

CAPÍTULO III  
PROFANANDO LA APARIENCIA  
A CONTRAPELO



---

**BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA**

---

**INSTITUTO DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES  
"ALFONSO VÉLEZ PLIEGO"**

---

**POSGRADO EN SOCIOLOGÍA**

---



## **Arte y Rebeldía en Movimiento**

**Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca (APPO-2006)**

*Imágenes dialécticas y movimiento social en la ruptura del  
tiempo lineal homogéneo*

**T E S I S  
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE  
MAESTRO EN SOCIOLOGÍA**

**PRESENTA  
JULIO JESÚS BROCA HERNÁNDEZ**

**DIRECTOR  
DR. FERNANDO MATAMOROS PONCE**

**PUEBLA, PUE., FEBRERO DE 2011**

# Arte y Rebeldía en Movimiento

Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca (APPO-2006)

Imágenes dialécticas y movimiento social en la ruptura del  
tiempo lineal homogéneo

A SUSANA,

POR MOSTRARME AMOROSAMENTE QUE, A VECES, LA FEALDAD  
ES SIMPLEMENTE LA MANIFESTACIÓN DE UNA BELLEZA QUE NO CONOCEMOS  
Y QUE LA AUSENCIA DEL AMOR, DA ESPACIO A LOS VERDADEROS MONSTRUOS.

## ÍNDICE

<b>Introducción general</b>	<b>15</b>
¿Qué es la APPO?	22
Aproximación genealógica en hombros de otras genealogías	30
Oaxaca en el fuego de la institucionalidad electoral neoliberal	33
La vena indígena en la APPO	37
Gente ingobernable, es decir, creativa	41
Imágenes de lo imposible	43
<b>CAPÍTULO I</b>	
<b>TRANSGRESIÓN EN MOVIMIENTO</b>	<b>49</b>
<b>Introducción</b>	<b>51</b>
Orden y conflicto: Acción y cambio social como perspectivas divergentes	51
La APPO, más que un campo y un objeto	55
Foucault y Benjamin, cercanos pero distintos	59
Otros tiempos, otras subjetividades	64
Abstracción y subjetividad: El desgarramiento del movimiento social	68
Dos imágenes dialécticas: El estudioso y el estudioso amante	71

<b>CAPÍTULO II</b>	
<b>INSTRUMENTALIZACIÓN DEL MOVIMIENTO</b>	<b>81</b>
<b>Introducción</b>	<b>83</b>
Giddens. Teoría de la estructuración	83
Tarrow. Teoría de oportunidades	85
Touraine y los nuevos movimientos sociales versus el “comunitarismo”	93
Instrumentalización de lo heterogéneo	
Multiculturalidad e identidades	99
<b>CAPÍTULO III</b>	
<b>PROFANANDO LA APARIENCIA A CONTRAPELO</b>	<b>105</b>
<b>Introducción</b>	<b>107</b>
Metáforas: entre verdad y fantasmagoría	107
Aura: autenticidad y repetición en conflicto	119
Más allá de la hermenéutica y la semiótica	121
Constelaciones	124
Batalla visual en Oaxaca	126
Memorial de agravios	133
Desplegando el memorial	135
Constelando. Memoria en Tránsito	139
Imágenes pendientes	141

<b>IN-CONCLUSIONES</b>	<b>143</b>
La antesala del olvido, la rebelión sublimada	145
Armonía social como horizonte del cambio	149
Lumpen, desgaste de la categoría predilecta de la doxa	152
Arte, imagen dialéctica de la utopía (algunas consideraciones)	154
<b>APÉNDICE DE IMÁGENES</b>	<b>157</b>
<b>Colaboración Gráfica en Oaxaca</b>	<b>181</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>189</b>
<b>AGRADECIMIENTOS</b>	<b>195</b>

CAPÍTULO III  
PROFANANDO LA APARIENCIA  
A CONTRAPELO





## INTRODUCCIÓN

En el presente apartado haremos un recorrido teórico sobre el cambio social desde la imagen. Recurriremos a Benjamin para abrir los conceptos y mirar al interior de las subjetividades de clase plasmadas en las representaciones del movimiento social (Cf., Imagen 26, 27, 28). Por lo tanto nos alejamos de los análisis convencionales propuestos por la politología y la sociología establecidas. Hemos afirmado que, en efecto, la rebeldía en movimiento es la objetivación de la dinámica de cambio de la sociedad. Pero no es solo una afirmación, el movimiento de la sociedad y su detenimiento se plasman en las representaciones que son materialidad, cuya estética, contiene una cartografía histórica llena de silencios y fisuras tanto en su superficie aparente como en su interior oculto.

Nos ubicáremos en las imágenes visuales producidas por los artistas que se sintonizaron con la rebelión en el periodo de 2006 en Oaxaca, aunque esto no nos restringe para, eventualmente, introducir otras imágenes ya sea desde la poesía, la música, la fotografía o la expresión hablada de los actores sociales. En tanto expresiones metafóricas, simbólicas, anecdóticas o alegóricas desde el conflicto, nos hablan del tiempo en que nacen, es decir, el instante de ruptura del tiempo lineal homogéneo. El cambio social como proceso conflictual y antagónico a la totalidad, encuentra en el arte un espacio de representación que es al mismo tiempo memoria. Sin embargo, como mencionamos al principio de este trabajo<sup>20</sup>, no están el arte, las imágenes y la historia exentos de falsedad y falsa apariencia, pues estos conceptos también han estado al servicio de la barbarie. El arte no es puro y la *industria cultural* convierte esa contradicción en materia útil para la construcción del fetiche. El materialismo histórico como punto de vista sobre la imagen, nos permite rastrear lo conflictual desde el mismo fetiche, abrirlo, y exponerlo como evidencia de lo humano reificado en su interior. Esto nos permite desarrollar una arqueología de las profundidades de la imagen, sin perder de vista su superficialidad.

## METÁFORAS: ENTRE VERDAD Y FANTASMAGORÍA

La imagen es cinética pero también estática, nuestra mirada esta en medio de esos dos momentos, pero siempre llevamos anteojeras. La estética de las

---

[20] En el apartado inicial *Imagen de lo imposible*.

representaciones, su apariencia, nos permite captar instantes de detenimiento y movimiento del pensamiento reflexivo que intenta hundirse en el contenido y los orígenes de esa apariencia. La importancia de señalar esto es que la posibilidad de desarticular la tautología, pues, el movimiento que no hace más que moverse sobre sí, tanto el detenimiento que no hace más que permanecer detenido, en realidad, no trasciende a nada. Sobre esta idea insistiremos porque nos permite explorar la profundidad de de la idea de Benjamin respecto al absurdo del *tiempo lineal homogéneo* y el sentido de su ruptura. Representándolo a través de una imagen, podemos ver que, como hámster en una jaula, la humanidad se encuentra caminando dentro de una ruleta que gira sobre su propio eje, esta ilusión de movimiento extrae del humano su fuerza para girar.

Se vive un tiempo de movimiento tautológico sobre la dominación misma dentro de la temporalidad del poder, para explorar estas cuestiones del movimiento, es fundamental explorar dos conceptos. El primero de estos conceptos es *sublimación* y el segundo *crystalización*. Estas ideas son metáforas que Benjamin, como alquimista, deposita en el interior de los procesos. Un alquimista no en la búsqueda de convertir cualquier cosa en oro, al contrario, precisamente liberar de la *idea de valor* todo aquello tocado por el *valor*, principalmente el hacer humano creativo. Dichos conceptos son importantes para la comprensión de las imágenes que los procesos sociales de cambio producen como representación de sí y para la comprensión de la idea de *constelación* como entramado de relaciones sociales saturadas de antagonismo. Sobre estos conceptos, se juega con lo *causal* y, desde lo paradójico, se desborda esa causalidad dialécticamente con lo *no-causal* para formar un crisol desde el cual ver la polimorfidad atrapada-contenida por lo instrumental en el concepto homogéneo. Esto permite prefigurar una mirada capaz de trascender la apariencia y emplazar críticamente *lo que se nos presenta*. Esta no-causalidad que rescatamos de los procesos conflictuales de la sociedad, manifiesta la creatividad implícita en la rebelión en tanto prefiguración de formas distintas de vivencialidad en desafío a lo establecido. Lo humano se proyecta sobre los procesos y los dota de sentido a pesar de que los procesos, organizados como sistema, intenten invertir esto.

La *sublimación*, en las ciencias químicas, «es el paso directo de un cuerpo del estado sólido al estado gaseoso sin pasar por la fase líquida» La imagen de este proceso debe ser la desaparición súbita. Cuando hablamos de *sublimar* en-

tendemos, metafóricamente, que lo concreto de lo vivido y lo procesual en ello, se «evapora» súbitamente; *lo productor desaparece a la mirada y nos quedamos con lo producido como origen y fin en apariencia*. Solo la *imagen dialéctica* de este evento puede servirnos para rastrear las causas ocultas de la rebelión y dimensionar los constantes y cotidianos procesos silenciosos e invisibles que subyacen las explicaciones reduccionistas ante al aparición y desaparición súbita de procesos contestatarios radicales. Ante la desaparición, recordar nos va develando lo que la imagen evaporada súbitamente, en tanto ausencia, guarda como inacabado, como pendiente. Comienza a tomar forma el recuerdo más explosivo, el recuerdo de aquello que se dejó pendiente después de la represión. El recuerdo como la verdad, hacen de las imágenes territorios laberinto en su huida del exterminio total.

Algunas veces, una imagen metafórica proveniente de la pintura o la poesía, nos lleva recordar y comprender procesos vividos. En ese instante vibramos en el mismo tono que la imagen. Otras veces una imagen que hemos visto en repetidas ocasiones, inesperadamente nos hace comprender su contenido y su sentido, los cuales, habían permanecido *sublimados*, imperceptibles y etéreos a nuestra mirada que solo veía la apariencia superficial de la representación, tal como nos sucede al ver despojados de pensamiento crítico las imágenes de los noticieros. Si «toda reificación es un olvido», y el olvido, es la administración del recuerdo por parte de los vencedores, entonces, la dominación en tanto *editora instrumental* de la historia y sus representaciones, propicia la desaparición del contenido histórico auténtico de las imágenes junto con todas sus contradicciones, así mismo, crea sujetos de mirada débil y borrosa ante la historia; esto *sublima* el sentido antagónico de las imágenes pervirtiéndolas a favor del terror y la represión.

Esta desaparición administrada del contenido antagónico de las imágenes y los movimientos sociales, es una operación común desde los medios de comunicación orgánicos al momento de preparar el consenso social sobre la represión violenta de los rebeldes. Como es el caso de las imágenes de la APPO, Atenco, la huelga del 99 en la UNAM, etc. en los diversos medios al servicio del Estado. La industria de la información selecciona una constelación perversa de los contenidos de las luchas sociales para construir la historia oficial y dar paso al juicio moral descalificativo de los sublevados. Pero estas correlaciones simbólicas de la memoria y el instante de ruptura, a pesar de su *edición instrumental*, van especialmente carga-

das de contradicciones si las miramos desde la mirada negativa y dialéctica. Una mirada capaz de *crystalizar* aquello que se ha *sublimado* como proceso en la falsa apariencia nos permite romper la escisión sujeto-objeto.

