos que se comprometen con un campo comparten intereses con otros actores, sobre todo por la existencia y continuación del campo, incluso si los individuos representan lados contrarios del mismo. Bourdieu llama estado de *doxa* a todo lo que forma el campo mismo: el juego, las apuestas, todos los presupuestos aceptados al jugar. Quienes quieren ingresar al campo reconocen el valor del juego y con este acto se ganan su derecho a formar parte del campo. Los artistas y creadores nuevos que proponen estéticas y narrativas dentro del campo de producción cultural intentan darle un valor original a sus productos creativos y bienes culturales para conseguir revoluciones parciales con sus creaciones. Esta noción implica que el funcionamiento del campo depende del paso del tiempo, por lo que las obras, productos y creaciones culturales y artísticas anteriores representan la huella de la historia del campo, que puede también observarse en cada acontecimiento visual.

Este campo y sus actividades han generado una industria cultural en la que se crean productos para llegar a públicos amplios, y en la que esos productos adquieren un valor extra: el que

les otorga el mercado de las obras de arte. En esta dinámica de compra-venta, las obras de arte son mercancías creadas y valoradas ya no sólo en su aspecto material sino como significación (Bourdieu, 2010, pág. 88). El público valora estos productos por su naturaleza única, al contrario de los productos producidos en serie y que no pertenecen al mundo del arte.

En este sentido hay que rescatar las acotaciones hechas por Bourdieu al respecto de la amplitud del campo de producción cultural (1987, p. 144), por lo que, para esta investigación, serán analizadas las prácticas realizadas tanto en el campo de creación artística (el campo del arte, en el que los individuos pintan y crean obras de arte) como en el campo de la publicidad o el espectáculo (el campo del mercado, en el que los individuos diseñan y crean productos visuales). Así como se apuntó en el primer capítulo respecto a las imágenes, hay una circulación de sentidos y significados que no se restringe a la naturaleza de producción de las imágenes: la significación de los objetos visuales traspasa la plataforma física sobre la que se muestran.

Bourdieu hace notar que, en los campos de producción cultural, la dinámica se estructura por la producción, la circulación y el consumo de bienes simbólicos, actividades que generan relaciones entre agentes, creadores, instituciones y otros actores. Dentro del campo, cada agente legitima a los otros hasta producir un sistema de autorizaciones mutuas, mientras que los consumidores/observadores entran en contacto con las imágenes/productos de variadas maneras: adquieren una pintura, una experiencia o una producción discográfica (estos ejemplos se refieren directamente a la naturaleza de las imágenes analizadas en el *corpus* de esta investigación, asunto desarrollado en el siguiente capítulo), pero también las miran sin que esto genere un gasto —o sea, las imágenes que forman parte de la cultura visual—. La predilección por los productos visuales obedece a condiciones socioculturales, estilos artísticos y estéticos, movimientos, tendencias, escuelas e intereses políticos. Bourdieu planteó, justamente, las relaciones entre el campo de producción restringida y el de la gran producción, anotando que este sistema de gran producción simbólica depende de condiciones económicas y sociales para la producción, y también depende de ideologías, de estéticas y de públicos.

3.2 Puntos de encuentro del campo de producción cultural con las configuraciones culturales

Entre las propuestas de Grimson y de Bourdieu distingo varios puntos de encuentro:

- La valoración de lo simbólico siempre en disputa.

- La importancia del cambio social en la dinámica de creación, reproducción, adquisición, circulación y observación histórica de imágenes.

- Lo que implica la lógica de interrelación de la configuración cultural para el campo de producción cultural.

En la propuesta de la configuración cultural de Grimson lo simbólico es definitorio: hace notar que en la comunicación los códigos proliferan y acercan a configuraciones culturales distintas (Grimson, 2011, p. 194). Esto sucede también entre distintas generaciones, naciones y clases, lo que hace pensar en la distinción que hace Grimson respecto a las fronteras de significación de las configuraciones culturales: su porosidad permite que las relaciones, entre agentes de un campo y de una configuración cultural, trasciendan a otras configuraciones culturales y a otros campos. Eso que se traspasa por las fronteras de las configuraciones culturales es recibido de múltiples maneras en otras configuraciones en cuanto a interpretación de sentidos y significados; si las disputas son parte esencial de las configuraciones culturales, la comunicación es un proceso conflictivo y es capaz de permear en otras direcciones, tanto espaciales como temporales. En cuanto a Bourdieu, el investigador francés insiste en que lo simbólico es un capital, un recurso deseado por los actores del campo de producción cultural igual que el reconocimiento o la consagración, y que puede ser alcanzado como logro acumulado luego de una lucha dentro del campo. Lo simbólico es poder, y bajo la lógica teórica de Grimson, la lucha por conseguirlo es constante.

Para Grimson, los cambios sociales detonan los procesos que sedimentan las prácticas humanas en tradiciones, y marcan las identidades como categoría, por lo que está implícita la importancia del paso del tiempo como eje de análisis si lo que interesa es observar una práctica social como la de la producción artística/creativa; la influencia que una imagen ejerce en un artista ya registra un cambio histórico al reinterpretarla, y este cambio histórico implica a su vez relaciones de poder entre individuos e instituciones, colectividades, movimientos sociales y autoridades hegemónicas e históricas (Grimson, 2011, p. 119). Para Bourdieu, el cambio en el campo de producción cultural tiene que ver con el ciclo de consagración que se genera entre actores consagrados y actores recién llegados al campo. Esta clave analítica será importante para observar la relación entre las imágenes y sus creadores, con las referencias como rituales; en este sentido, la referencia a una imagen implica cierta actitud frente a los significados que se interpretan al observarla, y que van más allá del homenaje superficial.

Considero que esto es importante al hablar de categorías de imágenes según la intención de su producción; por ejemplo, no causan el mismo recibimiento dentro del campo artístico una pintura

donde se “copia” un autorretrato de Frida Kahlo y una pintura donde se reconocen algunos elementos visuales y un género pictórico, pero en la que el artista dice algo más, algo que se relaciona más con la expresión artística personal y subjetiva que con el homenaje: algo que hace referencia al contexto de la producción más que al contexto sociohistórico de Frida Kahlo.

En cuanto a las lógicas de interrelación, Grimson destaca que cada una es particular de cada configuración cultural porque son las relaciones entre agentes lo que las genera, y en esta lógica lo que mueve a los agentes es lo simbólico. Si el campo de producción cultural también presenta una lógica en la que la búsqueda por el capital simbólico es lo que mueve a sus agentes, es lo simbólico aquello que guía la reinterpretación de los individuos, porque es la clave para traducir los sentidos y los significados que se observan o se consumen en los contextos de producción de obras simbólicas.

Se puede ver que lo simbólico está en la concepción de un espacio de valores compartidos pero disputados y cambiantes históricamente, espacio social conformado por prácticas sociales que usan lo simbólico para reclamar poder. Ya se verá en el capítulo 4 para qué se usa ese poder.

3.3 La hermenéutica de las imágenes

Con el fin de acercarme metodológicamente al estudio de un fenómeno simbólico relacionado con las imágenes, acudo al análisis del suceso de mirar de Diego Lizarazo, puesto también frente a los conceptos de las configuraciones culturales, de la oposición entre visualidad y contravisualidad, y al del campo de producción cultural.

Para el análisis del suceso de mirar, la propuesta de Diego Lizarazo es una vía hacia la interpretación de imágenes; Lizarazo (2014) plantea la observación del encuentro entre dos horizontes, ahí en las imágenes: el de la imagen producida por una mirada y el de la mirada de quien observa, para encontrar las fuerzas de sentido, relaciones y dependencias de significación que entrelazan dichos horizontes. Esta idea de la unión de horizontes es una de las preocupaciones centrales en el trabajo de Lizarazo, que gira alrededor de la hermenéutica de las imágenes. Su perspectiva de trabajo se enlaza con el eje de análisis de los estudios visuales por la valoración de las imágenes como eventos que atraviesan sus bordes físicos y que se nutren por fuerzas de sentido, por relaciones, por dependencias de significación, por vínculos con cierto tipo de símbolos, y por la historicidad de los discursos en las imágenes. Las investigaciones de Lizarazo también se relacionan con la cultura visual por destacar el papel de imágenes anteriores con las que, por fuerza, todos los eventos visuales dialogan: no hay texto autosuficiente (Lizarazo, 2014).

El concepto de “mirada” en esta investigación es clave para construir el objeto de investigación: la mirada refiere a quién *ve*: quién es, con qué relaciona lo que ve y por qué, qué interpreta de lo que ve, desde qué momento y qué lugar está mirando. Los artistas con sus obras van dejando su mirada registrada en el tiempo: ahí quedan visualmente plasmados los desacuerdos, queda visualizado lo posible, lo imposible y lo deseable; registran las formas en las que “leen” otras imágenes, cómo se ven a sí mismos o desean verse. Con esa mirada, los artistas del *corpus* interpelan la realidad y reclaman su derecho a mirar-se. La mirada puesta en juego con el giro pictórico deja al descubierto un nivel sociocultural de la autorrepresentación visual digno de ser analizado porque implica una relación entre los modos de ver y los modos de hacer. En las miradas registradas en el tiempo en forma de nuevas imágenes se reflejan los espejismos que sus creadores miran, los contextos sociales, históricos y políticos que los influyen y los hacen actuar en función de sus opiniones sobre su tiempo, su cultura, su sociedad, sus instituciones y su cultura visual.

Las miradas que dialogan en el *corpus* (Ilustración 3) también dialogan con la investigación y con la interpretación que se hará como parte de la indagación. El diálogo es con quien investiga y con quien lee también, porque el encuentro de horizontes va multiplicándose.

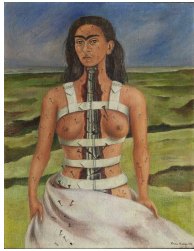
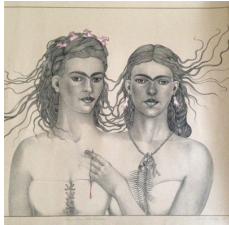
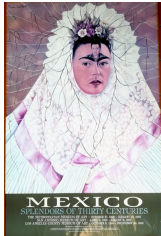
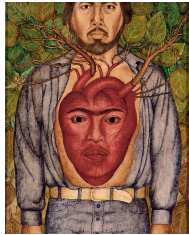
Corpus		
Proyecto posrevolucionario: pedagogías y contrapedagogías de la nacionalidad	Globalización del arte mexicano en el contexto internacional	Procesos de apropiación y resignificación desde perspectivas extranjeras
 Frida Kahlo (1939). <i>Las dos Fridas</i>  Frida Kahlo (1944). <i>La columna rota</i>  Frida Kahlo (1946). <i>La venadita o El venado herido</i>	 Lucia Maya (1985). <i>Las otras dos Fridas</i>  Exposición (1990). <i>Mexico: Splendors of Thirty Centuries</i>  Nahum B. Zenil (1991). <i>Frida de mi corazón</i>	 Madonna (2015). <i>Rebel Heart Tour</i>  Madonna (2019). <i>Madame X</i>

Ilustración 3: *Corpus* de la investigación.

El trabajo de Lizarazo se encuentra con los conceptos de las configuraciones culturales, la oposición entre visualidad y contravisualidad, y con la teoría del campo de producción cultural: las prácticas de crear y de ver que acercan a los individuos a las experiencias visuales, y los encuentros con las imágenes, se dan en espacios sociales con dinámicas diversas y en conflicto, y con lógicas de interrelación. Para que la hermenéutica de las imágenes opere necesita marcos de referencia —dinámicas y lógicas—útiles para descifrar sentidos y significados que se comunican a través de lo simbólico. La experiencia de ver se efectúa dentro de un espacio posible, un espacio que habilita y deshabilita narrativas, que provoca enfrentamientos por las disputas por el poder, que hace referencia a códigos aprendidos.

El acto icónico, como lo llama Lizarazo, se construye de formas y textos visuales, de miradas y referencias; provoca más imágenes que siguen existiendo en y desde la subjetividad aunque el acto de ver haya concluido. Para Lizarazo, las imágenes son acontecimientos icónicos y de mirada que trascienden el momento del encuentro con las imágenes. Es precisamente en los componentes del acto icónico que Lizarazo menciona la interdependencia de textos visuales anteriores para interpretar las imágenes. El reconocimiento de experiencias previas, según Lizarazo, ayuda a comprender e interpretar imágenes al mirarlas, y en el caso de esta investigación, a reinterpretar las miradas registradas mediante el análisis.

Lizarazo se refiere a la memoria de las estéticas de una imagen como la imagen-historia contada en las tradiciones a que hace referencia esa imagen, generando con este proceso una doble memoria. Esta cadena de referencias se vincula con la historicidad de quien mira para completar el ciclo de miradas: el encuentro de horizontes del que habla Lizarazo.

En la generosa producción académica de Lizarazo se encuentran claves imprescindibles para conectar teórica y metodológicamente los conceptos de la presente investigación. Por un lado, desarrolla la importancia de las actitudes de percepción para mirar imágenes que han sido producidas con intenciones específicas, esto es, dentro del campo de la producción cultural y artística, y para observarlas en cuanto a lo que las imágenes muestran para someter la mirada. Por otro lado, hace ver que el *ethos* cultural de las imágenes debe formar parte de la lógica y los criterios de interpretación para poder identificar los elementos significativos y con sentido. Para analizar hermenéuticamente las imágenes hay que tener en cuenta elementos contextuales e históricos, porque necesariamente explican las condiciones de producción de las imágenes, y también porque el tiempo histórico se fija en las imágenes en forma de estilos estéticos y de experiencias de la mirada que van teniendo un impacto en lo que sucede con las imágenes, en un trayecto histórico como el objeto de esta investigación.

Lizarazo hace mención de Remedios Varo (Imagen 15) al hablar de interpretación y *ethos* cultural, pues se ayuda del estilo de la pintora para ejemplificar una lógica y unos criterios específicos de interpretación: la imagen fantástica que juega con la representación imposible de la Luna siendo alimentada, cautiva en una jaula. Con la ayuda de esta obra pictórica, Lizarazo expone la importancia de los elementos visuales que adquieren significado y que comunican sentidos, descifrables sólo en cuanto a nuestra familiaridad con una estrategia visual como la de Varo. Este compromiso semiótico y estético, dice Lizarazo, ayuda a la apreciación de las imágenes y a su aceptación como narrativas reales, por más inverosímiles que parezcan.



Imagen 15: Varo, R. (1958). *Papilla estelar* [Óleo sobre masonite]. Museo Soumaya, Ciudad de México.

En términos más profundos relacionados con la hermenéutica, Lizarazo desarrolla en *Íconos, figuraciones, sueños. Hermenéutica de las imágenes* (2009) formas de acercarse a las distintas naturalezas de imágenes según su intención de producción: las imágenes poéticas, las imágenes oníricas y las imágenes sagradas. Define a las imágenes por la pluralidad de miradas y posiciones teóricas que las conforman, y las diferencias y contrastes que las habitan (Lizarazo, 2009, p. 14). Mirar imágenes significa mirar miradas. Las imágenes simbólicas presentan una densidad de sentidos puestos en juego.

En la tradición hermenéutica citada por Lizarazo (2009), el problema del sentido ha sido abordado desde una perspectiva particular confiriéndole importancia a la experiencia humana, a los problemas de su existencia y a cómo se extienden al lenguaje (p. 22). Es así que hermenéutica y semiótica emprenden caminos separados: “la lingüística busca formalizar el signo en el orden semántico del lenguaje, y la hermenéutica procura comprender su lugar en el mundo de la

experiencia humana” (p. 23). La interpretación evoluciona desde el siglo XVIII, época en la que se consideraba más una disciplina auxiliar de carácter técnico que una disciplina filosófica o humanista reflexiva y teórica; queda por sentado desde entonces que todo discurso puede ser interpretado, y que puede hacerse desde la forma del diálogo como parte central del acto de comprender.

Comprender, pues, es el primer momento de la actividad hermenéutica, seguido de la interpretación y finalizado con la aplicación. La hermenéutica se va definiendo por ser el arte de comprender algo y evitar los malentendidos, y de reconstruir; esta reconstrucción será “histórica y adivinatoria, objetiva y subjetiva” (p. 25). El acto interpretativo, rescata Lizarazo, se conforma de un entendimiento de lo individual condicionado por el entendimiento de la totalidad; esto sugiere una relación muy específica entre la parte y el todo: el todo está contenido en las partes, así que para comprender el todo hay que comprender las partes. Lizarazo también distingue dos objetos en la tarea de conocer algo, correspondientes a dos tratamientos diferentes: la comprensión que necesita dársele a la vida y a la historia, y la explicación que necesita dársele a la realidad natural (p. 28). Entonces, la comprensión de la vida y la historia, ambas llenas de significados, será siempre intersubjetiva.

La observación del encuentro entre dos horizontes, el de la imagen producida por una mirada y el horizonte de la mirada de quien observa, ayuda a vislumbrar las fuerzas de sentido, relaciones y dependencias de significación que entrelazan estos dos horizontes (Lizarazo, 2014). Según apunta Lizarazo, hay en este encuentro una especie de fusión que invita a analizar los procesos históricos de cooperación, de complicidad y de conflicto.

3.4 Puntos de encuentro entre Mirzoeff y Lizarazo

Diego Lizarazo escribe sobre la visualidad desde el concepto de mirada matriz: la forma de ver que dicta históricamente las reglas y las jerarquías en torno a lo visible. En ambas propuestas se pone en el centro la pugna entre quién controla y quién desobedece al control a través de la disputa por el poder y por el reacomodo de las jerarquías en torno a lo visible. Lizarazo también ha venido trabajando con estas pugnas a lo largo de su ejercicio académico. En la plática “Estética del retorno como desafío a la mirada de la desaparición forzada” (2021), Lizarazo se refiere a la “mirada matriz” para describir a la autoridad que impone cómo se mira la historia, cuáles son las reglas para mirar y de qué manera se organizan las jerarquías en cuanto a lo que se puede mirar. En esta exposición, plantea una lectura del trabajo fotográfico de artistas latinoamericanos (Yael Martínez, Gustavo Germano, Jesús Abad Colorado, Érika Diettes y Lucila Quieto) que retratan las ausencias de

personas partiendo de propuestas teóricas y debates varios (Susan Sontag, Judith Butler) para analizar una práctica que rompe con los márgenes de la mirada (Lizarazo, 2021). En las imágenes que comparte, Lizarazo encuentra formas de hacer visible lo invisible y de contar las historias de los cuerpos que ya no están, y destaca el registro estético que habla de los afectos. También desarrolla, a través de la interpretación del trabajo fotográfico, el concepto de la mirada matriz: es la estética dominante, impuesta por la autoridad.

En el caso de las observaciones de Lizarazo frente a las fotografías que analiza, da cuenta de un tipo de contravisualidad: cómo se las arreglan los artistas para producir imágenes que hablan de la violencia sin reproducirla. En fotografiar el dolor y la ausencia sin reproducir violencia es donde radica la contravisualidad: en los sentidos que son comunicados en otros términos distintos a los de la mirada matriz. Y es precisamente en ese sentido que las categorías analíticas son productivas, porque dan herramientas para analizar la visualidad/contravisualidad en las imágenes.

La visualidad y la contravisualidad están en una relación constante a lo largo del *corpus* de esta investigación; es una relación en la que los eventos visuales interactúan con quien muestra, quien mira, aquello que se mira y su referencia a lo que se ha mirado antes, siempre en relación con las condiciones de creación y producción, de circulación y de consumo.

Me propongo observar las disputas entre visualidad y contravisualidad en el diálogo de miradas que se desprenden de la obra de Frida Kahlo, en tres contextos sociohistóricos definidos por los cortes temporales (de 1939 a 1946: México posrevolucionario; de 1985 a 1991: la etapa del Neomexicanismo, y México en el mercado internacional; de 2015 a 2019: México en tiempos de globalización), atendiendo a las tensiones políticas suscritas en las imágenes analizadas, y a las disputas por el derecho a mirar y a expresar.

Frida Kahlo fue una artista que, en sus obras, hizo evidente su parecer en cuanto a la relación entre arte y política, vínculo que explica muy bien Berté al lamentar cómo ha sido borrado, en la mayoría de acercamientos a la vida y obra de Frida Kahlo, el potencial ideológico en esas imágenes; lo popular y lo político son pasados por alto (Berté, 2020, p. 44). Las fuentes bibliográficas, que abarcan investigaciones, biografías y estudios tomados en cuenta en el estado del arte, son evidencia de ello. Autores como Franco (1999), Bartra (2003) y Berté (2020) señalan que el caso de la artista mexicana puede ser el ejemplo para explicar lo que significa la frase “lo personal es político” (estos autores coinciden en que la frase proviene de la lucha feminista). A este respecto, Berté desarrolla cómo las miradas alternativas a los conceptos de nacionalidad, género y cuerpo proponen una metáfora visual que consiste en relacionar lo personal con la imagen corporal (2020, p. 77). Usando

el propio cuerpo como una herramienta expresiva, el *performance* creativo de Kahlo convierte su corporeidad en algo político, algo que se pone en acción y hace funcionar un lenguaje que conecta con quienes miran las imágenes. Este símbolo/imagen, como lo llama Berté, es generado por Kahlo y es justamente la herramienta visual replicada por otros artistas; no es solamente la imagen de un autorretrato, sino que hay otros elementos que conforman la lógica de esta metáfora visual.

De las polarizaciones también escribió Stuart Hall (1997): para él, las imágenes publicitarias son el escenario ideal para analizar la forma en la que cierta mirada poderosa describe lo que *se imagina* que son los “otros”. Los “otros” son todo lo que no es “nosotros” y, en esa elucubración, lo que es diferente genera un vacío de información que es llenado con estereotipos. La diferencia es justamente un espacio para la disputa, y según quién la represente y desde qué lugar de enunciación la realice, esa diferencia podrá o no caer en estereotipos (pp. 220-226). Las polarizaciones son un tipo de estereotipo: lo que no es blanco es negro. Es, como dice Hall, una forma binaria de representar. Si la “otredad” se representa como un espectáculo, apunta, significa una cantidad de diferencias apiladas, una presencia constante de ese “otros” sin definir (p. 231). El autor se refiere al régimen de representación (p. 232) que, como se verá en el siguiente análisis de las imágenes del *corpus*, generará imágenes con sentidos distintos y también diferentes formas de representar las otredades. Las intertextualidades entre las imágenes del *corpus* también serán necesarias para comprender las referencias y los guiños del diálogo de miradas; al respecto, Hall señala que en las intertextualidades los sentidos se acumulan o se reinterpretan contextualmente (p. 232); en este sentido, las otredades serán la clave para distinguir quién y cómo las representa en las imágenes. Al final de cuentas, toda representación de diferencias será un asunto de poder: la significación de la diferencia en las prácticas de representación —formaciones discursivas— sitúa las diferencias en cuestión del poder (p. 234).

La otredad abre la puerta para la utilización política de la diferencia, en un contexto global en el que la otredad se hace productiva. Joaquín Barriandos Rodríguez (2007) revisa la aportación de Jean Fischer, quien afirma que hay a nivel global una “sobreidentificación globalizada de lo marginal” (p. 167). Es como si a la “otredad”, aunque no se la entienda, se pueda capitalizarla. Barriandos dedica una parte de su análisis al fenómeno artístico de la “otredad”: el autor habla de la tendencia del mundo del arte contemporáneo a ser “omnivoramente abarcador” por la cantidad de oferta de galerías y museos organizando eventos a nivel internacional; el *mainstream*, escribe, ya “trasegó su limitado territorio y se puso a la búsqueda de la periferia” (p. 166). “Lo otro”, continúa Barriandos, comenzó a llamar la atención de los actores con más peso en el campo del arte

contemporáneo, en una “escenificación de lo multicultural” en la que “lo marginal, lo híbrido y lo periférico se convirtieron en potentes activos de la economía cultural” (p. 166). Justo en este sentido es que podemos situar este trayecto de una imagen: “lo otro” está representado de cierta forma y eso genera ya identificaciones, pero también oportunidades para utilizar la otredad de forma política. El autor describe este fenómeno: la “fetichización de la alteridad y la estetización de lo subalterno o lo fronterizo son quizá las formas más engañosas y contradictorias de lo multicultural en los procesos de internacionalización del arte contemporáneo” (p. 166).

Se reclama, desde las y los artistas que emergen desde los movimientos artísticos históricos, el derecho a mostrarse: con la ayuda de prácticas artísticas para reinventarse a sí mismos en el espacio creativo. El arte como una práctica política para re-articular las imágenes con nuevas interpretaciones de sentido. Desde estas nuevas formas contra la segregación de la visualidad dominante, se presenta una inclusión de nuevas narrativas para hablar de lo real mediante el reconocimiento y la autonomía que invitan a la identificación. El derecho a mostrarse reclama también un derecho a ser mirado y reconocido: es la disputa política por la subjetividad y el reclamo de las otredades, en otros tiempos extrañas e invisibles.

¿Es el sentido político lo que se disputa en el campo del arte cuando hablamos de visualidad y de contravisualidad?

3.5 Lo simbólico, lo heterogéneo y lo icónico

Lo simbólico es una cuestión que los autores referidos en los apartados teórico y metodológico abordan continuamente, desde sus propias perspectivas de estudio. Para acercarme al término “símbolo”, hay que mencionar a Adolfo Colombres (2014), quien hace una descripción muy sencilla: es impreciso, es connotativo, es la representación analógica de lo real (p. 38). Hay dos realidades en el símbolo, explica Colombres: una realidad referida que no es evidente, y una realidad referente que puede percibirse sin dificultad. También apunta que Hegel a su vez le atribuía un “carácter abstracto, su universalidad y la inadecuación entre forma y significado” (p. 39).

Lo simbólico se distinguirá por:

- Los significados que transporta un proceso comunicativo y su materialización en las representaciones artísticas. Según Gilberto Giménez (2005), lo simbólico podría definirse como “el mundo de las representaciones sociales materializadas en formas sensibles...” o simbólicas. Estas formas simbólicas pueden ser tanto expresiones como acciones, cosas o relaciones (p. 68). A diferencia de este autor, a quien le interesan las tensiones de

subjetivación y objetivación para pensar los procesos de identidad y de memoria, el marco teórico de las configuraciones culturales explica más adelante por qué lo heterogéneo resulta un factor que enriquece la mirada de investigación. Sin embargo, la aportación que rescato de Giménez es la descripción de lo simbólico: la “organización social del sentido” (p. 67). Para Giménez, los significados se transmiten históricamente, toman forma física y comunican mensajes a quienes tienen las herramientas o códigos para recibirlos e interpretarlos. Lo simbólico es un “vasto conjunto de los procesos sociales de significación y comunicación” (p. 68). Giménez plantea tres problemáticas estudiabiles desde lo simbólico: la de los códigos sociales, la de la producción de sentido, y la de la interpretación o del reconocimiento (pp. 68-69). La producción de sentido es la problemática estudiabie que se acerca a la presente propuesta teórica para investigar lo simbólico en el trayecto sociohistórico de una imagen: mediante la autorrepresentación propia o referenciada, los artistas y creativos revisados en el *corpus* de investigación dan cuenta de su visión del mundo en distintos momentos históricos; con sus imágenes van dando pistas acerca de las significaciones que se comunican a través del tiempo, del capital simbólico que las formas simbólicas anteriores van acumulando, y de las actualizaciones de valores simbólicos (p. 69).

- Los rasgos descritos en códigos socioculturales que son interpretados y reinterpretados, reproducidos en nuevas imágenes, conforman un proceso histórico e inestable. Diego Lizarazo (2009) propone rastrear el sentido en lo icónico y abordar las imágenes desde la perspectiva de lo simbólico: entender que lo que está en juego en las imágenes es la densidad del sentido. Lo que se atenderá en las imágenes es el campo simbólico de lo icónico (p. 15).
- Aquello que los artistas encuentran en un proyecto artístico anterior y con el que se sienten identificados porque mezcló “lo subjetivo, la diferencia sexual, la política de la alteridad y de la etnicidad” (Berté, 2020, p. 41). Eso que hallan y que reinterpretan viaja de un elemento visual a otro dentro de las imágenes que producen.
- El poder que los artistas expresan en las imágenes y la función que le dan, entendiendo a los artistas como agentes de un campo de producción con distinto grado de dominación (Bourdieu, 1987, p. 148). Será también importante identificar los intereses de esos agentes y su relación con otros, tanto dominantes como dominados. Es la lógica de la diferencia, o más bien de la distancia diferencial, la que organiza el mundo social, que “se presenta, objetivamente, como un sistema simbólico” (p. 136).

- El producto del arte y sus prácticas. Néstor García Canclini (2006) se pregunta sobre la producción social de lo imaginario, y propone relacionar lo colectivo a lo personal (pp. 10-11), y estudiar el arte en la sociedad. Rescato de su propuesta la distinción de un tipo de producción específica de formas y bienes, la artística, que opera justamente a través de la significación y de la representación (p. 15).
- En la propuesta de Butler (Lamas, 2007), en la que se descentra al sujeto hegemónico para proponer el rescate del sujeto feminista, lo simbólico será la ruta para rescatar la performatividad como una práctica poderosa. Lo simbólico se separa de los fundamentalismos que norman las maneras en las que percibimos y nos percibimos, y abre un espacio para la resistencia discursiva y la resignificación de los sentidos en los mensajes visuales. Lo simbólico habla de la agencia de quienes producen imágenes, a los que Butler coloca como sujetos feministas por, precisamente, usar lo simbólico para redefinir el género, la identidad y el cuerpo.

