

Una exégesis de las prácticas artísticas respecto de la violencia en México

Ulises Pineda Miranda

Resumen: La obra–imagen fija o en movimiento– es una forma de comunicación. Esta aseveración tiene distintas dimensiones: por un lado, desde la comprensión de la obra como una construcción colectiva, social e histórica de sentido, por otro, sobre las interacciones simbólicas con sus fruidores, también, por su enraizamiento en un tiempo específico al singularizar la violencia en México, y a su vez, por su contenido semántico y argumentativo; dichas dimensiones potencializan un análisis de calidad interpretativa. Estos discursos audiovisuales contemporáneos son motivo de una interpretación, y no se pretende una única e inequívoca interpretación sobre un acontecimiento, sino, aportar una comprensión de un fenómeno que se explica desde la cultura, la historia y el lenguaje en una obra particular e irrepetible. La producción icónica actual en territorio mexicano integra el uso de las tecnologías digitales (blogs, redes sociales virtuales, etc.) y las calles como vectores de estilos de enunciación y representación de un discurso que atiende a la premisa de otro tipo de manifestaciones que no responden a parámetros mercantiles, sino que acuñen la acción y producción colectiva para

encarar y/o problematizar la violencia en nuestro país, ya que esta producción sobresale por su particular propuesta estética y su compromiso social. **Palabras Claves:** Violencia, *texto* icónico, práctica artística, hermenéutica, semiótica.

Ubicando la violencia

Nunca se entra, por la violencia,
dentro de un corazón.
MOLIÈRE

A principios del siglo XXI, el sociólogo noruego Johan Galtung introdujo varios conceptos para el estudio de la violencia en las ciencias sociales; de acuerdo con Galtung, el *Triángulo de la violencia* está conformado por *violencia directa*, *violencia estructural* y *violencia cultural* (Galtung, 2003). Dichos conceptos comprenden la relación entre la violencia directa -que es visible- su legitimación y vínculo con la violencia estructural y la violencia cultural -ambas invisibles-, dando pauta a comprensiones más complejas de diversos fenómenos en la vida del ser humano. El *Triángulo de la Violencia* que nos presenta Galtung, da

cuenta de elementos que están interrelacionados y que no funcionan de manera autónoma, sino que se presentan de la mano en distintos niveles.

En México, desde el Movimiento Estudiantil del dos de octubre de 1968 en la Ciudad de México hasta el día de hoy, se han hecho más visibles las manifestaciones de ciertas crisis, y diversas personas en forma de organizaciones civiles, colectivos artísticos, organizaciones no gubernamentales o fundaciones, expresan y toman una posición crítica, de resistencia o de denuncia frente a diversos fenómenos, en particular: la violencia generada por la guerra contra el narcotráfico, la pobreza, los feminicidios en Ciudad Juárez por ejemplo, o la migración.

Dichas inconformidades se han materializado en marchas, conciertos, talleres de concientización, películas, documentales, exposiciones artísticas y demás herramientas para tratar de tomar un rumbo distinto al que nos muestran los medios de información como la televisión, la prensa y la radio —principalmente—, incluido el discurso político; y que el arte contemporáneo parece puede tener una respuesta distinta a la saturación del discurso de estos medios.

En territorio mexicano, se han registrado 136 mil muertos desde el año 2006 hasta finales del 2012, estas cifras han polarizado al país y acciones como la de iniciar una lucha armada contra los cárteles de la droga “sin tregua alguna”, derivó en una crisis social. Se consideraba principalmente que el norte del país era la región más violenta, pero actualmente se ha extendido al territorio del centro y el sur de México. Este combate contra el narcotráfico no ha sido una vía efectiva para acabar con la violencia que se genera en algunos puntos del país, incluso, los “ajustes de cuentas” y enfrentamientos por el mercado y el territorio han incrementado.