La *crystalización* como proceso fisicoquímico se refiere, principalmente, a la solidificación de un compuesto en estado gaseoso bajo condiciones extremas de temperatura y presión, como el caso de las geodas, y que da como resultado una formación cristalina que evidencia la disposición nuclear de las moléculas. El hecho de que «la forma del cristal resulta de la estructura, o sea, de la disposición natural de los átomos y del modo como se unen las moléculas» implica que podemos ver, como si fuese una molécula gigante, el orden estructural que subyace a nivel atómico. Podemos ver ese entramado de tensiones y fuerzas que son imperceptibles de forma sencilla, a menos que, se *crystalicen*. Lo más inaccesible a la mirada aparece frente a nosotros en forma cristalina y bella. Como imagen dialéctica, esto tiene su proyección en la idea de verdad y conocimiento. Cuando el pensamiento se para de golpe en medio de una constelación saturada de tensiones, y provoca en ella un *shock* que la hace *crystalizar* como *mónada*, (Benjamin 2005, 29) estamos frente a la imagen clara de relaciones que permanecían sublimadas cuya percepción no era sencilla de experimentar. *Crystalizado* el proceso, las tensiones, fuerzas y las configuraciones sociales en lucha aparecen nítidamente<sup>21</sup>. La *crystalización* de las tensiones y sus representaciones adquieren un estado crítico tal, un *shock*, que la estructura social y sus contradicciones, saturadas de antagonismo, dejan de ser etéreas. Por eso ante las rebeliones podemos ver también con nitidez, el cinismo del poder actuando sin máscara (Cf., Imagen 29). La bestia juggernaut aplastando y moliendo a todos aquellos que no se homogenizan con el curso del poder establecido. Ante nuestra mirada se *crystalizan* las formas negadas, ocultas, con una presencia que es realidad absoluta irrumpiendo en lo establecido. Como los procesos de resistencia y lucha, el pensamiento también experimenta un *shock*, como una bofetada. Al detenerse por el *shock*, que puede ser visto, desde Benjamin, como la descarga de un relámpago iluminador, el pensamiento se abstrae del ritmo que la realidad le impone, salta a un tiempo sin tiempo desde el núcleo del tiempo hegemónico y lo estalla en la forma de la *mónada*. Este detenerse, social y del pensamiento,

---

[21] Que atinado parece ahora ese refrán popular que reza “lo que se ve no se juzga” cuando se puede ver con tanta claridad el contenido de las apariencias y las fantasmagorías.

retomando la idea crítica de Benjamin al progreso, es la humanidad frenando la locomotora de progreso que se dirige a la nada.

Cristalizada ante la mirada, la geometría maravillosa de la utopía, es decir, las relaciones sociales que la generan, pueden ser miradas con la nitidez de lo posible. El sentimiento de sublime seducción que experimentamos ante esto se debe a la irrupción concreta de lo imposible en la realidad distópica. Pero quizá la mónada no es simplemente otro tiempo, sino el instante perteneciente a ningún tiempo, entonces la mónada nos constela con *el tiempo sin tiempo*, la puerta por la que puede entrar el Mesías nos diría Benjamin. Agudizando la metáfora, la mónada, al ser desgarrada provoca un *estallido adámico de historia* con una fuerza tal que los sublevados hacen retroceder por ese instante al orden establecido. La creatividad en movimiento hace que la experiencia misma sea incomunicable y que el poder también se mire sorprendido en su incapacidad de leer y fragmentar la experiencia antagónica.

Por eso es necesario para el poder, poner en juego toda su capacidad represiva y de terror para erradicar a los sublevados, pues estos, habitantes de otro tiempo en el corazón del tiempo de la dominación, simplemente no consentirán la restitución del tiempo lineal homogéneo. El Estado escucha atentamente los consejos de sus generales y militares ante la irrupción de algo ajeno dentro de sí. (Díaz Ordaz no tuvo problema en enviar camiones de volteo para subir a los muertos de la plaza de las Tres culturas en 1968, demasiados jóvenes con los que no se podía ya negociar.) El materialista histórico se ocupa de ese desgarramiento como miseria humana que es necesario redimir. Podemos suponer que el origen de la historia se encuentra, en el interior de la mónada, final y originariamente corazón del tiempo. El materialista histórico tiene en la mónada, como cristal de roca, un pedazo de tiempo sin tiempo en el que puede sumergirse para desplegar los contenidos de la utopía. Este cristal es también un lente que permite invertir «el mundo de cabeza» que criticó Marx, en tanto la refracción de la luz puede ser imagen dialéctica de la mirada dialéctica sobre la realidad. Si, lo que cristaliza a la constelación cargada de tensiones en mónada, es el detenerse del pensamiento (Benjamin 2007, 21), es porque el pensamiento en el capitalismo es esquizofrénico y por lo tanto dotado de una movilidad que va de lo terrorífico a lo sublime, de lo abstracto a lo concreto en una dinámica de supervivencia y resistencia al dolor humano por desgarramiento.

No todos los rebeldes mueren en la masacre, aún están para vivir atrapados dentro del tiempo lineal homogéneo con una memoria saturada de ruptura. El movimiento esquizofrénico de la memoria y la verdad es un movimiento de lo humano tan desesperado como estratégico. Adorno (1989, 42) nos habla de la crítica de Benjamin a la sentencia eminentemente burguesa de que la verdad no se nos puede escapar. Si la verdad se nos escapa, tenemos que pensar que el escapismo es un acto de sobrevivencia por parte de la verdad misma dentro del mundo de la *falsa situación*. La dialéctica es un movimiento de escape y, al *detenerse* como la fotografía, el escapismo es negado, interrumpido, es dialéctica negativa pero a la vez, se encuentra en su instante más vulnerable y radical. Este rechazo a continuar escapando es el acto de negarse a continuar huyendo por siempre. Pero mientras siga prófuga de sus verdugos, la única forma de estar con la verdad es ser un prófugo también. Visto así, la vida misma de Benjamin y la verdad escapista se convierten en imágenes dialécticas del movimiento de la autenticidad en el *instante de peligro*. Cuando la mirada ubica el lugar exacto donde el desgarramiento de lo humano comienza, el origen del dolor, entonces el pensamiento se detiene y encuentra el origen de la contradicción que escinde lo humano entre recuerdo y olvido. La reificación queda al descubierto en su origen. Encontramos el origen de la *grieta*, el punto más débil de un sistema y comenzamos a comprender al sistema desde sus debilidades, es eso lo que nos interesa. Holloway ha tocado este punto:

Queremos comprender al capitalismo pero no como dominación, sino desde la perspectiva de sus crisis, contradicciones, sus debilidades y queremos entender cómo nosotros mismos somos esas contradicciones (Holloway. s/r).<sup>22</sup>

El humano es contradicción viva, cristalización de la utopía en lucha contra la distopía. Que Benjamin haya pensado en la cristalización como imagen dialéctica de un proceso radical tiene sentido en tanto este proceso mantiene algo de inexplicable y mueve también el presentimiento científico hacia la metafísica de la belleza concreta. El pensamiento científico encuentra dificultades para proveer una explicación satisfactoria a sí mismo. Al restituirse la dominación por medio del terror, es decir, al cerrar la ruptura del tiempo lineal homogéneo como medida de la totalidad para su propia supervivencia, entonces, el pensamiento en movimiento, en fuga constante

---

[22] El texto, *Crack capitalism*, es aún inédito en español, pero la traducción aprobada ha sido facilitada amablemente por el autor. La cita obedece a la segunda tesis de *Agrietar el capitalismo*.

de la totalidad, se *des-cristaliza*. La experiencia se *sublima* —deja de ser aparente—. Una vez más, tras la restitución del orden, la verdad deja de ser aparente y se nos escapa. La apariencia es una forma que oculta el sentido de las significaciones, esta apariencia al difundirse como verdad por el sistema, se convierte en símbolo y referente sociocultural cargado de contenidos que el materialista histórico debe redimir. Las relaciones sociales y el arte sufren este proceso en que la apariencia desplaza y oculta la esencia. Marx sentó las bases de esta exploración en tanto el *valor de uso* como objetivación del *hacer útil*, desaparece subsumido en el *valor de cambio* como forma y proceso homogenizante:

Ahora bien, si prescindimos del valor de uso de las mercancías éstas sólo conservan una cualidad: la de ser productos del trabajo. Pero no productos de un trabajo real y concreto. Al prescindir de su valor de uso, prescindimos también de los elementos materiales y de las formas que los convierten en tal valor de uso. Dejarán de ser una mesa, una casa, una madeja de hilo o un objeto útil cualquiera. Todas sus propiedades materiales se habrán evaporado. Dejarán de ser también productos del trabajo del ebanista, del carpintero, del tejedor o de otro trabajo productivo concreto cualquiera. Con el carácter útil de los productos del trabajo, desaparecerá el carácter útil de los trabajos que representan y desaparecerán también, por tanto, las diversas formas concretas de estos trabajos, que dejarán de distinguirse unos de otros para reducirse todos ellos al mismo trabajo humano, al trabajo humano abstracto (Marx 1999, 5-6).

Cuando esto acontece a las relaciones humanas, la constelación y la monada dejan de ser percibidas por la mirada, o lo son como sombras de la caverna de Platón, cristalizaciones perversas, *fantasmagorías* —dirá Benjamin— o materialidades espectrales dirá Marx:

¿Cuál es el residuo de los productos así considerados? Es la misma materialidad espectral, un simple coágulo de trabajo humano indistinto, es decir, de empleo de fuerza humana de trabajo, sin atender para nada a la forma en que esta fuerza se emplee. Estos objetos sólo nos dicen que en su producción se ha invertido fuerza humana de trabajo, se ha acumulado trabajo humano. Pues bien, considerados como cristalización de esta sustancia social común a todos ellos, estos objetos son valores, valores—mercancías (*Ibidem*).

Esto es lo que hace complicado saber si los museos son, en el capitalismo, inmensos almacenes de mercancías, mausoleos estetizados o trincheras potencia-



les. El universo simbólico de la dominación está formado con estas fantasmagorías y materialidades espectrales como material con el que construyen su semiosfera. Pero a pesar de la lisura con que la cultura puede presentar la superación del pasado y justificar la barbarie como la única opción por el bien de la sociedad, la mirada presente lo fantasmagórico en la mentira y se mueve nuevamente, esquizofrénicamente como estrategia de huida de la dominación, esquivando el proceso de terror y barbarie que naturaliza el absurdo y convierte en convención social los intereses de esa dominación. Al dejar de percibir la profundidad y actualidad de estas contradicciones, la mirada historicista, la semiótica y la hermenéutica, dejan de ocuparse de lo humano y se hipnotiza en la reificación. Nuevamente estamos frente a la constelación pero con ojos que son incapaces de reconocer lo monádico en ella, la memoria se ha desvanecido y no podemos reconocer al pasado con su carga antagónica.

Es entre la *sublimación* y la *cristalización* como imágenes dialécticas del pensamiento y la acción, es decir, entre el movimiento radical de lo concreto a lo abstracto y viceversa, que podemos encontrar la mirada humana que se cuestiona a sí misma y al mundo que la rodea. Ese campo tenso que va de lo *sublimado* a lo *cristalizado*, es donde lo humano se debate críticamente para trascender lo aparente. Esta *trascender lo aparente* es ampliamente tratado por Bloch y se puede representar desde la siguiente imagen:

Porque el reposo no trasciende nada, mientras se halla en reposo, ni del movimiento mientras todavía se mueve; sino que el instante, ese algo extraño, se encuentra entre el movimiento y el reposo, no perteneciente a ningún tiempo; y en él y desde él va lo movido al reposo y lo reposado al movimiento (Parménides: 156 D-E) (Bloch 1980, 288).