Lo simbólico es, pues, la primera pista para rastrear el trayecto de una imagen en el campo de los estudios visuales.

Luego, lo heterogéneo es un aspecto distintivo al aproximarse a la observación de la producción cultural y hace referencia a una tendencia contra la unificación y la generalización. Se hará referencia a la valoración de las otredades, de las contraposiciones, de las múltiples posturas y variadas intenciones. Incluso territorios, contextos sociohistóricos, expresiones visuales; el *corpus* es heterogéneo: propone un grupo de imágenes de distintas naturalezas, métodos de producción y posición en el campo de creación artística y creativa; son imágenes que circulan de diversas maneras y en mercados también diferentes.

Lo heterogéneo no significa necesariamente un desorden, sino que ayuda a identificar más fácilmente los patrones, las coincidencias, las constantes y las tendencias en cuanto a la comunicación de mensajes a través de imágenes artísticas, el campo de producción cultural, los sentidos y significados que se disputan en las imágenes, y su componente político.

Uno de los distintivos del estudio de la cultura visual es, precisamente, la valoración de los acontecimientos visuales por su diversidad de medios, así como por la relevancia de la interacción entre el que mira y lo que mira. Lo heterogéneo se relaciona con la multiplicidad de miradas-interpretaciones que provocan las imágenes.

Finalmente, lo icónico como experiencia estética ayuda a interpretar las imágenes como textos en los que el espacio bidimensional se transforma en mensajes que buscan ciertos efectos y que comunican sentidos y significados a través del tiempo; estos textos visuales hacen referencias precisas y mantienen una interdependencia con textos anteriores, y estas conexiones pueden identificarse. Habrá relaciones entre las distintas dimensiones constitutivas de los textos visuales: material, formal, identificatoria y simbólica (Lizarazo, 2009, p. 85). Se rastrearán las fuerzas de sentido, las relaciones y dependencias de significado entre los horizontes de la mirada que se fusionan, y se analizarán las formas de autorrepresentación, las formas de leer imágenes de las y los artistas, y cómo visualizan lo posible, lo imposible y lo deseable.

En lo icónico también habita el componente político, justamente por la posibilidad que abre para externar una opinión acerca de lo que se ve, así como para poder observar esas opiniones visuales, constituyen un acto político.

3.6 Categorías y ejes de análisis

En la pugna entre visualidad y contravisualidad, las expresiones e interpretaciones de “femenino”, de “mexicanidad” y del “cuerpo disidente” vienen a dar claves para el análisis contextual del campo de creación artística, con especial atención en la carga política de las imágenes. Las categorías de análisis⁵ que se describen a continuación serán los vehículos para distinguir los observables en relación con el régimen de visualidad: para Mirzoeff, los usos de la imagen son indicadores del grado de politización que presentan. Más adelante se verá cómo se presenta esta relación. Las categorías han de leerse desde una perspectiva contextual, es decir, sin intenciones de naturalizar percepciones más bien históricas y en constante cambio por las intervenciones políticas. “Femenino”, “mexicanidad” y “cuerpo disidente” van significando distintos sentidos con el paso del tiempo y con el cambio histórico de los contextos.

- “Femenino”, aquello que la autoridad de cada contexto histórico instituye como lo que se espera en cuanto a “la mujer” (así, entre comillas, porque es una generalización y una esencialización, como si hubiera una sola forma de existir como mujer), y lo que en el ejercicio del derecho a expresar una postura de manera artística se convierte justamente en algo diferente y diverso, inclusivo y conflictivo. Ambas concepciones giran sobre el mismo eje.

⁵ Estas son apenas algunas de las categorías que alcancé a desarrollar, pero encontré muchas más, como “autoridad y prácticas discursivas”, “relación entre lo colectivo y lo individual”, “usos y utilidades”, “la ciudad como escenario para las pugnas y representación”.

- “Mexicanidad”, y en específico, las narrativas que intentan delimitar, describir e inventariar los aspectos que conectan a los individuos con el territorio y con la identidad; en esta categoría entran tradiciones, religión, visión de la familia, festividades y demás alegorías nacionales, que pueden narrarse desde distintos puntos geográficos.

- “Cuerpo disidente”, formas distintas de mirar y de autorrepresentarse, que no se limitan a desobjetivar o a deserotizar (Berté, 2020, p. 78), sino a dar cabida a estéticas corporales contravisuales que muestran los sujetos emergentes. Son los cuerpos no ideales (Berté, 2020, p. 78).

Tanto Frida Kahlo como otros artistas del *corpus* que dialogan con sus miradas creativas plantean el género como escenario para mostrar sus diversidades sexuales y las problemáticas con las que las relacionan, se posicionan frente a la idea de la nacionalidad y de la identidad nacional, y proponen disidencias corporales que ponen en juego para autorrepresentarse visualmente de formas alternativas y políticamente confrontativas con el poder.

En términos metodológicos, la perspectiva teórica de las configuraciones culturales ayuda a rastrear narrativas, posicionamientos estéticos y políticos, y también a revisar las implicaciones de análisis de categorías como lo femenino, la mexicanidad y los cuerpos disidentes: que para pensar lo simbólico no sirven las generalizaciones, que los individuos actúan con intenciones políticas fuertemente marcadas por sus contextos sociohistóricos, y que los significados, tanto sedimentados como actualizados, siempre giran en torno a la pugna. En cuanto a los elementos constitutivos de las configuraciones culturales, se verá que: los campos de posibilidad son espacios sociales para la representación, las prácticas sociales y las instituciones, pero también las categorías que abren esos espacios; la lógica de interrelación entre las partes podrá verse en las relaciones e interacciones dentro del campo artístico entre actores y condiciones sociohistóricas; la trama simbólica común habla de un estado específico de pugna, que en términos de imágenes deviene estrategia visual, con unos elementos simbólicos y un paquete de significados previos, que incluyen posturas políticas y disidencias ideológicas; y lo compartido son aquellos límites que demarcan lo posible en relación con las identificaciones políticas y simbólicas legítimas de género.

Los ejes analíticos que ayudarán a responder la pregunta de investigación *¿Qué se está disputando en el trayecto histórico de la imagen de Frida Kahlo?* son:

- El contexto sociohistórico del campo de producción artística/creativa de cada corte temporal aporta información que sirve para conocer las condiciones en las que las imágenes fueron creadas, en específico la posición del artista dentro del campo y las políticas culturales que facilitan no sólo la producción, sino también la circulación de las imágenes.

- La tensión política de y en las imágenes, con la relación de visualidad y contravisualidad traída al primer plano, porque de esa forma la carga política de una imagen puede analizarse en términos del reclamo y la desobediencia de los sujetos frente a la autoridad —ya sea que existan el reclamo y la desobediencia, o que estén ausentes—. La tensión política en las imágenes y, sobre todo, quiénes producen esas imágenes y respecto a qué expresan la desobediencia, ayudará a analizar las imágenes en este eje.

- Las miradas situadas y la disputa por el sentido que los artistas expresan deja ver más allá de las formas y los colores: lo simbólico tiende relaciones que explican mejor la intención de los artistas que producen imágenes de autorrepresentación, o que utilizan ésta con algún propósito político. En este eje la intertextualidad teje referencias que descubren los diálogos entre imágenes.

Esta investigación se adscribe a la perspectiva cualitativa por ser un enfoque que ofrece métodos afines al análisis de lo simbólico, como el fenómeno de la comunicación que significa el trayecto histórico de una imagen. Es una investigación que combina lo visual, lo documental, lo histórico y lo interpretativo. En este sentido, vale la pena recordar la pregunta de investigación, de manera que la ruta metodológica tenga sentido con la vía para encontrar su respuesta: *¿Qué se está disputando en el trayecto sociohistórico de la imagen de Frida Kahlo?*

Queda claro que los métodos para estudiar lo visual necesariamente plantean al acto de mirar como el encargado de reunir datos. El suceso de mirar, enmarcado dentro del campo de producción cultural y artística, que a su vez forma parte de configuraciones culturales históricas, va dibujando ya una ruta metodológica de jerarquías y de cruces de categorías con conceptos. El acto de ver será analizado desde la perspectiva sociocultural de la comunicación, leyendo las imágenes como textos para comprender el trayecto sociohistórico a través de la interpretación.

3.7 Línea del tiempo: cortes temporales

(Ilustración 4)

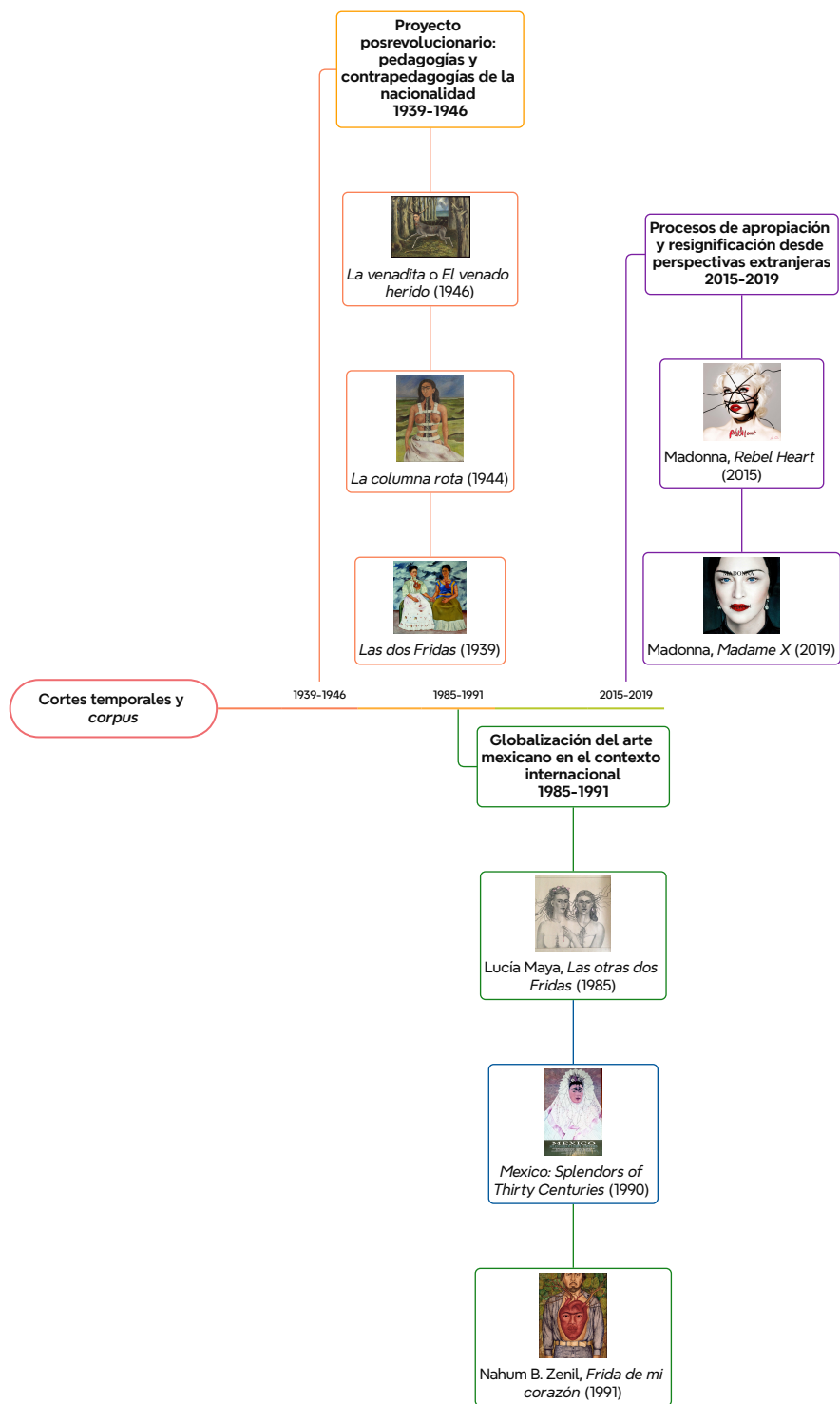


Ilustración 4: Cortes temporales y *corpus*.

Ayudada por la investigación de Odailso Berté (2020), en la que se interesa por los procesos creativos de Frida Kahlo para luego enlazarse él mismo a una genealogía de procesos nacidos desde el género pictórico que pone en práctica Kahlo, el autor selecciona a los artistas por la influencia que las imágenes han generado en sus propias obras pictóricas, de la misma manera en que se realizó la selección del *corpus* de esta investigación. El análisis contextual que hace Berté de los momentos históricos que viven los artistas sirve como un bosquejo temporal de apariciones del mismo género pictórico y de los significados que la acompañan, de manera que se vislumbran tendencias históricas, vaivenes territoriales, variedad de propuestas tanto en el arte como en otros campos de la producción cultural: la música, el espectáculo, el *performance*, el cine, el teatro, el *show queer* y la animación. Berté encuentra un amplio panorama de producciones culturales en las que se hace mención de la vida y la obra de Frida Kahlo, con la distinción de comenzar este rastreo alternativo al campo del arte a partir de 1959 y hasta 2018 (pp. 233-234).

El criterio para definir el *corpus* de esta investigación y los cortes temporales que me servirán para el análisis interpretativo se origina justamente de una combinación del *corpus* y los datos de Berté: por un lado, un pintor y una pintora, Zenil y Maya, que corresponden al movimiento del Neomexicanismo, y por otro lado el acercamiento que hace a la cantante Madonna, una figura del mundo del espectáculo de fama internacional, y quien también se inspira en los autorretratos de Frida Kahlo para crear imágenes. Por último, el largo ensayo de Rafael Lemus *Breve historia de nuestro neoliberalismo* (2021) dedica un amplio recuento contextual al relato de la importancia de la imagen de Frida Kahlo, utilizada para publicitar una exposición en Nueva York. Organizada por el gobierno federal en 1990, *Mexico: Splendors of Thirty Centuries* (p. 59) fue exhibida en el Museo Metropolitano, acompañada de una numerosa cantidad de actividades paralelas. La lectura de este libro fue fundamental para encontrar la pieza que faltaba en cuanto a cortes temporales para diseñar la investigación, específicamente porque da una clave imposible de ignorar: Lemus afirma que *Autorretrato con monos*, pintada por Kahlo en 1943 y que formaba parte de la curación de dicha exposición, fue la obra seleccionada por una agencia para diseñar una gran campaña de publicidad. También afirma que el éxito de esta campaña fue tal que Frida Kahlo “terminará por convertirse, ya definitivamente, en un icono internacional” (p. 63). Esta frase me hizo comprender que, como afirman Mitchell, Lizarazo y otros autores revisados en el primer capítulo, las imágenes son fenómenos simbólicos que pueden analizarse de maneras nuevas, y que las imágenes reproducidas masivamente forman parte de la cultura visual.

1939-1946.

Proyecto postrevolucionario: pedagogías y contrapedagogías de la nacionalidad.

Espacio temporal correspondiente al contexto de creación de tres pinturas de Frida Kahlo, seleccionadas por representar —si se pudiera— una muestra de elementos visuales reconocibles y un lenguaje que se sigue identificando en la cultura visual actual: corazones, sangre, venas, cuerpos dolidos o en formas alternativas y metáforas visuales. Es el contexto sociohistórico en el que se desenvuelven la vida y la obra de Frida Kahlo, enmarcadas por la etapa posrevolucionaria mexicana.

1985-1991.

Globalización del arte mexicano en el contexto internacional.

Espacio temporal correspondiente al contexto de creación de dos pinturas, una de Nahum B. Zenil y otra de Lucía Maya, artistas neomexicanistas. También se revisarán otras obras de los artistas seleccionados para contextualizar tendencias, preocupaciones y estado del campo de producción artística.

Espacio de tiempo en el que se gestionó la exposición *Mexico: Splendors of Thirty Centuries* desde el gobierno federal y celebrada en Nueva York, Estados Unidos. Es un cartel publicitario encargado por el gobierno federal mexicano y ejecutado por la agencia Grey Advertising.

2015-2019.

Procesos de apropiación y resignificación desde perspectivas extranjeras.

Espacio temporal correspondiente al contexto de creación de dos portadas de sendas producciones discográficas de Madonna. También, igual que en los cortes temporales anteriores, otras apariciones de Kahlo en la cultura contemporánea y en el terreno internacional serán comentadas como parte de la contextualización.

En una siguiente etapa metodológica es necesario rescatar las dimensiones para rastrear lo simbólico en las imágenes como propone Lizarazo:

- Dimensión material: el artefacto, el objeto, registrada en una ficha técnica con la información de cada acontecimiento visual.
- Dimensión formal: cualidades de la imagen e intertextualidades para ver procesos de cooperación entre las imágenes.
- Dimensión identificatoria: relación con formas de ver para analizar el diálogo de miradas.

- Dimensión simbólica: sentidos y significados.

De tal manera que cada imagen del *corpus* de esta investigación generará información acerca de las imágenes y sus soportes físicos, sus creadores/productores, descripciones formales y contextuales, relaciones con lo referido en las imágenes, y la interpretación de los sentidos y significados que comunica.

Las propuestas teóricas y las metodológicas, pues, son nuevamente puestas en términos operativos:

- Configuraciones culturales: la heterogeneidad social se identifica en la diversidad, la inclusión y la exclusión en las imágenes; el conflicto y la desigualdad se identifican en los discursos políticos y la ideología mostrada en las imágenes; la historicidad se rastrea en los cambios contextuales y en lo que, por el contrario, permanece; y el poder se establece observando a la autoridad, las políticas culturales y el rol de las instituciones de ese contexto sociohistórico.

- Visualidad/contravisualidad: la oposición entre formas de ver, posturas políticas, elementos visuales que hacen referencias a pugnas sociales, maneras de mostrar desobediencias frente a la autoridad, y formas de la autoridad de controlar y organizar lo que se mira. Interesa indagar las tensiones entre la autoridad y las fuerzas que se rebelan, la pugna por el espacio visual, y cómo los artistas y creadores hablan del régimen ético con sus imágenes.

- Campo de producción cultural: las posiciones y relaciones dentro del campo se observan en el sistema de autorizaciones que facilitan la identificación de estilos estéticos, exposiciones realizadas y niveles de consagración; la lucha dentro del campo puede rastrearse mirando la relación entre visualidad y contravisualidad en la producción artística y creativa; el *habitus* puede leerse en las prácticas y bienes que los sujetos artistas muestran con su trayectoria artística.

- Hermenéutica de las imágenes: el diálogo de miradas puede analizarse observando la dimensión identificatoria de las formas de ver; la interpretación de lo simbólico opera en la dimensión simbólica, en los sentidos y significados que se comunican en una imagen; los procesos de cooperación entre las imágenes se pueden ver en la dimensión formal de las imágenes, y en las intertextualidades que se generan entre ellas.

3.8 Obtención de información

3.8.1 Herramientas para la obtención de datos:

Fichas de información para guiar el análisis de las imágenes del *corpus*:

1. Bibliografía documental básica. Una selección de recursos que aporten información sobre el objeto de estudio.
2. Fichas técnicas y guiones de observación de ocho imágenes. Los datos relacionados con la información observable en las imágenes.
3. Observables e indicadores teórico-metodológicos para cada imagen del *corpus*.
4. Ejes y categorías analíticos para cada imagen del *corpus*.

3.8.2 Lógica de investigación:

Siguiendo una lógica deductiva —que no fue un recorrido en línea recta, sino una ruta iterativa—, comencé entonces por revisar los conceptos teóricos para:

- Identificar vías de aplicación práctica de las nociones que componen las propuestas teóricas.
- Definir categorías, indicadores y observables para traducir los conceptos teóricos y metodológicos en procesos operativos.
- Construir una bibliografía básica de documentos recurrentes con información contextual para generar el análisis.
- Identificar cortes temporales, artistas y obras culturales en esos contextos (*corpus*).
- Construir los instrumentos de registro de información y de análisis.
- Desarrollar análisis interpretativo.
- Resumir hallazgos.
- Compartir conclusiones.

3.8.3 Técnica para la obtención de datos:

La técnica para reunir la información y los datos es la observación, en la que las imágenes se convierten en los objetos-eventos en los que se indaga, así que el análisis de imágenes será guiado por los siguientes instrumentos (Tablas 1, 2 y 3):

Tabla 1: Ficha técnica y guion de observación de imágenes.

Ficha técnica / Guion de observación de imágenes	
Ficha técnica:	Nombre de la obra:

Corte temporal:		Años:	
Artista:		Medidas y técnica:	
Lugar de enunciación	Nivel descriptivo formal	Intertextualidades	Categoría de la imagen

Tabla 2: Observables e indicadores teórico-metodológicos.

Corte temporal:		Años:	
Imagen a analizar:		Artista:	
Indicadores	Observables	Observaciones para análisis	
Diversidad Inclusión Exclusión	Representación de otredades Postura ante la autoridad		
Discursos porlíticos Ideología	Artistas haciendo reclamos con sus imágenes Disputas sociales		
Cambios contextuales Permanencia	Elementos que persisten Elementos que cambian Relevancia contextual		
Autoridad Políticas culturales Ámbito institucional	Relación con mirada matriz		
Prácticas artísticas dentro del campo de producción cultural (Bourdieu)	Relaciones dentro del campo de creación cultural Dinámicas internas históricas <i>Habitus</i> y capital cultural		
Revoluciones en el campo Poder de ver / autoridad para mirar Pugna por el espacio visual	Movimientos y estilos artísticos Arrebató del derecho a mirar Reclamos políticos Autorrepresentación política		

Prácticas estéticas	Maneras de hacer y formas de visualidad Modos de pensar relaciones	
Hermenéutica de las imágenes (Lizarazo)	Artistas y colectividades Dimensiones material, formal, identificatoria y simbólica	

Tabla 3: Modelo analítico: Ejes y categorías.

Modelo analítico: Ejes y categorías			
Corte temporal:		Años:	
Imagen a analizar:		Artista:	
Ejes analíticos	Contexto sociohistórico del campo de producción artística	Tensión política de/en las imágenes: visualidad/ contravisualidad	Miradas situadas / Disputas por el sentido
Categorías analíticas			
Femenino			
Mexicanidad			
Cuerpo disidente			

El enfoque metodológico propuesto ha permitido trazar un camino analítico para identificar los procesos de desobediencia visual en las imágenes que dialogan con Frida Kahlo, a partir del reconocimiento de la mirada matriz, es decir, aquella que impone lo visible y delimita lo posible dentro de los acuerdos hegemónicos. A través del análisis de las estructuras visuales, los discursos simbólicos y las estrategias de resignificación, se han establecido las bases para comprender cómo ciertos sujetos políticos emergentes desafían los límites impuestos por la visualidad dominante. Este marco metodológico facilita la identificación de estas tensiones, y también permite observar cómo la contravisualidad se manifiesta en prácticas artísticas que reconfiguran la imagen de Kahlo, ya sea mediante apropiaciones críticas, intervenciones disruptivas o resignificaciones en nuevos contextos sociopolíticos. El siguiente capítulo aborda el estudio detallado de imágenes específicas, aplicando estas herramientas analíticas para revelar las dinámicas de resistencia y transformación que operan en su producción y circulación.

Capítulo IV: Análisis. Cortes temporales del diálogo de miradas

El análisis de imágenes en este capítulo tiene como objetivo explorar las dimensiones políticas y los actos de desobediencia visual presentes en distintas representaciones que dialogan con Frida Kahlo. Para ello, la investigación se estructura en tres cortes temporales—1939 a 1946, 1985 a 1991, y 2015 a 2019—para rastrear la persistencia y transformación de su influencia en diversos contextos y campos de creación artística. El primer periodo abarca la consolidación de Kahlo como figura dentro del arte moderno y su inscripción en debates sobre identidad y nación; el segundo se sitúa en el auge de los movimientos feministas y de diversificación cultural, cuando su imagen comienza a resignificarse desde perspectivas críticas y contestatarias, pero también cuando el gobierno mismo utilizó esa imagen para sus fines; finalmente, el tercer periodo explora su apropiación en el ámbito global contemporáneo, donde se intersectan dinámicas de mercado, políticas de representación y estrategias de contravisualidad. A través de este recorrido se observa cómo distintas propuestas artísticas no solamente han recuperado elementos de su imaginario, sino que también han utilizado su figura como un espacio de disputa simbólica en torno a la identidad, el poder y la resistencia.

A continuación presento el análisis del diálogo de miradas, organizado en los tres cortes temporales y segmentado cada uno en tres ejes:

- Contexto del campo de producción artística y creativa.
- Tensión política de/en las imágenes: visualidad/contravisualidad.
- Miradas situadas / disputas por el sentido.

4.1 De 1939 a 1946. Proyecto posrevolucionario: pedagogías y contrapedagogías de la nacionalidad

Contexto del campo de producción artística:

Frida Kahlo produce arte en medio de condiciones sociohistóricas muy particulares, que son algunas de las pistas de nuestro trayecto por las relaciones entre los artistas, la política nacional y mundial, y las instituciones culturales de peso que jugaron papeles decisivos dentro del campo de producción artística.

Por un lado, en la pintura nacional estaban sucediendo varios movimientos artísticos y de cultura visual que influenciaron a los artistas: el llamado “Renacimiento mexicano”, el surrealismo, el arte *naïf*; por otro lado estaban el arte popular y la iconografía venida de la tradición católica, así como el arte prehispánico. Los estilos y los temas para pintar durante este periodo se distinguen por representar una idea de país: en el México posrevolucionario lo indígena se presenta como patrimonio nacional (Carroll, 2017, p. 16). Las relaciones simbólicas entre el estado-nación y los pueblos indígenas son promovidas por el “indigenismo”, según Carroll, entendido como una ideología política que influenció la consolidación de México como nación.

El ámbito cultural y artístico internacional también está bien definido: una crisis mundial en 1929 conecta a México con el mundo, a través del vínculo de los radicalismos políticos en ascenso (Aboites y Loyo, 2011, p. 616). El país se encontraba entre las guerras, las fluctuaciones de los precios en el mercado mundial y los intereses expansionistas del primer mundo, además de las influencias ideológicas, artísticas y culturales que brotaban desde el norte global. Esta etapa significa la expansión, el fortalecimiento y la diversificación de una conexión entre México y el mundo. El panorama global está ocupado por el fascismo italiano y el nacionalsocialismo alemán en ascenso; la Unión Soviética se hace presente, y los Estados Unidos crecen en poder, tanto económico como político y militar (p. 621).

En cuanto a los sujetos que inspiran a Frida Kahlo —además de ella misma frente al mundo— podemos observar a la gente común, a los indígenas, la naturaleza y la vida cultural, aspectos apreciables a lo largo de su producción artística. Podemos coincidir, después del repaso de la información encontrada en el estado del arte, en que las temáticas de su obra se relacionan con su experiencia de vida, claro, pero también con cierto lenguaje que conecta lo visual con lo simbólico y lo político. También están representadas la mexicanidad, su ideología personal, su condición de mujer y la forma de convertir su cuerpo en una herramienta figurativa para expresar conceptos, estados de ánimo o de salud, y para mostrar diversidad femenina no complaciente con el ojo tradicional.

El cuerpo fue también un campo de posibilidad para la metáfora visual en la obra de Kahlo. El autorretrato mismo como material narrativo del *yo* imaginado, recreado, puesto en términos de formas y colores, aunado al hecho de que la autorrepresentación es un “ejercicio de crítica social” (Berté, 2020, p. 80), va a ser el hilo conductor de este trayecto sociohistórico de una imagen.

En cuanto a las políticas culturales de la década de 1940 en México, hay que mencionar el papel de las instituciones culturales que con su apoyo llevaron a lugares consagrados a Kahlo y a otros artistas relacionados en su contexto sociocultural.

Lo que sucedía con el quehacer artístico y la militancia política de Frida Kahlo también puede ser comprendido por la creación de dos instituciones muy importantes para la vida cultural del México posrevolucionario: en 1939 el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), y en 1946 el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), ambos proyectos apostando por el nacionalismo cultural mexicano a través de lo performativo y lo pedagógico (Carroll, 2017, p. 16).

Diego Rivera, como agente consagrado dentro del campo de producción artística, tuvo convicciones ideológicas que defendió con su quehacer como artista-militante, y su carrera fue impulsada por exposiciones en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, tanto colectiva como individualmente (Sepúlveda, Ugalde, 2013, pp. 57-58). Unos años atrás, entre 1932 y 1933, Rivera pintó el controvertido mural para el Rockefeller Center.

Frida tuvo oportunidad de exponer su trabajo en vida, y otras exposiciones tuvieron lugar de manera póstuma; en vida, según la investigación de Martha Zamora (1987), Kahlo tuvo veinte exposiciones, unas individuales y otras colectivas, y treinta y seis póstumas, contadas y registradas hasta 1985, año en el que la autora realizó dicha investigación (pp. 401-402). Las exposiciones fueron celebradas en México, Estados Unidos, España, Inglaterra y Francia.

En el ámbito internacional, este periodo estuvo marcado por la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) y sus consecuencias inmediatas. Políticamente, el conflicto reconfiguró el mapa global y culminó con la derrota de las potencias del Eje y el surgimiento de Estados Unidos y la Unión Soviética como superpotencias, situación que devendría en la Guerra Fría. En materia económica, la guerra devastó infraestructuras en Europa y Asia, pero también impulsó avances tecnológicos y la industrialización en algunas regiones. En el campo artístico, el trauma de la guerra llevó a expresiones que reflejaban la angustia y la desilusión, mientras que en Estados Unidos el expresionismo abstracto comenzó a ganar prominencia, desplazando el centro artístico mundial de Europa a Nueva York.