Uno de los factores importantes en la integración de los jóvenes —principalmente— a las líneas de

la infraestructura del narcotráfico es la falta de oportunidades en el campo laboral, la desesperanza en el sistema educativo y económico del país y del mundo, así como la corrupción; en conjunto, estas son las grandes fisuras que existen en el tejido social mexicano y que determinan los proyectos a futuro de los jóvenes y repercute en sus decisiones. En palabras de Carlos Monsiváis: “*La emergencia del narco no es ni la causa ni la consecuencia de la pérdida de valores, es hasta hoy, el episodio más grave de la criminalidad neoliberal*”.

La pobreza es otro asunto multidimensional silenciado, este elemento no puede considerarse sólo por el consumo de bienes y servicios ofrecidos por el mercado, sino también por el abastecimiento de necesidades básicas de alimentación, educación y vivienda. Han sido limitadas e insuficientes las medidas, proyectos y acciones que se han llevado a cabo para la reducción de la pobreza y de la pobreza extrema en nuestro país, ya que se registró un aumento de un 44.5% a un 46.2% que corresponde a un incremento de 48.8 a 52.0 millones de personas en un periodo de 2008 a 2010 (CENEVAL. *Medición de la pobreza*. 2012, octubre. Disponible en: <http://www.coneval.gob.mx/cmsconeval/rw/pages/medicion/index.es.do>)

Otro elemento que da cuenta de estas fisuras y fragmentación en el tejido social mexicano es el aumento en el índice de suicidios a lo largo del territorio del país. De acuerdo con el diario *El Universal* en una nota publicada el 10 de septiembre del 2012, el porcentaje de suicidios en México ha aumentado un 15% en los últimos 14 años (2012, septiembre disponible en <http://www.el.universal.com>). El porcentaje que da a conocer el diario representa la cuarta cifra más alta entre los 34 países miembros de la Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económicos (OCDE), dichos números por debajo únicamente de Corea, Chile y Japón, países donde se asocian estos actos con crisis en las relaciones personales, el desempleo y la

depresión clínica.

El feminicidio es un tópico importante en la historia de la violencia en México, ya que el sexismo y la misoginia forman parte de esta triangulación de la que nos habló Galtung en un principio. En esta línea, la triada se ve reafirmada todo el tiempo, ya que de acuerdo con el Observatorio de Feminicidio en México, éstas acciones incluyen diversas formas de humillación, de abandono, de terror, y la aceptación de que las mujeres y niñas mueran como resultado de actitudes misóginas y de prácticas sociales de desprecio, de maltrato físico, emocional, de hostigamiento, abuso sexual, incesto, entre otras.

Datos del periódico *La Jornada* indican que para el mes de marzo del año 2012 activistas provenientes del Estado de México denunciaron que 3 mil mujeres han sido asesinadas de 2005 a 2011 y más del 70% de los casos están impunes; los datos de estas agresiones sostienen que el 54 por ciento de los feminicidios se concentran en 10 municipios y que la mayoría de las víctimas tenían entre 11 y 30 años de edad (2012, marzo, disponible en <http://www.jornada.unam.mx/2012/03/09/estados/036n1est>).

Los migrantes son otro tópico de suma importancia en la agenda política mexicana, ya que son los migrantes de centro y Sudamérica que pasan por nuestro país para llegar a los Estados Unidos, quienes son testigos -desde que dejan su hogar- de todas estas violencias referidas anteriormente, y que en gran medida las experimentan en territorio mexicano al ser víctimas de hostigamiento, corrupción, secuestros, violaciones y demás vejaciones por parte de grupos armados -principalmente provenientes del narcotráfico-, o en su caso, por parte de las autoridades mexicanas municipales, estatales y/o federales.

La impunidad y la permisividad gubernamental como expresión cruda de la violencia institucional así como de la violencia directa, posibilitan la multiplicación de los asesinatos cometidos contra

mujeres y migrantes que pasan por nuestro país, estos son elementos expuestos por la sociedad civil o las víctimas en muchas formas, asimismo, mantienen una continuidad en materia de Derechos Humanos, Salud, además de Seguridad.