La mirada, que es pensamiento, se ubica, en tanto trascendente, en un instante en el que hay un detenimiento, no perteneciente a ningún tiempo, que significa una conexión iluminadora con *el tiempo sin tiempo*. Y esto es lo que anima al materialista histórico a hundir su crítica en la imagen de la historia que se presenta en apariencia, a su mirada dialéctica para hacer estallar los convencionalismos que la dominación instaura como inmanencias y es lo que anima al artista a desafiar los límites de lo aparente enloquecido por la pasión creadora. Trascender esta apariencia significa movimiento constante entre lo abstracto y lo real por el pensamiento y la acción de manera recíproca y mutuamente re-significante. Este movimiento parece

complejo pero opera constantemente en la duda cotidiana y el rechazo ante la explotación. Una personificación de este movimiento es el *flâneur*, que atraído por el objeto, deambula entre la apariencia y el contenido como lo hace entre la ciudad y los cafetines con tanta displicencia como libidinosidad. Cabe preguntarse, hoy, en la sociedad moderna del consumo por el consumo a un nivel nunca antes alcanzado, ¿no tenemos todos algo de *flâneur*?

Esto muestra que no es simplemente el pensar lo contradictorio suficiente para la ruptura, también los instantes en que se intersectan dichas contradicciones, intersecciones en que se prefiguran los antagonismos. Esta disyuntiva está siempre presente en los debates entre teóricos, activistas y bohemios que la final de la discusión no saben bien quién es quién. Para acceder a la idea antagónica se necesita del cruzamiento entre tipos de praxis y teoría:

No basta solo la experiencia, también es necesario un pensar que esté saturado de ella. La estética no puede adaptarse a los fenómenos, privada del aparato conceptual. La experiencia artística incluye la conciencia del antagonismo que hay en el arte entre lo exterior y lo interior. Y la mera descripción de la experiencia, la teoría y el juicio estéticos, son demasiado poco. [...] El arte todo está compuesto de algo formado en sí mismo por su propia lógica y consecuencia, y también por la conexión entre espíritu y sociedad (Adorno 1992, 452).

Este proceso contradictorio es común en el taller del autentico artista, en especial en el artista abstracto, un tipo de arte que siempre ha incomodado a los teóricos:

Lo que parece a los teóricos una contradicción lógica, es algo perfectamente usual para los artistas y se desarrolla en su trabajo: el dominio sobre el momento mimético, dominio en forma alguna arbitrario, que deshace pero también salva. Arbitrariedad en lo no arbitrario es el medio vital en que se desenvuelve el arte y el poder para hacerlo es criterio fiable de capacidad artística, sin la que se ocultaría la fatalidad de ese movimiento. (Adorno 1992, 153-154)

El pensamiento saturado de experiencia que acompaña una experiencia saturada de pensamiento, es dramático y es utópico concreto, pero también es capaz de trascender la apariencia sin *desgarrar* la realidad y lo vivo en ella. Suponemos que Benjamin comprendió que los artistas y los amantes del arte auténticos, los capaces de provocar *iluminaciones profanas* y de recibirlas, mantienen esta movilidad

constantemente y, sin preocuparse por nombrarla, ni identizarla, acusan su existencia experimentando la vibración de lo bello y lo dramático por empatía. El drama como figura estética podría ser visto como imagen dialéctica que nos habla de este desgarramiento, este movimiento contradictorio que deja al humano solo ante la indeterminación, la cual, se mueve de lo sublime o lo monstruoso, de lo grotesco a lo fino y viceversa. El artista, el activista y el teórico auténtico han sentido esta indeterminación y la indeterminación como auténtica angustia, la hemos sentido todos alguna vez.

La autenticidad es, en efecto, un asunto cardinal dentro del antagonismo. Aura y autenticidad son nociones importantes para la comprensión de la utilidad del arte y las imágenes dialécticas como recurso crítico y redentor del sentido y los contenidos del conflicto. Volvamos un poco a la cuestión de la cristalización y el pensamiento. Cuando la constelación se *des-cristaliza*, el *aura* desaparece. Cuando el arte, la historia, pierden su contenido antagónico, el historiador no encuentra objeto de estudio o al menos, no uno auténtico, y comienza a hacer historicismo, (el artista, arte por el arte) historia de las relaciones del poder dándolas por ciertas, pues deja de percibir la falsedad, de indignarse por la masacre. Siente que es, por fin, objetivo. Esto deviene en historia de los *bienes culturales* como *cosas culturales* que ocultan el terror que les dio origen. La mirada se vuelve ciega a la lucha de clases. Se hace investigación, teórica e incluso activismo, de la mano del poder:

Fustel de Coulanges le recomienda al historiador que quiera revivir una época que se quite de la cabeza todo lo que sabe del curso ulterior de la historia. Mejor no se podría identificar al procedimiento con el que ha roto el materialismo histórico. Es un procedimiento de empatía. Su origen está en la apatía del corazón, la acedia, que no se atreve a adueñarse de la imagen histórica auténtica, que relumbra fugazmente. Los teólogos medievales vieron en ella el origen profundo de la tristeza. Flaubert, que algo sabía de ella, escribió: "Pocos adivinarán cuán triste se ha necesitado ser para resucitar a Cartago". La naturaleza de esta tristeza se esclarece cuando se pregunta con quién empatiza el historiador historicista. La respuesta resulta inevitable: con el vencedor. Y quienes dominan en cada caso son los herederos de todos aquellos que vencieron alguna vez. Por consiguiente, la empatía con el vencedor resulta en cada caso favorable para el dominador del momento. El materialista histórico tiene suficiente con esto. Todos aquellos que se hicieron de la victoria hasta nuestros días marchan en el cortejo triunfal de los dominadores de hoy, que avanza por encima de aquellos que hoy yacen en el suelo. Y como ha sido

siempre la costumbre, el botín de guerra es conducido también en el cortejo triunfal. El nombre que recibe habla de bienes culturales, los mismos que van a encontrar en el materialista histórico un observador que toma distancia. Porque todos los bienes culturales que abarca su mirada, sin excepción, tienen para él una procedencia en la cual no puede pensar sin horror. Todos deben su existencia no sólo a la fatiga de los grandes genios que los crearon, sino también a la servidumbre anónima de sus contemporáneos. No hay documento de cultura que no sea a la vez un documento de barbarie. Y así como éste no está libre de barbarie, tampoco lo está el proceso de la transmisión a través del cual los unos lo heredan de los otros. Por eso el materialista histórico se aparta de ella en la medida de lo posible. Mira como tarea suya la de cepillar la historia a contrapelo (Benjamin 2007, 21-22).

Sin embargo, que el historicismo no vea las constelaciones no significa que no existan. Que la búsqueda de conocimiento haga como que la lucha de clases no existe, no significa que no exista en verdad. La miopía de la teoría política y de las metateorías del orden social, de la semiótica y la hermenéutica misma, radica en su incapacidad de entender el antagonismo entre la idea burguesa de cultura y su *envés* como lucha de clases. Dicha miopía teórica no significa que la temporalidad deje de contener potencialmente su propia ruptura desde su polimorfidad oculta, solo porque no la vean. La configuración de la ortodoxia marxista, también se debe a esta miopía. Si dejamos de ver la constelación de Orión, es porque el planeta se mueve; que Orión esté en otro lado al que nuestra mirada no accede, no significa que dejó de existir. Este ha sido el crimen de la soberbia objetivista y el método sobre otros saberes: su negación o ridiculización como proto-saberes o saberes no validos. Pero, donde la ciencia insiste que no hay nada, la metafísica opone una posibilidad seria. Nuestra incapacidad de percibir algo y por lo tanto el nombrarlo, no significa que no exista. Que «las cosas nacen cuando las nombramos» es una imagen dialéctica de la relación significativa entre lo humano y lo natural. En tanto *no-nacida*, hay que decir que la cosa existe potencialmente esperando ser nombrada. De no ser así, confundiríamos al hombre con ese dios autárquico creador de autarquías que murió en las *tesis sobre Feuerbach*.

En este sentido, la constelación *todavía-no-cristalizada* en el *aún-no-detenerse* del pensamiento, nos habla de *la no percepción de la constelación* misma y por lo tanto de la dificultad de ver lo *monádico sublimado en el tiempo de la dominación*. Trascender la apariencia, la tautología, evitar esta miopía, ese es el trabajo de la

historia a contrapelo la cual está llena de *iluminaciones profanas*. Es un viaje a través del recuerdo más explosivo, como dijimos, el recuerdo de lo pendiente. La *iluminación profana* podría encontrarse justo en la intersección entre la *cristalización* y la *sublimación* como cartografías de relaciones sociales en el arte, la negación y la rebelión. Una cartografía celeste, constelación de constelaciones, que nos muestra significados cargados de historia, de lo vivido dramáticamente, conectándose y resignificándose entre sí desde la experiencia y la creatividad.

Kandinsky, ya presentía desde su hacer, la complejidad de estas cuestiones:

Cada fenómeno puede ser experimentado de dos modos. Estos dos modos no son arbitrarios, sino ligados al fenómeno y determinados por la naturaleza del mismo o por dos de sus propiedades: exterioridad-interioridad.

La calle puede ser observada a través del cristal de una ventana, de modo que sus ruidos nos lleguen amortiguados, los movimientos se vuelvan fantasmales y toda ella, pese a la transparencia del vidrio rígido y frío, aparezca como un ser latente, «del otro lado».

O se puede abrir la puerta: se sale del aislamiento, se profundiza en el «ser-de-afuera», se toma parte y sus pulsaciones son vividas con sentido pleno. [...] Del mismo modo, la obra de arte se refleja en la superficie de la conciencia. Pero permanece más allá de la superficie y, una vez terminado el estímulo, desaparece sin dejar rastros. También aquí hay un cierto cristal transparente, pero rígido, fijo, que hace imposible la relación directa. También aquí existe la posibilidad de penetrar la obra, participar en ella y vivir sus pulsaciones con sentido pleno (Kandinsky 1971, 11-12).

¿Cómo abrir esa puerta y acceder, desde el mundo de la comprobación, la repetición y el valor homogéneo, a la verdad? Esta complicación radica en que la verdad *sublimada*, escapa a la mirada como *fantasmagoría*, *materialidad espectral*. ¿Cómo tener ojos para ver la constelación *cristalizada*, percibir la totalidad de las contradicciones al punto de captar la imagen de lo antagónico?, ¿Cómo detener el pensamiento, cómo evitar que sus alas sean su debilidad –como en el caso del *Angelus Novus benjaminiano*- ante el viento del progreso? Quizá en el aura encontremos más respuestas.

## AURA: AUTENTICIDAD Y REPETICIÓN EN CONFLICTO

El *aura* contiene una latencia monádica, a la cual estamos expuestos principalmente en el arte. El aura activa el pre-sentimiento de que la apariencia contiene algo no aparente, un desafío a nuestro pensamiento, una caja de Pandora que esconde un secreto. Este presentimiento, tan rápido como un relámpago -diría Benjamín-, puede ser visto también como el instante en que lo humano adquiere conciencia de su papel entre lo causal y lo procesual. Cuando nos paramos frente a una obra de arte que desafía nuestra comprensión, estamos quizá frente a la recreación de este momento y esa incertidumbre. La fotografía luchó mucho por su espacio en el parnaso de las bellas artes y fueron quizá, sus contribuciones a esta incertidumbre que arrancaba a la realidad y llevaba a otros lugares en forma de impresión fotográfica, lo que le valió dicho espacio. La incertidumbre como conflicto, exige a lo humano, y a ningún otro ente, una decisión cargada de contradicciones. Este proceso es imagen dialéctica del *instante de peligro* el cual no tiene más tiempo que el *aquí y ahora*, una temporalidad radical ante el exterminio: el drama de una decisión en la que nos va la vida.