Es inevitable notar que los autorretratos de Frida Kahlo se inscriben —involuntariamente, pues es un dato que de manera reiterada se menciona en investigaciones y revisiones de crítica de arte especializada— en la corriente artística del surrealismo, en una inevitable muestra de arte moderno cuya línea abrió Gustave Moreau (Imagen 16): el simbolismo se abre camino en el arte moderno de la mano de artistas que parecen hablar de los mismos temas que sus predecesores

(mitología, religión) pero en una forma ensimismada, emocional, espiritual, subjetiva. Si bien a Moreau no le interesaba la política, Kahlo sí usa ese componente en su trabajo artístico; sin embargo, en donde sí coinciden Moreau y Kahlo es en plasmar elementos visuales que aluden a otra cosa que no está en la imagen: sentimientos e ideas. En la imagen se puede apreciar el parecido del simbolismo entre Moreau y Kahlo, pero sobre todo llama la atención una similitud entre la esfinge de este cuadro y la criatura en *La venadita* (1946), de Kahlo.



Imagen 16: Moreau, G. (1864). *Edipo y la esfinge* [Óleo sobre lienzo]. Museo Metropolitano de Arte, Nueva York.

Tensión política de/en las imágenes: visualidad/contravisualidad

En su trabajo, Kahlo dejó muy clara su postura política; según Jean Franco (1999), la artista mexicana representó por primera vez en el arte mexicano una especie de mitología de izquierda (p. 43). Si bien en su momento el muralismo y el arte de Frida Kahlo sólo eran relacionados por la figura de Diego Rivera, Franco considera que, luego de varias décadas, ambas expresiones artísticas están en el mismo nivel, pues ambos —el muralismo y el proyecto artístico de Kahlo— exhiben en

su arte público la narración histórica de luchas populares que resisten contra la explotación y el imperialismo (p. 43).

En cuanto a los símbolos visuales que Frida Kahlo incorpora en su proyecto artístico, los “códigos estéticos”, como les llama Berté (2020), son recreados como un *performance* que adapta a su proceso creativo y narrativo, y reinventa sus referencias artísticas para crear imágenes que interpelan a quienes las miran (p. 79). Esta interpelación resulta en una provocación para infinidad de artistas y mentes creativas, algunas de las cuales forman parte del *corpus* de esta investigación.

La imagen del cuerpo disidente y el uso de la corporeidad como postura política son también claves que incorporo al análisis, porque encuentro que estos planteamientos visuales son retomados de distintas formas. El *corpus* seleccionado de reinterpretaciones de la imagen de Frida Kahlo, conformado por dos pinturas, un cartel publicitario y dos portadas discográficas, fluctúan en sus posturas políticas o apolíticas según los lugares de enunciación de quienes crearon las imágenes. Son objetos simbólicos que comunican sentidos a través del arte e interpelan o apoyan la visualidad de la autoridad.

En cuanto a las miradas frontales que convierten a las imágenes en imágenes de poder, en los términos que expone Didi-Huberman (2017), la obra de Frida Kahlo se distingue por estar poblada de autorretratos que miran de frente; ya desde su primer autorretrato, *Autorretrato con traje de terciopelo* (1926) (Imagen 17), Frida se pinta mirando al frente. Cuando ella se mira en el cuadro es como mirarse en un espejo, así que cuando comienza a reproducir su propia imagen en otros espacios puede controlar la imagen que ese espejo creado le regresa: puede reflejar una imagen más verdadera, acorde a lo real desde la subjetividad. Didi-Huberman sostiene que al mirar una imagen que te regresa la mirada directamente a los ojos se crea un diálogo. Frida logró ese diálogo consigo misma y con otros, precisamente por lanzar su mirada directamente a la nuestra, como si con esta sintonía fuera capaz de capturar nuestra atención. Se va dibujando un acercamiento al concepto de imágenes potentes.

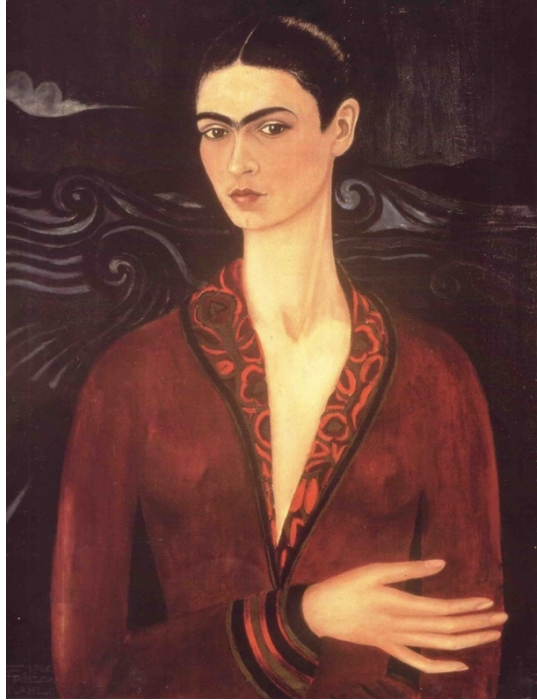


Imagen 17: Kahlo, F. (1926). *Autorretrato con traje de terciopelo* [Óleo sobre tela]. Colección particular.

Las imágenes que crea Kahlo son políticas en distintos niveles. A nivel de campo de producción cultural irrumpe en el espacio de posiciones gracias a su *habitus*, insiste con su propia estrategia de expresión artística y la propone para comunicar sentidos y hacer reclamos de contravisualidad. A nivel de régimen ético de las imágenes, las creaciones de Kahlo también trazan puentes con lógicas de representación que han circulado masivamente en su contexto, como los exvotos y la iconografía prehispánica. Pensar en los mensajes políticos de Kahlo hace necesaria la consideración de las políticas culturales de su momento, así como las intenciones políticas de su puesta en funcionamiento.

Miradas situadas: disputas por el sentido

En este primer corte temporal, que comprende el contexto de producción artística de Frida Kahlo, analizo tres pinturas desde la mirada situada como disputa por el sentido: *Las dos Fridas* (1939), *La columna rota* (1944) y *La venadita* (1946).

***Las dos Fridas* (1939)** (Imagen 18)

Óleo sobre tela 173 x 173 cm.



Imagen 18: Kahlo, F. (1939). *Las dos Fridas* [Óleo sobre tela]. Colección Museo Arte Moderno, Ciudad de México.

Zamora (2015) consigna en su investigación que este cuadro fue realizado “en los días en que se tramitó su divorcio de Diego Rivera, al final del año 1939, y que fue una de dos contribuciones a la Exposición Internacional del Surrealismo organizada por la Galería de Arte Mexicano en enero de 1940” (p. 313).

La imagen de las mujeres tomadas de la mano se interpreta como un acto de sororidad consigo misma; los arreglos en el cabello y los vestidos comunican que la otra mujer la completa; la pintura está conformada de oposiciones y contrastes. Hay también algo de repartición de funciones en relación con las vestimentas: la de la derecha, con falda y blusa al modo indígena, sostiene la foto de Diego Rivera en una mano, mientras que la de la izquierda, en vestido blanco muy decorado, recibe el flujo sanguíneo, la fuerza vital, para nutrirse y a la vez actuar. La sangre finalmente se derrama, aunque un instrumento quirúrgico en la mano derecha pareciera estar ahí para detener el

goteo que ya le mancha la falda. Es como si lo femenino encontrara un espacio para el apoyo entre diversas formas de ser.

Como ya se vio, las dos mujeres en la imagen desempeñan distintas funciones, conectadas por las venas entre sus corazones pero cada una participando de diferentes formas en el flujo del afecto a Diego. En su autorrepresentación, Frida Kahlo distingue no sólo funciones sino identidades. Podría estar haciendo referencia a un juego de hegemonía entre la cultura indígena y la europea (varias críticas consultadas coinciden en observar esta dualidad cultural) y, en ese caso, se alcanza a ver también una alusión a cualidades de una y otra cultura. En cuanto a la mexicanidad, entonces, pareciera comunicar que en ese juego de desigualdades lo indígena está dominado por lo europeo. Si Kahlo, como se refiere en las distintas investigaciones acerca de su obra y su vida, comulga con la idea de dos culturas conformando una mezcla cultural mejorada, las manos que se tocan se apoyan y comunican un acuerdo mutuo.

Su cuerpo está duplicado, es bifuncional y bicultural, y pese a la dinámica de complementación se percibe a sí misma con el corazón por fuera de los cuerpos, aunque no en condiciones iguales: el cuerpo indígena no muestra la piel del pecho porque la blusa la tapa, pero el cuerpo europeo muestra un seno abierto y, debajo, el corazón. Los corazones tampoco están dibujados idénticamente: el indígena luce completo, mientras que el europeo se ve cortado, como si el objeto filosísimo de su imaginación los pensara en distintas condiciones, uno entero y otro dividido. De nuevo, la carga dual de su narrativa opone cualidades y cargas simbólicas a cada polo de sí misma.

La contravisualidad que propone viaja a través de la repetición de sí misma, como un signo de insistencia para mirarla bien y notar las diferencias de su persona desdoblada. Kahlo deja las pistas para armar el mensaje y espera, paciente, a que encontremos lo que quiere decir: nos deja en libertad de interpretar, segura de que no nos podremos quedar sin actuar.

***La columna rota* (1944)** (Imagen 19)

Óleo sobre masonite 40 x 30 cm.

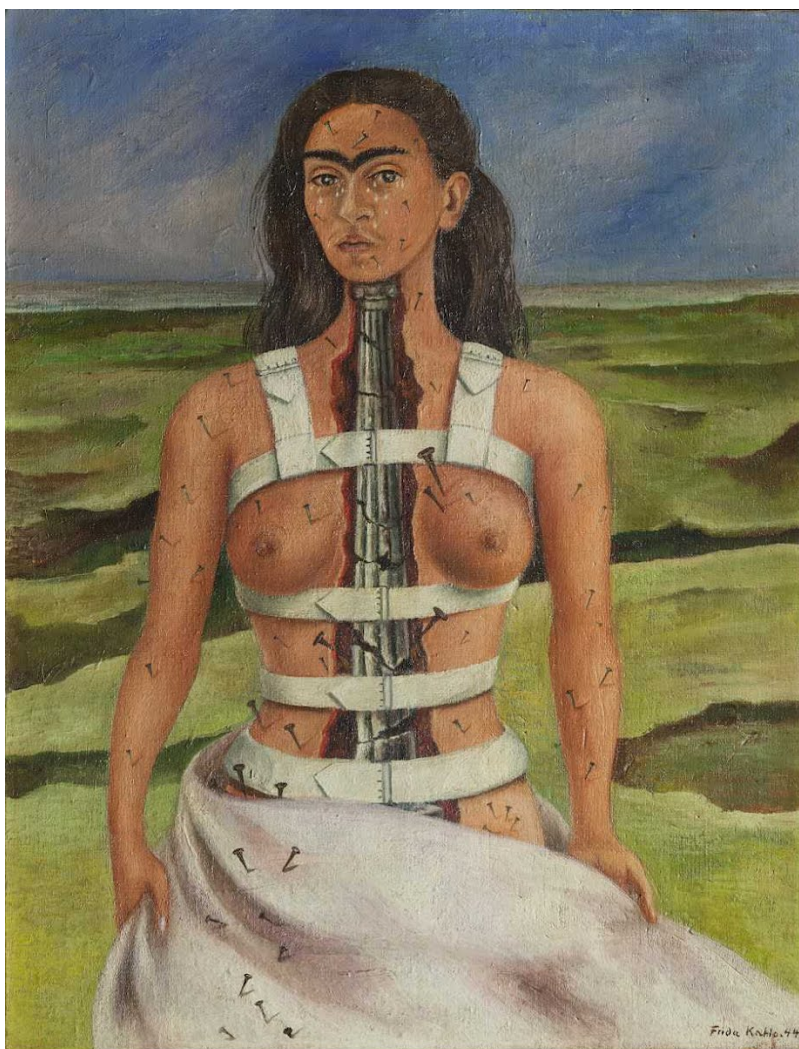


Imagen 19: Kahlo, F. (1944). *La columna rota* [Óleo sobre masonite]. Museo Dolores Olmedo, Ciudad de México.

Acerca de este cuadro, Zamora (1987) relata que Frida originalmente había pintado su cuerpo por completo desnudo y que luego, con el objetivo de que el interés no se centrara únicamente en su pubis, pintó la tela blanca encima (p. 336).

Con la imagen desnuda de su pecho, lo femenino está expuesto y al mismo tiempo representado en toda su sexualidad. La combinación de posición en desventaja con el poder de ser mirada medio desnuda conforma lo femenino como contradictorio, peligroso, sublime, etéreo y terrenal: es lo femenino jugando con dualidades y contradicciones, como en el cuadro anterior. Es

una provocación poderosa y confrontativa, y a la vez un llamado a la identificación con su situación dolorosa.

En *La columna rota*, la mexicanidad o lo mexicano no se representa explícitamente. Si acaso, el pelo negro y el paraje del fondo remiten a símbolos que hacen pensar en algún aspecto alusivo a lo nacional. La idea de mexicanidad que comunica esta obra vendrá después, cuando en otros contextos históricos posteriores, y gracias a la reproducción masiva de la obra de Frida Kahlo, *La columna rota* será relacionada con el arte pictórico mexicano. Es una construcción de lo mexicano que sucede con el paso del tiempo, que va emergiendo históricamente.

El sentido figurado de un cuerpo con la columna lastimada es narrado usando una columna jónica en pedazos y a punto de derrumbarse completamente; es una herramienta visual muy presente en el lenguaje artístico de Frida Kahlo. El cuerpo lastimado, por fuera, se representa dentro de un corsé médico, justamente como la colección que se muestra en las exposiciones que exhiben sus objetos personales; el interior del cuerpo es mostrado, pero no vemos los órganos que deberían estar ahí; en vez de eso vemos la columna de piedra. Ese material frío es lo que debería sostenerla, aunque está sin vida y quebrado de arriba a abajo. Los clavos sobre la piel de su cuerpo y las lágrimas que salen de sus ojos simbolizan el martirio corporal y su reacción sensorial al dolor. Hay la intención de hacerle saber a quien mira que es así como se siente su estado físico.

La imagen que Frida Kahlo produce de sí misma en sus autorretratos es totalmente performativa y reiterativa, como enseñando a hablar un idioma con sus propias reglas y particularidades. Nombra lo innombrable, convierte en visual lo no-visual, crea efectos, empuja los conceptos hacia los límites (cuerpo enfermo que se muestra con orgullo, cuerpo de mujer que no se avergüenza ante el ojo extraño).

***La venadita* o *El venado herido* (1946) (Imagen 20)**

Óleo sobre masonite 23 x 30 cm.



Ilustración 20: Kahlo, F. (1946). *La venadita* [Óleo sobre masonite]. Colección Mrs. Carolyn Farb, Houston, Texas.

Este cuadro, según anota Zamora (2015, p. 348), es entregado a la compradora junto con un poema:

Corrido para A y L

Solito andaba el venado
rete triste, y muy herido,
hasta que en Arcady y Lina
encontró calor y nido.
Cuando el venado regrese
fuerte, alegre y aliviado,
las heridas que ahora lleva
todas se la habrán borrado.
Gracias, niños de mi vida,
gracias, por tanto consuelo,
en el bosque del venado
ya se está aclarando el cielo.
Ahí les dejo mi retrato
pa que me tengan presente,
todos los días y las noches,

que de ustedes yo me ausente.
La tristeza se retrata
en todita mi pintura
pero así es mi condición
ya no tengo compostura.
Sin embargo, la alegría
la llevo en mi corazón
sabiendo que Arcady y Lina
me quieren tal como soy.
Acepten este cuadrito
pintado con mi ternura
a cambio de su cariño
y de su inmensa dulzura.

Frida.

El venado es un animal con el que Frida convive de cerca; el fotógrafo Nickolas Muray tomó la foto de Kahlo junto a su venado “Granizo” (Imagen 21).



Imagen 21: Muray, N. (1954). *Frida y “Granizo”* [Impresión en gelatina de plata]. Nickolas Muray Estate Nickolas Muray Photo Archives.

Convertida en venado, excepto por su propia cabeza, Frida Kahlo se autorrepresenta con una metáfora visual para hablar de su propio dolor. El mismo cuerpo del animal es usado para expresar una relación entre su posición vulnerable y cómo dicha posición borra su forma de mujer. Lo femenino está tapado, transformado en animal herido. El detalle del arete en su oreja y la

adaptación de su peinado, de cabellos a cuernos, expresa un proceso de metamorfosis, como indicando que aún queda algo de ella misma pero que podría desaparecer —dado que es más venado que mujer, en términos de espacio bidimensional.

En *La venadita*, lo mexicano se muestra en la fauna nacional que habita el cuerpo de la artista; el venado es un animal con una carga simbólica importante en las culturas prehispánicas, encarnando leyendas en las que se le confieren poderes para crear pueblos y cosmovisiones. En este sentido, el venado herido y en desventaja también abre la interpretación al estado de todas esas identidades indígenas dominadas en el pasado que conforma la idea de nación mexicana.

Frida sustituye su cuerpo por el de un animal al que ya le lanzaron varias flechas. La ubicación de dos grupos de flechas está bien definida: cinco en el centro del cuerpo y cuatro en el pecho. Las flechas parecen haber venido de distintos lugares, como si se le atacara desde múltiples voluntades hostiles. A pesar de sangrar de todos los lugares donde le han clavado una flecha, la “venadita” no yace en el suelo ni parece estar derrotada del todo; la metamorfosis de la que hablaba antes, o el ataque, no la han tumbado. La Frida-venado nos mira, calmada y seria, y también expectante, como si estuviera esperando ver nuestra reacción —de nuevo—. Queda el diálogo abierto a una respuesta, a una re-acción.

En *La venadita* también hay referencias que provienen de la iconografía católica; es inevitable la referencia al cuadro de Sandro Botticelli y de otros artistas que han plasmado a San Sebastián con heridas de flechas en su cuerpo (Imagen 22).



Imagen 22: Botticelli, S. (1474). *San Sebastián* [Óleo sobre madera de álamo]. Museo de Arte de Berlín.

Hay también otro género de imágenes que claramente influenciaron a Frida Kahlo en su estilo pictórico: los exvotos, esas expresiones visuales y populares que los fieles católicos producen y muestran en las iglesias en México desde el siglo XIX. Frida Kahlo coleccionaba estas expresiones en su casa de Coyoacán (Imagen 23)



Imagen 23: Freund, G. (1951). *Exvotos en la casa* [Fotografía en blanco y negro]. En *Frida Kahlo* (2013). Ed. Albin Michel.

La obra artística de Kahlo revisada en las páginas anteriores deja ver que la politización es un proceso muy consciente en su trabajo: impone una estética visual que se sale de las orillas de las imágenes e impacta las miradas al interpelarnos. El sujeto de los autorretratos de Kahlo es potente porque mira de frente al espectador, no por encima. Las miradas del sujeto representado, la de quien se autorrepresenta, y todas las miradas que se han posado y se posarán en esas imágenes, conforman eso a lo que Lizarazo se refiere como diálogo de miradas.

Los autorretratos revisados confirman que Frida Kahlo se expresa desde las otredades, que sus imágenes no son imágenes de poder sino potentes, y que de alguna manera estas imágenes continúan interpelando a las miradas del presente.

4.2 De 1985 a 1991. Globalización del arte mexicano en el contexto internacional

4.2.1 Primera parte: el Neomexicanismo

Contexto del campo de producción artística:

En el movimiento artístico y social que fue el Neomexicanismo, la imagen de Frida Kahlo sirvió como vínculo para encauzar la relación entre el contexto y la política, poniendo por delante las preocupaciones acerca de la subjetividad, la sexualidad, el género y el cuerpo. El Neomexicanismo vino, irónicamente, a proponer una renovación que significó especificar y localizar las individualidades frente a la forma tradicional de acercarse a la transformación social.

Las condiciones sociohistóricas de la década de los ochenta del siglo pasado describen un ambiente de resurgimiento artístico y de renovación de lenguajes simbólicos. El Neomexicanismo consiste en una práctica artística que proponía el rescate de algunas características de la identidad mexicana desde una perspectiva crítica. En este movimiento, nacido a partir de los años setenta, los símbolos patrios y populares mexicanos son utilizados para incorporarse en narrativas creativas que echaban mano de “recursos dadaístas, surrealistas, pop y *kitsch*” (Berté, 2020, p. 164). Las temáticas sociales, estéticas y políticas interesaron a los artistas jóvenes para experimentar con nuevas formas de hablar de lo mexicano; fue un movimiento creativo que tenía como propósito la relación de intereses visuales y expresivos.

Néstor García Canclini (1987) hace una revisión de las políticas culturales en contextos de crisis socioeconómica o, como el autor la llama, “crisis de los modelos productivistas” (p. 22). En este periodo sociohistórico, explica el autor, a nivel global se comienza a aceptar que el desarrollo ya no sólo se relaciona con factores materiales, sino que hay otros que necesitan ser tomados en cuenta, como el sentido construido socialmente (p. 22). Los discursos políticos se cuestionan sobre la concepción economicista del desarrollo; se comienzan a atender los asuntos culturales precisamente por descubrir que las culturas populares tienen un rol primordial en el desarrollo (p. 24). La cultura y sus prácticas comienzan a operar bajo ciertos modelos de organización, que García Canclini clasifica según los agentes sociales y sus propias concepciones y entendimientos del desarrollo cultural; es destacable que en esta clasificación el eje que le da forma al análisis es la relación entre la cultura de élites, la popular y la masiva, lo que dibuja un contexto claro para que un movimiento artístico como el Neomexicanismo tomara fuerza.

De entre los paradigmas que menciona García Canclini (el mecenazgo moderno, el tradicionalismo patrimonialista, el estatismo populista, la privatización neoconservadora y la democracia participativa), la democratización cultural es el modelo que explica el movimiento artístico del Neomexicanismo. Este paradigma, profundiza el autor, “concibe la política cultural como un programa de distribución y popularización del arte, el conocimiento científico y las demás formas de ‘alta cultura’ (p. 46). En el caso mexicano, son los programas relacionados con la educación y la producción artística implementados por el gobierno después de la Revolución los que García Canclini identifica como generadores de este modelo (p. 46).

El Neomexicanismo representó un reclamo desde sectores sociales que han sido invisibilizados por la historia oficial mexicana; las inquietudes por reclamar el espacio visual y artístico son una respuesta desde abajo frente a la estética dominante.

Nahum B. Zenil (Veracruz, México, 1947) se inspiró ampliamente en la obra de Kahlo, explorando temáticas relacionadas con la homosexualidad y el mestizaje, sus lugares de enunciación. Estudió en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda”, y se expresó por medio del autorretrato. Según Teresa del Conde (2003), Zenil “es un trabajador incansable y un escudriñador sincero y valiente de su propia sexualidad y de sus obsesiones más íntimas” (p. 127). El autorretrato es uno de sus estilos recurrentes porque Zenil lo considera como “la perspectiva desde la cual miro lo que me pasa y lo que les sucede a otras personas que comparten mis mundos; mi rostro también simboliza la trinchera desde la cual observo, o peleo, las batallas diarias” (p. 127). Encuentro que su punto de vista concuerda con lo que Berté menciona respecto a los autorretratos leídos superficialmente como biografías visuales (Berté, 2020, pp. 45-46), y respecto a que Frida Kahlo estaba ajena a lo que no era ella misma: incluso en su autorrepresentación hay rastros de lo social. Teresa del Conde considera que la producción artística de Zenil, en la que recurre a las estrategias visuales de Kahlo, son homenajes, y argumenta que, para Zenil, Frida Kahlo es una de sus heroínas (Del Conde, 2003, p. 127). Zenil se considera “profundamente guadalupano”, hecho que matiza la interpretación de su obra.

En cuanto a Lucía Maya (Isla Santa Catalina, California, Estados Unidos, 1953), tuvo una formación artística en varias instituciones mexicanas, como la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad de Guadalajara (Jalisco), la Escuela de Pintura en San Miguel de Allende, (Guanajuato) y, fuera de México, en la Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid, España). Sus temáticas exploran lo femenino y la migración, y su estilo experimenta con las técnicas tradicionales pictóricas y las herramientas digitales. Se trata de una artista prolífica, con una carrera larga y muy variada en

cuanto a temáticas y técnicas; en el periodo que nos interesa abordar experimentó con elementos inspirados por Frida Kahlo. Acerca de Lucía Maya, Berté (2020) describe su trabajo ayudándose de los comentarios de Luis Carlos Emerich, quien opina que las obras donde la imagen de Frida Kahlo es protagonista son una “reinterpretación homenajística” (p. 167).

Respecto a las instituciones culturales que participan activamente en este contexto, Teresa del Conde (2003) menciona al INBA como un actor que tiene la posibilidad de “decantar las trayectorias de un buen número de creadores plásticos, varios de los cuales fueron asimilándose a prestigiadas galerías, mereciendo la atención de la crítica especializada” (p. 138). También se menciona que estos creadores jóvenes se distinguen por heredar de los artistas de la Ruptura algunas líneas narrativas, pero sin seguir dichas líneas (p. 138). La Ruptura proponía no tanto un quiebre en el campo de creación artística mexicano como una forma de tratar en el arte los temas de interés, pero enfrentando a la Escuela Mexicana, que se había convertido en una especie de partido artístico oficial (p. 88).

Amy Sara Carroll (2017) escribe sobre los artistas neomexicanistas, quienes ven con fascinación el trabajo desvanecido de Kahlo y catalogan fervientemente invocaciones indigenistas del nacionalismo cultural posrevolucionario, en particular el cuerpo indígena masculino (p. 27). Carroll analiza el método de los artistas neomexicanistas, citando a su vez el trabajo del crítico de arte cubano Osvaldo Sánchez: hay una “renacionalización de los emblemas icónicos mexicanos” (p. 27). La autora también se apoya en los escritos de Carlos Monsiváis para continuar analizando el contexto del campo de producción artística en México, periodo en el que parece haber una “fisura en el nacionalismo cultural mexicano” (p. 27). Esta fisura permite que “el ámbito de las clases medias y trabajadoras privadas de derechos” represente un rival para la “dictadura perfecta” mexicana, proceso que devino de una “revolución institucionalizada” (p. 27). Para Monsiváis, escribe Carroll, el movimiento nacional del *camp* es un movimiento “inherentemente político” (p. 27). El *camp* nacional, continúa Carroll, es una forma de crítica en la que los artistas mexicanos “reconfiguran los niveles de significación” de objetos tanto materiales como conceptuales (p. 27). Rescato de Carroll la caracterización del Neomexicanismo como un “sexilio”; el Neomexicanismo aprovechó el impulso homosexual del movimiento que desnacionalizó representaciones emblemáticas de la identidad mexicana (p. 27).

Los ochenta fueron una década definida por “la liberación homosexual, de la transexualidad, la bisexualidad, pero también de la mujer como sujeto y cuerpo cognitivo” (Sepúlveda, Springer, 2013, p. 183). En el Neomexicanismo, pues, Frida Kahlo y su obra son percibidas por los artistas

como “referencia clave a las interpretaciones artísticas de la tradición popular mexicana” (Berté, 2020, pp. 72-73).

Este intervalo fue testigo de transformaciones significativas. La Unión Soviética, bajo el liderazgo de Mijaíl Gorbachov, implementó políticas de *perestroika* (apertura), buscando reformar el sistema socialista. Estas reformas contribuyeron al colapso de regímenes comunistas en Europa del Este y culminaron con la disolución de la URSS en 1991. Económicamente, muchos países en transición enfrentaron crisis al pasar de economías planificadas a mercados libres. Artísticamente, este periodo vio el auge de movimientos que cuestionaban narrativas oficiales y exploraban nuevas identidades, reflejando la incertidumbre y el cambio de la época.

Tensión política de/ en las imágenes: visualidad/ contravisualidad

Continuando con Carroll (2017) y su análisis, se aprecia que el movimiento artístico del Neomexicanismo permite el diálogo entre los proyectos artísticos de Kahlo y de los artistas revisados en este corte temporal, pues hay ciertos datos de la vida de Kahlo que circulan y que son aprehendidos por los jóvenes artistas, sujetos emergiendo en plena liberación sexual, que ven en las imágenes de la pintora la representación de sus propias formas de existir y sentir. En la cultura visual los individuos se reconocen y se comunican entre sí, y la tensión política que propone Kahlo con su estrategia visual es capturada y replanteada, ahora desde un nuevo contexto sociohistórico. Se puede ver el eje de lo personal unido a lo político, que en los proyectos artísticos recobra sentido conforme el análisis avanza porque la obra y el contexto sociocultural siempre están conectados (Berté, 2020, p. 76). La sensación que describe Berté al ver las obras de los artistas que reinterpretan la imagen de Frida Kahlo es de una misteriosa familiaridad, precisamente porque en las nuevas imágenes se identifican ciertas huellas que inscriben lo personal en lo social (p. 42). Es la intertextualidad entre las imágenes y el hecho de que, como indica Rancière (2009, p. 5), la creación de imágenes no es un trabajo en solitario y no puede individualizarse.

