

## La interculturalidad artística en Frida Kahlo y Hannah Höch: Una mirada al discurso del arte moderno y sus dicotomías críticas

*Jesús Luis Fernando Reyes Varela\**

**Resumen:** El argumento de esta ponencia, surge a partir de la reflexión acerca de la interculturalidad y su relación con la modernidad, desde la esfera del arte. Tomando como referencias las propuestas artísticas de Frida Kahlo y Hannah Höch, para acercarnos a los complejos procesos de apropiación y re-significación cultural, que construyen el horizonte de la contemporaneidad, a través de las tensiones dialécticas de sus categorías estéticas, como elementos que propician el dialogo, la inclusión y el reconocimiento social.

**Palabras clave.** Arte, modernidad, interculturalidad, estética, sociedad, imagen.

**Abstract:** The argument of this paper, arises from the reflection on the interculturality and its relation with the modernity, from the sphere of the art. Taking as reference the artistic proposals of Frida Kahlo and Hannah Höch, to approach the complex processes of appropriation and cultural re-signification, which build the horizon of contemporaneity, through the dialectical tensions of their aesthetic categories, as elements that promote the dialogue, the inclusion and the recognition social.

**Keywords:** Art, modernity, interculturality, aesthetics, society, image.

\* Licenciado en Artes Visuales por la UNAM. Diplomado por la FAD en Historia del Arte Mexicano. Actualmente es Profesor "B" Definitivo en la ENP. Como ponente ha participado en diversos simposios internacionales y sus textos han sido publicados en revistas especializadas, entre las que destacan: Revista Elementos, Universidad Autónoma de Puebla; Revista Crítica, Universidad Autónoma de Puebla; Revista Casa del Tiempo, UAM. A la fecha ha tomado más de 80 cursos de actualización docente.

*“Toda obra de arte es una lectura del mundo  
y al mismo tiempo una lectura de sí misma”  
Carlos Fuentes*

## INTRODUCCIÓN

Para Octavio Paz la modernidad es una tradición, cuya heterogeneidad se basa en la pluralidad del pasado desalojando siempre al pasado, para instalarse así misma como referente de otra tradición. Otra práctica que “nace en occidente, se asigna la imagen de ser lo más novedoso y obliga a las sociedades no modernas, las llamadas tradicionales, a insertarse en ella, mediante creativas formulas propias” nos dice Felipe González Ortiz.

Un nuevo imaginario, donde, en ciertos momentos creemos que lo radical es lo más efectivo, para romper con las inercias del pasado. Pero, ni lo nuevo puede desterrar para siempre el pasado, ni el pasado puede detener a lo nuevo por más tiempo. El incumplimiento de sus programas refleja su naturaleza contradictoria.

Toda vez que, “la promesa de la modernidad económica no llegó nunca a contemplar la modernidad intelectual, filosófica y artística”, nos dice el antropólogo, crítico y profesor de la UAM, Nestor García Canclini.

Su desfase desde la experiencia de las vanguardias, apura el largo proceso de descomposición del modelo occidental, dando pie a un anti-modernismo crítico que impulsa los significados de la cultura, hacia un “nuevo” horizonte hermenéutico, donde se diluyen las fronteras entre lo público y lo privado; entre el arte y la vida.

Fin de la unidad, que al fragmentarse expande el repertorio de las categorías estéticas, favoreciendo la diversidad cultural, como signo de la “inventiva” que se hace presente en el arte actual; incorporando a su repertorio soluciones formales y conceptuales, que registran la compleja trama cultural, donde convergen los procesos de la modernidad, la postmodernidad y la interculturalidad.

## LA INTERCULTURALIDAD EMERGENTE: FLUJO Y CONTRAFLUJO MODERNO

Siguiendo a Tatarkiewicz, la interpretación más acertada de la existencia de diferentes valores estéticos, subyace en la heterogeneidad de las intenciones del artista. Para el autor de *Historia de seis ideas*, las obras de arte no solo tienen formas diferentes, sino que cumplen funciones diferentes, lo que abre la posibilidad al cambio y al intercambio, favoreciendo con ello, una condición múltiple y transversal, donde la interculturalidad no se trata solamente de reconocer, descubrir o tolerar al otro, o a la diferencia en sí, como lo señala Klymicka. Su proceso promueve la creación de espacios de diálogo, donde se debaten los alcances y las consecuencias de una modernidad, llevada al límite por las empresas del capitalismo.

Para Taylor el problema debe plantearse desde una visión múltiple de la modernidad, lo cual implicaría el hecho de que culturas no occidentales han encontrado sus propias vías de modernización, y no se pueden comprender debidamente desde una teoría general pensada originalmente a partir de occidente. En este punto, coincido con el investigador de la Universidad Nacional de Comahue, Raúl Díaz “la interculturalidad no es un asunto de regulación para soslayar los problemas de fondo”, necesitamos fijar como lo propone Sartorello, una postura ética sobre la cual fundamentar nuestro pensamiento, tal como en su momento lo hicieron Frida Kahlo y Hannah Höch, a través de su obra.