Todos tenemos una idea y un sentimiento ante lo que consideramos arte, aunque esa consideración sea relativa. El arte resguarda esa latencia y la presenta casi ambigua pero concreta, en las vibraciones que activa en nosotros, las cuales van del dolor a la alegría, de la nostalgia a la euforia, de lo bello a lo sublime o de la aceptación al rechazo. El arte provoca una resonancia indescriptible en nuestras profundidades, pero también, prefigura tanto la *sublimación* como la *cristalización* entre apariencia y esencia. La fuerza anímica de estos procesos es la memoria y el placer en contra de la imposición de una inmanencia cósmica. Ya que «el arte es muy subjetivo» y lo bello «es muy relativo» se dice coloquialmente, la resonancia indescriptible que el arte nos provoca, es dubitativa, apela a nuestra subjetividad y experiencia; los argumentos de su *subjetivismo* y *relativismo* **son simplificaciones absurdas y al mismo tiempo son la forma primaria de la defensa de esas vibraciones heterogéneas y subjetivas ante lo bello**, contra la homogenización e identización de los contenidos indescriptibles del sentimiento. El argumento vulgar de que “lo bello es relativo y subjetivo”, es una batalla en lo cotidiano por mantener abiertas las posibilidades infinitas frente a quien argumenta con mucha seguridad un conocimiento absoluto. El *aura* vibra silenciosamente en el arte como resonancia

de procesos humanos creativos y como memoria. Benjamin nos muestra la fragilidad del *aura* en tanto que basta una repetición reificante, su duplicación primera como fetiche, para que el *aura* se *sublime*, es decir, desaparezca. Contra esta repetición hay que lanzar una alarma. Esta alarma es radical en tanto que critica la reproductibilidad del arte, pues, esta reproductibilidad contiene potencialmente la destrucción del *aura*. Aniquilar el *aura* es tan sencillo como hacer una reproducción, pues, en lo irreplicable se resguarda el antagonismo de la autenticidad ante la lógica de la repetición. Repetición y acumulación son procesos fundamentales para la industrialización y en términos epistémicos, para la objetividad y la validez científica que acumula saber y la implementación de modelos.

Quizá la paradoja que anima lo antagónico dentro del *aura* es su carácter de irreproducible, al mismo tiempo que su carácter de inagotable. Suponer que el *aura* se agota implica una afirmación *a priori* de la finitud de la creatividad humana. Dicha finitud imprime al acto humano un matiz de pesimismo y temor por su agotamiento inevitable. Esta idea de *finitud* y *vacio*, alcanza toda su dimensión deprimente un segundo después de experimentar el éxtasis del fetiche. La invalidación de cualquier saber por la imposibilidad de su repetición, es el debate entre la *nada* y la *metafísica*; entre la objetividad y la subjetividad; entre el materialismo vulgar y el materialismo histórico; entre el método científico y lo no científico como formas validas de conocimiento. El desafío radical a la creatividad implica el rechazo a la repetición. Eso nos lleva a la cuestión del *hacer* humano, pues este, no repite dos actos o productos de forma perfecta<sup>23</sup>. Esta reproductibilidad impecable solo es posible hasta que el ser humano se convierte en apéndice de una máquina. Ésta sí es capaz de producir un objeto sin la más mínima diferencia *ad infinitum*. Solo la moda, que es la guillotina del fetiche, dicta la caducidad de esa reproducción. Aunque el hecho de imprimir un cuadro de van Gogh puede traer mucho debate en cuanto a si pierde su *aura*, sostenemos que el debate apunta a lo humano, no a la cosa en sí. Se dirige a dialogar con quién observa el cuadro, con quien lo realiza, el sentido de ambos diálogos, no solamente con el cuadro en sí. Es decir, no a la representación como cosa sino a la relación social que da sentido a la representación. Es un debate no sobre lo producido, sino sobre lo productor, sus contradicciones y su lucha por no ser borrado e ignorado en la apariencia.

---

[23] Sobre el terror que implica la duplicación vale la pena leer la obra de José Saramago, *El hombre duplicado*.

¿Por qué contentarse con una repetición si todos queremos al original? La originalidad liberada, no instrumentalizada, sabotea e incomoda a los procesos productivos regidos por la ganancia y el mercado. Las líneas de producción no necesitan gente creativa, eso es una catástrofe para sus procesos. Los gerentes son los robots mas acabados. Sin embargo, en los laboratorios de la industria, la originalidad es la gallina de los huevos de oro en cautiverio. Desafiar la instrumentalización de la originalidad y liberarla como acto cotidiano es un hecho común en los momentos de rebelión y un hábito para los artistas que buscan la inspiración. La creatividad liberada en la vida cotidiana deviene transformación de las relaciones sociales de forma distinta y sus medios (*Facebook* y otras *redes -virtuales- sociales*, son ejemplos recientes que comienzan a sufrir iniciativas represivas por parte de la lógica capitalista y el poder para ser criminalizadas en forma de leyes tramposas, ejemplo la ley ACTA). La no adecuación de la creatividad a ningún fin instrumental, su expresión autentica, apunta a una visión utópica sobre el arte y una sociedad emancipada del *tiempo socialmente necesario* que dicta el ritmo de la creatividad y la repetición desde el reloj de la producción. El desafío radical a la originalidad, ni una repetición, apunta a que cada acto sea de creación, ¿cómo podría mantenerse el tiempo lineal homogéneo en una sociedad profundamente, creativa?

## MÁS ALLÁ DE LA HERMENÉUTICA Y LA SEMIÓTICA

Cabe decir que nuestra aproximación a las imágenes no es un análisis hermenéutico ni semiótico primordialmente. Para explicar esto utilizaremos como recurso un debate respecto a los límites de la semiótica y la hermenéutica desde diferentes autores propuesto por Diego Lizarazo (2004). Un segundo debate, más breve, sirve de apoyo respecto a límites más nítidos entre hermenéutica y semiótica que retomamos de Terry Eagleton (1998).

Lizarazo, a propósito de los linderos entre hermenéutica y semiótica como herramientas interpretativas de la imagen, precisa la distancia que toma Foucault de la semiótica y su preferencia por la hermenéutica, frente a Ricoeur que avanza sobre una complementariedad entre ambas visiones. Esto bifurca el estudio de Lizarazo en dos sentidos, de los cuales, elegiré la línea de Ricoeur. Lizarazo valora que Ricoeur desarrolla lo que él interpreta como una recuperación de lo mejor de la hermenéutica y la semiótica para abordar la imagen sin las limitaciones inherentes



a ambas. Lo que nos interesa de su estudio es su viraje lejos de Foucault. En términos llanos iremos en sentido contrario de Lizarazo, igual que Foucault, tomando un camino distanciado de la semiótica y eventualmente, de la misma hermenéutica. Cabe preguntarse ¿y qué hay más allá de la hermenéutica?, podríamos decir que la historia a contrapelo y el entramado histórico que subyace a las alegorías, los signos y las imágenes dialécticas.

El inicio del debate de Lizarazo nos es propicio puesto que hemos argumentado en capítulos anteriores la cercanía entre Foucault y Benjamin, este último, inexistente en el texto de Lizarazo, cita *in extenso*:

Foucault se ha imaginado las cosas en términos de una lucha insalvable, donde la semiótica representa una concepción positivista que asegura acceder a la significación sustancialmente contenida en los signos. Por su confianza en los códigos y los sistemas, la semiótica supone que la significación se produce de manera precisa y resulta entonces accesible y mensurable. La medición del peso del significado y de los procedimientos de su producción constituye así el universo semiótico. La hermenéutica, en cambio, piensa Foucault, desconfía de la presencia del significado. Los signos ponen en el horizonte, más bien, el juego de las interpretaciones. Los signos encarnan la lucha irreductible por imponer los sentidos, en una dinámica de tachaduras, enmiendas y superposiciones donde las interpretaciones convulsionan sobre el fondo de la historia de la cultura.

Ricoeur se plantea las cosas de otra manera. No tiene en mente una concepción tan formalista y positivista de la semiótica, ni una noción tan nihilista de la hermenéutica. Piensa que bien puede darse un dialogo entre los dos ámbitos: la semiótica ofrecerá una visión que aborda el problema del sentido desde un andamiaje teóricamente estructurado para explicar la lógica de los signos, y la hermenéutica buscará la apertura del sentido, su conexión con el mundo. Así la semiótica será el modelo explicativo de las relaciones sistemáticas internas a los lenguajes y los textos, y la hermenéutica una perspectiva comprensiva que procura entender el complejísimo ámbito de las relaciones entre el lenguaje y la experiencia, el símbolo y la vida. Aun que las visiones de Foucault y Ricoeur se orientan a senderos distintos y restituyen figuraciones divergentes de lo que son los dos campos, logran indicar dos cuestiones cruciales: reconocen que la hermenéutica y la semiótica se emparentan en el curso de su búsqueda por abordar la significación, y se separan en la medida 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 (Lizarazo Arias 2004, 22-23).

En efecto, es posible percibir como Foucault se ha imaginado las cosas en términos de una lucha insalvable, donde la semiótica representa una concepción positivista (*Ibidem*). Pero estas aparentemente insalvables luchas en Foucault, sus aparentes límites nihilistas, son en realidad fronteras, descarnadas afirmaciones de límite que no son ingenuas ni simplemente nihilistas. Acceder más allá de esos límites es lo que hemos apuntado como capacidad en Benjamin y su singular mirada dialéctica materialista de la historia. La ausencia de este componente crítico sobre la construcción histórica de las significaciones es lo que deja tan débilmente parada a la semiótica como forma de conocimiento crítico:

En cuanto se ha liberado de materialismo histórico (o no ha conseguido llegar a él), la semiótica contemporánea tiende en sus momentos más eufóricos a reproducir a nivel de signo esa mezcla de idealismo formalista y vulgar materialismo, que el materialismo localiza en la estructura misma de la mercancía. [...] El signo se convierte en la mercancía del intelectual pequeño burgués que sucumbe ante su atractivo sexual. (Eagleton 1998, 58-59)

La hermenéutica, no está lejos de este problema en tanto mantiene distancia del materialismo histórico. Cerrar esa distancia, por supuesto, implicaría que la hermenéutica es otra cosa, quizá *iluminación profana*.