En cuanto a las políticas culturales relacionadas con las ideologías en disputa en este corte temporal, hay que mencionar que el Neomexicanismo fue percibido como una “chicanización” de la vida diaria, porque la apertura del mercado mexicano tiene consecuencias en todos los ámbitos y el del campo de la producción cultural no es la excepción. La autoridad provoca una lectura de las subjetividades descontextualizada políticamente, según Carroll, y los jóvenes artistas acuden a formas

de expresión anteriores para reencontrarse, para no sentirse “exiliados en su propio país” (Carroll, 2017, p. 26).

Miradas situadas: disputas por el sentido

A continuación analizo dos pinturas para identificar elementos visuales y simbólicos en el diálogo que comienza a formarse.

Las otras dos Fridas (1985) (Imagen 24)

Lápices de colores sobre papel 57 x 70 cm.

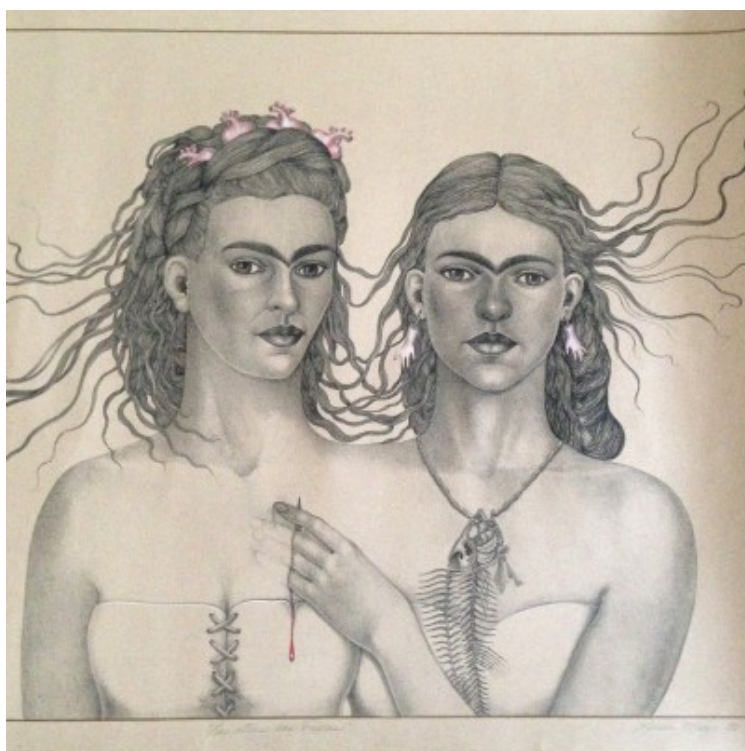


Imagen 24: Maya, L. (1985). *Las otras dos Fridas* [Lápices sobre papel]. Colección privada.

Hay una evidente alusión a la pintura de Frida Kahlo *Las dos Fridas* (1939). *Las otras dos Fridas* (1985) es una litografía hecha con lápices de colores: dos mujeres conectadas, esta vez no por una vena sino por la unión de sus hombros. Son dos de una misma: una de ellas introduce su mano en el pecho de la otra y la apertura deja salir una gota de sangre que, junto a los corazones que adornan el cabello de una de ellas, son los únicos elementos de color en la obra. Del cuello de la otra mujer pende un

collar con el esqueleto de un pez, así como unos aretes con las manitas distintivas de Kahlo; el aire mueve los cabellos de los peinados de ambas mujeres. Sus rostros son también el de Frida Kahlo, reconocible por la forma particular de las cejas.

Lucía Maya ha producido un gran número de obras gráficas y pictóricas con la imagen de Frida Kahlo. Su serie *Corazones afines*, de 1985 a 1986, es una muestra de su interés por dialogar con las imágenes de Frida Kahlo (Imágenes 25, 26 y 27).



Imagen 25: Maya, L. (1986). *Diástole* [Lápices sobre papel]. Colección privada.

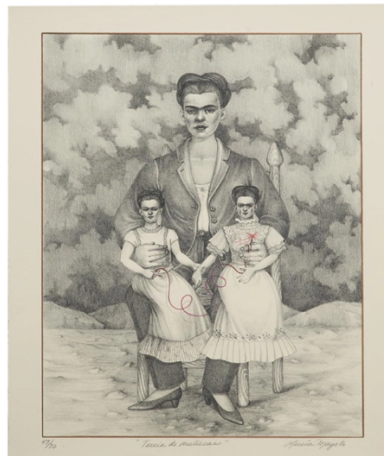


Imagen 26: Maya, L. (1986). *Tercia de muñecas* [Lápices sobre papel]. Colección privada.

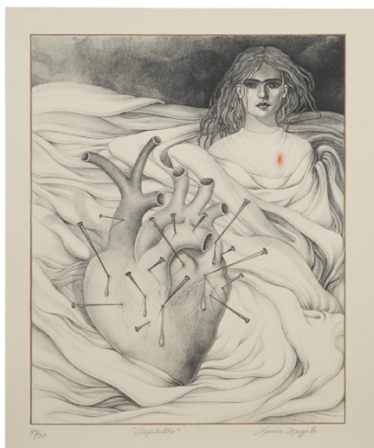


Imagen 27: Maya, L. (1986). *Relicario* [Lápices sobre papel]. Colección privada.

En *Las otras dos Fridas* hay elementos figurativos y formas que evocan lo femenino de una manera suave y armónica. En cuanto a las formas, evocan más sensualidad que sexualidad: los contornos de los hombros redondeados y las ropas dibujan mujeres estilizadas, como salidas de un sueño por la condición de estar unidas o de ser una sola mujer desdoblada. Los cabellos entre ellas no tienen fin, las puntas se conectan a la otra mujer. El acto de intrusión es dramático pero al mismo tiempo amoroso, casi como una caricia. Las mujeres tienen los labios y los ojos maquillados, en una reinterpretación modernizada y doble de las facciones de Frida Kahlo. La de la izquierda parece la mujer más madura, mientras que la de la derecha luce como una versión más joven de ella misma, o como una hermana menor; es por eso que la sororidad reaparece con mucha potencia. Si entre las dos mujeres irreales hay tiempo de por medio, en esta imagen comparten la misma dimensión temporal, acercando dos estados lejanos. La intrusión, entonces, es más bien una condición de apertura ante los secretos y ante la capacidad de confidencia entre ellas, que son la misma. Hay una familiaridad y una confianza sin dualidades, más bien como dos caras complementarias de una misma moneda. Las miradas frontales retan al observador, igual que las miradas que hemos visto antes en la obra de Kahlo. Las miradas de estas *otras* Fridas esperan una respuesta. El diálogo de lo femenino que ha comenzado Kahlo puede continuar.

En este cuadro hay elementos visuales que refieren a la mexicanidad. La trenza de la mujer de la izquierda no sólo alude a la imagen de Frida Kahlo sino también a un estilo de arreglo del cabello usado por las mujeres en otras imágenes de la iconografía mexicana, como las Adelitas de la Revolución Mexicana.

Comienza a pasar otra cosa: la referencia a lo mexicano es el concepto de la pintura en sí: la reinterpretación llama directamente a la obra de Kahlo; Maya incluso titula casi igual a su pintura. Entonces se advierte algo interesante que puede ser conectado con la descripción de la configuración cultural que hace Grimson (2011) respecto a la liberación de la categoría de la identidad y el territorio físico. Lucía Maya no nació en México, pero eso no fue impedimento para que la pintora experimentara y produjera arte en el ámbito mexicano, valiéndose de la cultura visual para crear. Lo mexicano es el mensaje referencial y simbólico de la imagen.

La piel traslúcida que recubre el pecho de la mujer de la izquierda juega con la metáfora visual de Frida Kahlo, la que dibuja lo que no se puede ver dentro del cuerpo. El acto que la mano realiza al entrar al cuerpo de la otra plantea una invitación para acceder a los secretos que sólo pueden adivinarse. Los cuerpos disidentes permiten sin obstáculos el paso hacia adentro, aunque no gratuitamente: una sola gota de sangre podría significar que el dolor es poco, casi nulo, pero presente. A pesar de esta gota de sangre —sabemos que es sangre por el color, elemento ausente en el cuadro salvo por los corazones en el cabello—, las facciones de las mujeres están relajadas. No muestran alguna emoción: ni pesar, ni miedo, ni gozo. Las mujeres nos miran fijamente, como si nos retaran a entrar en acción, una vez que hemos recibido el mensaje de la imagen.

Frida de mi corazón (1991) (Imagen 28)

Óleo sobre madera 52 x 40 cm.

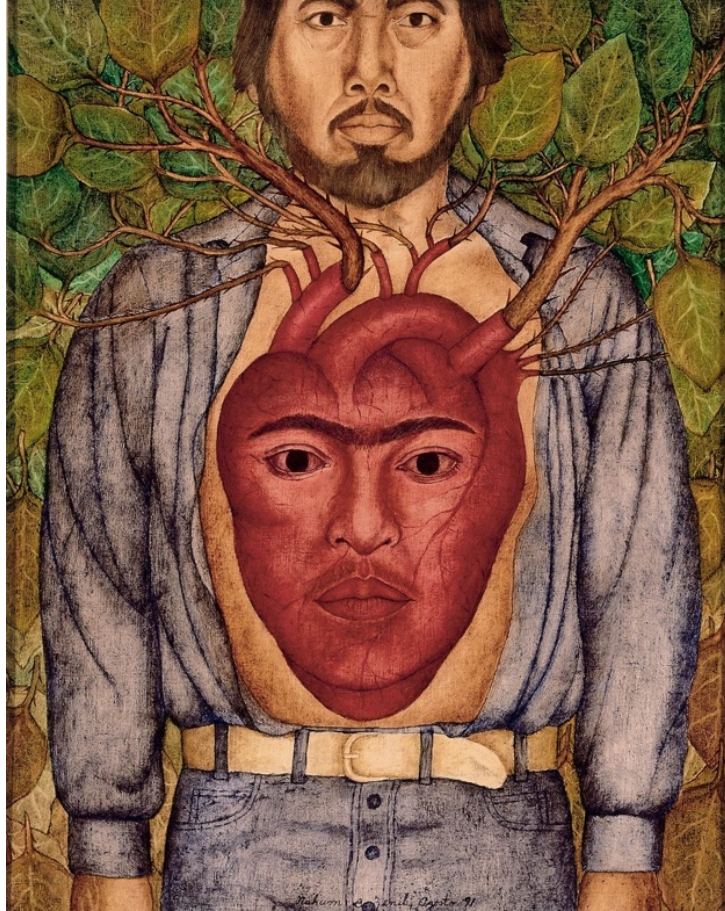


Imagen 28: Zenil B., N. (1991). *Frida de mi corazón* [Óleo sobre madera]. Colección privada.

Este es un autorretrato en el que el artista se pintó de frente, con el torso descubierto; un gran corazón se coloca al centro de la obra y en él se puede ver el rostro de Kahlo. Del corazón salen ramas con espinas convertidas en hojas verdes que se confunden con el fondo. El cuerpo del artista está vestido con un pantalón, y un cinturón de color claro evoca una identidad masculina. Hay un juego entre esta vestimenta y lo emotivo de la pintura.

Berté (2020) relaciona las ramas y las hojas verdes del fondo, que nacen de las venas y del corazón en el pecho de Zenil, directamente con el estilo de Kahlo y sus autorretratos (Berté, 2020, p. 199). La imagen de Frida Kahlo, en medio del gran corazón en el centro del pecho del artista, es una referencia directa: homenaje y elemento visual al mismo tiempo.

En el cuadro de Zenil hay una fuerte presencia de lo femenino, pues al situar un rostro de mujer al centro de su propio corazón el artista habla de una fuerte conexión con su lado femenino. El título completa una idea integral: Frida Kahlo habita su interior creativo y genera vida desde el mismo. La irrupción de lo femenino se abre paso, brota de su camisa masculina como si fuera

imposible ocultar su yo verdadero. La irrupción no es mal recibida; al contrario, la liberación parece traerle paz al personaje de Zenil, quien se ha dibujado tranquilo pero incompleto, como si no quisiera distraernos de lo verdaderamente importante: mostrar su interior de forma sincera. El acto de descubrirse como realmente se ve a sí mismo con la ayuda de la imagen de Frida Kahlo habla de su admiración por la pintora, pero también de una relación estrecha con su claridad en cuanto a la influencia que Kahlo ejerce sobre él.

Los colores que predominan, aparte del azul de su ropa, son el verde y el rojo. En la cultura visual mexicana estos colores suelen hacer alusión a la bandera mexicana. En este sentido, no parece una decisión deliberada, sino una coincidencia. Lo mexicano también se identifica en las facciones del pintor y en el elemento visual que alude a Kahlo. Igual que en el caso de Maya, Zenil reinterpreta una imagen que ya es reconocida por el campo de creación artística.

El cuerpo disidente se muestra sin tapujos; el artista quiere que miremos ese cuerpo que confiesa algo. El corazón aparece mucho más grande que uno real; la escala de un elemento simbólico relacionado con los sentimientos y los afectos expresa precisamente una gran capacidad para la sensibilidad. Su cuerpo masculino es, en realidad, un cuerpo en el que una figura femenina desata su admiración, tan grande que el rostro propio es menor que el de Frida Kahlo.

Zenil produjo otras obras que también refieren a Frida Kahlo, como *Yo y yo* (1975) y *Con todo respeto* (1983) (Imágenes 29 y 30); se pueden identificar los elementos que dialogan con las pinturas de Kahlo. Junto con estas imágenes queda clara la propuesta de contravisualidad en el arte de Zenil: reclama el espacio visual con la apertura a sí mismo y su interior femenino, y acude a las batallas ganadas por la contravisualidad de Kahlo.



Imagen 29: Zenil, N. B. (1975). *Yo y yo* [Técnica mixta sobre papel]. Colección INBA.



Imagen 30: Zenil, N. B. (1983). *Con todo respeto* [Técnica mixta sobre papel]. Colección del artista.

4.2.2 Segunda parte: la publicidad gubernamental.

Contexto del campo de producción artística:

En este apartado analizo en particular un evento-imagen: el cartel publicitario para promocionar la exposición *Mexico: Splendors of Thirty Centuries*, inaugurada en el Museo Metropolitano de Nueva York (MET) el 10 de octubre de 1990. Este evento-imagen puede ser analizado como las otras imágenes desde la perspectiva de los estudios visuales planteada en el primer capítulo, y con las nociones teóricas manejadas hasta el momento. En este caso, el agente que genera la imagen no es precisamente un artista, sino el gobierno federal mexicano de aquellos años. Rafael Lemus (2021) comenta que esta exposición es “un acto de Estado: una millonaria operación de *rebranding* nacional” (2021, p. 59). La iniciativa nace de Emilio Azcárraga Milmo, quien junto a su esposa Paula Cusi propone en 1988 la idea al director del Museo Metropolitano, Philippe de Montebello (Lemus, 2021, p. 60). Se establece una fundación llamada Friends of the Arts of Mexico en California con el propósito de armar un proyecto cultural ambicioso; junto con la Fundación de Investigaciones Sociales y seis empresas privadas aparte de Televisa (Bacardí, Tequila Sauza, Domecq, Vinícola del Vergel, Grupo Cuervo y The Seagram Company) reúnen los fondos para financiar dicho proyecto (2021, p. 61). El presidente en aquel momento era Miguel de la Madrid, quien encargó a Octavio Paz y a Pedro Ramírez Vázquez la tarea de coordinar las características de la exhibición junto con los curadores del MET (2021, p. 61). Más tarde, ese mismo año Carlos Salinas de Gortari llega a la presidencia de México. Es entonces cuando, como relata Lemus, el proyecto de la exposición en Nueva York cambia y adquiere una nueva dimensión, pues ahora será un asunto de Estado, realizado entre la figura gubernamental y las empresas privadas. Esta unión ya dibuja las condiciones del neoliberalismo: “el Estado se funde en el proyecto con esas corporaciones y adopta en el camino una serie de mecanismos y dispositivos empresariales para llevarlo a cabo” (2021, p. 61). De esta manera, la percepción de México en el extranjero estaría a la altura de “las nuevas condiciones globales” (2021, p. 23); en la exposición se muestran “códices, vasijas, muebles, joyas, mitras, cálices, retablos, pinturas, grabados, esculturas” (2021, p. 59), que contarían una historia que abarcó, ciertamente, treinta siglos de esplendor.

La exposición tenía la intención de presentar a México como un socio listo y dispuesto a entrar en el intercambio internacional de mercancías; Lemus escribe sobre este “proceso de reconversión neoliberal” (2021, p. 67), en el marco de los preparativos para lograr un acuerdo de

libre comercio con Estados Unidos y Canadá. El contexto al que se refería García Canclini (1987), en el que destacaba la democracia participativa, da un giro para convertirse en una “privatización neoconservadora” (1987, p. 38).

Simultáneamente, otras actividades y exposiciones completan el gran evento de la cultura mexicana en una ciudad estadounidense. Por un lado y con el título de *Mexico: A Work of Art*, se organizan más de 150 eventos con el propósito de dar a conocer un lado distinto de la producción artística mexicana; entre estos eventos paralelos a la exhibición *Mexico: Splendors of Thirty Centuries* se proponen tres exposiciones para mostrar el arte moderno y contemporáneo mexicano. Una de estas exposiciones, *Women in Mexico*, se centra en el trabajo de Frida Kahlo, María Izquierdo, Remedios Varo, Olga Costa, Lilia Carrillo, Lola Álvarez Bravo, Leonora Carrington, Tina Modotti, Kati Homa, Elena Clement y Graciela Iturbide, y otras artistas que no fueron consideradas para la exhibición mayor. Se llevó a cabo en la National Academy of Design y fue curada por Edward Sullivan (Lemus, 2021, p. 63). *Autorretrato con monos* (1943) fue parte de la campaña que invitaba a la exposición *Women in Mexico* por medio de un anuncio que combinaba la imagen del cuadro y la leyenda “Manhattan will be more exotic this fall” (Lemus, 2021, p. 64) (Imagen 31).



Imagen 31: Agencia (1990). *Manhattan will be more exotic this fall* [Anuncio publicitario en revista].

Lemus (2021) destaca que este anuncio fue publicado en revistas y periódicos, en anuncios espectaculares y en el transporte público (p. 64), notando una triada que enlaza a México con el tropicalismo y el exotismo. Para Lemus, esta exhibición es una “gran paradoja” porque combina ideología comunista con una frase confeccionada en un contexto de mercadotecnia, aunado al hecho de que la campaña de publicidad fue un encargo del gobierno federal.

Para Jean Franco (1999) el uso de la imagen de Frida Kahlo en la publicidad de este evento es un ejemplo de la utilización del arte por el mercado, como un intento de mediación entre el arte culto y el frenesí comercial (p. 44). Pero no sólo eso ocurre con la exposición y su difusión publicitaria: Franco nota que en la exposición utilizaron modelos anticuados de “mujer” para ilustrar “el nuevo México” (p. 221).

El respaldo de uno de los intelectuales más importantes del contexto fue decisivo: Octavio Paz —quien tuvo un papel central por participar con los textos que serían publicados en el catálogo de la exhibición pero también en la gestión misma del evento— ya había ganado en 1981 el Premio Cervantes y en 1990 obtuvo el Premio Nobel de Literatura. Semejante consagración dentro del campo de producción cultural es suficiente para sumarse a las otras razones que convirtieron a Frida Kahlo en una artista reconocida *oficialmente* a nivel internacional. En cuanto al cartel diseñado para la gran exhibición, puede verse que la imagen ya inscribe otra cosa; la información que debe ponerse encima del cartel publicitario, que además se lee en inglés, pone la imagen en otro contexto: ya no el del museo de arte, al que se asiste para ver obras de arte y otras expresiones culturales, sino el del mundo de la publicidad. Hay una migración de lo artístico a lo publicitario. La más grande puesta en escena del patrimonio cultural mexicano —todavía hasta hoy, refiere Lemus (2021, p. 23)—, organizada por el estado mexicano, utiliza una imagen que venía manejando una estrategia visual y posicionamientos políticos e ideológicos, para luego despolitizarla y descontextualizarla de su campo artístico, y convertirla en un producto promocional, que por cierto funcionó muy bien.

Parte importante del contexto de este evento-imagen son las condiciones que permitieron su realización a nivel de políticas culturales; hubo, en términos de Miller y Yúdice (2004), un apoyo importante desde los “soportes institucionales que canalizan tanto la creatividad estética como los estilos colectivos de vida: es un puente entre los dos registros” (p. 11). La descripción misma de una política cultural que es creada e implementada por el mismo agente que organiza la exposición en Nueva York, explica holgadamente el lugar privilegiado de tal producto cultural a nivel no sólo nacional sino también internacional.

Tensión política de/ en las imágenes: visualidad/ contravisualidad

Se advierte la intención del gobierno federal de organizar una imagen muy cuidada del país, con la cultura histórica nacional —y la manera oficial de contarla— como carta de presentación para hacer negocios. En esta narrativa no se toman en cuenta las pugnas sociales ni la crisis económica: se

presume, por el contrario, la gran cultura mexicana, que se redondea a treinta siglos como si durante ese tiempo la historia se hubiera desarrollado idílica y esplendorosamente. La exhibición se dividió en cuatro periodos históricos: arte precolombino, arte colonial, arte del siglo XIX y arte del siglo XX (Lemus, 2021, p. 60). Cabe mencionar que los curadores encargados de cada periodo eran de nacionalidad estadounidense.

En este sentido, Claudia Quezada (2016) identifica al patrimonio cultural mexicano cumpliendo una función: la de proyectar una imagen conveniente para entrar en el mercado global, utilizando al arte como medio transformador de la imagen de México a nivel internacional y haciéndolo más atractivo para el turismo y la inversión extranjera (p. 15). En términos de gestión y diplomacia pública, esta gran exhibición representa un referente para hablar de diplomacia cultural y el poder blando mexicano, con el uso de la cultura y las ideologías para incidir en otros actores comerciales (p. 16).

Si recuperamos lo que escribió Rancière (2009) acerca de quién tiene la competencia para ver y la cualidad para decir, éste es un ejemplo claro y el comienzo de la despolitización de la imagen de Frida Kahlo: quienes están utilizando la imagen —pintora mexicana que se autorrepresenta desde un lugar de enunciación política— tienen la intención específica de que la percepción del país, en ese momento, ascienda hasta los ámbitos del intercambio comercial internacional; los atributos de esa autorrepresentación dejan de hablar en nombre de la artista para ahora hablar en nombre de un gobierno.

Miradas situadas: disputas por el sentido

En este apartado analizo la mirada matrizal como la propone Lizarazo (2021), o la visualidad como la propone Mirzoeff (2016); es la autoridad quien hace uso de su poder de decidir cómo se mira y lo que se mira, que no tiene que arrebatarlo ni reclamarlo porque posee todas las herramientas, recursos y mecanismos para hacerlo. Incluso puede tomar una imagen política, despolitizarla de los atributos originales de reclamo y repolitizarla como argumento de la autoridad.

Cartel *Mexico: Splendors of Thirty Centuries* (1990) (Imagen 32)

Diseño gráfico.

Cartel a colores impreso en offset. 65 x 100 cm.

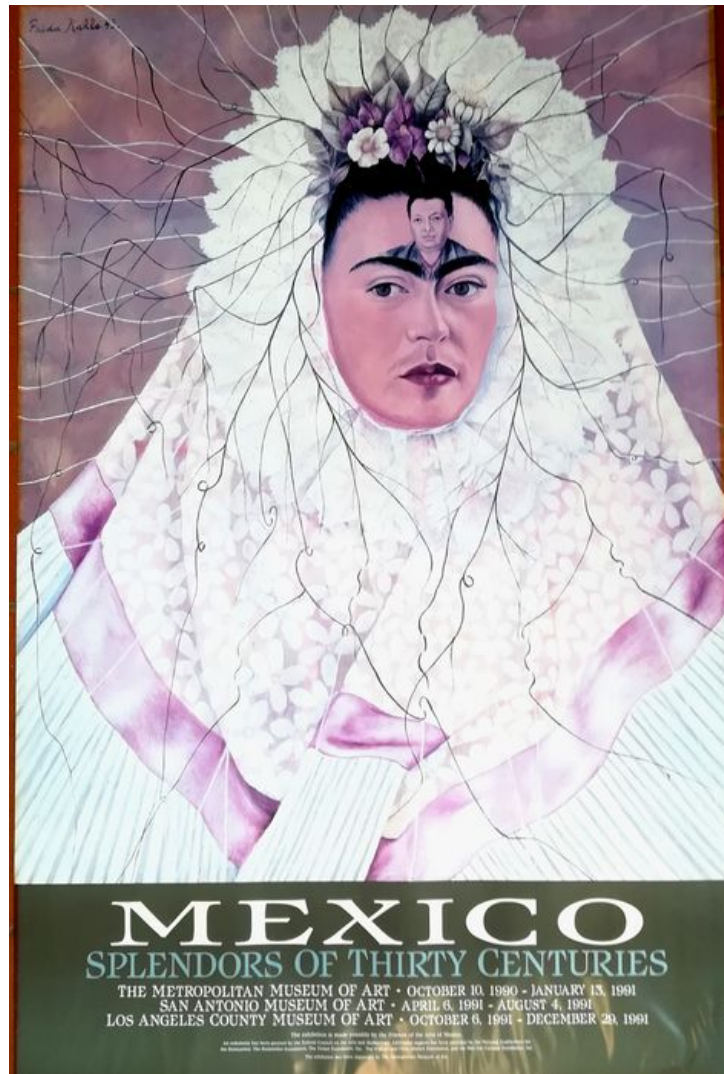


Imagen 32: Agencia (1990). *Mexico. Splendors of Thirty Centuries* [Cartel publicitario a colores impreso en offset].

La pintura: *Diego en mi pensamiento* (1943) (Imagen 33)

Óleo sobre masonite 60 x 75 cm.

Colección Jacques y Natasha Gelman. Museo Muros, Cuernavaca, Morelos.



Imagen 33: Kahlo, F. (1943). *Diego en mi pensamiento* [Óleo sobre masonite]. Colección Jacques y Natasha Gelman. Museo Muros, Cuernavaca, Morelos.

Esta pintura formaba parte de la exposición *Women in Mexico*. Zamora (1987) menciona que este cuadro fue hallado casualmente en un aparador de Nueva York, en los años setenta, por Jacques Gelman, quien compró la obra por unos pocos dólares (p. 330).

La imagen de una mujer es utilizada para construir una narrativa peculiar: el Estado mexicano presenta lo femenino como objeto publicitario que habla de un México nuevo pero, como ya lo mencionaba Franco (1999), utilizando modelos convenientemente arcaicos de mujer. Lo femenino viene a funcionar como puente entre “lo viejo” y “lo nuevo”, con el fin también de ser un vínculo entre los intereses privados y las empresas, con los gobiernos mexicano y estadounidense (pp. 40-41). Las mujeres, en términos de influencia política y para esta exposición y su campaña

publicitaria, no son tomadas en cuenta ni por las autoridades culturales estatales ni por las nacionales (p. 39). Rescato los comentarios de Carroll (2017): lo femenino se vuelve una oportunidad para la inversión extranjera y los intereses comerciales internacionales, que ven a México como una mujer por cuyas atenciones hay que competir (p. 35). En este sentido, si México puede ponerse en términos de género, España u otra potencia internacional juega el papel del hombre que conquista a la mujer con regalos y atenciones, siempre dejando claro quién detenta el poder.

La mexicanidad, ahora ya descontextualizada del campo artístico y traspasada al publicitario, se muestra en los ropajes tradicionales precolombinos y sus romantizaciones y apropiaciones de lo indígena, y en la exotización de la metáfora visual que propuso Kahlo. Con el título de la exposición escrita en inglés en la parte inferior del cartel el mensaje se invierte y la postura política se disuelve hasta convertirse en una imagen, ahora sí, de poder en términos de Didi-Huberman (2017). Es una imagen que la autoridad mexicana entrega a otra autoridad más poderosa como muestra de docilidad. Lo mexicano aparece sometido a la observación descontextualizada y despolitizada.

El cuerpo disidente, en este caso, está justamente cubierto. Lo que queda de la metáfora visual de autorretrato está acompañada por la visualización protagonista del rostro de Diego Rivera en la frente de Frida Kahlo. Tomando en cuenta que la campaña publicitaria y, en particular esta imagen, se diseñó para ser vista por un público estadounidense, el cuerpo alternativo pertenece a una nacionalidad extranjera. Su estética es extraña pero agradable, sensual, atrayente, exótica. Lo extranjero, para ellos, es la otredad, es lo mexicano.

Es interesante recalcar que, en términos de lo que plantea Didi-Huberman (2017) a propósito de las imágenes, estamos ante una imagen de poder que exotiza la diferencia, al hacer circular la imagen en un entorno económico, político, cultural y de producción muy distinto. Es una imagen descontextualizada e insertada de forma forzada en el espacio público estadounidense.

4.3 De 2015 a 2019. Procesos de apropiación y resignificación desde perspectivas extranjeras

Contexto del campo de producción artística:

Se ha publicado⁶ que la cantante norteamericana de *pop* Madonna Louise Ciccone, o simplemente Madonna (Estados Unidos, 1958), asistió a la inauguración de la exhibición de *Mexico: Splendors of Thirty Centuries* (1990) en Nueva York junto con su hermano Christopher Ciccone (Imagen 34).