Sus creaciones se asumen como una indagación permanente de lo diferente, que deja al descubierto la compleja trama de la modernidad, formada por patrones desiguales, que en ningún caso son nivelación de los estratos culturales. Su desarrollo deja entrever un comportamiento ecléctico, que pretende superar las dicotómicas, trazando una curva de interpretaciones que señalan a la modernidad como proceso social, económico e histórico, aun inacabado:



Fig.1 *Autorretrato en la frontera* , 1932

En “Autorretrato en la frontera entre México y Estados Unidos”, de 1932 (Fig. 1), vemos a una Frida que sostiene en una mano la bandera de México y en la otra un cigarrillo encendido. Ha abandonado simbólicamente su aspecto de Tehuana, para retratarse muy recatadamente, sin excesos, ni adornos..

Su presencia hierática se nos impone montada sobre un pedestal, del cual se desprende una extensión de un ventilador, que después se conecta con unas raíces del lado izquierdo del espectador. Haciendo referencia a la vitalidad emanada de la propia Frida, quien nutre la escena y a la vez, se asume como eje y frontera que divide los planos del cuadro. De lado derecho del espectador, se aprecian unas lámparas industriales, cuya extensión se sale del cuadro y unas tuberías metálicas colocadas en diagonal, que conducen hacia lo que se aprecia, son las chimeneas de una fábrica, con la palabra “Ford” inscritas en ellas.

El resto de la composición está conformada por edificios, rascacielos, nubes de humo. La bandera de los Estados Unidos arriba, la de México abajo. Frida se encuentra sola, muy sola, sintiéndose fuera de lugar: distinta, impuesta, aislada.

No hay remedio, tiene que aguantarse y seguir con el montaje, “una farsa para parecer muy propia”, nos dice una de sus principales biógrafas y críticas, Hayden Herrera. Sin embargo y a pesar de la heterogeneidad iconográfica, Frida logra organizar una pintura equilibrada, a partir de los ordenes antiguos y modernos.

Una composición yuxtapuesta, donde la ciudad define el mundo norteamericano. Mientras que del lado mexicano se alcanzan a distinguir las ruinas prehispánicas, coronadas por la presencia del sol y la luna, simbolizando

los principios masculinos y femeninos, en perpetua tensión, haciendo referencia a su propia dualidad. Abajo los ídolos de piedra; el hombre, la mujer, la muerte.

Como bien lo señala Carlos Fuentes en su texto *Tiempo mexicano*, “el progreso norteamericano a producido desperdicios, el retraso mexicano ha producido monumentos”. La abundancia genera confianza, sin embargo, la necesidad acrecienta la creatividad y la originalidad, que fluyen entre las distintas épocas que conforman nuestra historia, transfigurada en la modernidad de lo contemporáneo.



Fig. 2 *Cut with the Kitchen Knife*, 1919

En “Cut with the Kitchen Knife”, collage de 1919 (Fig. 2), realizado por Hannah Höch y presentado en la Primera Feria Internacional Dada, en Berlín, la composición es menos cifrada que la de Kahlo, pero, mucho más “arriesgada” a nivel sintáctico y formal. La técnica del collage le brinda unas posibilidades compositivas, que a su vez, le permiten incorporar toda una serie de elementos iconográficos de manera aleatoria.

En plano inferior de la obra (Fig. 3), destaca el manejo de los elementos tipográficos, reconociendo la palabra “dada”, junto a una desgarrada bailarina de ballet, colocada en el cuadrante inferior derecho del espectador. Arriba en la punta de un barco, ya hace la cabeza de Marx, pérdida entre los fragmentos mecánicos, como una referencia directa a la modernidad capitalista, que se impone a las ideas socialistas y nacionalistas.



Fig 3. Detalle del plano inferior de *Cut with the Kitchen Knife*

Llama la atención la figura de una mujer sin rostro, pintada de gris, cuya posición frontal al final del cuadro, la coloca como una espectadora atenta a lo que está ocurriendo en la escena. Podemos especular, que quizá se trata de la misma Hannah Höch, dirigiendo el torrente de formas inquietantes y objetos dispares, donde, alcanzamos a traducir las palabras “die” morir, “komm” venir, “weit”, lejos. La ambigüedad de los elementos fragmentados e inconexos, cobra sentido, provocando poderosas asociaciones, que coinciden con otras referencias, como el hombre en la barca, el cordero y lo que parece ser un personaje romano con una lanza, resguardado bajo la sombra de un elefante. Esto último nos remite a un cierto “romanticismo” germánico, muy afín a las ideas nacionalistas alemanas de la época:

La obra de Höch nos remite a una exterioridad inestable; el apelotonamiento de imágenes y palabras, acaso conjurando el horror vacui existencial; la proclama ideológica mordida por lo histriónico; la ironía más feroz bajo un envoltorio de ternura ciertamente kitsch; los delirios que uno arrastra a solas y que le constituyen; el anacronismo como fundamento epistemológico; la cita y el homenaje a compañeros de odisea creativa, todos ellos fantasmas ya muertos (Roma, 2015).