Quizá en este sentido la mercancía pueda ser entendida como el emblema barroco llevado al extremo. El significado del emblema está también siempre en otro lugar, en la continua metamorfosis de los significantes, pero esa polivalencia está ligada a fines hermenéuticos: cuanto más polivalente sea el significante, mayor será su fuerza analítica para descifrar lo real. Y cuanto más complicado se vuelva en su estructura, tanto más quedará en primer plano su materialidad, sin que cese por ello en lo más mínimo de indicar algo. De hecho adquiere el poder de desvelar los secretos de la naturaleza al convertirse en un talismán material. Por contraste, en la mercancía la materialidad del significante ha degenerado por un lado en una esotérica referencia a sí misma y por el otro lado ha sido reducido a una mera abstracción por el valor de intercambio." (*Ibidem*, 58)

La mercancía signo, símbolo y significante, entrapa a la hermenéutica como a la semiótica de distintas formas. En tanto alejadas del materialismo histó-

rico, son incapaces de reconocer en la mercancía los vestigios de un proceso impuesto por la fuerza en toda su crudeza. Esta imposición se agudiza en las aproximaciones *genealógicas* y estallan en la *arqueología y la historia a contrapelo*. Si la ruina es el vestigio del pasado, la semiótica nos dará una descripción impecable de lo que tenemos ante nuestros ojos, la hermenéutica irá más lejos y explicará cuál es la configuración histórica en términos de supervivencia de la ruina, la genealogía foucaultiana nos hablará, no solo de la configuración histórica de la supervivencia de la ruina, sino que esbozará las razones del fracaso y el legítimo derecho de los sujetos que participaron en la creación de la ruina tras el combate. Para Benjamin la ruina está viva, es un miembro cercenado de los que lucharon, una mano que aún se agita señalando trémula al responsable de la barbarie, y en ese sentido demandando justicia, es decir, redención. La ruina no es un objeto, ni siquiera un sujeto, es un vestigio de la humanidad mutilada en sí. La ruina es un *recuerdo doliente*, flagrante, que acontece incesantemente. Es carne trémula que nos introduce en la pesadilla surrealista de *Los desastres de la guerra* de Goya.

Estas son las razones por las cuales no entraremos en una lógica interpretativa con el pasado, ni con la ruina, ni las capas arqueológicas de la historia, sino que entablamos un diálogo con estas desde sus resonancias internas. Sin temer al misterio de la Caja de Pandora, nos dejamos seducir y nos hundimos en la ruina para emerger de su interior, quizá heridos también, junto con las agudas y prolongadas aristas de sus contradicciones y pendientes, rompiendo desde el interior la apariencia. ¿Para qué? ciertamente, no para interpretarla hermenéuticamente, ni decirnos lo que es semióticamente, ni enjuiciarle estéticamente, sino para exponer sus contradicciones en tanto representación fragmentaria y conflictual de la totalidad y evidencia, no de la lucha por el poder, sino por la construcción de otro mundo distinto al mundo de la dominación aquí y ahora.

## CONSTELACIONES

Las imágenes desde las que evocaremos el proceso de la llamada comuna de Oaxaca, emergen del interior del movimiento social y son también resonancias de un momento monádico, ahora, resonancias del pasado que actualizan lo que se dejó pendiente por su represión. De no ser así, estaríamos creando un catálogo de referencias externas al mismo movimiento y, aunque esto puede ser un método en

sí, no tendría nada que ver con la experiencia de la imagen desde la subjetividad. Es fundamental exponer en qué medida estas imágenes se actualizan, constelan, y dialectizan con otros tiempos de rebelión. Por eso, hemos recurrido a otras representaciones artísticas críticas y trascendentes: los *collages* de Renau y Heartfield, la pintura del periodo negro de Goya, el cartel polaco (especialmente a Walkusky), el estencil de Banksy, el arte callejero, y la producción simbólica del periodo de 2006 en Oaxaca, etc. Realizamos estas constelaciones como apoyatura que nos permita dar nitidez a esas actualizaciones de la historia en la imagen y armonizar sus vibraciones. La trascendencia de estas imágenes es el hilo que la autentica **tradición de los vencidos** presenta como denuncia del terror del tiempo sin memoria. La tradición de los vencidos, en tanto el enemigo no deje de vencer, es **la resistencia**, no como sacrificio sino como carnaval. Por eso el arte es fundamental.

Al igual que las subjetividades, el arte es afectado por la totalidad de forma constitutiva y al mismo tiempo conflictual. En este sentido arte y sociedad son campos que contienen, de manera similar, tensiones entre el pasado que espera su redención, justicia, y el presente como potencialidad de cambio:

Marx dice que las revoluciones son la locomotora de la historia mundial. Pero tal vez se trata de algo por completo diferente. Tal vez las revoluciones son el manotazo hacia el freno de emergencia que da el género humano que viaja en ese tren." (Benjamin 2007, 37)

La locomotora revolucionaria de Marx es vehículo que conduce a la humanidad a su emancipación, pero quizá también a su destrucción. El arte es crítico de sus propias revoluciones o no es arte. Es importante plantear una crítica a la locomotora tomada por el terror, y la revolución fetichizada bajo la idea de progreso tecnológico como ontología de lo humano. El arte autentico es una representación de ese instante crítico en que se detiene el movimiento rectilíneo y uniforme de la temporalidad homogénea y nuestra mirada se detiene frente a una imagen-instante llena de significado histórico representada por la búsqueda de la verdad. La realidad va un paso adelante e imprime a la humanidad un cierto ritmo que es preciso criticar, detenerlo para examinarlo. El arte nos permite generar *instantáneas* del momento acaecido, pues, si la *iluminación* sobre la verdad es tan rápida como un *relámpago*, entonces la impresión de ese relámpago y su perdurabilidad como imagen presenta posibilidades para su comprensión a pesar de la fugacidad de lo bello, del *nuc-stans*

de Bloch. Esta es otra de las victorias estéticas de la fotografía. Prolongar en la imagen, como puerta al pasado, el *nuc-stans*, ese bello instante que deseamos se prolongue como verdad, es un anhelo de la memoria que resignifica la miseria del presente en forma redentora y contestataria. La fotografía es un lugar privilegiado de este proceso pero también lleno de contradicciones y no exenta de apariencia.

También la mirada del poder se apodera de la fotografía. Cuando se es inmune al dolor y se estetiza el horror como documento de cultura y no de barbarie, hemos desgarrado lo humano contenido en la imagen. La sensibilidad, la solidaridad empática con los vencidos, nos da la posibilidad de la estética como una cartografía del horror y la esperanza. Memoria y recuerdo son la brújula que es atraída hacia lo humano, ese núcleo magnético inaprehensible pero cierto. Esto nos permite adentrarnos en las imágenes desde una mirada crítica. Esto implica la posibilidad de potenciar aquello que anima dialécticamente a la imagen, su dimensión utópica, y nos permite proyectar los contenidos estéticos de una imagen sobre procesos sociales para develar el contenido conflictual y antagónicos, tanto al interior como al exterior.

## BATALLA VISUAL EN OAXACA

Las imágenes cotidianas que emergieron durante los meses que la APPO tomó el control de Oaxaca contienen una dialéctica negativa que nos permite proyectar una mirada a contrapelo sobre el cambio social. Esta cotidianidad donde la temporalidad del poder fue dislocada y la totalidad capitalista fue rota por otras formas de relacionarse socialmente, de tomar decisiones y de desbordar la creatividad, nos muestran los apuros que el poder experimenta para maquillar constantemente sus derrotas:

Durante los meses de resistencia pacífica y de movilización ciudadana en Oaxaca, emergió la imagen como elemento fundamental de expresión popular, de vitalidad cultural, de ejercicio de la risa como forma de revelación y empoderamiento. Marchas carnavalescas, fueron capaces de suprimir las normas e invertir el sentido de la realidad, por algunas horas, mientras desfilaban por las calles los demonios y el sinsentido; coros de juventud pintaban las paredes y las banquetas. (Tovar 2008)

Estas formas de la creatividad no son simples producciones simbólicas de un momento de excepción. Son representaciones emergentes en un momento de ruptura del *continuum* de la historia, que, no exentas de contradicciones, expresan

en estas, junto con su temporalidad un desafío a los paradigmas de los movimientos sociales y la comprensión de la rebelión. La praxis creativa imprime al hacer humano una dimensión artística, es decir, de libertad y verdad. El momento del quiebre de lo establecido, se expresa en la emergencia de un *hacer no establecido*. En este hacer, todos los anhelos aplastados por el deber, cobran vida en la cotidianidad y se ven desafiados como actos de creatividad en tanto mantienen la negación de lo establecido o lo recrean de forma inversa. Esta recreación inversa del hacer establecido se puede observar cuando los *cueteros* transforman su forma de trabajo en forma de resistencia, en vez de dirigir los cuetes al cielo, los dirigen a la policía y participan como sujetos en resistencia contra la represión. En contraste con la creatividad de la gente común, fue interesante observar como las organizaciones con formas jerárquicas de poder intentaban proyectar sus formas sobre la gente. Tal es el caso de los movimientos de vía institucional al interior de la APPO, quienes en su mayoría (existen honrosas excepciones) tenían como único anhelo, la restitución del tiempo del Estado donde se presentarían fortalecidos y en posibilidades de ocupar un lugar de poder en el *status quo* como lo demuestran las recientes elecciones en Oaxaca. Por el contrario, las experiencias autogestivas que se distancian de la toma del poder, en palabras de un locutor de Radio Plantón<sup>24</sup>:

Quando no sabíamos que hacer, cuando nos quedamos sin instituciones ni nadie que nos dijera que hacer, los integrantes del CIPO se movían como pez en el agua, porque su experiencia cotidiana está en la autogestión, en el ejercicio de la organización horizontal

Precisamente son estas iniciativas de experiencia autogestiva las que experimentan el distanciamiento más significativo con las actuales polarizaciones organizativas en Oaxaca que tienden a la restitución de la izquierda partidista.

El desafío que presenta una *cotidianidad monádica*, es decir, los días de la comuna, es un desafío a la creatividad constante. Nada puede repetirse porque nada de esto había sucedido antes así. En tanto esta creatividad constante se expresa, se comprende hasta qué punto es la creatividad un atributo humano negado en la cotidianidad del tiempo lineal homogéneo, el tiempo de los actos, los hechos rutinarios y repetitivos, el tiempo de la afirmación *identitaria*.

---

[24] El informante ha solicitado el anonimato.

Ahora es claro que, siendo la creatividad la forma de hacer cotidiana, el arte oaxaqueño tendría que ser impactado profundamente por la APPO. Hemos insistido en el arte como el territorio del hacer humano más sensible a este principio de creatividad. Se puede decir que el *periodo Toledo*, por llamarle alguna forma, un periodo marcado por la ruptura con el discurso y la crítica política directa desde el arte, se cierra con este evento y hoy, ya sea de forma auténtica o fetichizada<sup>25</sup>, el arte en Oaxaca se involucra nuevamente de forma explícita en el debate social. Cabe aclarar que aunque la figura de Francisco Toledo como actor social ha estado marcada por una actividad política y contestataria intensa. Este hecho es visible por el contraste que el desarrollo artístico contemporáneo en Oaxaca arroja sobre dicho periodo. Sin embargo, se debe acotar que esta aparente apolítica artística oaxaqueña en el arte no es vulgar apolítica, puesto que es también expresión de una postura política concreta que merece un debate más profundo en relación al *periodo Tamayo*, el *periodo muralista* y el periodo posrevolucionario.

Para rescatar el contenido de lo abra de Toledo como postura y no caer en el error de juzgar apolítico aquello que no lo es de forma explícita y en una contradicción en el presente trabajo en arte arte y sociedad, podemos recurrir al siguiente texto con motivo de una exposición de carteles celebrando los 70 años del artista:

Nunca como hoy, la naturaleza había tenido que luchar por su sobrevivencia. Esa es la otra cara de la moneda de la idea de progreso y de todos los discursos de una humanidad que avanza hacia su realización-destrucción. Este es un tiempo que mata a la madre tierra, un tiempo matricida. La selección natural a dado paso a la selección económica. Sin embargo, el contingente más avanzado de esta lucha-desafío contra la humanidad por la supervivencia la encabezan los insectos, seguidos del irónico contingente de los chinpancés. Los primeros porque se nos suben a las barbas, los segundos porque son una acusación incómoda a nuestro dominio de especie y a lo sencillo que es convertirse en académico.