Con toda esta saturación de la violencia en su forma visible o invisible, la Internet ha tenido un papel importante como fuente de mediación; ya que en *Twitter* o *Facebook* se puede observar como los usuarios se apropian de estas redes sociales virtuales para dar cuenta de enfrentamientos entre grupos de sicarios, ajustes de cuentas, desapariciones de mujeres y niñas, *levantones*¹, ubicación de grupos paramilitares, etc., pero también el *Blog del narco* o *Youtube* por ejemplo, son páginas que albergan videos que son grabados por los mismos integrantes de cárteles de la droga, sicarios, activistas de los derechos humanos, incluso artistas que se pronuncian en contra de ciertas formas de violencia, y es también desde el arte contemporáneo mexicano donde se construyen prácticas estéticas que están dando una interpretación, explicación y representación de la violencia.

Un ejemplo claro de la importancia de las redes sociales virtuales como una fuente de mediación para discernir y contrastar el discurso de los medios de comunicación tradicionales y el discurso político, han sido los eventos suscitados en todo el estado de Michoacán en las primeras semanas de enero de 2014, como lo menciona Jenaro Villamil en una nota del periódico *La Jornada* del día 14 de enero de 2014:

La explosión más clara de versiones fue en redes sociales. La gran diferencia con 2007 -cuando inició la “guerra” calderonista en Michoacán- es

1 El “levantón” es una acción que se lleva a cabo por parte de grupos de la delincuencia organizada y que consiste en secuestrar y extorsionar a individuos que posiblemente están involucrados en actividades delictivas. Generalmente se realiza para ajustar cuentas o como herramienta para financiar las actividades de los cárteles de la droga, principalmente los sicarios.

el protagonismo de la información simultánea y horizontal que se está generando en Facebook, en Twitter y a través de decenas de blogs y sitios informativos *on line*, cuya cobertura es más amplia y crítica, como son los casos de *SinEmbargo*, *Animal Político*, *La Silla Rota*, *Proceso*, y las propias versiones digitales de los periódicos.

En Facebook, la página Valor por Michoacán se convierte en el auténtico termómetro de las versiones favorables a las autodefensas. En menos de medio día pasa de 10 mil a 12 mil 758 seguidores. Suben un video grabado en teléfono celular donde presuntamente elementos del Ejército disparan contra la población civil en su operativo “anti-autodefensas”. (Disponible en <http://www.proceso.com.mx/?p=362408>)

Algo parecido sucede con las prácticas artísticas en México, ya que también estos discursos presentan “otras versiones” –algunas más críticas– de determinados sucesos a lo largo del territorio mexicano. Hay una gran tradición en México en lo que se refiere a la producción de estas prácticas estéticas que se pronuncian para encarar ciertos contextos sociopolíticos, mismas que reflejan un discurso que se compromete con el tiempo particular en el que se producen y que actualmente muchas se enuncian a partir de un tópico medular: la violencia.

La producción icónica

La obra se halla enraizada en su suelo, pertenece a su tiempo, se fija sustancialmente en él, quizá esa es la razón principal de la condición del malentendido (la inconmensurabilidad de los tiempos de la creación y la interpretación). Pero, no obstante,

todo esto, el intérprete aspirará a comprender el discurso en toda su profundidad.

FREDERICH DANIEL ERNST SCHLEIERMACHER, 1959.

Las prácticas estéticas que en la actualidad se producen, utilizan diversos soportes, materiales y

herramientas para su enunciación; todo lo que hay en una obra es representado dentro de una pantalla, de un cuadro o de cierto espacio material o simbólico, incluyendo diferentes técnicas interdisciplinarias, son características que el artefacto icónico pone en juego y es a lo que Paul Ricoeur le llamará *texto*, mismo concepto que utilizaré para referirme a ciertas obras.

Actualmente existen muchos tipos de manifestaciones en la que los artistas, conscientes de su coyuntura actual, política y cultural se comprometen o se atreven a representar su realidad social. Estas manifestaciones muchas veces llevan una línea contraria al discurso que prevalece en la televisión, la prensa o el discurso político, lo que los lleva a usar medios alternativos, los cuales funcionan como herramientas para procesos individuales y grupales de producción que posibilitan la creación de estos discursos, no hay que olvidar que los productores de estos textos nunca olvidan su postura que es desde la ciudadanía.