Fin de la distinción entre la “alta cultura” y la “cultura de masas”. La propuesta de Höch se traduce como un anti-intelectualismo, cuyo afluente quiere destruir la sintaxis continua, provocando un “shock” mediante la desacralización. Cabezas y cuerpos re-ensamblandos de manera grotesca, como si fueran marionetas.

El resultado de esta alquimia visual, es una mirada que de-codifica y co-difica las apariencias de lo intempestivo, lo anárquico, lo primitivo. Sacrificando las



posibilidades del “yo”, en favor de una narrativa cada vez más identificada por sus intenciones constructivo-estructurales. Ruth Meredith coincide con esto:

La obra de Höch se quedó atascada en la actitud dadaísta hacia el mundo y en lugar de recurrir a alguna forma de auto-reflexión, veo a Höch como proyectando su lucha interna hacia el mundo exterior y como resultado, su alejamiento y conflicto con los roles sociales opresivos se convierten en una fascinación por las imágenes de la mujer exótica y primitiva, especialmente negra (Meredith, 2017).

En cambio Natalia Bravo Ruiz, difiere:

Höch se mueve sin prejuicios entre los seres y las cosas forjando su personal cosmovisión con las fuerzas atrevidas del subjetivismo, del anarquismo o del relativismo, pero sobre todo con la mejor de sus armas, su total ausencia de odio. Aquí no encontramos nada de ese nihilismo que algunos han calificado de intransigente y sí mucha apertura epistemológica (Bravo, 2010).

#### LA INTERCULTURALIDAD ALEATORIA: UN DESAFÍO A LAS CATEGORÍAS ESTÉTICAS DE MODERNIDAD HISTÓRICA

Pero, si en Höch opera un sistema iconográfico de conexiones transversales, en Kahlo los signos de la imagen obedecen a una dinámica interna calculada y obsesiva, que se vale de las metáforas visuales, para reunir diversos elementos extraídos de su entorno y transformarlos en agentes estéticos.

Para reforzar esta idea, vale la pena hacer un breve paréntesis sobre los orígenes de Frida: su padre era alemán y su madre mexicana, desde muy temprana edad tuvo contacto con la religión católica. Pero, también conoció otras prácticas como el judaísmo, la cábala, el esoterismo, el culto a la muerte, que junto al comunismo, tan ligado al ateísmo y al protestantismo, se traducen en un realismo de fuerte proyección individual, al que Diego Rivera no dudó en calificar como sensual y místico. Imagen desgarradora, que utiliza todos los medios a su alcance para exaltar las dimensiones biológicas y psíquicas, del personaje creado por ella misma, a patir de la construcción cultural del estigma.

“Mi vestido cuelga ahí”, de 1933 (Fig. 4), es una obra compleja a nivel temático, que refleja estas preocupaciones psíquicas e iconológicas. El vacío cobra una nueva dimensión. Frida ya no está presente y sin embargo, podemos rastrear su huella a través de los elementos iconográficos: el vestido, los cordones que funcionan como venas que se conectan entre sí, un bote de basura del cual se asoma un paño blanco, con una mancha de sangre y un ramillete de flores.



Fig. 4 *Mi vestido cuelga ahí*, 1933

Destaca la inclusión de elementos eclécticos: un templo romano, junto a una iglesia de estilo anglosajón; un retrete colocado encima de una columna de orden dórico; el teléfono a un lado; un trofeo de oro colocado sobre una segunda columna de orden toscano, junto a una estrella que descansa sobre la base de un reloj. Más que una intención surrealista, como la que en su momento sugirió Bretón, se percibe una interculturalidad, que por un lado provoca la duda sobre la escena tan descriptiva que estamos viendo. Y por el otro, apoya la composición aleatoria que desafía la naturaleza de su iconografía, la cual por momentos nos recuerda la obra de Paul Citroen, “*Metrópolis*”, de 1923 y la obra de César Domela, “*Museos de Berlín*”, de 1931. Pero, sobre todo la obra de De Chirico.