El hombre ha tenido que inventarse mil herramientas para realizar el trabajo que los animales realizan con limpieza y eficacia. Cada acto de estos contribuye a la

---

[25] Queda para otro estudio la ubicación detallada de las experiencias auténticas en el arte oaxaqueño por la complejidad del asunto. Sin embargo, la instrumentalización y vigilancia de la proyección artística con contenido social ha sido fuertemente acotada con la idea de becas y apoyos financieros por instituciones orgánicas como la fundación Harp Helú. Jóvenes artistas oaxaqueños y no tan jóvenes, se alinean ahora para recibir financiamiento. No se trata de enjuiciar los motivos de los artistas, sino de apuntar desde estas contradicciones, la delicadeza de la cuestión.

regeneración de la vida, cada acto nuestro contribuye a la propagación de la muerte edulcorada. ¿Qué papel tiene el arte frente a esta situación? El artista, es capaz de mirar lo extraordinario en la cotidianidad y capturarlo para convertirlo en expresión. Virtud fundamental es la necesidad de decir algo de una cierta forma. Eso es lo que los críticos llaman *estilo*. Pero los artistas saben que es necesidad, la necesidad infantil de hacer lo que a uno le da la gana porque le da placer.

Toledo insiste en la paradoja humano-insecto-chango-etc. y la crítica ha de dirigirse a la cuestión de la supervivencia. Los actos de supervivencia son siempre el límite de la estética frente al horror, y si ese límite se rebasa, se convierten en la estética del horror. Cómo los insectos, somos terroríficos al momento de sobrevivir, pero en forma distinta. Algunas especies de insectos, devoran al macho, y la madre será devorada por las crías o esta morirá resolviendo la alimentación. Por el contrario, en la sociedad matricida, es el hombre quien devora a la mujer, es el hombre quien devora a los hijos. Esto no es más que la concreción social de la figura paterna que rige la totalidad social presente: Cronos, quien es la doble figura que dicta el tiempo y devora a sus hijos. Hemos convertido la supervivencia en dominación y chantaje para la producción de orden social.

Pero el arte se rebela y Toledo insiste, insiste, en convertir a los changos, los chapulines, las arañas, los cangrejos, los gatos, lagartos, conejos, zorros, etc. en protagonistas de la aventura lúdica del goce estético. Por eso los diseñadores, una especie de artesanos y artistas de la referencialidad simbólica, tendemos un puente de animalerías y bestiarios para llegar a Francisco. Pero se nos escapa, él está con Kafka nahualeando, alebrijizando, polimirfizando, convirtiéndose en ámbar precioso que contiene imágenes de un tiempo sin tiempo<sup>26</sup>

La emergencia de una reactivada voluntad creativa en el plano artístico oaxaqueño, una agenda creativa abierta, se expresó en forma más visible en términos organizacionales y de afluencia de una iniciativa colectiva en la Asamblea de Artistas Revolucionarios de Oaxaca (ASARO) como subjetividad artística emergente en Oaxaca de 2006, pero también en las figuras de otros colectivos como Arte jaguar, Zape, Bemba klan, etc. El valor antagónico (y también contradictorio) de estas iniciativas, merece también ser explorado a profundidad en un estudio posterior, pues, por cuestiones de tiempo y espacio administrativo, no podremos abarcar por

---

[26] Texto realizado por Julio Broca para la exposición itinerante convocada por los maestros Rafael López Castro y Germán Montalvo, prestigiosos diseñadores mexicanos, con motivo de los 70 años de Toledo.



el momento. Si este tipo de acontecimientos pasan desapercibidos para la teoría en su profundidad, si las imágenes de las calles y las paredes se convierten en un simple adorno que acompaña las presentaciones de *power point* en los congresos de ciencias sociales, si el arte es asunto de historicistas del arte y nada más, si no se trasciende a su naturaleza de producción simbólica de excepción hacia su exploración y rescate como representaciones que contienen antagonismo como imágenes de la rebelión, se debe – como alerta atinadamente Sigrid Weigel- a la reducción de la categoría estética a una *teoría* del arte o de lo bello, pues, se le coloca en el campo opuesto a lo político, lo ético y lo social (Weigel 1999, 19). Líneas arriba apuntamos que esta reincorporación del mensaje político explícita en el arte oaxaqueño se desarrolla de forma auténtica y también fetichizada. Por eso preocupa tanto la cuestión de la *autenticidad* sobre la que hemos debatido anteriormente. La forma perversa del arte y la cultura son partes constitutivas del conflicto social y la cultura es un campo cargado de tensiones al respecto. Tenemos entonces una forma cultural que obedece a lo que Adorno critica como *Industria cultural* y la forma no instrumental del quehacer artístico:

La cultura sería la manifestación de la esencia pura del ser humano, sin consideración alguna de contextos funcionales de la sociedad. El hecho de que no se pueda evitar la palabra cultura a pesar de su regusto a vanidad, testimonia lo mucho que la, tan frecuente y correctamente criticada, categoría del mundo tal como es, del mundo administrado, es adecuada y oportuna. Con todo, nadie que sea sensible en cierto grado se libera del malestar en la cultura en tanto que cultura administrada. (Adorno 2004, 114-115)

La emergencia de iniciativas como ASARO en el 2006 y su ramificación en singularidades independientes actualmente, evidencian este movimiento de malestar del ambiente cultural oaxaqueño que se expresaban ya antes del 2006 en otras iniciativas antes mencionadas. Precisamente la experiencia de la suspensión de la cultura administrada por la instauración en el corazón de la ciudad de una temporalidad comunitaria, es la que da origen a la expresión de una cultura *auténtica*. Está en la temporalidad en que «el mundo de cabeza» recuperó el suelo y la marginalidad desbordo el corazón administrativo del sistema, a saber, la ciudad. Quizá lo más dañino para ASARO fue la idea de generar una agenda cuando el impulso creativo desgastaba cualquier agenda, y es que cuando la verticalidad administrativa no puede imponerse, la voluntad colectiva es como una *ola surrealista* que tendría

una cresta que sigue el movimiento de la base y no al revés. En este sentido la experiencia misma de ASARO es una imagen dialéctica del mismo proceso que fue un factor importante de desgaste del movimiento. Un desgaste que se convirtió en herida mortal cuando hubo que hacer frente a la brutalidad del poder. Pero en tanto la creatividad liberada no tiene más agenda que su impulso creativo, tendría sentido el hecho de que dejásemos –cómo recomienda Vaneigem- que la organización de la espontaneidad corra a cargo de la propia espontaneidad (Vaneigem 1998, 213)

¿Cómo mantener la autenticidad del acto de ruptura (que puede ser artístico o social) ante su petrificación en el tiempo imitativo de la cultura instrumentalizada? Quizá la radicalidad sería una buena propuesta. “¿Cómo juzgar el valor de una obra de arte antigua? Por la parte de teoría radical que contiene, por el número de espontaneidad creadora que los nuevos creadores se aprestan a liberar por y para una poesía inédita” (Vaneigem 1998, 212).

Pregunta y respuesta son una sola en los momentos creativos de la ruptura del *tiempo lineal homogéneo* donde el actuar se vuelve poético a cada instante. La autenticidad cotidiana imprime al ser humano que la experimenta la no-existencia de la autoridad represiva. Esto tiene mucho que ver con la idea marxiana de una existencia de placer ininterrumpido donde el arte dejase de ser un acto especializado y se convirtiese en cotidianidad, *valor de uso* y felicidad hipostasiados en un hacer tan útil como placentero. Uno de los debates más enconado entre los consagrados artistas oaxaqueños es la emergencia inesperada de artistas jóvenes que en algunos casos no tienen un precedente académico. En los *instantes monódicos* se logra poner fin a la especialización, una realidad que demanda su existencia a cada segundo ante la ruptura de lo anterior, exige de todos actos que contravienen la identidad y el rol. La especialización deja de tener su carga como instrumento de clase y segregación. Ya no hay artistas puesto que todos lo son. La obra de arte del porvenir es la construcción de una vida apasionante (*Ibidem*). Ese valor del arte y los actos creativos que no es el *valor de cambio* sino su *valía social*<sup>27</sup>, ese nivel de transgresión y radicalidad contenido en el acto creativo capaz de hacernos dar ese salto de tiempo y espacio a un lugar de anhelos y creatividad. Esta idea de *valía social* apunta al grado de crítica y la capacidad propositiva que la obra contiene como propuesta

---

[27] El eminente diseñador cubano Rene Azcuy ha introducido esta idea dentro de los debates contemporáneos del diseño gráfico y el arte, aunque dicho debate no se encuentre plasmado en algún texto aún.

de dignidad sobre el mismo hacer artístico en relación con la forma repetitiva de la realidad. El *auténtico momento de excepción* suspende la lógica del mercado como principio fundamental de las relaciones sociales.

¿Qué sucede cuando la autenticidad se pierde y, cuando sucede esto? Quizá, al abandonarse ese *hacer placentero* por la contemplación y el exhibicionismo, por la fetichización de la autenticidad por la idea de fama. Cuando la obra tiene más importancia que el proceso que la engendra (*Ibidem*). Se vulnera el principio planteado por Klee en el cual «a obra se relaciona a su ley inherente como la Creación del Creador» (Klee 2007, 53) y el *aura*, resonancia de la radicalidad creativa, perece. La obra como fin y no como medio, contribuye a la preponderancia de lo producido sobre lo productor y la acerca a la desaparición del mismo al entrar en la lógica de la exhibición. Dinámica que hemos apuntado a lo largo del presente trabajo, como principio de alienación y fetichización del *hacer creativo*.

Desgraciadamente el artista se reconoce raramente como creador. La mayor parte del tiempo, posa delante de un público, exhibe. La actitud contemplativa ante la obra de arte ha sido la primera piedra arrojada contra el creador (Vaneigem 1998, 213).

En este caso la creación se convierte en una tautología, pues se auto referencia como evidencia de un momento creativo autárquico. Esta es la esencia cultural del tiempo lineal homogéneo que se basa en la imitación y el *remake*. Uno de los primeros cismas profundos dentro de ASARO fue la disyuntiva de la colectividad ante la posibilidad de exponer la gráfica de la rebelión, en especial el estencil, dentro de las paredes de un museo. Algunos aceptaron gustosos, otros rechazaron la propuesta, recelosos. La discrepancia no era para menos, pues el joven perseguido por pintar las paredes se convirtió en el imprescindible *tlacuilo* y cronista visual de una realidad que rediseñaba la estética del espacio arrebatado al poder. Algo de poder debe reconocerse en el museo en tanto institución, por alternativo que este sea. Sin duda que esa nota de radicalidad creadora y espontánea fue mayor en los que decidieron no entrar al museo y desprenderse de ASARO en aquel momento

Casos paradigmáticos como el de *Beta*, joven artista quién en entrevista narró su transformación de *tagger* a grafitero y por último, pasada la rebelión, nos habló de su interés creciente en formas de arte más tradicionales como el oleo pero

con una mezcla con el estencil. Todo esto, acompañado por el desarrollo de una reflexividad sobre su papel en la sociedad como artista grafico. Cabe explicar que el *tagger* simplemente marca la calle con un signo identificativo, el paso a el grafiti implica un apasionamiento tal que la identificación y el rayado territorial se convierten en una actividad mucho mas compleja que implica el dominio de una técnica complicada, muy parecida al aerógrafo. También la preocupación por la confrontación entre lo efímero y lo trascendente introdujeron al Beta al circuito museístico y la lógica de la exhibición no sin conflictos personales.