Como se afirmó en líneas anteriores es a partir del Movimiento Estudiantil de 1968 que se hizo más visible la producción estética con temática social en nuestro país. A partir de esta época una serie de artistas y colectivos crearon sus obras desde de su contexto sociopolítico, determinando su trabajo y realizándolo en diversas disciplinas, tal es el caso de Maris Bustamante (1949) con *performances* de corriente feminista, Pablo Gaytán (1959) con videos que muestran la represión política como la matanza de Tlatelolco en 1968, movimientos obreros y estudiantiles, las muertas de Juárez y la identidad indígena, Víctor Muñoz (1948) con instalaciones de crítica al capitalismo, la iglesia, la guerra y la matanza de Tlatelolco, Alfredo Salomón (1968) con videos e instalaciones sobre temas como el narcotráfico, la pobreza y los conflictos bélicos, Juan Carlos Castillo (1971) haciendo reflexiones en pintura e instalaciones sobre el suicidio, la

muerte y la iglesia, Edith Medina (1979), con *performances* que tienen como referencia la guerra, la política externa de Estados Unidos y los trastornos alimenticios, Lorena Wolffer (1971) que lleva en sus *performances* una crítica específica al narcotráfico y las muertas de Juárez; estos sólo por mencionar algunas y algunos.

Se formaron, además, otros grupos de arte feminista como: *Tlacuilas y retrateras*, con Maris Bustamante como promotora; al interior de estos colectivos se abordaban temáticas sobre el papel subordinado de la mujer en la sociedad, su lema era “lo personal es político” y con base en este “cuestionaban la estructura familiar en México, en la cual se posicionaba al hombre como el jefe de familia, también se discutía en torno a la libertad y el goce sexual de la mujer y específicamente se hacían declaraciones a favor de la despenalización del aborto” (Rosseti, 2011).

Mediante un lenguaje estético, dichos artistas traducen hechos violentos suscitados en su contexto sociopolítico cultural. Para llevar a cabo tal traducción utilizan diversas disciplinas y herramientas como metáfora que establecen relaciones simbólicas con el artefacto icónico, el fruidor² y la representación de la violencia. “Por tratarse de obras procesuales, abiertas y colaborativas, según Víctor Turner, en el *performance* se transgrede la cotidianidad mediante rituales o dramas estéticos que remiten a dramas sociales, o bien a hechos violentos de la realidad” (Del Rivero, 2011).

En diversos textos, Jan Mukarovsky nos muestra la irreductible y entrañable articulación ente la obra (texto) y su intérprete, así como la inequívoca conexión entre la obra y el horizonte sociohistórico en la que emerge, circula y se interpreta. Es aquí donde estos ejemplos de producción icónica dan cuenta de la historicidad de las prácticas artísticas

2 Es el observador de la obra, el sujeto que entabla un vínculo con el artefacto icónico y le da significado.

en México, su compromiso social y estético, en estas formas de comunicación subyacen discursos que pueden constituir una crítica clara y eficaz de esas estructuras de poder aparentemente normales; entonces, “lo importante no sólo es lo que se critica, sino también el cómo se critica” (Blisset y Brünzels, 2000).

La producción icónica se refiere a todas estas prácticas estéticas o creación de artefactos icónicos que representan cierto discurso y que entablan un diálogo con el observador o fruidor. Estas prácticas artísticas definidas con esa crítica social y política será necesario entenderlas como un proceso creativo de producción de signos y también como una serie de acciones que cobran sentido dentro de una coyuntura determinada, la aprehensión que hace el fruidor u observador al ser partícipe en ese evento estético se relaciona metafóricamente con el momento sociocultural histórico y político específico.

Todas estas imágenes producidas son consideradas como *textos* icónicos que son *leídos* por un fruidor y que se ponen en diálogo con un observador; esta relación que se entabla entre un *performance*, una fotografía, un video o un poema con su fruidor, será lo que haga de ese *acto* una imagen y será este pacto que tengamos con la obra lo que cobrará sentido no únicamente por la carga contextual en las que estas son producidas, sino también, por la relación que existe entre estos signos, convenciones y arquetipos; vamos, las interrelaciones dadas entre esta constelación simbólica que subyace en nuestra constitución como seres humanos.