Así pues, la ausencia corporal de Frida dentro del cuadro está llena de significados políticos, que nos hacen pensar en el cuerpo como alegoría que confronta el orden de lo establecido frente a la experiencia del dolor. Principio de alteridad, donde el vestido colocado en el centro del cuadro opera como un dispositivo semántico que nos dibuja la ausencia de un cuerpo físico trocado por lo imaginario, lo fantasmal. Como si se tratara simbólicamente de una piel desollada, que nos evoca la tragedia de los guerreros sacrificados en honor a Xipe Tótec. Su obra opera desde el centro, introduciendo la periferia:



Frida trabajaba a la vez desde el centro y desde los márgenes y es precisamente esa ambigüedad la que nos permite vislumbrar, a través de sus cuadros algunas de las fallas y contradicciones del proyecto mismo del Renacimiento mexicano... esas dificultades reflejan los sueños, pero también el fracaso de un ideal de mexicanidad que acabo revelándose, a la postre, como una mexicanidad imposible (Mayayo, 2008).

Parafraseando a Bauman, “se trata de la carne, la sangre y los nervios de la modernidad, puestos al límite”. Su narrativa la coloca en un terreno inestable, cargado de referencias y simbolismos, que desembocan en el reconocimiento de una subjetividad provocada y exacerbada por un agudo instinto, que a lo largo de los años fue perfeccionandose, hasta devenir en su vena más auténtica:

En efecto, la inclusión y la ambigüedad de muchos de sus cuadros le otorga una gran capacidad de resignificación, de tal modo que para cada nueva generación de espectadores, el trabajo de Kahlo se llena de nuevos matices y contenidos. Muchos autores han subrayado así la “modernidad” de Frida que anticipa algunas nociones que luego desarrollarán, con más amplitud, el pensamiento feminista o la crítica poscolonial (Ibídem).

“Roma” de 1925 (Fig. 5), de Hannah Höch, retoma la ciudad como escenario, para plantear una relación entre el orden moderno y el orden antiguo. Lo primero que llama la atención es una mujer vestida con un traje verde militar, que comparte espacio con un templo griego y una basílica romana. En la parte inferior del cuadro, se asoma una carreta en medio de una avenida solitaria, que funciona como un punto de fuga, rompiendo la bidimensionalidad de la escena.



Fig. 5 Roma, 1925

En una segunda lectura, resalta la presencia de las figuras femeninas y masculinas, que acusan una libertad sexual ambivalente, sin llegar a realizar una metamorfosis completa. Compositivamente, la trama confiere unidad a través de la síntesis de lo heterogéneo, en tanto que su fidelidad al plano reduce considerablemente las alteraciones violentas de los códigos de representación, a medio camino entre la pintura y el collage, cesando de golpe la irrupción, el movimiento, la anarquía que deviene en un orden impuesto:

La imaginación radical en su trabajo se centra en la transformación de la percepción de las personas a través de su respuesta al arte visual como imagería cultural. La estrategia deliberada para cambiar las actitudes, comportamientos y acciones de las personas es en respuesta a un orden moral y social que Höch y muchos de sus contemporáneos vieron como en bancarota. La asociación cercana del orden y las condiciones prevalecientes, por artistas como Höch, con la cultura visual circundante, los llevó a la conclusión de que debían ser revocados por medios visuales. La evidencia de este uso deliberado de la imaginación como estrategia para el cambio se puede encontrar en el arte de Höch, así como en sus escritos y correspondencia. Como estrategia transformadora, la imaginación incluye la imaginación de Höch y también la imaginación de los demás, el espectador (Tabernacle, 2015).

Y es que, mientras Höch se va ascentando en sus iconografías hasta llegar casi a la abstracción en la última etapa de su obra, Khalo configura un universo más sórdido y emblemático, de largo alcance:

La pintura de Kahlo, por el contrario de lo que se viene sosteniendo, y sobre la base de lo descrito, no es dialéctica, ni sintetizante o armonizante, sino es el resultado de un tipo de trabajo transmedial, y por ello altamente híbrida. La hibridez radica por una parte en la conjunción de tradiciones que son recodificadas en sus obras y por otra en la tensión y ambigüedad que conservan estas transpicturalidades (De Toro, 2007).

#### LA INTERCULTURALIDAD NÓMADA: UNA MIRADA AL CADÁVER EXQUISITO DE LA MODERNIDAD

Frente a lo universal, nuestra existencia cultural se concibe a sí misma como, una singularidad que emana de lo antagónico, lo desgarrado, lo telúrico. Una violencia soterrada nunca desterrada, que se mezcla en el arte, como un gesto de auténtica rebeldía, que nos hace buscar una respuesta alternativa al conflicto de identidad:

Dejando a un lado de que nuestra terca insistencia de más de siglo y medio en la unidad latinoamericana, aun si contradice o contradijera los datos objetivos de esa realidad, conforma por sí misma un hecho inmenso en la historia cultural de nuestras naciones, tal como para constituir por sí misma una realidad

unitaria: dejando a un lado los siempre problemáticos y nunca satisfactorios empeños de encontrar relaciones comunes de lengua, raza, historia política o social, hay actitudes más profundas que parecen ser un denominador común en la conciencia latinoamericana. Estas se sitúan en el plano de las reacciones a la pregunta: ¿quiénes somos? (Manrique Castañeda en Bayon. D, 1974).