Precisamente el contenido radical dentro de las imágenes el punto focal de nuestra reflexión. Lo que nos interesa del arte es su potencia crítica capaz de revolucionar y abrir otras ventanas, otras formas de mostrarnos la verdad desde otros puntos de vista, desde otras miradas capaces de trascender la apariencia de un mundo falso e idealizado. Dicho contenido radical solo puede encontrarse, si lo hay, sometiendo las imágenes y los objetos a una exploración incluso corrosiva, como nos muestra Beatriz Sarlo en Benjamin:

Benjamin es subversivo por la corrosión a que somete sus materiales artísticos, sin duda, pero más todavía por esa idea, que no desaparece de su empresa teórica y crítica: la existencia, secreta, esquiva, de un contenido de verdad que produce un saber y está tendido hacia una dimensión práctica. El arte, como escenario privilegiado de este saber, lleva las marcas del pasado, de la explotación y el dolor; y anuncia el futuro. Pero no hay síntesis sino conflicto: la forma de su verdad es la contradicción. (Sarlo 2000, 39)

La aparición de esa verdad como *iluminación profana* contribuye a la comprensión secular de la totalidad y sus contradicciones en experiencias de ruptura del *continuum* de la historia. Mirarlas a contrapelo implica no dejar de lado esa corrosión del material artístico que presentaremos en el apéndice de obra y en los análisis siguientes.

## MEMORIAL DE AGRAVIOS

Memorial de Agravios es un libro poco usual. Concebido como objeto de arte editorial en la misma medida que acto de denuncia, es un documento *sui generis*. Fotógrafos seleccionados por la trascendencia y compromiso de sus imágenes, conforman las paginas que son un recorrido a través del lente inmerso en el autentico

estado de excepción. Algunos de estos fotógrafos de comprobada vocación social, acudieron con su profesionalismo simplemente porque era necesario documentar el alto nivel de violencia orquestado por el gobierno mexicano contra la APPO y en solidaridad a otros fotógrafos que se involucraron sin restricción al curso de los hechos cuya figura emblemática ha sido Brad Will. La convocatoria abierta y la edición del libro fueron realizadas por Rubén Leyva, renombrado pintor oaxaqueño y uno de los máximos exponentes del arte abstracto contemporáneo. Desde entonces el libro crece como tumor en la sonrisa del poder. Tal es el poder del arte. Desde sus páginas comenzaremos la siguiente fase de nuestro debate.

¿La realidad es una imagen? Indudablemente, en tanto la imagen se nos presenta como una puerta en el tiempo, Memorial de Agravios nos permite hacer de la fotografía nuestro punto de partida para abordar las imágenes del cambio social. Esta decisión radica en la vinculación entre hecho, estética, punto de vista, interpretación, ideas contenidas en la imagen fotográfica de forma, etc. En relación unas veces, armónica otras, contradictoria:

Las fotografías tenían [y tienen] la virtud de unir dos tributos contradictorios. Su crédito de objetividad era inherente. Y sin embargo tenían siempre, necesariamente, un punto de vista. Eran registro de lo real –incontrovertibles, como no podía llegar a serlo relato verbal alguno pese a su imparcialidad- puesto que una máquina estaba registrándola. Y ofrecían testimonio de lo real, puesto que una persona había estado allí para hacerlas. [...] Quienes insisten en la fuerza probatoria de las imágenes que toma la cámara han de soslayar *la cuestión de la subjetividad del hacedor de esas imágenes*<sup>28</sup>. [...] Al volar bajo, en sentido artístico, se cree que en tales fotos hay menos manipulación –casi todas las imágenes de sufrimiento que alcanzan gran difusión están en la actualidad bajo esa sospecha- y es menos probable que muevan a la compasión fácil o la identificación (Sontag, 2004, 35-37).

Aunque detrás del lente existe una subjetividad y la voluntad estética del sujeto apretando el obturador, la fotografía tiene un componente testimonial que ningún lenguaje contiene y esto tiene que ver con su realización. Existe un límite a la intervención subjetiva sobre la realización de la imagen y es la realidad misma. Las características concretas bajo las cuales la fotografía deviene imagen pública

---

[28] Lo que vuelve a remitirnos a la cuestión de lo no perder de vista el proceso de producción de la obra en pos de la obra en sí.

la convierten en testimonio visual. Esto se ve más claramente en la fotografía periodística. El foto-reportaje debe tener un alto grado de aprehensión de la subjetividad fotografiada. Esto nos permite transportarnos a través de la plasticidad y estética del momento en que el suceso ocurre. Solo el ejercicio continuo y sensible en la fotografía va dando al fotógrafo la capacidad de hipostasiar veracidad y belleza. Entonces el fotógrafo es una suerte de remero que nos ayuda a atravesar el río del tiempo hacia la orilla del pasado. Los procesos ensamblarios tienen fuertes componentes de horizontalidad.

La horizontalidad también impactó las formas de relacionarse de los artistas, lo que llevó a desarrollar un diálogo intenso a través de las imágenes. El artista, como amante de la imagen y la creatividad, como eterno enamorado de las musas, es la imagen dialéctica más clara de la metáfora que desarrollamos respecto al *estudioso amante de las aves*. Los fotógrafos no fueron la excepción. Imbuidos en una cotidianidad tan intensa, contra-hegemónica y anti-estatal, incluso las barreras del deber se desbordaron con las del apasionamiento y la lucha, desde el momento en que tuvieron que ponerse máscaras antigás para el clic de la cámara. El telefoto no era suficiente para captar la intensidad del momento y no garantizaba una auténtica cercanía a la subjetividad en rebelión.

Dentro de las situaciones extraordinarias, es decir creativas dentro de un tiempo no creativo, que los eventos de la APPO propiciaron fue el diálogo entre los amantes de la imagen. El resultado de este diálogo entre amates de la imagen ha estado sustentado por el deseo de combatir la mutiladora de la historia oficial contra la APPO. En este sentido, el libro contribuyó a la revisión de casos ya cerrados por parte de la suprema corte de justicia ante las situaciones que las fotografías mostraban. Los creadores de imágenes tanto de Oaxaca como del mundo comenzaron, sin proponérselo en un principio, una batalla en contra del manto blanco de muerte y olvido que el poder tira sobre el *cambio social*.

## DESPLIEGANDO EL MEMORIAL

Memorial de agravios es un documento paradigmático profuso en imágenes que son dialécticas y negativas. Desde su portada, nos presenta un diálogo que evidencia esta batalla. Desde uno de los campos más activos de la memoria transitando las ruinas de la batalla, la pared. La cual testimonia imágenes realiza-

das por los rebeldes, el sujeto negado en la historia del poder. Las imágenes que despleguemos se encuentran de forma visual en el *Apéndice de imágenes* al final del texto. La portada (Imagen 30) es un *close up*, es decir, un acercamiento al detalle, a una pared que bien puede recordarnos uno de los cuadros del propio editor. Capas de colores y volúmenes de trazos dinámicos como cicatrices sobre una piel ajada, cicatrices de distintos momentos pero de una sola voluntad convulsa, las escarificaciones sobre esa piel de concreto, las manchas, la historia de sus colores y el desgastado trazo de los trazos de aerosol, son testimonio de una batalla de antagonismos que luchan por decir algo. Se disputan la historia. Uno se sorprende, inspeccionando minuciosamente la imagen, y con un poco de espíritu activista, deseando ser una partícula de pintura emocionada por integrarse al juego cromático y al dinamismo de la lucha que ahí se representa. Fernando Lobo realiza una semblanza que testimonia nítidamente la fuerza dialéctica de esta lucha de imágenes:

Detrás de las tanquetas, de los gases lacrimógenos, de los balazos, de las golpizas, de las desapariciones forzadas, había unos tipos con botes de pintura y brochas que cubrieron la ciudad con manchones, parches multicolores para obstaculizar la protesta visual. La imagen en la pared se volvió expresión abstracta. Y la mañana del 26, en una ciudad sitiada por la represión, alguien va y coloca un estencil nuevecito, denunciado la tele dictadura sobre la calle Crespo. Tiempo después se superpone otra vez el manchón abstracto de la autoridad reinstalada. Y así estamos desde entonces. (Lobo 2010)

La fotografía de esta batalla de manchones, se constela en un corte transversal de la historia de la dominación con este texto de Lobo aparecido en el fanzine *Penélope* en enero del 2010. A su vez, se constela con el texto en la solapa del libro *Memorial de agravios* que es tomado de el periódico *La Jornada*, realizado por Micael Löwy, publicado el 22 de julio de 2007 en el correo ilustrado de la jornada y dirigido a la APPO:

Gracias, indígenas, estudiantes, profesores, mujeres, jóvenes, sindicalistas, habitantes de barrios pobres, que dieron, al crear la APPO, ese *crystal de roca dura* y transparente, un magnífico ejemplo de “democracia desde abajo”, de organización autónoma de los oprimidos, sin jefes, sin “dirigentes”, sin caudillos.

Gracias, camaradas de la APPO que, durante varios meses en 2006, transformaron a Oaxaca en una comuna autogobernada, liberada de los policías y patrones, de los gobernadores y administradores. [...] Todos aquellos en el mundo que

luchan por otro mundo, liberado de la dictadura del capital y los hombres de Estado, les deben mucho. Ustedes resucitaron los espectros de ojos de coral que acechan el sueño de los poseedores, el espectro de la Comuna de París (1871) y el de la Comuna de Barcelona (1936-1937). Ustedes son la *punta del diamante del sueño*, la punta de *la obsidiana de la utopía*, la punta de esmeralda de la revuelta<sup>29</sup>.

¡Que la fuerza de Zapata y Villa esté con ustedes!

Como vemos, ese corte transversal de la historia avanza sobre la historia oficial y se hunde atravesando las repeticiones sin aura de los luchadores fetichizados por el Estado. Se corroe la apariencia cósmica y llegamos a las profundidades de Emiliano Zapata, Villa y la Comuna de París en sus originales momentos en que cristalizaron la utopía.

Inmediatamente después de la portada, una foto de Jorge Santiago del 2006 a página completa (Imagen 31) nos envía a las ruinas de una turística y luminosa calle que podría ser París, Génova, Grecia en rebeldía. Nos muestra al fondo de su perspectiva tres luces rojas y pequeñas. Las lámparas de alumbrado público están encendidas pues las *fotoceldas* que registran la oscuridad se han confundido con el humo que hace de la calle una postal apocalíptica donde ni la luminosidad y el turismo despreocupado están ausentes. El grano de la fotografía, muy abierto, provee una plasticidad casi puntillista, la bruma grisácea del humo de lo quemado hace que una sensación de ruinas nos invada. Desde la imagen podemos escuchar que nos habla la historia al oído, la memoria susurra otro pasado, desde la otrora impecable estética arquitectónica, ahora desvencijada. La resonancia semioculta de la historia de la rebeldía eleva un murmullo sobre la calle desierta... casi desierta. La nitidez es poca, el punto de fuga en el que se pierden los edificios se desdibuja por una bruma grisácea. El tráfico es un recuerdo devastado, ridiculizado y abolido por la figura incompleta de un auto volcado que la imagen no alcanza a encuadrar por la cercanía del fotógrafo. El auto en ruinas, muestra sus metálicas vergüenzas desprovisto ya de plásticos embellecedores que ahora son memorial de su combustión. Transitan casi en primer plano, de derecha a izquierda, con una extraña mezcla de soberbio donaire y cautelosa furtividad, tres jóvenes que rompen la penumbra del horizonte difuso, uno de ellos, el último, con un palo en la mano, apenas perceptible, pues

---

[29] Las Itálicas han sido añadidas.



esta barrido por la apertura del diafragma. Otro de ellos avanza delante, mirando quizá el auto o al fotógrafo, lo sujeta por la cintura una chica. La imagen es apocalíptica, poética y cruda, sin duda, aterradora para los señores del poder, porque en esa imagen no puede haber más que ruinas de su autoridad. De lado inferior izquierdo, junto al auto volteado, un pequeño tizón aun vibrando incandescente, es el sello de furia recientemente desatada. Con un poco de espíritu activista, uno se sorprende a punto de dar un salto dentro de la fotografía, que sería un salto al pasado, y sabemos con certeza que el joven que mira el auto también nos mira a nosotros. En ese instante somos el puerto de llegada de la mirada de la historia.

En la página siguiente (Imagen 32) encontramos una alegoría, una imagen cuya postura dramática es evidente, aunque esto no necesariamente implica que encontremos con sencillez y claridad su sentido, pero, paradójicamente, la comprendemos y vibramos con ella.

Sobre la pared, varios brazos desmembrados, cuyos músculos desgarrados parecieran ser raíces al viento, vuelan como polillas ansiosas por alcanzar la luz de la luna. Esta luna es en realidad un corazón que se escapa a esos brazos huérfanos de cuerpo, que siendo tres, nos hablan del anhelo de alcanzar el corazón, no de una persona, sino de varias. Esta metáfora se convierte en alegoría, puesto que a escasos centímetros, junto a ella, también sobre la pared y pintada con negro, la silueta de una persona emerge dramática de la banqueta desde la cintura. Como si estuviese dando un salto del otro lado de una barda que para nosotros es banqueta, miramos la desesperación de sus brazos estirados para alcanzar un corazón que se escapa. Sin duda, a la persecución de ese corazón como anhelo, evidencia una vehemencia tal que los brazos desmembrados continuaron su persecución. Unas letras sin articulación son evidencia de la rapidez de relámpago con la que la imagen debió ser pintada. Cito otra aproximación narrativa hecha con anterioridad:

La imagen antropomorfa, sólo pintada de la cadera para arriba a ras de banqueta, como saliendo del subsuelo, es una silueta que se estira el brazo al punto del desmembramiento para alcanzar un corazón negro que escurre un poco de pintura, corazón que no puede ser tocado jamás a pesar del anhelo y la esperanza. Del lado izquierdo de la toma, los brazos, efectivamente desmembrados, degradados, miserables y en los huesos, persiguen insistentemente ese corazón esquivo, y ahí, en la roja dimensión de la utopía, pareciera que por fin el corazón llora, derrama su esencia y es al final alcanzado de alguna manera.

La fotografía guarda testimonio de un artista fugaz, que nos dice desde la plástica furtiva de sus trazos apurados que el tiempo y el espacio se habían vuelto un lugar peligroso e inseguro, aún así, la fuerza simbólica de su creación refleja el empeñamiento por no rendirse, y esto lo significa en la persecución de un corazón esquivo, inmaterial, que a pesar de todo, no dejará de ser perseguido como esperanza, incluso más allá de la muerte<sup>30</sup>.

La pinta furtiva, siempre en riesgo de ser atrapada y castigada, buscando su realización en un arriesgado tiempo de relámpago, es lo que de forma material emparenta a la pinta callejera, la fotografía y el estencil en el tiempo sin tiempo de la Comuna de Oaxaca y los lleva a convivir tan intensamente. La imagen visual y la fotografía son un vehículo privilegiado de esto, pues su naturaleza técnica les permite ir de la mano con la veloz y convulsa dinámica de la rebelión. Memorial de agravios es un libro de imágenes que eventualmente son complementadas por textos que no son interpretativos, sino contextuales y que abordaremos como contenedores de imágenes en el texto siguiente.

### CONSTELANDO. MEMORIA EN TRÁNSITO

Memorial de agravios generó una dinámica de exposiciones y reflexiones itinerantes llamadas *Memoria en tránsito* con la intención de compartir y dar a conocer la experiencia de la rebelión oaxaqueña del 2006 en otros estados del país y otros países, con algunas de las contribuciones fotográficas del libro impresas en gran formato. Las imágenes fueron gestando un debate respecto a la memoria como un acto de resistencia al olvido planificado del poder. Trataremos de articular de forma dialógica este debate que generó desde la imagen, importantes reflexiones sobre el impacto de estas imágenes como memoria, rebeldía y testimonios contra el olvido. Los textos citados aquí están contenidos en la breve publicación del mismo nombre así que solo remitiremos al número de página.

Una de las primeras intervenciones recogidas en *Memoria en tránsito*, es la de Luis Hernández Navarro (pág. 3), quién parafraseando a Milan Kundera, enfatizó que la lucha del individuo contra el poder, es la lucha de la memoria contra el olvi-

---

[30] Texto para la presentación de Memorial de Agravios en la ciudad de Puebla en 2009.

do. En este sentido, en la misma página, encontramos el texto de Fernando Solana apuntando que:

El sistema ideológico predominante se funda en la destrucción del recuerdo y la abolición de la memoria; el capitalismo terminal requiere formar o deformar conciencias evanescentes, superficiales, desatentas y, sobretodo desmemoriadas. La memoria, el registro, el recuerdo, equivalen a la honda fulminante que blande el pequeño David contra el supuestamente invencible Goliat: los pueblos recuerdan, los opresores olvidan.

Es conocida la sentencia del pintor de la Bauhaus, Lazlo Moholy-Nagy de que «los analfabetos del futuro serán las personas que no sepan leer fotografías» (sentencia popularizada por Benjamin al punto que muchos creen que fue él el autor). Las fotografías de *Memorial de agravios* lanzan preguntas<sup>31</sup> al que observa: ¿de qué lado estamos?, ¿nos asumimos en la cotidianidad como transgresores y profanadores en rebelión o somos bienintencionados guardianes del orden establecido? *La verdadera historia de la conquista de la Nueva España* fue la reacción de Bernal Díaz contra la facilidad con que los historiadores aceptaban sobornos a cambio de embellecer con mentiras la historia de los vencedores. Contra la creación de imágenes falsas de la historia. Sin duda las lecturas más profundas y radicales de las imágenes de *Memorial de agravios* están por venir por parte de los alfabetizados lectores de imágenes del siglo que comienza. Apenas comenzamos a hacer lecturas radicales del libro de Bernal Díaz. Estas visiones e interpretaciones de *Memorial*, develarán la subjetividad explosiva de la rebelión hecha testimonio desde el lenguaje visual, pues todas las imágenes desencadenan un torrente de ideas y posturas que son incómodas a un sistema basado en el olvido y la mentira. En Oaxaca, ciudad del arte, nos dice Matamoros en la misma publicación:

Brotó en 2006 un movimiento en el cual se expresó el arte como ruptura en-y-desde las barricadas. Las paredes de la Antequera tuvieron que vestirse de las palabras e imágenes dialécticas entablando un diálogo negado. Fueron el *médium* de la rabia, de una reflexión que, desde su interior como reflexión, gritaba en colores los múltiples deseos para el fin de una política represiva, [...] Estos hombres apor-

---

[31] Este texto, hasta la próxima cita de un autor, se basa en la intervención que realicé en la presentación de *Memorial de agravios* en Puebla en febrero del 2009.

taron sus conocimientos y experiencias a la búsqueda de otra sociedad. Ofrecieron el fuego de su negación y rebeldía” (pág. 7).

El recuerdo en tanto imagen auténtica, es mirar la realidad tal como fue, tal como destelló en un *instante de peligro* para sus actores y que en su crudeza, como lo son las imágenes expuestas en el libro, nos sorprenden recordando algo que juraríamos hubiese sido imposible olvidar, a saber, el dolor de la derrota y la necesidad de la esperanza.

## IMÁGENES PENDIENTES

Abordar las imágenes emergentes durante y después del conflicto, implicó un desafío teórico y práctico que se vio desbordado desde sus inicios por la complejidad de los procesos del estallido social. La rebelión oaxaqueña del 2006, generó algo más que simple producción y reproducción simbólica. El intercambio de opiniones y praxis con los oaxaqueños, ciudadanos, no ciudadanos, activistas, actores, sujetos, artistas, etc. fue develando la complejidad y la profunda relación entre arte, sociedad y movimiento social en rebelión. La fuerza de la experiencia oaxaqueña resistió, desbordó e incluso, dislocó, cualquier intento sistemático y teórico por aprehenderla. Desde esta imposibilidad, recurrí a Benjamin como plataforma de reflexión, pensador de la ruptura de la dominación y viajero de la historia a contrapelo.

*Memorial de Agravios*, en tanto iniciativa de memoria y arte, generada por la experiencia artística autónoma de Rubén Leyva, es la más acabada forma de un documento de imágenes de denuncia contra el olvido y la impunidad en tanto índice visual del corazón de la rebelión. Un documento de cultura que comienza por denunciar la barbarie y lo hace desde la *ruptura del tiempo lineal homogéneo*. Sin embargo, muchas batallas visuales, poéticas y artísticas se libraron y se continúan librando en Oaxaca. Los anhelos utópicos de la humanidad que habita Oaxaca permanecen *sublimados* entre el caos y las ruinas del levantamiento oaxaqueño entre la edulcorada apariencia de normalidad. El arte y los artistas, como la sociedad, mantienen un debate intenso, a veces silencioso, por su autenticidad, la búsqueda de su *aura* contra la fetichización y la instrumentalización que, parece, cercan por todos lados la creatividad y actualmente la amenazan peligrosamente. Cristalizar los anhelos utópicos de las imágenes pendientes en una reflexión a contra pelo, re-

dimir los contenidos conflictuales y sociales que objetivan, será un trabajo posterior para el cual, el presente estudio, sirve de antesala e inicio.

Por el momento, presentamos un collage (Imagen 33, 34, 35) producto de artistas oaxaqueños, amablemente aportado por Villegax, fundador del *fancine Penélope*, que contiene una importante cantidad de imágenes representativas realizadas en Oaxaca durante el conflicto del 2006. Un universo icónico que no podíamos dejar de lado y hemos intentado constelar con imágenes de otros tiempos y espacios. Las imágenes dialécticas, metafóricas, visuales, poéticas, históricas, etc. que atraviesan todo el trabajo, así como la forma en que las transitamos, sirvan de guía para apuntar el sentido del análisis estético crítico que dejamos al observador realizar libremente sobre estas últimas imágenes esperando desaten la polifonía interpretativa. Esperamos que nuestra mirada penetre dichas imágenes desde sus apariencias y se constele con los anhelos de rebeldía que, antes de su retirada fugitiva a los laberintos sublimados de la memoria y la cotidianidad, nos dejan los rebeldes como testimonio de *utopía concreta*.