Por ejemplo, estas herramientas, convencionalismos y arquetipos son representados por los video artistas que siguen utilizando el video para acercarse a realidades sociales, como la represión de movimientos populares por parte del gobierno, la frágil realidad de los jóvenes marginales de la capital, el negocio de la migración hacia Estados Unidos o la actitud discriminatoria

hacia las comunidades indígenas. Lo virtual que se manifiesta en las pantallas y los monitores, a menudo viene asociado con experiencias preformativas que se presentan en espacios públicos: calles, plazas y centros culturales son los escenarios elegidos por muchos artistas que fomentan un arte-acción participativo (Rosseti, 2011)

Cuando asistimos determinadas *acciones*, necesitamos tener cierta relación icónica que nos permita establecer un diálogo con aquello que estamos asistiendo; establecer un vínculo con la imagen para que esta pueda ser interpretada y considerada como tal. Para *mirar* una obra necesitamos ponernos en una intelección, así como tener una sensibilidad especial. Nosotros aceptamos las características específicas del *texto*, como esas condiciones para establecer un vínculo con él, son estas relaciones semióticas que aprehendemos en el mundo de vida, así como las convenciones en una suerte de analogía, metáfora o parábola de posiciones ideológicas, políticas, éticas y estéticas del fruidor, así como del creador de la obra.

Es por eso que no podemos establecer un vínculo homogéneo entre una fotografía como en un documento de prensa y una pintura abstracta, ya que el significado social y/o político de lo que allí se exhibe es distinto, y porque las formas, ánimos y herramientas con las que fueron construidos siguen totalmente otra lógica, por lo que mirar las imágenes implica un cierto proceso de abstracción, cierta inflexión controlada de algunas creencias y representaciones ordinarias, mismas que la propia obra nos lo dará.

Es interesante cuando estas producciones icónicas transitan entre varias formas de enunciación, y sobre esto hay varios ejemplos: como las acciones realizadas por el *Colectivo Barrio Nómada, Contra la Violencia: el arte*, el

Colectivo Intransigente, de Cristian Pineda Flores, o bien, *100 mil poetas por el cambio o el Movimiento por la paz*, que introducen la interdisciplina como médula espinal de su discurso, se enuncian con distintos dispositivos, sus integrantes participan en disciplinas variadas, son originarios de diversas partes del país y se comprometen desde muchas trincheras: la calle, la academia, la universidad, el trabajo, la vida misma, características que están cobrando fuerza en grupos como *Makila 69*.

Por otro lado, existe el ejemplo de cómo una campaña es llevada a diversas esferas y representada de distintas formas, como lo es la campaña que impulsó un grupo de caricaturistas mexicanos, denominada *¡No más sangre!* Dicha campaña se lanzó el 10 de enero de 2011, encabezada por Eduardo Ríos (Rius), como propuesta para los ciudadanos a manifestarse contra la *guerra absurda* que el gobierno federal de ese entonces³ había promovido, cuya supuesta finalidad era erradicar el narcotráfico. Hasta la fecha, la campaña *No más sangre* ha tenido tanto impacto que incluso se ha expandido hacia la construcción no sólo de discursos mediáticos, como la difusión en las redes sociales virtuales, sino también en los discursos sociales de las manifestaciones públicas y artísticas en todos los estados de México y las principales capitales de los países con una considerable población mexicana.

Estos *textos* icónicos referidos con anterioridad, no tendrían sentido sin *la mirada* del fruidor, pero se necesitan ciertas condiciones para que esta relación entre el artefacto icónico y el observador se dé, ya que no es únicamente el contexto de la violencia lo que los une, sino también una serie de características materiales, simbólicas o espaciales que se interrelacionan entre ambos para que justamente la obra, pueda llamarse obra.

³ Se refiere al periodo de mandato del ex presidente Felipe Calderón Hinojosa (2006-2012)

Ver no es *mirar*, el compromiso del fruidor

La imagen emerge en estrecha vinculación con las condiciones y orientaciones de su observador y nos invita a imaginarla como una confluencia entre estructuras gráficas y disposiciones fruícivas.