Exaltación de la subjetividad que se vale de lo trágico, para conformar una versión “original” de la modernidad y su imaginario. Revelandonos la dimensión intercultural de la modernidad racional e irracional:

Si el destino irremediable se representa como el tedio de estar atrapados en la modernidad y los procesos modernizantes y no hay una apertura a reconocer en la diversidad cultural insumos para la realización de la humanidad, el conflicto será la marca de los tiempos pues el contacto entre los grupos diferentes pone en movimiento sentimientos de dignidad y defensa de lo propio, sobre todo ahora que el mundo entero representa el contexto de la modernidad en el que el mundo es pequeño (González Ortiz, 2007).

De ahí que, para fijar una postura frente a los procesos de interculturalidad sea preciso tomar en cuenta la condición de “otredad” desde lógicas diferenciadas que no se niegan. Su diálogo implica una ética referencial:

...en estas visiones de la interculturalidad hay un sobrentendido que falta precisar: la condición de otredad implícita en el sujeto mismo y en este sentido, la frontera entre el nosotros y los otros está adelgazada por los marcos de referencia de los procesos de individuación e identificación, así que cualquier modelo de diálogo entre las culturas resulta complejo si no se comparte un marco referencial de carácter universalista a nivel ético, es decir, un pensamiento/ acción que sea compartido por todos nosotros y los otros (Pech Salvador y Rizo García, 2014).

Una adaptación a distintos registros, que conforman el espacio cultural de una sociedad, un pueblo, una región, frente a los “otros” que también forman parte de este proceso de inclusión, sin dejar afuera los componentes subjetivos, emocionales, ideológicos, que le dan sentido a las prácticas del arte. Tal es el caso de la obra que estamos analizando aquí, para establecer la relación entre la interculturalidad y la modernidad como procesos culturales:

La interculturalidad es en este sentido una idea utopía, y como tal es una idea fuerza pues intenta contribuir a la construcción de una sociedad nueva basada en la unidad de la humanidad y en el reconocimiento de su diversidad. En este sentido sigue siendo una idea moderna, una idea anclada en los sueños propios de la modernidad por unir a las sociedades diversas en un único sentido de humanidad en donde la unidad y la diversidad de lo específicamente humano se realizaría plenamente. Sólo que ahora el método de esta unión soñada es distinto, pues en la modernidad clásica la rigidez de las instituciones, lo colectivo, marcaban los límites de lo permisible. Ahora en cambio parece experimentamos

una atomización de lo colectivo en redes flexibles de juegos del lenguaje. De ahí la apuesta al diálogo intercultural (González Ortiz, 2007).

“Frida y la operación cesarea” de 1932, “Henry Ford Hospital” de 1932, “Autorretrato con cabello corto y rizado” de 1935 y “Unos cuantos piquetitos” del mismo año, dan cuenta de su psique, llevada al extremo de lo permisible. Frida lo sabe y está dispuesta al sacrificio, siempre lo ha estado. Pero, aquí surge una metamorfosis muy interesante, que observamos en “Lo que me dio el agua” de 1938 (Fig. 6).



Fig. 6 *Lo que el agua me dio*, 1938

La corporalidad ha desaparecido casi por completo, asumiéndose como insinuación sutil, que apenas hace las veces de puente entre el espectador y la imagen, entre lo sublimado y lo sugerido. La construcción de una intimidad perfectamente detallada, dentro del espacio reducido de una tina de baño, de la cual emergen unos pies heridos y deformados junto a lo que se aprecia como una isla solitaria, de cuyo volcán sobre-sale un rascacielos, en alusión a la urbe que nace y se impone al orden natural.

Más abajo, colocados en una especie de islotes, ya hacen sus padres mirando de frente al espectador, sin prestar atención al resto del cuadro. Otros personajes complementan la escena. Se trata de dos mujeres recostadas en una esponja a manera de balsa, colocadas en una posición similar a la de “Dos desnudos en un bosque”, sugiriendo una posible relación personal. En un segundo plano se alcanza a percibir la imagen de un esqueleto sentado al pie del volcán y en la misma línea horizontal, un hombre recostado en posición similar a la del Chac Mool.

Pero, el personaje que más llama la atención es una mujer desnuda semi-recostada, que suponemos se trata de la propia Frida, colocada de manera central, de cuyo cuerpo en diagonal surgen dos líneas que conectan con toda la

escena. Haciendo las veces de vórtice e intersección entre el mundo paterno y materno; moderno y arcaico; místico y realista, como operación subversiva que se opone a la linealidad de la historia. Ella es el nudo temporal que se hunde en sí misma y del cual parten todas las referencias culturales, históricas y biográficas.

La lección es clara, Frida no tiene que renunciar al mundo, porque, simplemente esté no existe fuera de su singular mirada que lo domina todo. La transcripción de su intimidad que ha sido ligada a infinidad de anécdotas y relaciones personales, queda fielmente retratada a través de la carga simbólica de la escena, donde el agua opera como un medio impuro, para sacar a flote todo el dolor que la artista proyecta, con un virtuosismo que raya en la psicosis del último acto.

Al final se agudiza la consciencia y se asume la tragedia sin atajos. Porque ella es la desintegración, la salida, el principio activo de una obra que es afirmación estética de lo periférico, lo marginal, lo dislocado, a través de lo cual se representa a sí misma; rota, herida, multiplicada en el éxtasis de la agonía performática.

En ese sentido, es mucho más radical e inconforme que Höch, quien deslumbrada por las iconografías de lo moderno, se entrega de lleno a las técnicas de los fotomontajes y el collage. Piezas como: "Bourgeois Wedding Couple" de 1919, "Da Dandy" de 1919, "Dada Ernst" de 1921, "The Coquett I" de 1925, llevan acabo una operación de hibridez, donde la metamorfosis formal se impone al planteamiento ontológico, como una manifestación del sentido tecnológico que priva por encima de cualquier otro orden. No hay origen, solo futuro. El pragmatismo de las apariencias queda confirmado a través de obras como: "The beautiful girl" de 1920, "High Finance" de 1923, "From above" de 1926, "Dove of peace" de 1945, cuya composición refleja perfectamente bien esta cualidad mecánico-industrial, asociada al capitalismo y a la modernidad sin límites.

Por el contrario, piezas como: "English Dancer" de 1928, "Stranger beauty" de 1929, "Love" de 1931, "The eternal folk dance" de 1933, "Fashion show" de 1935, reflejan una preocupación por volver a retomar el cuerpo femenino como motivo de representación y construcción de una identidad que se encuentra al límite, entre el arquetipo y lo abyecto.

Fig . 7 *Love* , 1931

“Love” de 1931 (Fig. 7), es un despertar del cuerpo y de la carne. La referencia al fenotipo africano contrasta con el cuerpo femenino perfectamente trazado. Otro rasgo importante son las posiciones en que se encuentran colocados ambos cuerpos, la mujer de abajo, en reposo, como si se tratara de una modelo, al estilo de las majas de Goya y la mujer de arriba, con un extraño insecto que nos remite a las plagas bíblicas.

En “The eternal folk dance” de 1933 (Figura 8), el collage adquiere una dimensión pictórica, con un sfumatto aplicado en el fondo, que borra los límites espaciales de la imagen. Los personajes parece que estuviesen flotando en la nada, solo su corporalidad “atrofiada” por el recurso del escorzo, rompe con esta primera lectura.

Destaca el movimiento serpenteante que impulsa a las figuras a un primer plano, donde podemos apreciar un “niño” cuyas facciones desorbitadas dan la sensación de un gran balbuceo lanzado al infinito. Un híbrido que comparte escena con un muchacho de piernas largas, manos extremadamente grandes y una cabeza de piedra, como si se tratase de una máscara africana. Su cuerpo acusa una serpentinata que acentúa el movimiento. Solo el gato que se encuentra en la parte inferior izquierda, del lado del espectador, se muestra estático, como si su presencia pretendiera recomponer el orden de los elementos.

Una danza cósmica, donde los cuerpos se funden en nuevas estructuras, sin límites, dando paso al encuentro de los opuestos que se ven por primera vez



fundidos en un mismo espacio. Haciendo referencia a la interculturalidad y a la polisemia de significados que se desatan a partir de su lectura.



Fig. 8 *The eternal folk dance*, 1933

Algo en la imagen nos conmueve por esa carga de dolor oculto, llevándonos al límite de las apariencias. Todo se define en una mueca patética donde los ojos del “niño” se fugan de la escena, como sugiriendo un plano superior, desde el cual se les está condenando a “danzar” eternamente, en busca de su propia identidad, fragmentada y reconectada bajo las estrategias del collage y el foto-montaje.

Con “Fashión show” de 1935 (Figura 9), se cierra este ciclo de lo corporal, acrecentándose las preocupaciones por la identidad subjetiva frente a la identidad cultural. El conflicto ontológico adquiere nuevas dimensiones semánticas, que requieren de una lectura más amplia de sus componentes: artístico y estético, para superar las versiones feministas provocadas por las vejaciones e injusticias de la guerra.

En ese sentido, la crítica que propone Höch, ataca directamente la objetivación de lo femenino, pero también lo opuesto. No busca un lugar de privilegio ni una posición más adelantada, su iconografía inserta lo “feo” como una nueva categoría, que problematiza la concepción estética de la mujer, dejando de lado las preocupaciones constructivas. Juego de miradas que acusan una interculturalidad entre lo africano, lo asiático, lo europeo. Su presencia dentro del campo de lo visual, nos remite a lo primitivo, a lo aborígen, a lo salvaje, en una constante confrontación dialogística entre el ideal de la modernidad y sus consecuencias negativas.



Fig. 9 *Fashion show*, 1935

Una obra tan moderna, y al mismo tiempo, tan contemporánea, que nos impacta por su sencillez y por la eficacia de sus recursos visuales, destacando el manejo sobrio del color y la contundencia de sus formas femeninas; sólidas e impenetrables, que llegan hasta nosotros, como un eco que no duda en criticar la modernidad y todo aquello que se quedo al margen de sus luces.

## CONCLUSIÓN

La modernidad tardía ha desvanecido hoy más que nunca, los límites entre la “alta cultura” y lo “popular”. Una construcción inestable de la realidad, donde las aristas políticamente cargadas en que se inscriben las obras de arte contemporáneo, nos muestran que existe un doble conflicto, entre la búsqueda de un discurso teórico-crítico que valide las “nuevas” expresiones artísticas y la necesidad de “distinguirse” de las acciones culturales devenidas en espectáculo.

Descentramiento estético que se traduce en una compresión nómada, extremadamente volátil, donde la obra de Frida Kahlo y Hannah Höch, reaviva el problema ontológico entre las subjetividades y las inter-subjetividades, propiciando el afluente de interpretaciones y re-interpretaciones artísticas, que coinciden temporalmente con otros movimientos, sin seguir ninguna línea de subordinación jerárquica; ni la de los muralistas, ni la de los dadaístas, ni la de los surrealistas.

Sus construcciones plásticas son verdaderas indagaciones formales y no solo del inconsciente, como algunos críticos han aseverado. Indagaciones antropológicas, fenomenológicas, sociológicas, que dejan al descubierto la compleja trama de relaciones plástico-culturales que conforman el desarrollo

de la modernidad. Rompiendo para ello, con los estereotipos asociados a la versión peyorativa de la mujer-artista, marginada por su condición biológica.

En ese sentido, su crítica es en extremo moderna, en tanto que no se apega a los cánones, aunque paradójicamente hacen uso de las formas convencionales para “atacar” desde adentro los postulados de la modernidad. Una redefinición de la narrativa que en el caso de Frida, conduce al enfrentamiento de la subjetividad. En tanto que Höch, vira hacia una re-significación de las formas plásticas.

Obra violenta e inquisitiva, donde la guerra, el conflicto, la amenaza de muerte, activan los dispositivos dialécticos que arremeten contra los axiomas de una época concebida desde diferentes paradigmas ontológicos, aun no resueltos entre sí. Su reconocimiento, implica una interacción dialogística, que pone en entre dicho una diversidad de prácticas y tecnologías, afines al proyecto expansivo de la modernización y su lógica materialista e historicista.

Recapitulando, me parece que es fundamental reflexionar acerca del papel de la interculturalidad desde la modernidad. Y viceversa. Toda vez que, la interculturalidad como lo propone Rorty “no consiste solo en descubrir la esencia de lo humano, sino en insistir en la importancia de ver las diferencias sin renunciar al nosotros que nos contiene a todos”. Remarcando la necesidad ontológica de encontrar la trascendencia, que le haga frente a la vacuidad de lo contemporáneo y sus lecturas: polisémicas, transversales, múltiples.

En este punto coincido con Jorge Peña Arigabay “La frontera es doblemente ambigua; en unas ocasiones es un puente para encontrar al otro y en otras una barrera para rechazarlo”. A menudo es la obsesión de poner a alguien, o algo al otro lado, justificando la exclusión y la intervención violenta, en aras de “corregir” las condiciones sociales, con los cuales no estamos de acuerdo.

Esto ultimo lo entiendo, más no comparto esta vision, porque me parece que en la lucha por hacerle frente a la marginación y a la exclusión, hemos cultivado otros odios más profundo, que están emergiendo bajo los signos del nacionalismo y del separatismo. Por eso, hoy más que nunca, frente a la amenaza del conflicto bélico, hay que hacer un llamado urgente a través del arte, para promover el respeto, la comprensión, la mediación, en contraste con la asimilación transcultural promovida unilateralmente por la globalización tecnológica.

Personalmente, pienso que el “progreso” dentro de la construcción de la modernidad, no debe ser tomado como meta ni como fin, sino como un catalizador en términos de identidad y contacto, para potencializar las destrezas interculturales, manifestadas a través de la expresión artística y estética.

En ese sentido, mi posición se fundamenta en el derecho inalienable del individuo a ser libre. Por ello, ni relativismo cultural, ni evolucionismo cultural. Desde la pluriculturalidad, lo que debemos promover es la inclusión, el intercambio, el reconocimiento de las distintas experiencias, como procesos de

aprendizaje que no están exentos de conflictos y contradicciones. Su práctica conjuga elementos epistemológicos de distinto orden: estéticos, sociológicos, semánticos, pragmáticos, que operan desde el plano axiológico de la educación de los individuos y las sociedades.