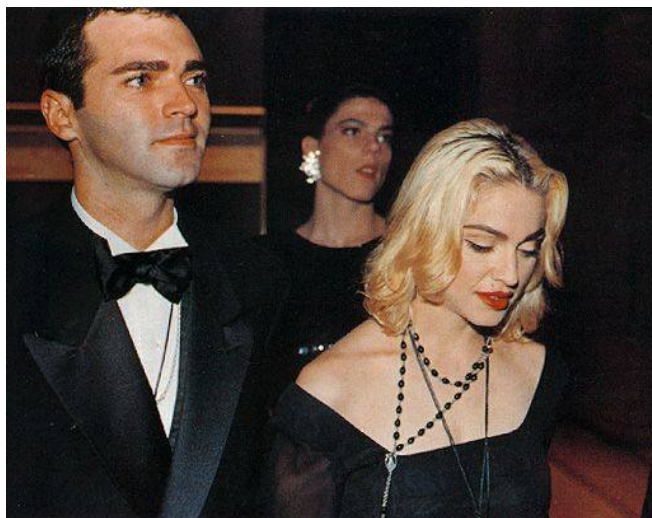


Imagen 34: McGough, D. (1990). Madonna y su hermano asisten a la inauguración de la exposición *Mexico. Splendors of Thirty Centuries*, en el MET de Nueva York.

Madonna, quien ya tenía conocimiento del trabajo de la pintora Frida Kahlo, acudió interesada en las ocho pinturas de ésta que se expondrían en dicha exhibición. Según el sitio referido, la cantante adquirió en esa misma ocasión dos de las pinturas expuestas para que formaran parte de su colección artística: *Mi nacimiento* (1932) y *Autoretrato con monito* (1940); estas obras son actualmente de su propiedad (Imagen 35). La cantante no ha hecho públicos los detalles de la compra-venta de estas obras.

⁶ Club de fans en el sitio dedicado a Madonna Divina Madonna, que comparte información alrededor de la cantante: <https://the-m-magazine.com/2019/08/02/eventos-mexico-splendors-of-thirty-centuries/>.



Imagen 35: *Madonna Scrapbook* (2020). Madonna posa junto al cuadro *Mi nacimiento* (1932), de Frida Kahlo. Red social X.

En sus redes sociales, Madonna continuamente hace mención de su admiración por Frida Kahlo. También en su trabajo alude a su obra: en su producción discográfica *Rebel Heart* (2015) y en la posterior gira *Rebel Heart Tour* (2015-2016), produjo varias portadas que, a modo de sesiones fotográficas, hacen referencias a Frida Kahlo, a Juana de Arco y a Marilyn Monroe. En una de las portadas del disco, Madonna aparece con un listón negro surcándole la cara, siguiendo el mismo patrón que el que se ve en una fotografía de Kahlo (Imagen 36). En el espectáculo preparado para el concierto de dicha gira, específicamente en el tercer acto llamado “Latin/Gypsy Heart”, apareció la cantante acompañada de sus coristas luciendo vestuarios inspirados en los trajes tehuanos que usaba Kahlo (Berté, 2020, pp. 235-236). Al mismo tiempo fueron proyectadas imágenes con motivos mexicanos como catrinas, flores, telas y bordados mexicanos.

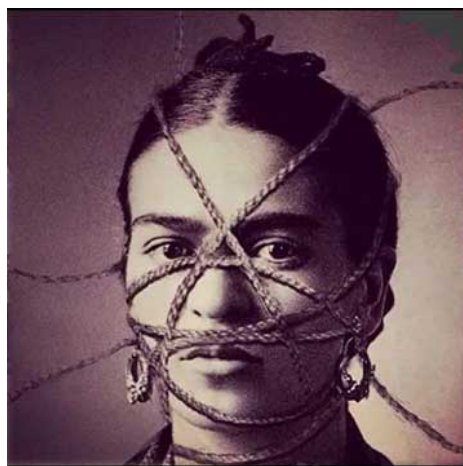


Imagen 36: Kahlo, F. (1938). *Pequeño autorretrato* [Emulsión fotográfica]. Archivo Familia Kahlo.

Cuatro años más tarde, en 2019, volvió a hacer referencia a Frida Kahlo en la fotografía y el montaje utilizados para la portada de su disco *Madame X*. Esta vez aparece con el cabello negro recogido, el maquillaje en los ojos mucho menos marcado que en la portada anterior, los labios rojos con un hilo que le junta los labios y que forma las letras de su disco, MADAMEX. Su nombre, *Madonna*, se ve en la zona de sus cejas, haciendo otra clara referencia a Frida Kahlo, quien pintaba de esa forma sus cejas en sus autorretratos. En uno de los videos con los que ilustró una de las canciones de ese disco, “God Control”, aparece Madonna escribiendo a máquina y, en la pared del espacio donde se encuentra, se puede ver un fotomontaje de Frida Kahlo usando una chamarra de cuero negro (Imagen 37).



Imagen 37: Madonna (2019). Fotograma de "God Control" [Video musical].

Otro de los datos que han trascendido en la prensa internacional es que Madonna tenía la intención de interpretar a la pintora en la película *Frida* (2002), dirigida por Julie Taymor (Estados Unidos, 1952). Finalmente fue Salma Hayek quien la personificó en la producción cinematográfica producida por Miramax Films, Lions Gate Films y Handprint Entertainment. La *biopic* está dirigida al público estadounidense y está hablada en inglés. Fue nominada a seis premios Oscar, y consiguió los de Mejor Banda Sonora y Mejor Maquillaje. La recaudación en el estreno, a nivel mundial, fue de 56 millones 298 mil 474 dólares, según la plataforma IMDB.

Es interesante comparar la producción cinematográfica estadounidense con otra *biopic* filmada en México en 1984, de nombre *Frida. Naturaleza Viva*, dirigida por Paul Leduc (México, 1942); en aquella ocasión fue la actriz Ofelia Medina quien interpretó el papel protagónico. Fue nominada a diez premios Ariel, ganando ocho: mejores película, director, actriz principal, coactuación femenina, guion, edición, fotografía y ambientación. También se llevó el Premio a

Mejor película en el Festival del Nuevo Cine Iberoamericano de La Habana, Cuba, en 1985. En la plataforma IMDB no hay datos de la recaudación.

Hay otra producción cinematográfica estadounidense en la que aparece Frida Kahlo como personaje, esta vez en formato de animación en 3D: *Coco* (2017), dirigida por Lee Unkrich (Estados Unidos, 1967) (Imagen 38). Para darle voz en inglés se contrató a la actriz Natalia Cordova-Buckley, mientras que en español fue Ofelia Medina quien prestó su voz. Fue una producción de Pixar Animation Studios, distribuida por Walt Disney Studios Motion Pictures. En la edición de premios Oscar del año 2018 ganó dos: Mejor Película Animada y Mejor Canción de Película Animada.



Imagen 38: El personaje de Frida Kahlo en la película *Coco* (2017). Pixar Animation Studios.

En el renglón de la producción audiovisual, la vida de Frida ha sido motivo de un gran número de documentales, tanto en formato cinematográfico como en series de televisión. En los productos culturales actuales es continua la mención a la pintora, y en cada caso la categoría de la mexicanidad toma distintos matices según la intención o el estilo de cada producto cultural.

En estos años, el mundo experimentó una creciente interconexión tecnológica y desafíos globales como el cambio climático y los movimientos migratorios masivos. Políticamente, se observó el ascenso de populismos y nacionalismos en diversas regiones, lo que afectó la estabilidad de las democracias establecidas. Económicamente, aunque hubo crecimiento en ciertas áreas, persistieron desigualdades significativas y debates sobre el futuro del trabajo en la era digital. En el campo artístico, la globalización y las redes sociales facilitaron la difusión de diversas expresiones

culturales, permitiendo a artistas de distintas procedencias ganar visibilidad y cuestionar estructuras tradicionales del arte. En este contexto sociohistórico las imágenes ya habitan todos los espacios de comunicación e interacción humana.

Tensión política de/en las imágenes: visualidad/contravisualidad

Madonna es una de las cantantes de música *pop* más conocidas en el medio del espectáculo internacional; su primer disco grabado en estudio en 1983, titulado simplemente *Madonna*, y su segundo disco, *Like a Virgin* (1984), la lanzaron a la fama por imponer un estilo nuevo, tener una voz bien modulada, aptitudes para bailar y una actitud retadora. Madonna entiende el campo artístico muy bien, ya que llega a Nueva York —meca del arte a nivel mundial— desde muy joven, persiguiendo una carrera musical: en la década de los ochenta se relacionó con artistas consagrados de la talla de Jean-Michel Basquiat, Andy Warhol y Keith Haring (National Gallery of Victoria, 2019) (Imagen 39).

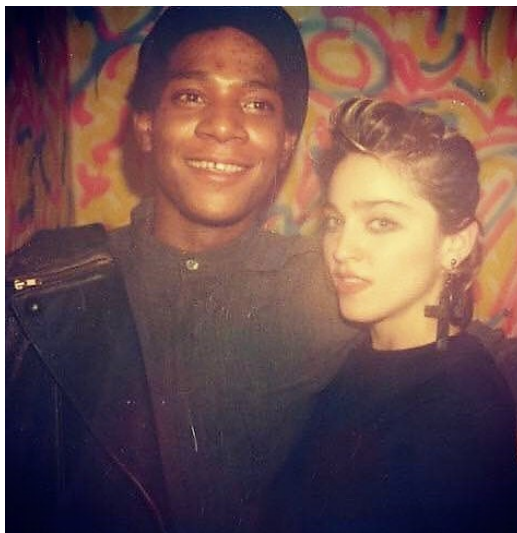


Imagen 39: Torton, S. (ca. 1980). *Jean Michel Basquiat y Madonna* [Fotografía a color].

Cuando graba su disco *Rebel Heart* en 2015 y se hace tomar las fotos para su gira, Madonna ya tiene 57 años. Para el lanzamiento del disco *Madame X*, de 2019, ya suma 61 años. Madonna entiende el mundo del arte y el componente político de las obras de ese campo, pero también el del mundo del espectáculo internacional; la tensión política de estas imágenes que ella produce está, por un lado, en su elección por acudir a una estrategia visual que le llega de otro lado, de otra

configuración cultural, y por otro lado, en la contravisualidad que representan sus fotografías por disputar su derecho a mostrarse en un mercado en el que proliferan los jóvenes.

Actualmente, la cantante continúa reclamando su lugar dentro del campo de producción musical y del espectáculo, alzando la voz para defender su carrera en un contexto en el que las mujeres de su edad prácticamente desaparecieron de los escenarios de la música *pop*. Llama la atención el uso de su imagen pública en sus redes sociales, en las que se muestra provocativa y vistiendo con el estilo que la ha caracterizado a lo largo de su carrera.

Miradas situadas: disputa por el sentido

Madonna ha estado interesada en el arte de Frida Kahlo desde los años noventa. El dato de si acudió o no a la inauguración de la exposición *Mexico: Splendors of Thirty Centuries* en Nueva York en 1990 puede ser dejado atrás, para concentrarnos en los hechos confirmados: Jean Franco (1999) escribe sobre el gusto de Madonna por el arte; ser una figura internacional con el poder y los medios suficientes para marcar tendencias y defender el arte femenino por su poder erótico y seductor (p. 44) ha sido suficiente para que se le considere como la representación de la feminista moderna de los últimos cuarenta años. Franco cita un artículo que publicó Hayden Herrera en octubre de 1990 en *The New York Times* titulado “Why Frida Kahlo Speaks to the 90’s”, en el que la biógrafa de Kahlo se explica la “fetichización” del personaje de la pintora, aludiendo que “una mujer latina, bisexual e inválida” son atributos suficientes para formar una figura de culto (p. 44). Franco cita a Herrera, quien escribe que las pinturas de Kahlo se comunican directamente con los sectores marginales de la sociedad estadounidense, que en este contexto sociohistórico —comienzo de los años noventa— se compone de personas que pasan por problemas de salud mental, el miedo a contraer sida y el abuso de drogas (p. 44). La fortaleza de Kahlo para afrontar todas sus dificultades conecta con los individuos, que encuentran las imágenes como mensajes con sentidos que interpretan, como si esas imágenes que observan hubieran sido creadas para hablar con cada uno de ellos, escribió Herrera (p. 44). Hay un sentido de “nosotros”, resalta Franco, en las pinturas de Frida Kahlo.

Vale la pena detenerse un momento para identificar el fenómeno de la fetichización; según Hall (1997), hay un componente muy visible en este proceso: es la fantasía que interviene en la representación de lo que está velado visualmente pero presente por medio de la sustitución de un objeto (p. 264). La sociedad estadounidense, pues, ha encontrado en la muy conocida imagen de Frida Kahlo una forma de vivir en una fantasía cultural pero desde su postura hegemónica,

acomodándola y utilizándola en función del público al que se quiere llegar y de acuerdo con las estrategias mercadológicas puestas en funcionamiento. En el caso de Madonna, lo que tiene la intención pública de ser un homenaje en realidad puede leerse como una escenificación egoísta que utiliza una estrategia de expresión artística con fines de promoción.

El interés de Madonna por el arte de Kahlo también la llevó a comprar los derechos de la historia de la pintora (Franco, 1999, p. 45), con el propósito de producir y protagonizar una *biopic* sobre la vida y obra de Frida. Sabemos que esto finalmente no se consumó, pues fue Salma Hayek quien interpretó el papel de la pintora. Franco recalca un comentario del texto de Herrera: intenta identificar a Kahlo con “las dos Madonnas”, esto es, la *rock star* y la Virgen María, por hacer público lo privado (p. 44). Que Madonna mantenga un perfil activo en las redes sociales y comparta su trabajo, su vida y su persona, es una especie de continuación de la estrategia visual de Frida Kahlo — que, al final, todos copiamos con tanta *selfie*.

***Rebel Heart* (2015)** (Imagen 40)

Portada de disco. Fotografía por Mert Alas y Marcus Piggott (2014).



Imagen 40: Madonna (2015). Portada del álbum *Rebel Heart* [Fotografía a colores y diseño gráfico].

La imagen refiere directamente a una fotografía de Frida Kahlo: Madonna se hizo el mismo patrón de líneas sobre la cara, excepto que varió en algunos detalles que dicen mucho de la recontextualización de la imagen. Un corazón rojo se ve pintado en uno de sus párpados; su cabello aparece rubio platinado, su maquillaje es colorido —en especial los labios de color rojo— y se alcanzan a ver sus hombros desnudos. En relación con lo dicho por Didi-Huberman (2017), Madonna prefiere no mirar hacia el lente de la cámara, sino desviar la mirada hacia un lugar sobre el horizonte; además, el material que Madonna utiliza para repetir el patrón visual es distinto, ya que Kahlo utiliza una trenza de cabello y la cantante una especie de cable plástico de color negro. El cuidado por repetir en detalle el patrón visual contrasta con las otras libertades reinterpretativas: no es una mujer con el cabello oscuro, sus orejas no están adornadas con aretes, y en cambio luce maquillada. Además, Madonna se retrata dejando ver un poco de piel de sus hombros desnudos. La imagen está producida para hablar de lo que, como mujeres de distintos territorios, tiempos y campos culturales, comparten: son mujeres atrapadas, prisioneras, constreñidas, limitadas para usar su cara libremente. Madonna, a pesar de insistir en su libre interpretación, lo único en común que tiene con la fotografía de Frida Kahlo es un sentido de lo femenino muy específico. Madonna usa la imagen fotográfica de Frida Kahlo para expresar que ella, como mujer, se siente atrapada.

Lo mexicano está completamente borrado de la imagen de Madonna. Y eso —la ausencia— es el indicador del lugar que tiene un asunto como la nacionalidad en esta reinterpretación. Si consideramos el tumulto de imaginería con el que acompañó su actuación en vivo sobre el escenario en su gira mundial *Rebel Heart Tour*, sí podemos identificar “lo mexicano”, en forma de libre apropiación y mezcla entre elementos mexicanos y españoles (Imagen 41).



Imagen 41: Mazur, K. (2015). Madonna en vivo con *Rebel Heart Tour* [Fotografía a colores]. Live Nation. Billboard.

Lo mexicano queda revuelto con otras identidades nacionales, más como un homenaje a lo latino en general. Esto se vincula con la división del espectáculo de la cantante en cuatro segmentos, en los que Madonna y su enorme equipo bailan, cantan y tocan las canciones agrupadas temáticamente: “Joan of Arc/Samurai”, “Rockabilly Meets Tokio”, “Latin/Gipsy”, y “Party/Flapper”. Así, en el tercer segmento, las canciones están dedicadas a lo que Madonna y su equipo de producción entienden como culturas latina y gitana, con las canciones “Living for Love”, “La Isla Bonita”, “Dress You Up”, “Into the Groove”, “Lucky Star”, “Who’s that Girl?” y “Rebel Heart”.

En cuanto al cuerpo disidente en la imagen de la portada de *Rebel Heart*, lo primero que salta a la vista es que Madonna buscó una estética que la mostrara sensual y atractiva, y a la vez elegante, con un estilo de maquillaje que hace pensar en las actrices del viejo Hollywood, sobre todo en la referencia al estilo de maquillaje de los labios. Todos los detalles en cuanto a maquillaje están cuidados mediante la iluminación, el ángulo, el fondo... Todos los elementos son puestos ahí para que su cara luzca blanquísima, con luces muy claras y sombras oscuras. Lo corporal se limita a hombros, cuello, cara y cabello; esta reducción, que saca del panorama el resto del cuerpo, pareciera hablar por todo el cuerpo. La desnudez de su cuerpo está inferida pero no explícita, dejando al personaje en una vulnerabilidad actuada.

La contraportada del disco también incluye una imagen que hace referencia a la obra de Frida Kahlo (Imagen 42). Es interesante la narrativa que se insinúa: es el propio corazón de la cantante, quien con la mano derecha se saca el órgano de su lado izquierdo y lo muestra, en un mensaje de sinceridad, de honestidad, como si quisiera asegurarse de que lo que escucharemos en este disco son sus realmente sus sentimientos. Las uñas de su mano se muestran largas y rojas, en un tono que hace juego con la sangre y el corazón. Todos los detalles están cuidados al detalle para que la imagen concuerde con todo el concepto visual del disco.



Imagen 42: Madonna (2015). *Rebel Heart* [Contraportada].

***Madame X* (2019)** (Imagen 43)

Portada de disco. Fotografía por Steven Klein (2019).

Diseño gráfico.



Imagen 43: Madonna (2019). Portada del álbum *Madame X* [Fotografía a colores y diseño gráfico].

De nuevo Madonna hace una referencia a la imagen de Frida Kahlo, sólo que esta vez la reinterpretación es más libre y tiene una estética propositiva, original. No está copiando una imagen precisa, sino que se apropia de la estrategia visual de Frida Kahlo: con elementos visuales reconocibles en los cuadros de Frida Kahlo, Madonna trabaja con la autorrepresentación aunque no es exactamente ella a quien vemos, sino a un personaje que crea. Está usando color: su boca está cerrada y sobre ella se lee “MADAMEX”, que a primera vista pareciera ser una costura que le sella los labios con hilo negro. También ha modificado la forma de presentar su mirada: ahora sí está mirando directamente al lente de la cámara, justo como se pinta Kahlo. Su cabello negro la hace ver muy distinta: sobria, calmada, madura. Completa la composición un par de aretes de un estilo clásico y el cuello alto de un saco oscuro. Esta mujer tiene más parecidos físicos con Frida Kahlo, incluyendo el nombre de “MADONNA” que conecta sus cejas. Está declarada una imposibilidad de expresarse y al mismo tiempo su mirada fija parece indagar en una respuesta de parte de quien mira.

Lo femenino habla por donde puede, que no son pocas herramientas: los labios cerrados no le impiden pronunciar palabra.

La mexicanidad parece estar sugerida en el color del cabello, el peinado recogido y las joyas con aire antiguo, colonial. Hay un dejo de exotismo en presentarse tan diferente de como se la aprecia en otras giras y portadas discográficas; es una especie de reinterpretación de “lo mexicano” a la “estadounidense”, es una apropiación cultural. Aquí el juego con la diferencia está completamente descontextualizado y vuelto a contextualizar: la artista se esforzó por hablar de la libre expresión sin hablar de México, y por comunicar más acerca sus preocupaciones en el campo de lo femenino y no en la alusión a una nacionalidad específica.

En cambio, en cuanto al cuerpo disidente hay que notar que estamos ante la imagen de una mujer de 61 años en el momento de la publicación del disco; el mundo internacional del espectáculo está conociendo, con Madonna (67 años), Cher (78 años), Patti Smith (78 años) y Dolly Parton (79 años), cómo relacionarse con mujeres de su rango etario en términos de cultura visual. La forma en la que ella se muestra es revolucionaria pero también denota esfuerzo: hay un evidente cuidado en mostrar la textura de su cutis con la menor cantidad de arrugas posible. La cara, que es todo lo que vemos de ella otra vez, denota ya cierta edad y rompe con otras narrativas como la del “edadismo”: el estereotipo y la discriminación hacia las personas de edades avanzadas.

El análisis hermenéutico de las imágenes ha permitido identificar los elementos visuales que evidencian la complejidad política, histórica y social en el campo de creación artística visual. A través de este enfoque, se han reconocido las formas en que ciertas representaciones dialogan con estructuras de poder, ya sea para reforzarlas, cuestionarlas o subvertirlas. La detección de estos elementos ha puesto en relieve las desigualdades, tensiones y heterogeneidades que atraviesan el ámbito artístico, mostrando cómo las imágenes operan no sólo como manifestaciones estéticas, sino también como espacios de disputa simbólica. Así, los hallazgos del análisis evidencian que las apropiaciones y resignificaciones visuales no son neutras, sino que responden a contextos específicos donde se inscriben conflictos en torno a la identidad, la memoria y la representación. Con esta base, el siguiente capítulo profundiza en las conclusiones derivadas del estudio, articulando los principales aportes en relación con la circulación, la transformación y la resignificación de las imágenes en distintos momentos y espacios.

Capítulo V: Hallazgos

El análisis de las imágenes muestra que las pugnas por el poder en el espacio visual se articulan a partir de los contextos de creación y producción, revelando disputas en torno a la autorrepresentación, la desobediencia visual y las intenciones detrás de la producción artística. La capacidad de ciertos sujetos para definirse visualmente frente a un régimen de representación dominante pone de manifiesto cómo la imagen opera como un espacio de negociación simbólica, en el que se inscriben tanto estrategias de resistencia como mecanismos de legitimación. En este sentido, la desobediencia visual no solamente desafía los cánones establecidos, sino que también redefine los términos en los que se pueden narrar identidades y experiencias históricamente marginadas. También, las intenciones de producción de estas imágenes reflejan las tensiones entre las apropiaciones institucionalizadas y los gestos de reapropiación crítica, evidenciando los límites y posibilidades de la imagen como herramienta de intervención en el campo artístico y cultural. Así, los hallazgos del estudio confirman que el espacio visual no es un territorio neutral, sino un escenario de disputa donde se configuran y reconfiguran relaciones de poder.

El análisis hecho a las imágenes siguiendo las premisas teóricas y metodológicas de esta investigación puede resumirse para dejar ver lo encontrado:

Comunicación: la puesta en común

La comunicación se entabla en varias direcciones: entre artistas y sus observadores, y entre las imágenes y otros artistas; la comunicación es posible gracias a los componentes simbólicos de las imágenes y a aquellos agentes que facilitan su circulación. Las disputas sociales en los acontecimientos visuales convierten a las imágenes en espacios para visibilizar y comunicar puntos de vista e intereses. La comunicación a través de imágenes también se da entre generaciones y contextos sociales históricos distintos, por lo que las interpretaciones de los mensajes visuales van variando según las herramientas con que los observadores cuentan para leer y comprender imágenes, según la cultura visual de cada contexto y de cada configuración cultural.

En el análisis del capítulo anterior se revisaron las intervenciones en un diálogo de sentidos y significados a través del tiempo, diálogo en el que las y los artistas, así como otros agentes del campo de producción cultural, participaron de distintas formas y desde lugares diversos. Se corrobora la

concepción de “comunicación” que plantea James W. Carey (1989): es un proceso simbólico en el que la realidad es producida, sostenida, reparada y transformada (p. 23).

En términos de contravisualidad como la propone Mirzoeff (2016, p. 36), quienes participan en la creación de imágenes están proponiendo *otra* realidad, que materializan primero en forma de imagen y luego en las miradas de los observadores y en lo que provocan esas imágenes.

El ciclo de la comunicación, en términos de expresión artística, comienza cada vez que un artista hace un homenaje o se apropia de los sentidos y significados de una imagen, para usar de formas diversas los mensajes ya decodificados y poner nuevos mensajes en circulación, con diferentes grados de repolitización o despolitización.

Las imágenes se producen desde posturas de visualidad o de contravisualidad con distintas intenciones y para públicos diferentes. Como un caso del ámbito de los estudios visuales, este diálogo de acontecimientos visuales puede ser representado en un intento de modelo de comunicación visual / artística / sociocultural. El desarrollo de modelos de comunicación es uno de los aspectos básicos para comprender fenómenos de comunicación, porque pone al descubierto y de manera esquemática todo el ciclo de emisores, mensajes, medios, receptores y resultados que produce. En el proceso comunicativo en el arte desde la perspectiva sociocultural y de los estudios visuales, hay agentes que intervienen para que pueda circular y ser reproducido ese diálogo de miradas y representaciones. El proceso comunicativo, como señalan Orozco y González (2011), se construye según las concepciones de los componentes del ciclo (p. 188); los estudios culturales, como refieren estos autores, conciben al emisor como un elemento al que a veces no se le toma en cuenta, al receptor “como alguien activo, miembro de una cultura” que “produce y negocia sentido y significado en la comunicación” (p. 188); al mensaje se le considera como algo relativo, y a los medios de comunicación como facilitadores de la mediación sin dominar necesariamente el proceso. Al centro, concluyen, está el proceso mismo, por lo que los resultados o efectos también son relevantes (pp. 188-189).

Rescatando estos elementos del modelo de comunicación como punto de partida (emisor, mensaje, medios, receptor y resultados o efectos), propongo este otro proceso comunicativo para identificar los diálogos históricos de miradas artísticas y creativas considerando la cultura visual (Ilustración 5):

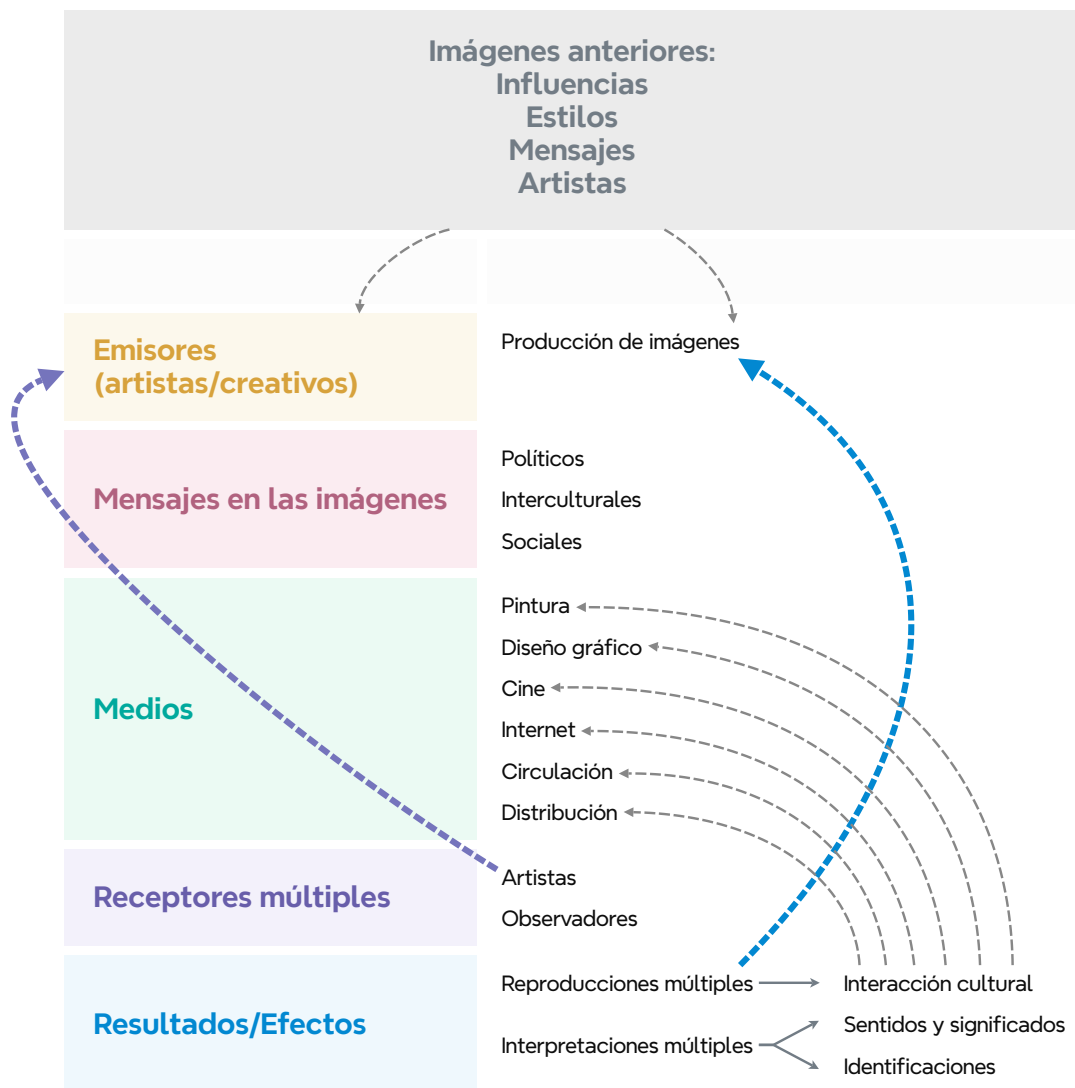


Ilustración 5: Proceso comunicativo de la cultura visual en el campo de producción artística. (Elaboración propia.)

En el primer capítulo reflexioné sobre la cultura visual y las imágenes que siempre están referenciando a otras anteriores; en el campo de producción artística y creativa también hay referencias a estilos y movimientos artísticos. Las imágenes son producidas, además, en una lógica de configuración cultural que las impregna de disputas y reclamos simbólicos; es por eso que en las imágenes se distingue una clara relación con el poder. Para que lo político sea integrado en este proceso comunicativo es necesario tomar en cuenta el papel de la autoridad en todo el proceso comunicativo, y los resultados —o efectos— que los mensajes provocan en los receptores. En este

proceso comunicativo de los diálogos históricos de miradas artísticas y creativas, los receptores se convierten en emisores/productores de imágenes, que a su vez siguen circulando y siendo reinterpretadas por más receptores, a través de una gran cantidad de medios de comunicación.

Los artistas con mejor posición dentro del campo de producción artística tienen mayores posibilidades de que las imágenes que producen circulen en este proceso comunicativo y lleguen a más observadores y artistas, y de esa manera el diálogo histórico continúe; así, los artistas se consagran e influyen a otros en el campo y a través del tiempo. Cabe señalar que en cada “vuelta” recorrida por una imagen en este proceso comunicativo, las interpretaciones que los receptores/emisores hacen pueden variar de acuerdo con las intenciones que un artista impregna en una imagen de la cultura visual. Cada contexto sociohistórico es habitado por agentes con intereses políticos distintos y por condiciones económicas y políticas que van cambiando —o no— a través del tiempo.

Campo de producción artística y creativa

Las imágenes que producen los artistas consagrados dentro del campo de producción artística y creativa logran un mayor número de observadores/receptores que los artistas recién llegados. Sin embargo, los artistas que aspiran a entrar al campo ponen a funcionar estrategias para llamar la atención, tanto de los integrantes con mejor posición dentro del campo, como de observadores/receptores que se pueden sentir identificados con sus posturas y reclamos políticos. Con respecto a las y los artistas analizados en el *corpus*, hay una serie de factores que intervienen en el cambio de sus posiciones dentro del campo, y todas están relacionadas con la dimensión simbólica de las imágenes que crean y con la postura que marcan frente a la autoridad. En términos del capital como lo propone Bourdieu, está claro que en el campo de producción artística las imágenes son el espacio-tiempo donde se dan las condiciones para obtenerlo, acumularlo y acrecentarlo. La estructura misma de este tipo de capital que se apropia dentro del campo —prestigio, legitimidad, reconocimiento— es simbólica. Los sentidos y los significados conforman la dimensión simbólica, y en el caso de las imágenes producidas por Frida Kahlo se van acumulando con el paso del tiempo. La pintora mexicana siguió escalando posiciones dentro del campo de producción artística aun sin estar viva, y es tal su capital que resulta inevitable la referencia a su arte en la creación de nuevas imágenes, sobre todo por aquellos sujetos o agentes que encuentran argumentos para sus causas políticas. No sólo provoca la identificación política: el capital simbólico de sus imágenes parece ser

transferible. En el caso de Lucía Maya, por ejemplo, se vislumbra un interés por explorar el idioma simbólico-visual de Kahlo en su serie *Corazones afines*, de 1985 a 1986, reflexionando sobre un universo femenino-infantil-maternal inspirado por la obra de Kahlo. La serie fue producida en el comienzo de su carrera y, aunque ha acudido a algunos elementos visuales como el corazón y el gusto por el arte culinario, por mencionar algunos, ya no repitió el homenaje como lo hizo en la década de los ochenta. Cada imagen del *corpus* da la impresión de traer ese capital simbólico al espacio-tiempo que captura.

Los artistas y otros agentes del campo acuden a las imágenes para identificar en ellas mensajes, estilos y narrativas heredadas de contextos anteriores; también recurren a las imágenes de la cultura visual en la búsqueda de inspiración para la creación de imágenes nuevas, ya sea desde la subjetividad y el ámbito personal, o del gubernamental y el ámbito público, para conectarse en genealogías visuales políticamente fértiles. Hay provocaciones políticas en las imágenes: algunas que hacen alusión a normas que permanecen sin cambios, y otras que se detectan por los reclamos a narrativas y referencias más recientes.

Las imágenes pueden consagrar a los artistas/agentes que las crean, así que los acontecimientos icónicos adquieren una característica propia como medio para adquirir capital. En este sentido, el autorretrato es la estrategia que juega un rol central, tanto a nivel visual como simbólico y político: las y los artistas, e incluso el gobierno federal, utilizan el autorretrato para diversos procesos con distintas intenciones. Por un lado, el autorretrato es un acto de representación de quien lo crea, una expresión de tipo artístico que pone en funcionamiento dispositivos tecnológicos, técnicas de ejecución, corrientes pictóricas, estilos visuales y temas. En el caso de una imagen que hace referencia a Frida Kahlo (se reconoce algún elemento del lenguaje simbólico-visual aprendido al observar su obra), los autorretratos artísticos creados por otros artistas posteriores que dialogan con su trabajo se diversifican en cuanto al tipo de "autorretratos". Éstos pueden consistir en representarse a sí mismos al estilo de Frida Kahlo o en reproducir uno de los autorretratos de Kahlo modificando algún elemento visual, narrativo o de intención.

Volviendo al trabajo artístico de Lucía Maya, en la serie que alude a los elementos visuales, narrativos y simbólicos de Kahlo, se observa una reimaginación de narrativas alternativas que giran alrededor del personaje de Frida Kahlo en sus pinturas. Maya no hace un autorretrato de sí misma, sino que recrea los de Kahlo, les propone ángulos, técnicas e historias; le suaviza las facciones a Frida Kahlo, la reinventa en una estética más actual, la estiliza. Se deshace de los pigmentos de óleo y acude al lápiz de grafito gris; simbólicamente, el único color que tímidamente puebla la serie

Corazones afines es el rojo en una proporción mínima. En cambio, el uso que hace Nahum B. Zenil de la imagen de Frida Kahlo es distinta: se representa no sólo al estilo de Frida Kahlo sino que la trae al lienzo como un homenaje y, a la vez, como una referencia narrativa. Zenil también se refiere a Kahlo nombrándola en los títulos de sus obras.

Recordemos que cada agente del campo de producción artística y creativa está en lucha constante por tener una mejor posición dentro de ese campo, así que usará las herramientas a su alcance para lograrlo. El diálogo de miradas con la imagen de Frida Kahlo y su género pictórico —el autorretrato— es usado por los agentes del campo para mejorar su posición. Las condiciones sociales y los lugares de enunciación de cada agente determinan fuertemente el alcance que tendrán sus producciones visuales dentro y fuera del campo. ¿Referenciar a Frida Kahlo ayuda al artista para ser tomado en cuenta en el sistema de autorizaciones del campo de producción artística y creativa?

Lo simbólico

Lo simbólico está en constante interpretación y reinterpretación: al mirar algo no podemos evitar hacer conexiones y referencias con lo antes visto y con los mensajes recibidos en otras imágenes anteriores. El componente simbólico de las imágenes es el más importante en la cultura visual, mientras que el componente contextual viene a completar la forma en la que recordamos el mensaje dentro de las imágenes. Este proceso —relacionar a las imágenes vistas con símbolos y contextos— se interioriza a nivel subjetivo, y se corrobora cuando a nivel objetivo se comparte socialmente; sin embargo, y aludiendo a la lógica de las configuraciones culturales (Grimson, 2011), el proceso de relacionar imágenes con lo simbólico y los contextos se corrobora, sí, en lo social, pero de formas desiguales y conflictivas, y evidenciando la presencia del poder. Lo social es heterogéneo, y así también es la relación de los observadores con las imágenes de la cultura visual. En cuanto al aspecto histórico de las configuraciones culturales, se observa que lo simbólico no tiene una lectura progresiva o lógica: lo simbólico describe cambios, se agrega o se desagrega, se intensifica o se desvanece, pero cambia siempre, justamente porque la producción de imágenes en la modernidad no se detiene.

Las y los artistas producen imágenes con intenciones expresivas y explorativas precisas, que dejan ver sus propias ideologías y posturas políticas, así como su sentir frente al contexto y al asunto que quieren comunicar visualmente. En cambio, la autoridad como agente del campo de producción cultural le imprime intenciones de otra naturaleza a la creación de imágenes. Se observa que la

intervención en la dimensión formal de las imágenes apropiadas con fines políticos desde el Estado —el caso del cartel de la exposición en Nueva York, *Mexico: Splendors of Thirty Centuries*—imprime a las imágenes una apariencia oficialista que comunica no sólo apropiación sino aprobación y validación. Simbólicamente es una doble aprobación: de Frida Kahlo al régimen gubernamental, y de éste a la pintora; los observadores reciben esas señales como una nueva narrativa: la oficial.

Lo político como dimensión

Un componente que se mantiene en el diálogo de miradas a lo largo del trayecto histórico de las imágenes es el eje de lo político, ya sea en forma de posturas y reclamos o desde ámbito de las políticas públicas. La práctica artística posibilita la práctica política de los agentes del campo de producción artística y creativa; la producción de imágenes es una práctica política con la que los artistas hacen reales formas de actuar y de ser visible, y dentro de la que hay distintas formas de relacionarse con el poder. Los artistas provocan revoluciones dentro del campo de producción artística, ya sea a causa de una declaración visual que presente tensiones políticas, o conformando grupos que comparten una visión estética-política. Las imágenes también son usadas como formas de arrebato del poder, porque para que sea posible mirarlas están involucradas una serie de condiciones necesarias sin las cuales sería imposible que los mensajes llegaran a los observadores; el hecho de que las y los artistas logren poner en circulación sus imágenes, evidenciando enfrentamientos con la autoridad, empodera los mensajes y a quienes los envían. El circuito de agentes y relaciones dentro del campo de producción artística que permiten la circulación de imágenes potentes conforma el régimen estético de la política, en términos de Mirzoeff (2016). Que todo lo anterior esté contenido en un autorretrato dibuja un complejo dispositivo estratégico que sitúa al centro al sujeto político y aboga por sus reclamos. Cuando lo privado se hace público en una imagen artística se desencadenan declaraciones políticas visuales, reclamos y materializaciones de esa realidad deseada. Las imágenes del *corpus* de esta investigación dialogan de formas diversas con las posturas políticas.

Entre lo femenino, la mexicanidad y el cuerpo disidente identificados como categorías en cada imagen, se comprende que lo político se percibe al mirar una imagen: es el reclamo, es el reto, es la capacidad que tienen los artistas de producir imágenes que provocan, que causan al observador un escozor que no se desvanece.

La desobediencia a través de la producción de imágenes, además de implicar una ruptura con los códigos estéticos dominantes, también constituye una forma de resistencia política y cultural. La creación visual desafía los regímenes de representación que históricamente han excluido o distorsionado ciertas identidades, permitiendo que nuevas subjetividades emerjan en el espacio público. Este proceso de resistencia se inscribe dentro de la contravisualidad, que alude a la capacidad de generar imágenes desde perspectivas que confrontan la autoridad de la mirada hegemónica. Así, la producción visual desobediente no sólo reconfigura el campo estético, sino que además invierte las estructuras de poder al introducir narrativas alternativas que resignifican la identidad y la memoria colectiva.

Por eso el caso de Frida Kahlo resulta especialmente significativo, pues su imagen ha sido objeto de múltiples apropiaciones y resignificaciones en diversos contextos. Su figura ha sido utilizada en la emergencia de identidades disidentes, en el arte como herramienta de lucha desde la contravisualidad y en escenarios globalizados donde, paradójicamente, su iconografía se ha despolitizado y convertido en un producto comercial. Estas relecturas de su imagen ponen en evidencia las tensiones entre la apropiación como estrategia de resistencia y su instrumentalización en circuitos de consumo masivo. En este cruce de fuerzas, la representación de Kahlo en el arte contemporáneo sigue siendo un terreno en disputa, donde la desobediencia visual se expresa en la reivindicación de su legado político y en la crítica a su mercantilización.

5.1 La autorrepresentación pictórica: una estrategia visual dentro del campo de producción artística

Frida Kahlo insistió en hablar de sí misma y de su obra como si fuera una persona común y corriente que persigue perfeccionarse en el oficio de pintar; también se empeñó en hacer recaer el peso narrativo de su arte en acontecimientos de su vida. Sin embargo, y desde lo que ya Tibol (1983) y Berté (2020) han demostrado y ha quedado citado en el estado del arte, lo autobiográfico estorba para el análisis de imágenes propuesto en este trabajo de investigación. El autorretrato, entonces, tiene una lectura más allá de lo autobiográfico: como autorrepresentación incluso sociocultural;

como ya hizo notar Limón Serrano (2014), Frida Kahlo se convierte en un espacio de funciones que resultan en una estrategia textual (p. 35).

Kahlo construye su autorrepresentación para mostrarse como un personaje singular, exótico, con una personalidad también excepcional; con esta práctica crea una estrategia visual-discursiva que plantea metáforas visuales y combina narrativas y posturas ideológicas (Imagen 44). La visión de sí misma, desde esta perspectiva, es un juego entre lo no ficcional y lo ficcional que busca provocar la empatía de quien observa. La autorrepresentación aprovechada como un espectáculo que exhibe la vida privada de una manera arreglada para el consumo, el *yo* reinventado a modo, el *yo* como modelo favorito de la artista. El autorretrato, según Irene Molina Ruiz (2015), viene del latín *retractus*, que significa volver atrás, reducir, abreviar (p. 15); el autorretrato es un resumen visual de sí mismo.

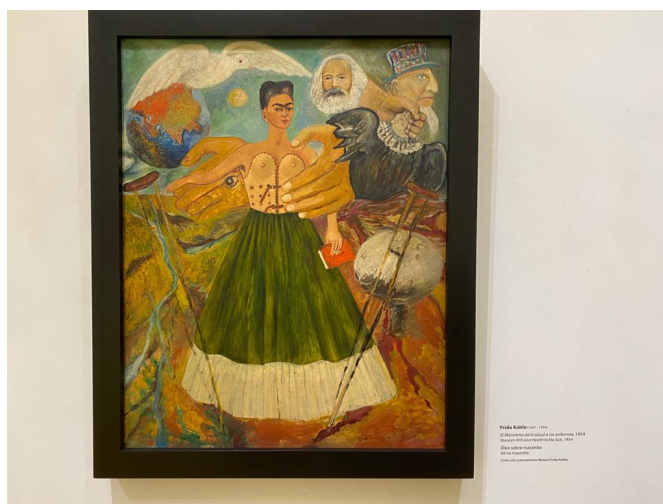


Imagen 44: Kahlo, F. (1954). *El marxismo dará la salud y la paz a los enfermos*. [Óleo sobre masonite]. Museo Frida Kahlo, Ciudad de México.

La construcción de la autorrepresentación visual, según Mercedes Peñalba García (2015), tiene que ver con poner en narración el *yo* para reordenar las experiencias y hacerlas coherentes tanto para el artista como para quien observa el autorretrato (p. 157). Para que la narración en la autorrepresentación visual tenga sentido hay algunas relaciones esperadas: la forma visual en la que se autorrepresenta el artista conjuga lo simbólico de los elementos formales y de composición con el parecido físico entre el artista y su autorretrato. Peñalba explica de una manera sencilla que la autorrepresentación visual provoca que el artista se objeque y se distancie de sí mismo en la obra visual, y es precisamente este distanciamiento el que crea una dicotomía entre lo íntimo y lo público: al ser autorrepresentado ya no hay autobiografía sino autorrepresentación.

En este sentido, la noción del pacto autobiográfico funciona hasta cierto punto; Philippe Lejeune (1991) desarrolla el concepto de pacto autobiográfico para destacar que en todo texto autobiográfico se necesita un pacto de entendimiento entre el autor y el lector: en primer lugar, queda por sentado que el autor y el personaje son la misma persona, y en segundo lugar, que lo que cuenta el autor es su vida y nada más. En la presente investigación la noción del pacto autobiográfico se traslada de lo textual a lo visual, y de lo biográfico a lo autorrepresentativo en términos socioculturales y como parte de un proceso comunicativo. En esta operación es que se crea la estrategia visual en el proceso artístico de Frida Kahlo: en el pacto autorrepresentativo visual entre artista y observador, en el que el acuerdo es que lo que se mira es lo que el artista quiere mostrar de sí mismo. En otras palabras: Frida Kahlo crea la autorrepresentación visual para hablar del mundo y de sí misma, pero también para hablar de relaciones en tensión, disputas y reclamos, identificaciones, subjetividades y contextos.

Lo mismo funciona para Lucía Maya, Nahum B. Zenil y Madonna: no sólo están dialogando con una imagen al hacer referencias directas a los autorretratos de Frida Kahlo, sino que también suman todas las tensiones, disputas y reclamos hechos antes, a los propios posicionamientos políticos, añadiendo sus propias identificaciones, subjetividades y contextos. Estas relaciones son también productivas para la autoridad, como en el caso del cartel que promociona la exposición en Nueva York.

Estos hallazgos sólo confirman que en el autorretrato hay claves para estudiar la autorrepresentación artística desde una perspectiva sociocultural. El autorretrato, como lo usaron Frida Kahlo y otros artistas que dialogan en las imágenes del *corpus* de investigación, significó una estrategia visual que está vinculada con lo popular, con lo político, y con el privilegio mismo de dialogar con una artista consagrada dentro del campo de producción artística y creativa.

Dialogar con una imagen, referenciarla y reinterpretarla a sabiendas de que en el campo de producción artística será reconocida, también parece ser parte de la estrategia visual de quienes aluden a Frida Kahlo en sus imágenes. Se adscriben, de alguna forma, a la genealogía de imágenes y artistas del diálogo de miradas, y acceden a la posibilidad de formar parte de la cultura visual. Es gracias a la cultura visual que reconocemos una imagen dialogando con autorretratos de Frida Kahlo. Le otorgamos sentidos porque reconocemos los mensajes, los anteriores y los nuevos.

La autorrepresentación se percibe como una estrategia visual y como un tipo de lenguaje específico que trabaja Frida Kahlo. Quienes dialogan con una imagen que influye sobre su propia producción artística de imágenes y su expresión lo hacen de distintas formas según contextos

históricos, políticos, económicos y, en general, culturales. Los artistas se muestran a sí mismos para situarse al centro de sus propios reclamos. Cada contexto histórico imprime las cuestiones que preocupan a los artistas cuando producen imágenes; gracias a esas condiciones de producción es que se expresan diversidades, se plantean conflictos, se evidencian desigualdades, se impregnan de relaciones de poder, se convierten en prueba de su propia historicidad.

5.2 Desobediencia visual y despolitización/repolitización de las imágenes

Al rastrear los reclamos políticos que hacen los sujetos mediante las imágenes en el diálogo artístico entre Kahlo, Maya, Zenil, la autoridad gubernamental mexicana y Madonna, se vislumbran las conexiones entre esos reclamos políticos y los contextos que enmarcan las condiciones de producción de las imágenes. Hacer lecturas que rescatan las tensiones políticas de y en las imágenes se vuelve una tarea fresca y nueva que aporta información sobre la práctica artística, pero sobre todo se torna imprescindible para rescatar los proyectos artísticos de quienes crean acontecimientos visuales cargados de subjetividad y de distintas posturas para hacer frente al control de la autoridad. Las imágenes se convierten en una forma de desobedecer a la autoridad y de reclamar poder.

Mostrarse, autorrepresentarse visualmente y acudir a Frida Kahlo para subir la apuesta de los reclamos no sólo es un acto político, sino también una forma de valorar las imágenes artísticas en clave comunicativa, porque ponen en común, públicamente, las demandas desde la contravisualidad.

La repolitización del trayecto de una imagen artística implica enlazar los reclamos de los agentes productores a los contextos socioculturales. En el análisis se tornaron importantes la revaloración contextual del campo de producción artística y la conexión con las categorías de análisis para tener claridad en cuanto a las formas de comunicar mensajes simbólicos. La hermenéutica de las imágenes dejó ver que los observadores y artistas interpretan y reinterpretan los acontecimientos visuales significando y resignificando, históricamente.

En los autorretratos de Frida Kahlo que se analizaron, el nivel político es alto debido al contexto sociopolítico que se vivía en el México posrevolucionario y al lugar privilegiado que Kahlo ocupaba dentro del campo de producción artística; sus opiniones en cuanto a lo femenino, la mexicanidad y el cuerpo disidente entraban en el engranaje de referencias reconocibles en su contexto, que no dejaba otra opción que la lectura política. Las conexiones entre lo visual y lo político estaban dadas por su contexto y en las posturas identitarias nacionalistas que Kahlo plasmó: percibirse y mostrarse como mujer no-ordinaria que valoraba la Revolución Mexicana como un

nuevo horizonte político nacional, hacer de su cuerpo la narrativa central y ostentar privilegios sociales que la colocaban al frente de un movimiento artístico. Lo político es un componente evidente en el trabajo artístico de Frida Kahlo.

Los artistas neomexicanistas Lucía Maya y Nahum B. Zenil recuperan, cada uno de distintas maneras, la imagen que toman de la cultura visual dentro del campo de producción artística, y la recomponen en aproximaciones políticas distintas. Mientras que Maya coloca a Frida Kahlo como la protagonista reinterpretada de sus pinturas, a la que le reinventa recuerdos y experiencias, Zenil se incluye como personaje que vuelve a crear la imagen reconocible de Frida Kahlo, pero con él incluido. Son en realidad la misma cara de una postura política compartida: Maya se identifica con Kahlo por ser una artista mexicana (ambas de procedencias no mexicanas), mujer, con opiniones y reclamos sociales; Zenil experimenta con las imágenes de Frida Kahlo para explorar y mostrar su propio lado femenino, produciendo imágenes referenciales y nuevas que encuentran un espacio común para existir.

En cambio, en el cartel de la exposición en Nueva York *Mexico: Splendors of Thirty Centuries* el uso, o más bien la utilización de la imagen de Frida Kahlo tiene la rúbrica económica gubernamental, y por lo tanto es una imagen que reafirma la política de Estado, del poder. La imagen original se pone en segundo plano, y lo que en un principio podría parecer validación termina comunicando un mensaje descontextualizado y productivo para los fines de la autoridad. Es una imagen de poder y el mensaje político habla en dirección opuesta a los que emiten los artistas del Neomexicanismo: hacia la visualidad.

En ambas imágenes producidas por Madonna se pueden apreciar algunos asuntos: el nivel de politización es muy bajo en los términos planteados por Kahlo, pero alto en otros que Madonna trae a discusión, que son los relacionados con la edad de una mujer en el negocio del espectáculo. Las imágenes son imágenes potentes por ser visualmente retardoras. Si se comparan los contextos sociohistóricos de Kahlo y de Madonna, se verá que la potencia de sus imágenes está en relación con el estado social de las cosas y con los símbolos que circulan en el ámbito público. Sin embargo, lo que sí sufre una despolitización es la imagen misma a la que se hace referencia: Frida Kahlo y sus reclamos políticos de contravisualidad están desvanecidos en las imágenes creadas para las portadas de Madonna. Le Breton (1990) menciona un término que ayuda a comprender este proceso de despolitización en las imágenes: en el contexto del individualismo posmoderno hay una separación entre la experiencia social del agente (en este caso, Madonna) y su capacidad de integración simbólica (pp. 14-15). En cuanto al poder que estas imágenes ejercen sobre el espectador, hay una

carencia palpable de simbolismos propios, así como una gran cantidad de otros que han sido tomados de lejanas “tramas simbólicas”, con la intención no sólo de hacer referencia a una imagen, sino también de convertirse en una imagen de referencia. Es una apropiación cultural en todo el sentido del concepto.

5.3 Actores e intenciones

Ya se ha mencionado que las miradas artísticas y creativas que dialogan con la imagen política de Frida Kahlo desde contextos sociohistóricos posteriores lo hacen con intenciones distintas. Mientras que quienes utilizan la pintura y el diseño gráfico como medio de expresión artística se adscriben a movimientos y estilos artísticos para hacer visibles sus reclamos políticos, la autoridad misma revira con su propia reproducción referencial de imágenes y con fines económicos para acceder al mercado internacional. Una vez que las imágenes han salido de su configuración cultural se descontextualizan y son apropiadas para apuntalar otros reclamos que ya poco se relacionan con aquellos que originalmente acompañaban a las imágenes.

Los artistas aprovechan que los autorretratos de Frida Kahlo ya han circulado a través de los medios (pintura, diseño gráfico, cine, internet) y han sido distribuidos por aparatos transnacionales, para ayudarse de aquellos reclamos políticos y usarlos para los propios reclamos. Dentro del campo de producción artística y creativa, la imagen de Frida Kahlo es relacionada con un *habitus* específico y un lugar consagrado, pero también con posturas políticas que otros artistas conectan con sus propias subjetividades. El género pictórico del autorretrato se vuelve una estrategia visual, un “idioma simbólico visual” que los agentes aprenden a hablar y a usar para concretar sus propios reclamos políticos. Quienes reinterpretan la imagen de Frida Kahlo entran en el proceso comunicativo mencionado más arriba, en el que las miradas se complementan para crear mensajes nuevos, conformando así un interesante fenómeno de la cultura visual.

Las reinterpretaciones desde el campo del arte, producidas y creadas por las y los artistas revisados en el *corpus* expresan su sentir usando la imagen para apoyar a la dinámica de pugna por un mejor lugar dentro del campo, y también para reclamar un derecho a mostrar-se, en clave de contra-sentido o de resignificaciones y conexiones simbólicas nuevas. El capital simbólico se usa para entrar al campo y para resignificar la experiencia visual.

Las reinterpretaciones desde otros campos que también generan imágenes, como el del la propaganda gubernamental o el espectáculo internacional de la música, entran en el imaginario de la

configuración cultural por la puerta hegemónica. Las imágenes, al hacer este recorrido de sentidos venidos desde la autoridad, o sea, como visualidad y como mirada matriz, van despojándose de su carga política.

El campo que ve las imágenes como mercado para promocionar sus productos es un campo en el que se habla el lenguaje de los símbolos pero se conecta a algo impuesto, artificial, que trabaja más allá de la apropiación cultural. Es el arte puesto al servicio del mercado.

Cada agente produce imágenes con intenciones distintas, aunque esté dialogando con la misma postura política que otros agentes; las imágenes que se producen con distintas intenciones también tienen cargas políticas diferentes.

5.4 El autorretrato: más allá de lo subjetivo. Alteridades y autorrepresentación

La forma de situarse en un lugar de enunciación para mostrar el *yo* necesariamente determina una relación con todo lo que no es el *yo*. Definirse visualmente y observar las imágenes del *corpus* en clave de lo femenino, la mexicanidad y el cuerpo disidente ayuda a interpretar las condiciones contextuales que se fijan en las imágenes. La relación con lo otro, en las imágenes producidas desde la mirada matriz, es exotizante y esencializante; la alteridad se excluye y lo diverso se esconde y se anula. En las imágenes producidas desde la contravisualidad, la relación con lo otro genera empatía y provoca la continuación del diálogo y la identificación, y también describe una voluntad de desobedecer, de ir en contra de la autoridad.

Siguiendo el rastro ideológico que deja Kahlo con sus metáforas visuales, el autorretrato como estrategia visual también funge como plataforma para la desobediencia visual. La autorrepresentación, en cuanto puede leerse desvinculada de lo autobiográfico, ofrece un panorama nuevo para la interpretación de las imágenes porque los contextos sociohistóricos cambian —o no— por razones diferentes. Los sujetos se perciben en contra o a favor del poder, y cada contexto produce individuos que entran en pugna con la autoridad por distintas, cambiantes o iguales causas de su descontento social.

Al comparar un autorretrato de Frida Kahlo con uno de Zenil y la segunda imagen de Madonna (artistas del *corpus* que acuden al autorretrato) (Imágenes 45, 46 y 47), los patrones de contravisualidad se vinculan con sus lugares de enunciación y la posición que cada uno ocupa dentro del campo de producción cultural, pero también con las disputas contextuales e históricas de sentido.

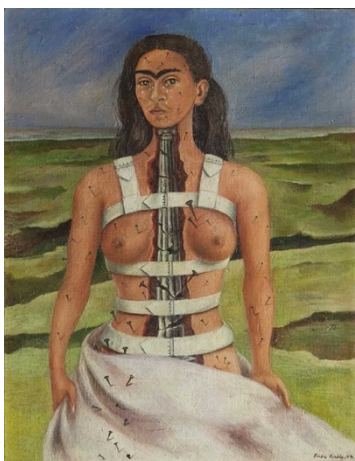


Imagen 45

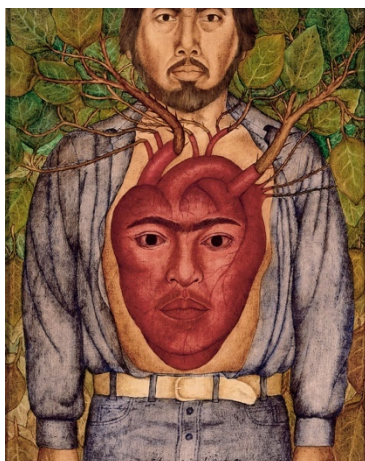


Imagen 46



Imagen 47

En estos autorretratos, los individuos representados provocan interpretaciones en los observadores porque lo que se percibe visualmente se conecta con lo personal. Dado que lo personal es político, hablar de sí mismos siempre generará una interpretación de carácter político. La evolución de la metáfora visual sigue una dirección trazada por las condiciones de los agentes frente a su contexto y su postura frente al poder.

En cada contexto sociohistórico se vislumbran estilos para representar visualmente, y también estilizaciones de las imágenes referenciadas. En cada contexto va modificándose el reclamo político del derecho a mostrarse, de producir una versión voluntaria de sí mismo que comunica lo femenino, la mexicanidad y al cuerpo disidente desde lugares de enunciación diferentes.

Las imágenes anteriores son imágenes potentes. En cambio, las siguientes dos son imágenes de poder: se vislumbra el acuerdo con el estado actual de las cosas, pues se le saca provecho a la representación desde la visualidad; el acuerdo con la autoridad queda marcado por la posición del productor de esa imagen frente al poder (Imágenes 48 y 49).

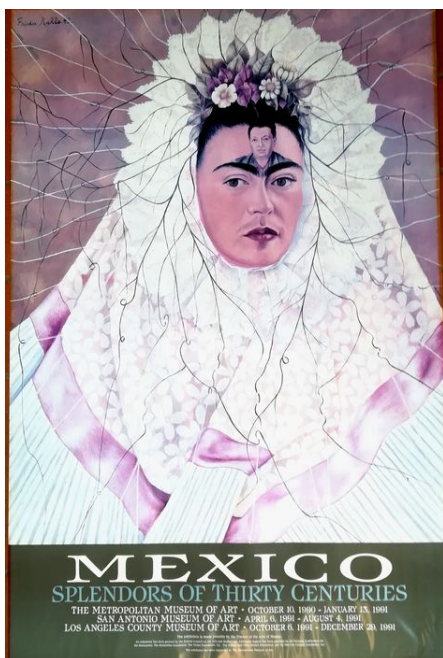


Imagen 48



Imagen 49

En estas dos imágenes se transmiten posturas claras: control, dominación, privilegio, poder. La mirada matriz les beneficia, el poder está detrás de estos mensajes. Lo femenino se usa con un fin económico-político; lo mexicano es referenciado a conveniencia pues se pone al servicio de los fines de la visualidad; el cuerpo disidente es invisibilizado, o en todo caso controlado.

5.5 Despolitización y banalización de la imagen de Frida Kahlo

En las dos últimas imágenes del *corpus*, las portadas de los discos de Madonna (Imágenes 50 y 51), y en la cascada infinita de imágenes que habitan nuestra cultura visual actual, la imagen de Frida Kahlo y su estrategia visual, antes inundada de reclamos políticos, actualmente se ha convertido en un mensaje diluido en el que se empaquetan mensajes prefabricados, exotizantes, que hacen referencia ya no a una postura de la contravisualidad sino al morbo y la lectura superficial.



Imagen 50



Imagen 51

El diálogo de miradas se reproduce tantas veces que el emisor/artista que armó esa estrategia visual se desdibuja y eso facilita su apropiación, su reinterpretación y su reproducción a modo. En este proceso de despolitización el factor económico tiene un gran peso, pero también la proliferación de medios que reproducen y hacen circular las imágenes. ¿Hay relación entre la evolución de los formatos que sostienen imágenes, la circulación que permiten nuevos medios de comunicación, y la banalización de los mensajes políticos?

La mayor circulación y distribución de las imágenes las acerca a un mayor número de emisores, pero las imágenes emitidas por productores múltiples también multiplica las intenciones y posturas políticas, por lo que las imágenes van perdiendo su grado de politización.

Las imágenes que genera la visualidad, con políticas culturales e instituciones que operan a su favor para hacerlas circular, se perciben como parte del gran cúmulo de imágenes con fines económicos, como la publicidad o el mercado audiovisual en internet.

5.6 Procesos de sacralización y repetición

Ya se mencionaba desde el estado del arte que la obra de Frida Kahlo ha sido opacada por la atención a su vida personal y su aparente “ensimismamiento”. Al respecto, hay un pasaje en *Frida de Frida* (Fomento Cultural Banamex, A. C., 2007) donde se recupera el testimonio de Arturo García Bustos, alumno de Kahlo y parte del grupo “Los Fridos” (p. 77); cuenta su experiencia durante el velorio de Frida Kahlo en el Palacio de Bellas Artes: “...varios de los presentes se sintieron

impulsados a tocarla por última vez con objeto de guardar un recuerdo de ella”. En el apartado “Frida Kahlo y el fenómeno fridomaniaco”, Teresa del Conde deja un par de pistas para entender la proliferación de imágenes que inspiró el trabajo de Kahlo en los productores de imágenes: una es el proceso de sacralización que comienza con su muerte, y la otra es el proceso psíquico inconsciente que significa la compulsión a la repetición (p. 77).

Del Conde relaciona ambos asuntos con los rituales religiosos que se ayudan de la repetición para mantenerse vigentes y sin cambios con el paso del tiempo; plantea que la obra pictórica misma de Frida Kahlo es una constante repetición: su discurso se basa en la memorización de su imagen y de todo su idioma simbólico-visual. La intención de Kahlo por pintarse constantemente como ella se imagina y reimagina a sí misma es una forma de detener el paso del tiempo y sobrevivir como imagen. Las imágenes del *corpus* de esta investigación muestran el trayecto histórico provocado por una especie de fetichismo por las reliquias visuales de Frida Kahlo, y quienes dialogan con esa imagen acuden a la “aureola dorada del sufrimiento a través de la eterna herida abierta” (p. 83).

La sacralización y la repetición van de la mano durante todo el trayecto histórico de la imagen de Frida Kahlo; los y las artistas que se autorrepresentan echando mano de sentidos y significados reconocibles de Kahlo se van adscribiendo a la genealogía de mártires visuales a base de repeticiones.

5.7 Apropiaciones culturales y visuales

La cadena de apropiaciones culturales y de símbolos detectada en las imágenes del *corpus* es larga; pero antes de plantear una visión limitada del concepto de apropiación, en la que se critique y se relacione con aspectos negativos, en el *corpus* la apropiación es fructífera analíticamente. Es a través de la apropiación cultural que las fronteras de las configuraciones culturales se comprueban porosas: hay sentidos y significados que se comparten —o no— y que comunican algo, que aveces no es lo mismo para todos los sujetos, y es ahí donde radica el poder de la observación e interpretación de miradas.

El diálogo entre las imágenes del *corpus* también se logra gracias a la apropiación cultural: se posibilita la comunicación entre configuraciones culturales a través de imágenes artísticas, y se evidencian las desigualdades sociales de poder, dado que no todos los sujetos y observadores tienen el mismo poder. Las apropiaciones visuales y culturales ayudan a conocer a los productores de

imágenes y su relación con lo social, y las representaciones visuales a partir de apropiaciones culturales resultan en acontecimientos icónicos complejos.

La cultura visual, desde esta perspectiva, es una continua apropiación de imágenes y mensajes referenciados. Los artistas y otros agentes productores de imágenes usan elementos visuales apropiados para darse a entender. Kahlo se apropió de la estética indígena pero también la acompañó de nuevas estéticas para redefinir una postura acorde con su contexto sociopolítico; Maya y Zenil se apropiaron de elementos retóricos visuales para expresarse artísticamente, y también para posicionarse dentro del campo de producción artística y como parte de un movimiento, el Neomexicanismo. El gobierno de México se apropió de una imagen artística para darle un giro que implica políticas de intercambio económico internacional, y a la vez se apropió del aparato publicitario estadounidense para lograr sus objetivos. Y Madonna también realizó una apropiación cultural y visual para expresar sus posicionamientos políticos y su desobediencia visual, que en el caso de una agente con tal poder en el campo de producción cultural lleva los reclamos a otros escenarios políticos que ya nada tienen que ver con el mensaje de Kahlo.

En las apropiaciones culturales y las repeticiones de elementos simbólicos-visuales también habita la política.

El análisis de las imágenes que dialogan con Frida Kahlo ha permitido identificar dinámicas clave en la manera en que su figura ha sido apropiada, reinterpretada y resignificada en distintos contextos. Uno de los hallazgos fundamentales es la tendencia a la despolitización en muchas de estas reinterpretaciones, en las que su imagen se reduce a un icono estilizado o comercializable, desvinculado de sus posturas ideológicas y del contexto histórico en el que produjo su obra.

Sin embargo, el estudio también demuestra la potencia del autorretrato como una referencia que trasciende lo meramente subjetivo, al convertirse en un vehículo de enunciación política y de disputa de la representación en el espacio visual. También se ha evidenciado el papel de la repetición como estrategia de legitimación y visibilidad en la producción de imágenes, donde la constante reformulación de ciertos elementos visuales contribuye a la consolidación de narrativas específicas en torno a Kahlo.

Finalmente, la apropiación visual de su imagen por parte de artistas tanto nacionales como internacionales confirma la persistencia de su figura dentro de un campo artístico que oscila entre la institucionalización y la resistencia.

Estos hallazgos refuerzan la necesidad de analizar críticamente el lugar que ocupa la imagen de Frida Kahlo en la cultura visual contemporánea, considerando no sólo las formas en que su imagen circula, sino también los discursos que emergen a partir de su reconfiguración.

Capítulo 6: Conclusiones

La identificación de la desobediencia visual como un componente central en la circulación y resignificación de la imagen de Frida Kahlo ayuda a comprender cómo su representación ha operado dentro de un campo de disputa simbólica y política. Al problematizar su trayecto visual, se hace evidente que la imagen de Kahlo no solamente ha sido objeto de apropiaciones y reinterpretaciones, sino también un espacio de tensión entre narrativas institucionalizadas y estrategias de resistencia. Es por eso que la interpretación de estas imágenes exige una observación detallada de sus dimensiones material, formal, identificatoria y simbólica, lo que permite rastrear cómo cada reconfiguración responde a contextos específicos de producción y recepción. Desde la materialidad de las obras hasta las formas en que se construyen sus referencias y significados, el análisis del diálogo entre imágenes revela que la visualidad no es estática, sino que se transforma en función de las disputas culturales y políticas de cada momento histórico. Así, el estudio de la desobediencia visual en relación con Kahlo no sólo aporta a la comprensión de su imagen en la cultura contemporánea, sino que también ofrece una perspectiva crítica sobre los mecanismos de representación, poder y resistencia en el arte y la cultura visual.

6.1 Desobediencia visual contextualizada: hacia una repolitización de la imagen de Frida Kahlo

En un intento por recuperar lo que puede concluirse de los capítulos anteriores, propongo a continuación algunas reflexiones:

La autorrepresentación es una estrategia visual que deja ver las condiciones de su producción y la relación de su productor con el entorno del campo de producción cultural y el social. Las subjetividades entran en una dinámica recíproca entre lo personal y lo público. La autorrepresentación visual se vale de imágenes anteriores con las que recuperan mensajes para ser debatidos y como argumentos para sus propias luchas. La autorrepresentación es una práctica artística política por estar en relación directa con opiniones sobre lo social.

Las intenciones que caracterizan tanto las pinturas de Frida Kahlo como las reinterpretaciones de su imagen pueden categorizarse como sigue (Ilustración 6: Categorías de la imagen del *corpus*):

- Homenaje: se muestra admiración, fascinación.
- Reinterpretación: elementos visuales y simbólicos reconocibles.
- Apropiación: quien la ejecuta ajusta códigos, imágenes y discursos de otros artistas o configuraciones culturales.
- Utilización: la imagen se usa para perseguir fines comerciales, privados o públicos.
- Imitación: se produce una imagen para tratar de igualar una obra de Frida Kahlo.
- Reproducción: una pintura de Frida Kahlo es ejecutada completamente.
- Recreación: se repite una pintura sustituyendo algunos elementos visuales o simbólicos.

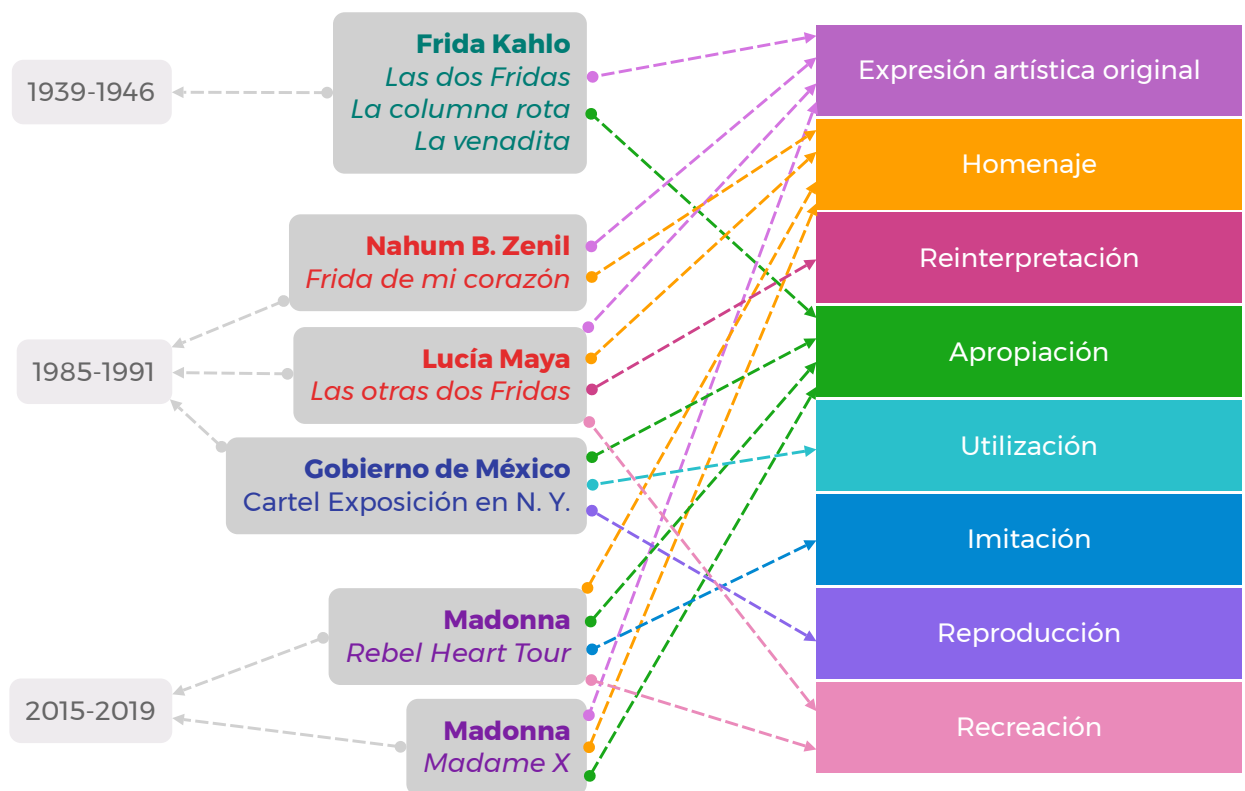


Ilustración 6: Categorías de la imagen del *corpus* según sus intenciones de producción. (Elaboración propia.)

Una de las llaves para descubrir a las configuraciones culturales, como propone Grimson (2011), son las prácticas sociales; en el caso de esta investigación las prácticas artísticas describen las condiciones de desigualdad, historicidad, heterogeneidad, conflicto y de poder que expresan lo social contenido en un campo, y por tanto la producción de imágenes artísticas como práctica social deja ver una serie de relaciones de poder, subordinación y reclamo, todo habitando al mismo tiempo en las imágenes artísticas y creativas.

Las prácticas artísticas también ayudan a valorar a los sujetos en relación con sus discursos políticos. La relación entre visualidad y contravisualidad es la clave para interpretar los componentes visuales simbólicos y políticos en las imágenes, componentes a su vez insertados en las tramas simbólicas de las configuraciones culturales.

Las categorías de las imágenes según su intención se relacionan estrechamente con el componente político e ideológico de las imágenes:

- Entre menos expresión artística original, menos politización de las reinterpretaciones de una imagen.
- Entre más expresión artística original, más politización de las reinterpretaciones de una imagen.

Los artistas han usado la imagen de Frida Kahlo como una forma de apoyar sus luchas políticas, no sólo dentro del campo de producción artística y creativa, sino también como argumento político y social para hacer reclamos desde la contravisualidad. En la hipótesis de investigación que propuse en el primer capítulo menciono el factor del reclamo político como un rasgo inequívoco del diálogo de miradas analizado. Añado que para estudiar imágenes que dialogan históricamente hay que hacer un análisis cruzado entre categorías de análisis y contextos sociohistóricos que rescaten aspectos políticos, porque esta operación ayuda a robustecer el acercamiento interpretativo de fenómenos comunicativos desde la perspectiva sociocultural.

Para repolitizar el proyecto artístico de Frida Kahlo y de las imágenes producidas desde distintos momentos históricos que reinterpretan y reproducen su estrategia visual, hay que estudiar los lugares de enunciación de los productores y creadores de las imágenes, sobre todo en relación con la autoridad y el poder. Repolitizar el proyecto artístico de Frida Kahlo significa colocar su discurso visual y político en el contexto de su producción. Ésa es la ruta para que esa imagen y otras que están en procesos similares de banalización sean revisadas como fenómenos del campo de los estudios visuales.

Los reclamos por el derecho a mirar y a mostrar y las disputas por el sentido están presentes en las imágenes producidas dentro del campo artístico, mas el mensaje quedará codificado sólo si los observadores de imágenes cuentan con las claves de sentido referenciales para interpretar cada mensaje contenido en las imágenes. Los reclamos por el derecho a mirar y a mostrar están en relación directa con la posición de poder de quien produce las imágenes. La producción de imágenes artísticas es una práctica del reclamo de sentidos. Las prácticas artísticas son prácticas políticas.

La desobediencia visual es un eje articulador de la contravisualidad que atraviesa los distintos periodos históricos analizados en esta investigación. Es la vía que encuentran las y los productores de imágenes artísticas para plantear su propia existencia desde el reclamo. En el México posrevolucionario, la construcción de una identidad nacionalista incluyó la representación de la mujer bajo parámetros tradicionales que reforzaban su papel dentro del proyecto cultural del Estado. Sin embargo, artistas como Frida Kahlo subvirtieron estas normas mediante la autorrepresentación, desafiando la mirada hegemónica y ampliando los límites de lo visualmente aceptable dentro del arte y la cultura de la época. Su obra, lejos de responder únicamente a un ejercicio personal de introspección, se inscribió en un proceso de confrontación con los discursos visuales dominantes, lo que abrió espacios para nuevas subjetividades en la esfera pública.

Este ejercicio de desobediencia visual continúa manifestándose en distintos momentos históricos, adaptándose a los cambios sociopolíticos y culturales. Durante la década de los ochenta, marcada por tensiones políticas y crisis económicas, y el auge de los movimientos sociales, las prácticas artísticas adquirieron un carácter contestatario que encontró en la apropiación y resignificación de iconografías previas una estrategia para interpelar las estructuras de poder. En el ámbito global contemporáneo, esta dinámica se complejiza con la apropiación de elementos narrativos mexicanos por parte de artistas de minorías nacidos en países primermundistas, quienes los utilizan para articular sus propias luchas dentro del campo artístico y cultural. Este fenómeno pone en tensión la relación entre identidad, representación y mercado, evidenciando cómo la desobediencia visual opera como una herramienta de resistencia y también como un objeto de disputa dentro del escenario globalizado del arte.

Frente a la pregunta de investigación *¿Qué se está disputando en el trayecto sociohistórico de la imagen de Frida Kahlo?*, puedo responder: lo que se disputa es el sentido político, subjetivo y público, situado, emergente e histórico. Se disputa el *ethos* mismo: hay una pugna por conformar lo real en cuanto a características y formas de actuar de los sujetos artistas o de otros agentes productores de imágenes. Se disputan las maneras de hacer y las formas de visibilidad de los sujetos y las luchas políticas.

La disputa es por los discursos enfrentados, desde la visualidad y la contravisualidad, que a su vez componen procesos comunicativos históricos. La imagen de Frida Kahlo viaja a través del tiempo, permanece al conectar con los observadores, y continúa en movilidad en cada reinterpretación.

Se están disputando las representaciones de lo femenino en el espacio visual y político de y en las imágenes: emergen desde la contravisualidad maneras distintas de actuar y de sentir, de enfrentar lo masculino y lo patriarcal. Las sujetas feministas del *corpus* producen las imágenes como reclamos, para hacerlas circular mostrando libremente ese otro lado que la mirada matriz ha controlado. Kahlo, como primera sujeta feminista en este diálogo de miradas, plantea su sensibilidad y su propia forma de representarse, y sin saberlo lo hizo por otras miradas que se posarían en sus pinturas. En el segundo corte temporal se rescatan los elementos visuales y simbólicos de la obra de Kahlo para escalar la apuesta narrativa y ampliar el concepto de lo femenino, ya desde un contexto social, cultural e histórico distinto. Los sujetos se apoyan visualmente en los autorretratos de Kahlo para abrir más de un diálogo con esas imágenes: Maya despliega su talento para reimaginar colectivamente lo que hemos visto de Kahlo, mientras que Zenil nos lleva hacia su propia pugna por el espacio visual bajo el cobijo creativo y político de Kahlo. Por su lado, el gobierno también configura una imagen en medio de todo un acto político de validación de un país, con el propósito de ser tomado en cuenta como nación valiosa. En ese cartel el uso de la pintura de Kahlo habla de lo femenino como una referencia a la historia mexicana, representada por una exotización provocada, una apropiación tan completa que abarca tanto la cultura indígena como la mexicana del siglo XX. En el tercer corte temporal, la imagen de Kahlo ya ha viajado de formas fragmentadas y ha impregnado la cultura visual de varias generaciones. Aquello que se va sedimentando a fuerza de reproducciones infinitas va enfatizando ciertos ángulos para conceptualizar lo femenino en el diálogo histórico de miradas.

También las representaciones de la mexicanidad están en conflicto, pues mientras la autoridad dicta a su conveniencia las narrativas acerca de la identidad nacional, los sujetos emergentes fraccionan esa unidad conceptual para darle múltiples interpretaciones que no se ajustan a la forma oficial de percibir lo nacional. La mexicanidad como categoría analítica puede usarse para plantear estas otras formas de experimentar la identidad nacional, por lo que ya se vislumbra la fragilidad del concepto: la identidad sí puede reinterpretarse, no hay una sola manera de “ser mexicana” o de experimentar la realidad. La narrativa simbólica de la mexicanidad, a lo largo del

diálogo de miradas analizadas, va siendo transformada desde las subjetividades que sitúan lo personal como político.

Finalmente, el cuerpo disidente y sus diferentes posiciones en la jerarquía de la visualidad entra en controversia con las formas de habitarlos y encarnarlos, y sobre todo, de representarlos. Encarnar desde lo subjetivo y mostrar cuerpos alternativos es una forma muy potente de los y las artistas de desobedecer visualmente a la autoridad y a la mirada matriz. El cuerpo es representado ya no en su naturaleza biológica y funcional, sino en su potencia simbólica e imaginativa. Estos actos de desobediencia corporal pueden verse a lo largo del diálogo de miradas: cuerpos de mujer o de animal con corazones o columna vertebral a la vista, cuerpos de hombre con corazón de Frida Kahlo, cuerpos imaginados para Frida en otras historias paralelas, cuerpos exóticos que hacen pensar en culturas milenarias dispuestas a negociar un lugar en el escenario económico mundial, o cuerpos maduros de mujer hegemónica que reclaman, incluso desde su lugar privilegiado.

El cuerpo disidente, lo femenino y la mexicanidad fungieron como herramientas epistémicas para conocer lo que las imágenes reclaman desde sus tres dimensiones: la material, la identificatoria y la simbólica. A lo largo de la revisión de imágenes de esta investigación, tanto la investigadora como quienes la leen hacemos conexiones y relacionamos lo visual, lo contextual y lo simbólico para descubrir no sólo la intertextualidad de las imágenes, sino también el idioma visual que las y los artistas nos enseñaron al mirarlas. A través de ese proceso de mirar y conectar con lo real fuimos estructurando nuestro pensamiento para aprender acerca de otros contextos, subjetividades, realidades y enunciaciones.

6.2 Derecho a mirar y a mostrar

Propongo analizar otro fenómeno que observo y que se relaciona con el derecho a mirar, una suerte de lógica deductiva y analítica generada por las propuestas de Mirzoeff cuando habla no sólo del derecho a mirar, sino también del derecho a ser visto (2016, p. 45): el derecho a mostrar que arrebatan las y los artistas para que quien mira les vea reinventados y ocupando un lugar en el espacio visual y social. El derecho a mostrar, igual que el derecho a mirar, le da poder a quien muestra y, a la vez, le otorga poder a quien mira. Hay en las imágenes, según Georges Didi-Huberman (2017), vías para que sus creadores produzcan imágenes potentes, y en su desinterés por ejercer poder sobre otros está esa potencia. Se puede, entonces, distinguir entre las imágenes potentes y las imágenes de poder.

El poder del que habla Didi-Huberman tiene que ver con una relación dispareja entre la imagen y el espectador. La potencia de una imagen es su capacidad para entregar un mensaje al espectador y que éste le dé un sentido, una interpretación, incluso que le haga sentir que necesita actuar; las imágenes de poder, en cambio, reiteran las posiciones y los contratos vigentes de la sociedad con la autoridad. La relación entre imágenes potentes e imágenes de poder corresponde, en esta investigación, a la que hay entre la contravisualidad y la visualidad, entre los sujetos emergentes y la autoridad.

En esta investigación las imágenes fueron analizadas en cuanto a las formas que proponen para confrontar a la autoridad y a su poder, y en cuanto a las prácticas de la mirada que las mentes creativas y artísticas ponen en funcionamiento. A través de la práctica artística, los artistas y agentes del campo de producción artística y creativa reivindican lo que, desde sus lugares de enunciación, es correcto o es afín con la realidad que viven, y lo hacen en contra o a favor de la segregación autoritaria de la visualidad.

El derecho a mirar es la respuesta frente a la visualidad y en contra de la clasificación, la separación y la estetización. La contravisualidad que se pone en marcha cuando se reclama el derecho a mirar genera tensiones y anuncia nuevas realidades con la ayuda del reclamo por el derecho a mostrar. Cada autorretrato del *corpus* contiene ese derecho ganado; cada imagen producida es la constatación material y real de la existencia del sujeto que la produce y de su lucha ganada, pues en el acto de mostrarse visual y públicamente también se extiende a los observadores el derecho a mirar imágenes desde la contravisualidad.

Con este derecho a mostrar vienen nuevas narrativas para hablar de lo real, con lo que la producción de imágenes artísticas y creativas reclama su lugar también como práctica política, para re-articular las imágenes en nuevas interpretaciones de sentido y de significación. El reconocimiento y la autonomía en estas nuevas narrativas invitan a la identificación de quien mira, y quien muestra adquiere un poder que reclama con su práctica artística y creativa, a tal punto de reclamar el derecho también a ser mirado y reconocido. La disputa por el sentido es la disputa política por el derecho a hablar desde la subjetividad, por la posibilidad de expresarse desde la perspectiva interior, desde la percepción personal que pone en tensión al mundo social; la subjetividad del artista se conecta con la subjetividad de quien mira, logrando una identificación y nuevas imaginaciones y modos posibles de ser y actuar. En la disputa por el sentido hay reclamos venidos de las otredades, de los sujetos no ideales. Si la autoridad administra algo, es precisamente la separación y la clasificación; como producto de esa segmentación hay un estado de las cosas dividido en bandos: “nosotros” y “otros”.

Por supuesto, la definición de quiénes son “nosotros” siempre será distinta según quiénes la digan; pero si es la autoridad quien nombra ese “nosotros”, todas las demás formas de experiencias y lugares de enunciación se convierten en los “otros”, como si toda esa variedad de diversidades pudiera caber en un solo bando. Jesús Martín-Barbero (1987) recopila el concepto de las “otredades”: es en el “descentramiento del concepto de cultura” donde el concepto de “pueblo” se relacionará de formas nuevas con la cultura y las clases sociales (pp. 72-73), dando lugar a una forma distinta de acercarse a la cultura para analizarla. Desde esta perspectiva, las otredades vienen a representar a lo popular frente a la cultura oficial, a quienes resisten a la administración de la autoridad.

La desobediencia, pues, es un término productivo frente a la relación entre visualidad y contravisualidad; en una dinámica entre el litigio y la participación, se convierte en un derecho a mostrar.

Para repolitizar el diálogo de miradas que el proyecto artístico de Frida Kahlo comienza, hay que mirar cómo los artistas reclaman su derecho a mostrarse apoyándose en la estrategia visual de la pintora. El derecho a mostrarse se reclama reconectando significados, apropiándose de narrativas y usando lo simbólico para expresarse desde diversidad. El derecho a mostrar se planta frente a las narrativas impuestas por la mirada matriz; la potencia de las imágenes generadas desde el reclamo del derecho a mostrar radica en la inclusión.