DIEGO LIZARAZO

En estas imágenes que nos muestra el arte contemporáneo se entabla un diálogo entre dos ámbitos: la semiótica que ofrece una visión que aborda el problema del sentido desde un recorrido teóricamente estructurado para explicar la lógica de los signos, y la hermenéutica, que busca la apertura del sentido y su conexión con el mundo. Así, la semiótica es un modelo explicativo de las relaciones sistemáticas a los lenguajes y los textos, por otro lado, la hermenéutica nos muestra una perspectiva comprensiva que procura entender el complejísimo ámbito de las relaciones entre el lenguaje, la experiencia, el símbolo, la vida; por lo tanto, hermenéutica y semiótica se emparentan en el curso de la búsqueda por abordar la significación, pero se separan en la medida en que la perspectiva lingüística busca formalizar el signo en el orden sistemático del lenguaje, mientras que la hermenéutica procura comprender su lugar en el mundo de la experiencia humana.

La perspectiva hermenéutica ofrece un nuevo escenario para pensar el mundo de la imagen, donde no sólo interesan las estructuras, sino también los movimientos humanos y sociales que dichas formas cristalizan –como la violencia–, y que problematizan la interpretación al tomar en cuenta elementos más allá del nivel literal de enunciación que no agota el significado.

En este sentido, habrá que reconocer que la creación de una obra, de una puesta en escena o de un artefacto icónico se haya sometido a un conjunto de reglas y leyes gramaticales que el autor utiliza

automáticamente, que el intérprete las reproduce; significa también que en la obra aparecen registros que resultan del genio del autor, por lo tanto, desbordan las normas (mismas que cambian respecto de la cultura, el contexto, el tiempo y el espacio de enunciación). Es por esto que no basta con apelar a las convenciones; la comprensión genuina del autor reclama la vía adivinatoria que no está en el ámbito de lo gramatical, sino también de lo psicológico (Lizarazo, 2004).

Es la *mirada* y el vínculo que establecemos con los artefactos icónicos que nos permiten dejar de ver a la imagen únicamente como objeto y tomarla en cuenta como un *acto*, ya que el artefacto icónico-estético nos ofrece varios matices como: la participación perceptiva, la puesta en juego de las reglas culturales de la apreciación, la experiencia social de asignación, la dialéctica artefacto icónico-intérprete, la inflexión experiencial para su apreciación.

Toda icónica es una experiencia. No podemos hablar de imágenes más que en la medida en que son vistas y referidas como los seres humanos en sus diversas condiciones humanas, en último caso, la imagen es un vínculo, hay una relación inseparable entre *la mirada y lo mirado*. Entonces, no es posible la concepción de una imagen separada de su fruidor (sea su creador o su co-creador), hay imagen cuando el objeto icónico y *la mirada* coinciden, estas prácticas estéticas referidas anteriormente tienen únicamente sentido cuando *nuestra mirada* coincide con *lo mirado*, cuando en determinadas condiciones se nos presentan, involucrándonos en una dialéctica sensorial.

Esta experiencia e inflexión también se explican con el concepto Gadameriano de: el *juego*, este concepto no se deberá apropiarlo en su forma literal, sino como una suerte de metáfora que mostrará el vaivén en el que estamos inmersos en lo que a la experiencia artística se refiere. El *juego*, tomándolo en cuenta desde el contexto de la experiencia del

arte, no se referirá al comportamiento o estado de quien crea o disfruta, menos aún, a la libertad de una subjetividad que se activa a sí misma en el juego, sino, al modo de ser de la propia obra.

La transdisciplina adquiere una función importante para la creación icónica y comporta una serie de conocimientos técnicos y científicos que permiten al artista utilizar diversas herramientas para involucrar al espectador en varios sentidos. Esta característica del arte contemporáneo, pone en juego elementos que se van añadiendo más a la intelección referida con anterioridad.