Asumiendo con ello, nuestro derecho a ser diferentes y a compartir nuestras diferencias, como parte de una cultura crítica e integral, que reconoce las coyunturas y las divergencias sociales e ideológicas, como vía de intercambio cultural, sí, pero, también de resistencia pacífica y confrontación racional, frente a la simetría y la universalidad de las categorías históricas dominantes y hegemónicas, que pretenden imponer un solo orden, un solo pensamiento, una sola cultura. Citando a Walsh “el principio de la interculturalidad respeta la diversidad y demanda la unidad para transformar las condiciones actuales”.

Rescatemos pues las creencias, los ritos, los mitos, de cada zona, de cada pueblo, de cada región y al mismo tiempo difundamos su valor y su derecho a ser reconocidos y tomados en cuenta, como parte de la modernidad. Promoviendo la comunicación, el encuentro, la legitimidad del “otro”, de lo “otro” y de “nosotros”, como clave de la diferencia, expresada a través del arte y la cultura.

## REFERENCIAS

- ADES, D. (2002). *Fotomontaje*. España: Gustavo Gili.
- BRAVO Ruiz, N. (2010). Sobre el fotomontaje dada. *NORBA-ARTE*, 0213-2214, vol. XXX (2010) / 153-172 Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3755744.pdf>.
- BAUMAN, Z. (2003). *La modernidad líquida*. México: Fondo de Cultura Económica.
- DE TORO, A. (2007). Dispositivos transmediales, representación y anti-representación. Frida Kahlo: transpictorialidad-transmedialidad. *Comunicación*, no 5, 2007 (pp. 23 - 65). Recuperado de [http://www.revistacomunicacion.org/pdf/n5/articulos/dispositivos\\_transmediales\\_representacion\\_y\\_anti\\_representacion\\_frida\\_kahlo\\_transpictorialidad\\_transmedialidad.pdf](http://www.revistacomunicacion.org/pdf/n5/articulos/dispositivos_transmediales_representacion_y_anti_representacion_frida_kahlo_transpictorialidad_transmedialidad.pdf).
- GARCÍA Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- GONZÁLEZ Ortiz, F. (2007). Crítica de la interculturalidad: la construcción de un proceso en el marco de la modernización. *Cuadernos Interculturales*, Año 5, No.9, 2007, pp. 63-89. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/pdf/552/55250905.pdf>.
- HEINZ Holz, H. (1979). La rebelión absoluta del movimiento dada. En Heinz Holz, H. *De la obra de arte a la mercancía* (pp. 69-79). España: Gustavo Gili. <http://www.revistacontratiempo.com.ar/holz.htm>.
- KETTENMANN, A. (1999). Frida Kahlo. Dolor y pasiónAlemania: Taschen.
- MANRIQUE Castañeda, J. (1974). ¿Identidad o modernidad? En Bayón, D. América Latina en sus artes (pp. 19-32). México: Siglo Veintiuno Editores.
- MAYAYO, P. (2008). Frida Kahlo. Contra el mito. España: Cátedra.
- MEREDITH, R. (2017). Los collages de Hannah Hoch. *Infolio*, 09 2017 | ISSN 2255-4564. Recuperado de <http://www.infolio.es/articulos/meredith/hannah.pdf>.
- PECH Salvador, C. Rizo García, M. (2014). Interculturalidad. Miradas críticas. Recuperado de [http://incom.uab.cat/download/lIibre\\_mrizo15.pdf](http://incom.uab.cat/download/lIibre_mrizo15.pdf).
- PEÑA Argibay, J. (2007). El valor de la interculturalidad como barrera infranqueable del progreso. Recuperado de: <http://www.liceus.com/cgi-bin/ac/pu/Articulo%201%20para%20publicar%20El%20valor%20de%20la%20interculturalidad%E2%80%A6.pdf>.

- ROMA, V. (2015). Los ángulos muertos del collage: de Hanna Höch a Osvaldo Lamborghini. Recuperado de <http://www.homesession.org/wordpress/wp-content/uploads/2015/12/mini-zine-valentin-roma-sin-com.pdf>.
- SAMANIEGO, F. (21 de enero de 2004). Los fotomontajes de Hannah Höch rastrean el arte de las vanguardias. *El País*. Recuperado de <http://elpais.com/diario/2004/01/21/cultura>.
- TABERNACLE, K. (2015). Distance, proximity and Hannah Höch radical imagination. *Tropos*. DOI: 10.14324/111.2057-2212.022 Disponible en <http://discovery.ucl.ac.uk/1468889/1/Tropos-Tabernacle.pdf>.