6.3 Los muchos pendientes por observar

La presente investigación deja abierta la posibilidad de futuras investigaciones que profundicen en el análisis hermenéutico de las imágenes desde otras perspectivas, como la filosófica, la lingüística y su relación con lo visual, la ideológica, la autorrepresentación y los estudios de la gestión cultural.

La hermenéutica aplicada a la imagen de Frida Kahlo podría vincularse con debates sobre la fenomenología de la percepción y la estética contemporánea, así como con interrogantes sobre la construcción del significado en el ámbito visual. Esta línea de investigación aportaría matices fundamentales para el estudio del poder de las imágenes en la configuración de discursos y subjetividades en distintos contextos socioculturales.

El impacto de las imágenes en los sujetos no únicamente debe entenderse desde su dimensión estética, sino también desde su carga ética, ya que las representaciones visuales influyen en la construcción de valores, normas y percepciones sobre el mundo. Las imágenes pueden reforzar

o desafiar discursos dominantes, afectando la manera en que los individuos comprenden su entorno y se posicionan en él. Alcanzo a intuir que la concepción de la belleza no es un fenómeno neutral ni universal, sino un campo de disputa en el que intervienen factores históricos, culturales y sociales. Sería productivo indagar cómo los sujetos configuran su noción de belleza a partir de las imágenes porque implicaría reconocer que dicha construcción está mediada por ideologías, estructuras de poder y experiencias individuales que modelan sus juicios y sensibilidades.

El estudio de las imágenes y los estilos pictóricos como un lenguaje permitiría analizar su origen, evolución y estructura desde una perspectiva que va más allá de la mera apreciación estética. Al concebirlos como sistemas de significación, es posible rastrear las influencias culturales, históricas y sociales que han moldeado sus configuraciones visuales y simbólicas. Así como el lenguaje verbal posee reglas, variaciones y transformaciones a lo largo del tiempo, los estilos pictóricos también responden a convenciones, rupturas y reconfiguraciones que dialogan con su contexto de producción y recepción. Comprender este proceso permite no solamente identificar genealogías y cambios en la representación visual, sino también explorar cómo estos códigos han sido utilizados para comunicar ideas, establecer identidades y disputar significados en diferentes momentos históricos.

Para comprender a profundidad el papel de las imágenes en los contextos sociopolíticos, sería fundamental profundizar en conceptos como “política”, “ideología” y “Estado”, pues estos estructuran las condiciones en las que las representaciones visuales emergen, circulan y son interpretadas. La política, entendida como el espacio de disputa por el poder y la organización de lo común, se vincula estrechamente con las imágenes al determinar qué se visibiliza y qué se oculta en una sociedad. La ideología, por su parte, actúa como un sistema de significaciones que orienta la percepción y la construcción de sentido en torno a lo visual, condicionando la manera en que los sujetos leen y se apropian de las imágenes. Finalmente, el Estado, como institución reguladora de las prácticas culturales, incide en la producción y distribución de imágenes a través de políticas culturales, censuras o mecanismos de legitimación. Un análisis que contemplara estas dimensiones permitiría situar con mayor precisión las imágenes en sus tramas de poder y conflicto, reconociendo su potencial como herramientas de hegemonía o resistencia.

En cuanto al análisis de la imagen de Kahlo y su circulación, requiere ser examinado desde una perspectiva de gestión cultural y políticas públicas, considerando cómo estas inciden en su producción, reproducción, comercialización y consumo. Las regulaciones y legislaciones en materia cultural desempeñan un papel clave en la institucionalización de ciertos imaginarios y en la

mercantilización de figuras artísticas. Sería interesante estudiar cómo los marcos legales y económicos determinan qué imágenes son promovidas, protegidas o comercializadas, y cómo estas dinámicas afectan la construcción de la memoria cultural en términos de cultura visual. El abordaje de estos aspectos permitiría entender no sólo el control legal, tanto internacional como nacional, sobre la imagen de Kahlo, sino también los procesos más amplios del proceso relacionado con el patrimonio cultural, los derechos de autor y el consumo cultural en un mundo globalizado.

La autorrepresentación artística visual como eje analítico también es un escenario fértil para observar las imágenes en su papel de mediador entre artistas, discursos, afectos y prácticas de recepción; esta línea de investigación abordaría la inspección de todo lo público y lo social que alberga la autorrepresentación, e incluiría el ejercicio de otros artistas creando imágenes con sentidos sedimentados históricamente. Todas las imágenes de la cultura visual que recrean autorretratos, por su característica de intertextualidad, pueden ser sometidas a este análisis.

Finalmente, un estudio de las imágenes que homenajean, reinterpretan, se apropian o reproducen la figura de Kahlo podría considerar siempre una mirada crítica que cuestione su origen, contexto y finalidad. Preguntarse quién produce una imagen, en qué momento, bajo qué condiciones y con qué intención es esencial para comprender su significado dentro del entramado cultural y político en el que se inserta. Estas preguntas permitirían desentrañar las dinámicas de poder que atraviesan la representación visual, evidenciando las tensiones entre apropiaciones legítimas, resignificaciones creativas y usos comerciales despolitizados.

La imagen de Frida Kahlo continúa siendo un espacio de disputa simbólica, en el que convergen múltiples narrativas que requieren un análisis atento, puesto siempre frente a su contexto.

Bibliografía

Aboites, Luis; Loyo, Engracia (2011). “La construcción del nuevo Estado, 1920-1945”. En *Nueva historia general de México*. Velázquez García *et al.* El Colegio de México. (Pp. 616-621).

Agamben, G. (2013/2017). “Por una teoría del poder destituyente”. Ponencia en el Instituto Nicos Poulantzas, Atenas, Grecia. En *Lobo Suelto*: <https://lobosuelto.com/por-una-teoria-del-poder-destituyente-giorgio-agamben/>

Barriendos Rodríguez, J. (2007). “El arte global y las políticas de la movilidad. Desplazamientos (trans)culturales en el sistema internacional del arte contemporáneo”. En *Revista LiminaR. Estudios sociales y humanísticos*. Año 5. Vol. V. Núm. 1. (Pp. 159-181).

Bartra, Eli (2003). *Frida Kahlo: mujer, ideología y arte*. Icaria. (P. 117).

Berté, O. (2020). *El abrazo de amor de Kahlo, Estrada, Zenil y yo. Una genealogía matrizal desde el cuerpo performativo*. Universidad Iberoamericana.

Bourdieu, P. (1987). *Cosas dichas*. Editorial Gedisa.

Bourdieu, Pierre. (1990). “Algunas propiedades de los campos”. En *Sociología y cultura*. Conaculta. (Pp. 135-141).

Bourdieu, P. (2010). “El mercado de los bienes simbólicos”. En *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Siglo XXI Editores. (Pp. 85-152).

Carey, James W. (1989). “A Cultural Approach to Communication”. En *Communication as Culture. Essays on Media and Society*. New York & London. Routledge.

Carroll, A. S. (2017). “Introduction”. En *Remix re: Mex REMEX. Toward an art history of the NAFTA era*. University of Texas Press. (Pp. 10-39).

Colombres, A. (2014). *Teoría transcultural del arte. Hacia un pensamiento visual independiente*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. (Pp. 38-39).

Del Conde, Teresa (2003). *Una visita guiada. Breve historia del arte contemporáneo en México*. Plaza Janés.

De Toro, Alfonso (2007). “Dispositivos transmediales, representación y anti-representación. Frida Kahlo: Transpictorialidad Transmedialidad”. En *Comunicación: revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, 1 (4), (pp. 23-65).

Didi-Huberman, G. (2017). *La noche de la filosofía: La imagen potente*. Canal Encuentro.
<https://www.youtube.com/watch?v=6uvGhCgupq0&t=46s>

Fomento Cultural Banamex, A. C., (2007). *Frida de Frida*. Pp. 327.

Franco, J. (1999). “Manhattan will be more exotic this fall. The iconization of Frida Kahlo”. En *Critical Passions. Selected Essays*. (Pp. 39-47).

Fuentes, Carlos (2001) “Introducción”. En *El diario de Frida Kahlo, un íntimo autorretrato, ensayo y comentarios de Sarah M. Lowe*. México. Editorial La Vaca Independiente. (P. 23).

Fuentes, Raúl (2018). “El estudio de la comunciación desde una perspectiva sociocultural en el ITESO”. En *50 años en la formación universitaria de comunicadores 1967-2017*. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente. (P. 188).

García Canclini, N. (2011). “1. Estética y ciencias sociales: dudas convergentes”. En: *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Katz. (Pp. 29-63).

García Varas, A. (2017). “Investigación actual en imágenes. Un análisis comparativo del debate internacional sobre la imagen”. En *El Ornitorrinco Tachado. Revista de Artes Visuales*, núm. 6, pp. 23-39, 2017.

Universidad Autónoma del Estado de México.

Giordano, M.; Reyero, A.; Sudar K., L. (2019). *Políticas de la memoria en y desde la imagen. La serie fotográfica Chaco 1978 de Pedro Luis Raota*. Aisthesis. Instituto de Estética. Pontificia Universidad Católica de Chile. Núm. 65. (Pp. 9-35).

Grimson, A. (2011). *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad*. Siglo XXI. (Pp. 266).

Gutiérrez Cham, G. (2018). *Discursos paralelos en retablos populares*. Universidad de Guadalajara.

Hall, S. (1997). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Sage Publications, Open University.

Herrera, Hayden (2020). *Una biografía de Frida Kahlo*. México. Editorial Taurus. (Pp. 34, 38, 39, 621).

Lamas, M. (2007). “El género es cultura”. Ponencia en el *V Campus Euroamericano de Cooperación Cultural: Cooperación y diálogo intercultural*, en Almada, Portugal.

Le Breton, David (1990/2002). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Editorial Nueva Visión.

Lemus, R. (2021). *Breve historia de nuestro neoliberalismo*. Debate.

Limón S., Nieves (2014). *Estrategias de autorrepresentación fotográfica. El caso de Frida Kahlo*. Departamento de Periodismo y Comunicación Audiovisual. Universidad Carlos III de Madrid.

Lizarazo, D. (2014). *Hermenéutica de las imágenes y estética de la mirada* - Conferencia. Universidad Autónoma Metropolitana. LOA Multimedia. Rescatado de internet:

<https://www.youtube.com/watch?v=gy3Vh9CMcdY>

Lizarazo, D. (2009). *Íconos, figuraciones, sueños. Hermenéutica de las imágenes*. Siglo XXI Editores.

López, L., Ziff, T. (2008). *Chevolution*. Producción de 212 Berlin y Faction Films.

<https://www.youtube.com/watch?v=MzaGiofVRdE>

Luque A., Álvaro (2018). “El Yo del diario literario: apuntes para una fundamentación teórica”. En *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios*. Núm. 16 (noviembre 2018), (pp. 93-114).

Macías, E. (2014). “Museo de Arte Moderno del INBA: arquitectura de Pedro Ramírez Vázquez y prácticas museísticas del siglo XXI”. En revista *Gaceta de Museos*, Núm. 57. (Pp. 33-37).

Martínez M., Ivanhoe (2013). *El mito: Fridismo, los atavismos, la escena y la globalización*. Facultad de Artes Visuales. Universidad Autónoma de Nuevo León.

Miller, T., Yúdice, G. (2004). “Introducción. Historia y teoría de la política cultural”. En *Política Cultural*. (Pp. 11-53). Ed. Gedisa

Mirzoeff, N. (1999). *An Introduction to Visual Culture*. Routledge.

Mirzoeff, N. (2016). “Derecho a mirar”. En *Revista Científica de Información y Comunicación*, 13. (Pp. 29-65).

Misemer, Sarah M. (2008). “(S)Ex-votos: “Miraculous” Performances of the Body and Politics by Frida Kahlo”. En *Secular Saints. Performing Frida Kahlo, Carlos Gardel, Eva Perón y Selena*. (Pp. 17-46).

Mitchell, W. J. T. (1994). *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. Ediciones Akal. (Pp. 365).

Molina G., Isabel (2006). “Mediating Frida: Negotiating Discourses of Latina/o Authenticity in Global Media Representations of Ethnic Identity”. En *Critical Studies in Media Communication*, vol. 23, Núm. 3, (pp. 232-251).

Molina R., Irene (2015). *El autorretrato como canalizador del dolor*. Universidad de Granada. Facultad de Bellas Artes.

Olsin Lent, Tina (2007). “Life as Art/Art as Life. Dramatizing the Life and Work of Frida Kahlo”. En *JPF&T—Journal of Popular Film and Television*. (Pp. 68-76).

Peña Aguado, M. I. (2015). “Cuerpo indeterminado: la precariedad del cuerpo en el discurso feminista”. En *Revista de la Academia*, vol. 20. Primavera de 2015. (Pp. 47-65).

Peñalba, M. (2015). “La representación verbal y visual del «yo»: Identidad y autorreflexividad en la memoria gráfica Blankets de Craig Thompson”. En *Revista de Estudios Culturales de la Universidad Jaume I*. vol. XIV, 2015. (Pp. 155-180).

Quezada R., C. (2016). *Dos momentos: Mexico: A Work of Art y Año Dual MXUK. Una aproximación a la diplomacia pública de México*. El Colegio de San Luis, A.C. (Pp. 73).

Rancière, J. (2009). *La división de lo sensible*.

<https://poderesunidosstudio.files.wordpress.com/2009/12/jacques-ranciere-la-division-de-lo-sensible1.pdf>

Rebel, Ernst (2017). *Autorretratos*. Taschen. (Pp. 96).

Richard, N. (2006). “Estudios visuales y políticas de la mirada”. En *Educación la mirada. Políticas y pedagogías de la imagen*. FLACSO Argentina. (Pp. 97-109).

Sepúlveda, L. M. (2013). *Las artes plásticas y visuales en los siglos XIX y XX*. Patrimonio Histórico y Cultural de México (1810-2010). Conaculta. (Pp. 234-236).

Tibol, R. (1983). *Frida Kahlo. Una vida abierta*. Editorial Oasis.

TV UNAM (2004 [2018]). *Entrevista a Raquel Tibol*.

https://www.youtube.com/watch?v=M_5n97PyDWU

Vargas-Santiago, L. (2017). “Dialécticas del espejo: Zapata, una imagen transnacional”. En *Continuo/Discontinuo. Los dilemas de la historia del arte en América Latina*. Universidad Nacional Autónoma de México. (Pp. 269-284).

Vellucci, Sabrina (2016). “Narrative Empathy at the Interface of Auto/Biography and Film: Frida by Hayden Herrera (1983) and Julie Taymor (2002)”. En *Concentric: Literary and Cultural Studies*, 42 (2), (pp. 105-123).

Volk, Steven S. (2000). “Frida Kahlo Remaps the Nation”. En *Social Identities*, Volume 6, Number 2. (pp. 165-188).

Yepes, R. D. (2020). “Arte y política: la perspectiva -latinoamericana- de los estudios visuales”. En *El ornitorrinco tachado*. Núm. 10. (Pp. 21-33).

Zamora, M. (2015). *El pincel de la angustia*. Publicado por Martha Zamora.

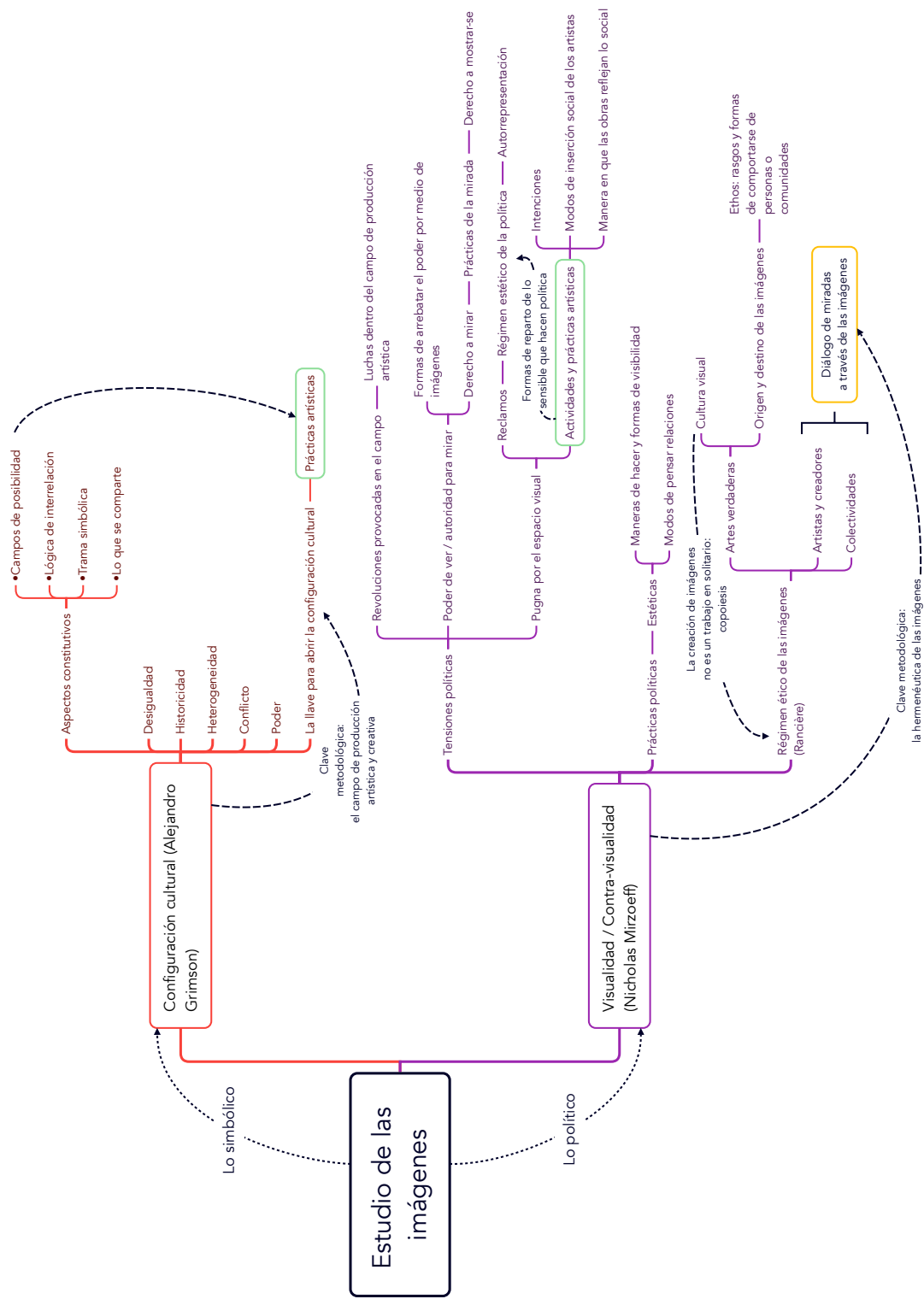
Anexos

Tabla de coherencia teórica-metodológica

Pregunta de investigación: <i>¿Qué se está disputando en el trayecto sociohistórico de la imagen de Frida Kablo?</i>		Objetivo: Hallar los componentes simbólicos en la intertextualidad visual heterogénea de miradas artísticas y creativas a través del rastreo de la experiencia icónica.		
Conceptos teóricos	Categorías conceptuales	Categorías de análisis	Indicadores	Observables
Configuración cultural (Alejandro Grimson)	•Heterogeneidad	•Femenino •Mexicanidad •Cuerpo disidente	•Diversidad •Inclusión •Exclusión	•Representación de otredades •Postura ante la autoridad
	•Desigualdad / Conflicto		•Discursos políticos •Ideología	•Artistas haciendo reclamos con sus imágenes •Disputas sociales
	•Historicidad		•Cambios contextuales •Permanencia	•Elementos que persisten •Elementos que cambian •Relevancia contextual
	•Poder		•Autoridad •Políticas culturales •Ámbito institucional	•Relación con mirada matriz
	•La “llave”		•Prácticas artísticas dentro del campo de producción cultural (Bourdieu)	•Relaciones dentro del campo de creación cultural •Dinámicas internas históricas • <i>Habitus</i> y capital cultural
		•Categorías de la imagen		

Visualidad / Contra- visualidad	•Tensiones políticas	•Expresión artística original •Homenaje •Reinterpretación •Apropiación •Utilización •Imitación	•Revoluciones en el campo •Poder de ver / autoridad para mirar •Pugna por el espacio visual	•Movimientos y estilos artísticos •Arrebato del derecho a mirar •Reclamos políticos •Autorrepresentación política
	•Prácticas políticas	•Reproducción •Recreación	•Prácticas estéticas	•Maneras de hacer y formas de visualidad •Modos de pensar relaciones
	•Régimen ético de las imágenes (Rancière)		•Hermenéutica de las imágenes (Lizarazo)	•Artistas y colectividades •Dimensiones material, formal, identificatoria y simbólica

Mapa analítico



Índice de imágenes, ilustraciones y tablas

Imágenes

Imagen 1: Kahlo, F. (1939). <i>Las dos Fridas</i> [Óleo sobre tela]. Colección Museo de Arte Moderno, Ciudad de México.	6
Imagen 2: Kahlo, F. (1939). <i>Yo y mis pericos</i> , [Óleo sobre tela]. Matilda G. Tream Collection, Nueva Orleáns.	7
Imagen 3: Cartel Frida Kahlo (1984), editado por Martha Zamora.	7
Imagen 4: Portada de <i>Frida Kahlo. Una vida abierta</i> , Raquel Tíbol (1983).	8
Imagen 5: <i>Voluntad de resistir viviendo</i> [Cartel a partir de fotografía de 1954].	8
Imagen 6: Garza Niebla I. (1954). Nota en el periódico <i>Excélsior</i> (1954). Archivo Isolda P. Kahlo.	9
Imagen 7: Artículos promocionales de Chocolate Abuelita, marca que comercializa chocolate en México desde 1939. ilustraciones de Lourdes Villagómez (2020).	12
Imagen 8: Campaña de la Federación Mexicana de Fútbol. Alianza entre la FMF y la empresa Familia Frida Kahlo (2021).	12
Imagen 9: Vans X Frida Kahlo Collection (2019).	13
Imagen 10: Máxima, reina de Holanda, inaugurando la exposición <i>Viva la Frida</i> , en la ciudad de Assen, Países Bajos (octubre de 2021).	13
Imagen 11: Kahlo, F. (1926). <i>Autorretrato con traje de terciopelo</i> [Óleo sobre tela]. Colección particular.	20
Imagen 12: Kahlo, G. (1926). <i>Familia Kahlo</i> (1926). [Emulsión de plata]. Archivo Isolda P. Kahlo.	21
Imagen 13: Korda, A. (1960). <i>Ernesto Che Guevara</i> [Fotografía en blanco y negro]. Archivo Korda.	28

Imagen 14: Rivera, D. (1931). <i>Líder agrario Zapata</i> [Mural]. Museo de Arte Moderno, Nueva York.	29
Imagen 15: Varo, R. (1958). <i>Papilla estelar</i> [Óleo sobre masonite]. Museo Soumaya, Ciudad de México.	72
Imagen 16: Moreau, G. (1864). <i>Edipo y la esfinge</i> [Óleo sobre lienzo]. Museo Metropolitano de Arte, Nueva York.	92
Imagen 17: Kahlo, F. (1926). <i>Autorretrato con traje de terciopelo</i> [Óleo sobre tela]. Colección particular.	94
Imagen 18: Kahlo, F. (1939). <i>Las dos Fridas</i> [Óleo sobre tela]. Colección Museo Arte Moderno, Ciudad de México.	95
Imagen 19: Kahlo, F. (1944). <i>La columna rota</i> [Óleo sobre masonite]. Museo Dolores Olmedo, Ciudad de México.	97
Ilustración 20: Kahlo, F. (1946). <i>La venadita</i> [Óleo sobre masonite]. Colección Mrs. Carolyn Farb, Houston, Texas.	99
Imagen 21: Muray, N. (1954). <i>Frida y “Granizo”</i> [Impresión en gelatina de plata]. Nickolas Muray Estate Nickolas Muray Photo Archives.	100
Imagen 22: Botticelli, S. (1474). <i>San Sebastián</i> [Óleo sobre madera de álamo]. Museo de Arte de Berlín.	101
Imagen 23: Freund, G. (1951). <i>Exvotos en la casa</i> [Fotografía en blanco y negro]. En <i>Frida Kahlo</i> (2013). Ed. Albin Michel.	102
Imagen 24: Maya, L. (1985). <i>Las otras dos Fridas</i> [Lápices sobre papel]. Colección privada.	107
Imagen 25: Maya, L. (1986). <i>Diástole</i> [Lápices sobre papel]. Colección privada.	108
Imagen 26: Maya, L. (1986). <i>Tercia de muñecas</i> [Lápices sobre papel]. Colección privada.	108
Imagen 27: Maya, L. (1986). <i>Relicario</i> [Lápices sobre papel]. Colección privada.	109
Imagen 28: Zenil B., N. (1991). <i>Frida de mi corazón</i> [Óleo sobre madera]. Colección privada.	111
Imagen 29: Zenil, N. B. (1975). <i>Yo y yo</i> [Técnica mixta sobre papel]. Colección INBA.	113

Imagen 30: Zenil, N. B. (1983). <i>Con todo respeto</i> [Técnica mixta sobre papel]. Colección del artista.	113
Imagen 31: Agencia (1990). <i>Manhattan will be more exotic this fall</i> [Anuncio publicitario en revista] ..	115
Imagen 32: Agencia (1990). <i>Mexico. Splendors of Thirty Centuries</i> [Cartel publicitario a colores impreso en offset].	118
Imagen 33: Kahlo, F. (1943). <i>Diego en mi pensamiento</i> [Óleo sobre masonite]. Colección Jacques y Natasha Gelman. Museo Muros, Cuernavaca, Morelos.	119
Imagen 34: McGough, D. (1990). Madonna y su hermano asisten a la inauguración de la exposición <i>Mexico. Splendors of Thirty Centuries</i> , en el MET de Nueva York.	121
Imagen 35: <i>Madonna Scrapbook</i> (2020). Madonna posa junto al cuadro <i>Mi nacimiento</i> (1932), de Frida Kahlo. Red social X.	122
Imagen 36: Kahlo, F. (1938). <i>Pequeño autorretrato</i> [Emulsión fotográfica]. Archivo Familia Kahlo.	122
Imagen 37: Madonna (2019). Fotograma de " <i>God Control</i> " [Video musical].	123
Imagen 38: El personaje de Frida Kahlo en la película <i>Coco</i> (2017). Pixar Animation Studios.	124
Imagen 39: Torton, S. (ca. 1980). <i>Jean Michel Basquiat y Madonna</i> [Fotografía a color].	125
Imagen 40: Madonna (2015). Portada del álbum <i>Rebel Heart</i> [Fotografía a colores y diseño gráfico].	127
Imagen 41: Mazur, K. (2015). Madonna en vivo con <i>Rebel Heart Tour</i> [Fotografía a colores]. Live Nation. Billboard.	128
Imagen 42: Madonna (2015). <i>Rebel Heart</i> [Contraportada].	129
Imagen 43: Madonna (2019). Portada del álbum <i>Madame X</i> [Fotografía a colores y diseño gráfico].	130
Imagen 44: Kahlo, F. (1954). <i>El marxismo dará la salud y la paz a los enfermos</i> . [Óleo sobre masonite]. Museo Frida Kahlo, Ciudad de México.	140

Imagen 45: Kahlo, F. (1944). <i>La columna rota</i> [Óleo sobre masonite]. Museo Dolores Olmedo, Ciudad de México.	146
Imagen 46: Zenil B., N. (1991). <i>Frida de mi corazón</i> [Óleo sobre madera]. Colección privada.	146
Imagen 47: Madonna (2019). Portada del álbum <i>Madame X</i> [Fotografía a colores y diseño gráfico].	146
Imagen 48: Agencia (1990). <i>Mexico. Splendors of Thirty Centuries</i> [Cartel publicitario a colores impreso en offset].	147
Imagen 49: Madonna (2015). Portada del álbum <i>Rebel Heart</i> [Fotografía a colores y diseño gráfico].	147
Imagen 50: Madonna (2015). Portada del álbum <i>Rebel Heart</i> [Fotografía a colores y diseño gráfico].	148
Imagen 51: Madonna (2019). Portada del álbum <i>Madame X</i> [Fotografía a colores y diseño gráfico].	148

Ilustraciones

Ilustración 1: <i>Corpus</i> de la investigación.	43
Ilustración 2: Mapa teórico. Elaboración propia.	47
Ilustración 3: <i>Corpus</i> de la investigación.	70
Ilustración 4: Cortes temporales y <i>corpus</i>	82
Ilustración 5: Proceso comunicativo de la cultura visual en el campo de producción artística. (Elaboración propia.)	134
Ilustración 6: Categorías de la imagen del <i>corpus</i> según sus intenciones de producción. (Elaboración propia.)	153
Mapa analítico.	170

Tablas

Tabla 1: Ficha técnica y guion de observación de imágenes.	86
Tabla 2: Observables e indicadores teórico-metodológicos.	87
Tabla 3: Modelo analítico: Ejes y categorías.	88
Tabla de coherencia teórica-metodológica.	168

Verónica Nieva Rivera

21 de abril de 2025