Como individuos/sujetos o fruidores hay un acuerdo con el cual vamos a ver a la imagen de cierta forma, es un pacto implícito donde vamos a aprovechar sus distintas características o propiedades y que le atribuiremos distintos significados, de esta forma, hacemos un *contrato icónico* con la imagen y estos contratos son tan diversos como los *textos* que existen en el arte contemporáneo; entonces, tenemos aquí una suerte de contrato, de vivencia, de experiencia social.

El acto icónico es una experiencia singular en la medida en que se trata de la vivencia de un observador ante un artefacto icónico, pero es también un evento social, porque en la intelección y la percepción se hallan formadas o diagramadas colectivamente, digamos que el acto icónico es particular en tanto experiencia singular, en tanto vivencia; pero es social, en tanto que contrato (Lizarazo, 2004). El contrato icónico es un acuerdo social que define el encuentro entre un fruidor y un texto icónico. Es un sistema de reglas culturales que abordan las significaciones o arquetipos, establece ciertas relaciones y condiciona la experiencia de esas imágenes, pero por otro lado, influye en la movilización del pensamiento, de la cultura, y esto desestabiliza estos contratos, ya que es a partir de aquí que hay una forma particular de *mirar* o de relacionarnos con los *textos* icónicos.

Estos contratos únicamente se dan entre el

observador y los *textos* icónicos, esta relación se establecerá a partir de voluntades, de sensibilidades; pero se establece también un compromiso de observación; por ejemplo, no es la misma mirada hacia una fotografía periodística que a una pintura abstracta; y el compromiso también está en el *texto* icónico, ya que este artefacto deberá de contar con las propiedades realísticas para hacerlo posible. El *texto* no es en sí una conciencia, sino, el resultado de una producción que hizo una voluntad y una conciencia, digamos que es una relación entre conciencias mediadas por un *texto*. Una forma rica de ver esta relación es la que ofrece Gadamer: el *texto* es una conciencia que dialoga con la conciencia del intérprete (Lizarazo, 2004).

Las imágenes que se producen, se elaboran con base en reglas semánticas, sintácticas y pragmáticas, propias de nuestra constelación simbólica que las organiza, representa e interpreta; estas convencionalidades, son enunciadas en ciertas narrativas culturales, imágenes, figuraciones, alegorías, no únicamente identificamos personajes, o elementos materiales de una obra o artefacto icónico, sino también narrativas, ya que la organización de imágenes, signos, o narrativas generan dispositivos de significación que se materializan en discursos.

Entonces, estas prácticas artísticas se enuncian frente a un contexto específico, tomando una postura sociopolítica por la forma en la que el productor organiza o jerarquiza esos dispositivos, materiales, espacios, personajes, y temas. Un elemento también de suma importancia es el espacio, ya que la obra es un espacio por sus dimensiones materiales, pero también es productora de una mirada del fruidor respecto de un espacio en especial de la obra en sí, que dará cuenta de su posición ética, política, de género, entre otras, y que este espacio nunca es neutral.

La imagen en sí misma no es nada, es la relación del artefacto artístico y su fruidor lo que la “hace”

y existen condiciones específicas por parte del artefacto y por parte del fruidor para que la imagen pueda ser imagen. *La mirada* no es la vista, y la cultura establece ciertas reglas para poder mirar esos *textos* icónicos a través de intereses culturales, políticos y hasta económicos, pero también se establecen a través de las tradiciones icónicas (corrientes artísticas o vanguardias) que la misma industria del arte impone o determina.

Conclusiones

De lo que se trata es de empezar a abrir los ojos y de ver que hay que pensar el ser de lo ente para que se aproxime más a nosotros el carácter de obra de la obra, primero tienen que caer las barreras de todo lo que se da por sobre entendido y se deben apartar los habituales conceptos aparentes.

MARTIN HEIDEGGER

Es pertinente pronunciarse en contra de la aseveración de que la violencia es algo innato de la naturaleza humana, se puede aceptar el hecho de que los seres humanos poseamos un potencial para desarrollar la violencia, mismo que sucede con el amor, pero las relaciones determinan dicho potencial. No hay una relación estrecha entre el comportamiento violento y otros como la alimentación o el sexo, ya que las variantes de la violencia se explican a partir de la cultura y la estructura.

La producción artística en México siempre ha estado marcada por la complejidad de nuestras raíces, así como la carga de tensión social y política, nuestra riqueza cultural, los contrastes a lo largo del territorio y la diversidad en toda la extensión de la palabra. Como hemos revisado —parcialmente—, hay una tradición en el país donde las prácticas artísticas se pronuncian en contra del discurso de la violencia en todas sus formas, pero que ahora abarcan más disciplinas y su organización es igual o más compleja que las de sus antecedentes, pues

así como se encuentran en zonas geográficas muy precisas, también las redes de organización y acción se han ido ampliando de acuerdo con la tecnología y los propósitos que se plantean.

Estas prácticas artísticas problematizan la violencia en nuestro país porque no es suficiente el abordaje que hacen los medios de información o el discurso político en este tema, no existe un conformismo por parte de la sociedad mexicana frente a eventos tan complejos como el narcotráfico, los feminicidios, la pobreza, los suicidios o la migración; y estas prácticas artísticas organizan imágenes que generan dispositivos de significación que se materializan en discursos u obras, y que estos discursos entablan un diálogo con el fruidor, aseverando que el artefacto icónico es inerte sin un observador, y que existe imagen en cuanto hay una coincidencia entre *la mirada* y *lo mirado*.

Podemos cambiar el mundo, como propone el *Manual de Uso. Sabotaje Cultural* de Kalle Lasn (1999) y que las prácticas artísticas realmente nos propongan estrategias, modos de reflexión y acción, que no sean cómplices del discurso dominante de la violencia donde únicamente podremos encontrar apologías, desinterés en las víctimas, espectacularización, verborrea y tautología todos los días y a todas las horas; esto sin restarle compromiso y responsabilidad en muchas aristas al Estado mexicano, pero también ampliar el marco de acción al hacernos partícipes no sólo de lo que sucede a nuestro alrededor, sino también en lo interior, porque en un ejercicio de autocrítica sobre la naturalización de ciertas acciones y su rutinización, es como podremos también desde el mundo de vida contribuir en este cambio.

La transformación sería ese ideal que tendría que alcanzar la obra para que el fruidor tenga una experiencia de sentido más amplia y enriquecedora, este concepto —al igual que el de *juego*— no se puede separar de una representación que será el que de cuenta de los distintos papeles que se juegan en la

experiencia estética, la transformación es de suma importancia para explicar una posición de tradición fenomenológica que prioriza la experiencia como algo verdadero, lo verdadero como un elemento finito y de profundo significado.

La obra, es en sí misma un acontecimiento.

Bibliografía

Blisset, L. y Brünzels, S. (2000). *Manual de Guerrilla de Comunicación*. Barcelona: Luna.

Del Rivero, A. (2011). *Metáforas socioculturales en el arte de lo corpóreo*. Tesis doctoral. Escuela Nacional de Antropología e Historia. Distrito Federal, México.

Galtung, J. (2003). *Violencia Cultural*. Euskadi: Gernika Gogoratuz.

Heidegger, M. (2006) “El origen de la obra de arte” en *Arte y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica. Edición conmemorativa 70 aniversario.

Lasn, K. (1999). *Sabotaje Cultural*. España: Novagràfik
Lizarazo, D. (2004) *Hermenéutica de las imágenes, íconos, figuraciones, sueños*. México: Siglo XXI.

Rosseti, L. (2011). *Análisis de los antecedentes de la evolución y de las características de la práctica artística no convencional relacionada con las tecnologías de la información y comunicación (TIC)*. Tesis doctoral. Universitat de Barcelona, Barcelona, España.

Páginas Web

CENEVAL. Medición de la pobreza (2012, octubre. Disponible en:
<http://www.coneval.gob.mx/cmsconeval/rw/pages/medicion/index.es.do>)

LA JORNADA. Estados con Femicidio. (2012, octubre. Disponible en: <http://www.jornada.unam.mx/2012/03/09/estados/036n1est>)

OBSERVATORIO DE FEMINICIDIO. Femicidio. (2012, septiembre. Disponible en: