

# Las producciones artísticas en Oaxaca como parte de una memoria visual y colectiva en construcción

Avance de investigación en curso

GT32 – Sociología del arte y la cultura

Abraham Nahón

## Resumen

La irrupción creativa de los artistas visuales y colectivos anónimos en el movimiento social del 2006 en Oaxaca (México), fortaleció algunos escenarios de producción artística al confrontar en su despliegue la centralización y jerarquización existentes, así como las narrativas monolíticas promovidas por la historiografía del poder. La revitalización de las artes en Oaxaca se intensificó por este desbordamiento creativo, generándose una conciencia ciudadana sobre el poderío de las imágenes en la creación de una memoria alternativa, estimulada por otros *modos de ver*, revalorando la importancia de las imágenes en la construcción de las identidades y de una memoria colectiva que esté latente.

**Palabras clave:** Arte – Identidad – Memoria

## A manera de contexto

La insurrección popular del 2006 trastornó a Oaxaca. Esta entidad del sureste mexicano, publicitada más como “reserva espiritual de México” por su riqueza natural y su composición pluricultural<sup>1</sup>, hizo emerger durante el conflicto sus contradicciones sociales y su entraña lacerada por los gobiernos despóticos y corruptos que la han saqueado durante largo tiempo. Después de la severa represión que sufrieron los profesores que se encontraban en huelga (plantón) el 14 de junio de 2006, las organizaciones sociales, el magisterio y la sociedad civil se organizaron en lo que se denominó la Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca (APPO).

El movimiento social floreció rápidamente en una tierra fértil de lenguas y culturas, pero también abonada por movimientos indígenas y comunitarios de resistencia social que han mostrado particulares formas de organización ante un régimen que resguarda encarnizadamente las rancias estructuras de poder y cuya moneda de curso común ha sido la impunidad. A raíz del conflicto del 2006, esta historia de injusticia y desigualdad fue re-examinada por diversos autores, lo que generó agudos análisis socio-políticos, periodísticos y literarios.<sup>2</sup> Textos para conocer y para sentir, en los cuales se analizan las prolongadas batallas libradas contra los grupos de poder local forjadas por una participación masiva y ciudadana que también asumió la escritura (textual, visual y sonora) de su propia historia.

La ciudad colonial de Oaxaca, considerada Patrimonio Histórico de la Humanidad, fue el escenario principal donde se concentraron las innumerables batallas y las protestas de una sociedad civil que decidió confrontar los excesos del poder mediante la organización social, los plantones, las marchas multitudinarias, los festivales culturales, la toma de medios de comunicación y oficinas

---

<sup>1</sup> De los aproximadamente 64 grupos étnicos que se reconocen actualmente en México (con poco más de 12 millones de habitantes), en Oaxaca coexisten 16, siendo la entidad que mayor población indígena y diversidad lingüística presenta en nuestro país.

<sup>2</sup> *Oaxaca: ínsula de rezagos; Oaxaca sitiada; La APPO: ¿rebelión o movimiento social?; Memorial de Agravios, Oaxaca, México, 2006; La batalla por Oaxaca*, entre otros libros.

públicas, y la instalación de barricadas que cancelaron durante varios meses el libre tránsito por la ciudad. Esta revuelta popular es la cristalización de un proceso de lucha permanente existente en la entidad. Una lucha motivada por una organización autónoma, que ante la magnitud y extensión del estallido civil fue considerada como la “comuna de Oaxaca” (Löwy, 2008).

La indolencia y autoritarismo ejercidos por el gobierno, impidieron instaurar una negociación política constructiva, para terminar imponiendo medidas violentas de presión social: infundios mediáticos, violencia policiaca, intimidación a los activistas sociales, infiltración de grupos porriles como provocadores para inculpar a los manifestantes, disparos de armas de fuego contra ciudadanos a través de grupos paramilitares, destrucción de equipos de radiodifusión, violación a los derechos humanos, secuestro, tortura, crímenes.

A finales de octubre de 2006, la Policía Federal Preventiva (PFP) entró a la ciudad de Oaxaca para respaldar la política autoritaria del gobernador de la entidad. La violencia y la represión se agudizaron durante varios meses ante el abandono y el menosprecio de la clase política central. Se visibilizó no sólo el aislamiento en el que vive condenada esta entidad sino la inoperancia y el fracaso del abultado andamiaje político (y partidista) para consolidar la democracia mediante un proceso que representa un dispendio económico grotesco para el país y para la entidad, pero que no soluciona los problemas reales de una ciudadanía que acrecienta su desconfianza en las instituciones ante la flagrante corrupción y violencia existentes en el país.

En las elecciones de julio de 2010, frente a un gobierno de coalición representado por Gabino Cué, perdió el Partido Revolucionario Institucional (PRI) después de más de setenta años de mantener la gubernatura. La dirigencia magisterial oaxaqueña, en su mayoría anti-partidista y abstencionista, decidió, esta vez, junto con las organizaciones sociales, movilizarse a favor de los candidatos de la Coalición Para el Bien de Todos, como una manera de presionar al gobernador, demostrando su influencia política (Recondo, 2009: 6). La promesa de campaña de Gabino Cué de hacer justicia y esclarecer las corruptelas, crímenes y violaciones a los derechos humanos perpetrados por la administración anterior, no se han cumplido cabalmente y, en su gabinete, el PRI ha retomado puestos clave.

### **La creatividad desbordada**

Cuando llega el desbordamiento, rebasa los límites asignados por una *cultura administrada* que intenta apagar toda actividad artística profana. Y el *momento crítico* hace emerger un hacer creativo disidente con las formas de dominación difundidas y dosificadas por la industria cultural. Se puede considerar este momento crítico como una protesta contra “la integración que padece violentamente lo cualitativamente diferente: en cierto modo contra la idea de la uniformización misma. En la medida en que germina algo que es diferente, que no se puede utilizar, se ilumina a la vez el cuestionamiento a la *praxis dominante*” (Adorno, 2004: 123).

En las producciones artísticas realizadas en el conflicto del 2006, se mostraron más claramente las contradicciones sociales y el peso aplastante de la lógica de dominación que intentaba contener un caudal de vitalidad e inventiva generada por jóvenes que hasta ese momento habían sido invisibilizados e ignorados. Diversos actores sociales y artistas anónimos tomaron por asalto las calles y las plazas de la ciudad colonial, confrontándose a un poder criminal y negligente. Desde luego, este torrente creativo no fue azaroso, influyó la formación gráfica de los jóvenes, fortalecida en una entidad de sólida tradición artesanal y plástica.

El amplio trabajo cultural de gran parte de la sociedad civil y de diversos artistas ha generado en Oaxaca un ambiente creativo que se ha intensificado desde hace aproximadamente quince años, propiciando la creación y el funcionamiento de asociaciones civiles y de centros culturales (gráficos, fotográficos y de difusión de publicaciones y de ideas), así como el surgimiento de manifestaciones

artísticas periféricas expresadas a través de fanzines, carteles, revistas, grafitis y estenciles que han enriquecido el trabajo artístico y la cultura visual de los habitantes interesados en estas expresiones. La construcción colectiva y plural de espacios – universitarios y civiles - de producción y difusión artística con un elevado grado de sensibilidad social y política se volvieron relevantes para el movimiento social.

La participación de los artistas en el 2006 se dio bajo múltiples niveles y perspectivas, destacándose la creación de grupos de jóvenes que, desde el inicio del conflicto, fueron transformando los muros de la ciudad a través de grafitis y de estenciles. Heterogéneos colectivos de artistas anónimos (ASARO, Arte Jaguar, Zape, Rec Zaachila, Stencil Zone, Revólver, Lapiztola, Bemba Klan, etc.) transfiguraron las paredes de la ciudad en lienzos del imaginario social, generando un lenguaje artístico singular, entrecruzando el humor, la ironía, la creatividad y la denuncia social. Además de revelar signos de una iconografía combativa y popular que transformó y está transformando la visión artística en la ciudad de Oaxaca, confinada hasta hace unos años al espacio asignado por las galerías privadas.

Estos colectivos con su hacer creativo cuestionaron dos estructuras de poder: la política y la artística, la cuales han mantenido en Oaxaca un control férreo, bajo rígidas estructuras de jerarquización. A través de la denuncia social, y mediante la lúcida expresión de estos artistas clandestinos, el centro histórico finalmente fue arrebatado a las galerías y pequeños grupos que controlan el arte en Oaxaca por algunos jóvenes que hasta ese momento eran desconocidos, y que a raíz del conflicto y de la parálisis económica y artística en esta zona confinada al comercio del arte, se convirtieron en *ocupas* de las fachadas de la ciudad. Fue esencial para el movimiento social la apropiación de espacios públicos y privados a través de la intervención gráfica, así como la politización de estos espacios considerados hasta ese momento neutrales.

En México han existido ejemplares casos de arte político con fines de difusión masiva, como el afamado Taller de Gráfica Popular (TGP), cuyos miembros habían participado en la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) que le antecedió en la formación de arte con carácter popular y político. Finalmente el TGP sería un semillero de artistas que más adelante se reconocerían por su obra realizada de manera colectiva, pero también por su proceso creativo personal. Así en Oaxaca, desde hace décadas han existido manifestaciones de arte urbano, pero es el conflicto el detonante de toda esta vitalidad creativa que en sus temáticas presenta una fuerza estética vinculada a las expresiones visuales que aparentemente quedaron en el olvido. Son imágenes que manifiestan una hilaridad en su propuesta visual, entrecruzando tiempos y espacios diversos, sedimentado luchas pasadas en el fulgor de una imagen que nuevamente contiene un sentido social y estético que irrumpen desde un aquí y ahora, subvirtiendo la imagen monolítica del orden establecido.

La re-significación y reutilización de personajes históricos y populares ha generado un lenguaje visual contemporáneo de crítica y denuncia que ha servido para desmitificar y desacralizar la historia oficial, haciendo presentes las luchas pasadas. Resurgieron Génaro Vásquez y Lucio Cabañas, guerrilleros asesinados por el Estado mexicano en la guerra sucia en los sesentas y sesentas; Ricardo Flores Magón, anarquista de origen oaxaqueño, considerado precursor de la revolución mexicana; gobernadores locales y una clase política estampada como dictadores y villanos; imágenes tomadas del cine o personajes populares como Pedro Infante, El Santo, Cantinflas; fotografías como la de “Obrero en huelga asesinado”, de Manuel Álvarez Bravo o el Che Guevara a partir de la fotografía de Korda; la sacerdotisa de los hongos, la indígena mazateca María Sabina; Emiliano Zapata, líder de la revolución mexicana, con máscara antigás; Benito Juárez con boina guerrillera o de punketo, etc. Estas expresiones también se generan como un espacio lúdico de creación y recreación de imágenes donde se hace visible la influencia de la industria cultural y sus personajes, los cuales son reciclados en estos momentos de lucha, despojándolos del contexto de falsedad y apariencia en el que fueron gestados, como un acto mordaz e irónico basado en su popularidad.

Todas estas imágenes y expresiones se integran a la historia de las luchas populares en México, particularmente la gráfica política del siglo XX: Leopoldo Méndez y los múltiples grabados del Taller de Gráfica Popular, el movimiento estudiantil del 68 y, ya en los años setenta, de los colectivos plásticos Mira, Suma, Germinal; más recientemente, de diversos carteles ligados a la insurgencia sindical, a los movimientos populares, a la lucha de los pueblos por su liberación – recordemos Vietnam, Nicaragua o Salvador-, hasta llegar al movimiento zapatista en Chiapas, con imágenes por la reivindicación de la resistencia de los pueblos indígenas (Aquino, 2011). Se reaviva por momentos una historia alterna o a contrapelo de la historia oficial que no sólo le expropia algunos sucesos, sino que integra personajes y eventos que la Historia no registra, reivindicando desde un presente el fulgor de todas esas experiencias de lucha y resistencia.

### **El riesgo de la petrificación**

Actualmente, a 7 años del movimiento social del 2006, la presión del medio para neutralizar las propuestas políticas de estos jóvenes artistas no se ha hecho esperar. Las ofertas que han recibido a través de apoyos oficiales (becas, exposiciones, viajes) los instiga a integrarse a una lógica administrativa que bajo criterios, normas y temáticas planificadas, han hecho claudicar a unos cuantos. Se han acrecentado sus exigencias económicas y de trabajo al haber concluido la universidad, haber formado una familia o al tratar de desarrollar su trabajo artístico en talleres o espacios propios. Los anhelos, deseos y utopías también han jugado un papel central en la elección que cada uno adopta ante la comodidad, el éxito efímero o el supuesto prestigio que ofrecen el parnaso de la oficialidad y la institucionalización de la rebeldía.

Algunos creadores también son seducidos por esta efímera sociedad del espectáculo afincada en las imágenes (Debord, 1967), perdiendo su fuerza y sentido en un medio que premia las superficies y las expresiones insulsas. Se ha dejado de creer en el arte y en los artistas, como resultado de las acciones de todos aquellos que han cedido al simulacro que glorifica personalidades y falsos prestigios ante obras carentes de calidad. La apuesta básica del mercado es vender, cosificar las obras y acciones de arte y petrificar con ello todas sus potencialidades. Pero la magnitud de este atentado es imposible sin la complicidad de algunos “artistas” que han cedido ante el facilismo y la maquila de estereotipos patentados por un mercado del arte.

Bajo un mar de contradicciones, los artistas normalmente tienen que negociar y subsistir entre los grupos de poder político y del mercado, pero tratando de no renunciar a su propuesta ideológica y estética. Tarea nada fácil en una entidad donde prevalece una visión cultural focalizada en convertir al arte en un simple spot comercial (para atraer turistas) o en un producto diseñado para cubrir la demanda de un multiculturalismo neoliberal. No se desea un arte como representación y metáfora de una realidad contradictoria, se prefiere homogéneo, dulcificado y petrificado.

La concentración de más de 35 jóvenes artistas que en 2006 convergieron en la Asamblea de Artistas de Oaxaca (ASARO) se ha dispersado, generando una diversidad de colectividades: Penélope, Taller Bambú, Gabinete Gráfico, Lapiztola, Alalimón, Tlacuache etc. Al trazar sus propios proyectos políticos, sociales y culturales, se diseminaron. Algunos de ellos han tratado de construir espacios independientes para llevar a cabo dinámicas artísticas más abiertas y autónomas que les permita profundizar en sus preocupaciones humanas y políticas, al abordarlas desde sus propias experiencias y subjetividades.

Los colectivos que han subsistido, herederos del 2006, han incluido a miembros más jóvenes dedicados a estas actividades gráficas con la finalidad de ser más incluyentes y lograr una mayor presencia en el medio. El planteamiento político acorde a las demandas del 2006 sólo lo ha mantenido el colectivo de ASARO (que actualmente tiene entre 5 y 6 miembros), lo que significa para ellos mismos una congruencia con la lucha social y las temáticas y soportes empleados. Aunque para los

demás grupos, esa actitud muestra cierta rigidez en explorar nuevas temáticas sociales y estéticas, y una evasión ante la necesidad de abordar nuevos lenguajes e inquietudes que no deriven nuevamente en una representación directa de las demandas sociales. La diversidad de colectividades se ha consolidado, aunque la fragmentación también ha incluido una ineludible pérdida de capital político y de movilización. La falta de espacios de discusión y de debate sociopolítico en torno a las dimensiones y potencialidades que podrían contener las producciones artísticas que realizan, ha ocasionado incluso el ensombrecimiento de algunas propuestas que se han convertido sólo en comparsa de los tiempos administrativos y de las temáticas impulsadas desde las instituciones culturales.

Las heterogéneas formas de organización que actualmente asumen los colectivos y la dispersión de sus procesos creativos han generado nuevos terrenos de disputa y discusión. La imperiosa presencia del mercado y del Estado, implica una negociación continua y nuevas tensiones en los espacios de creación, exhibición y difusión de la obra. Para el abordaje de sus socialidades y discursividades es necesario rebasar una postura purista o dicotómica que simplifique sus contradicciones. Las complejidades existentes en su producción artística, en la difusión de su obra, y en las subjetividades de sus autores nos permite entender un horizonte más diverso en su aparente dispersión.

El contenido de las imágenes y la intervención de espacios públicos a través del arte callejero, han fortalecido la memoria colectiva en torno a la lucha política, pero también ha horadado el encumbramiento de la producción artística y del “artista”, al mostrar que su ejercicio puede combinar el oficio con la praxis sociopolítica.

La racionalidad y el orden escenográfico de una ciudad turística, se ve alterado por estos lenguajes estéticos que demandan una visibilidad para sus preocupaciones socioculturales y estéticas. El arte genera un espacio de resistencia donde la imaginación y la creatividad pueden transgredir paradigmas e inercias socioculturales.

### **Confrontar identidades y lenguajes**

Por fortuna, todavía quedan propuestas políticas y estéticas que se niegan a ser mediatizadas o edulcoradas por las lógicas del poder. La rebeldía artística debe implicar una posición política libertaria, que abarque, desde luego, la renovación continua de su lenguaje estético. Lo que requiere una organización colectiva más compleja y propositiva que siga cuestionando las formas de dominación de la sociedad, pero también ejerciendo una autocrítica constante para no repetir esos modelos que cancelan la espontaneidad, creatividad y ruptura.

El arte debe escapar de los determinismos de lo aparente, al indagar sus antagonismos y tensiones, manifestados a la vez en ciertos momentos socio-históricos que se condensan en el presente y en los deseos de emancipación y liberación que han pretendido desde su autonomía las disciplinas y los métodos artísticos empleados. Para Adorno:

El arte tiene su concepto en la constelación de momentos que van cambiando históricamente; se niega a ser definido. La definición de lo que el arte es siempre está marcada por lo que el arte fue, pero sólo se legitima mediante lo que el arte ha llegado a ser y la apertura a lo que el arte quiere (y tal vez puede) llegar a ser. La tensión entre lo que impulsa al arte y su pasado circunscribe las llamadas preguntas estéticas constitutivas. Las obras de arte están vivas en tanto que hablan, de una manera que está negada a los objetos naturales y a los sujetos que las hicieron. La forma estética es contenido sedimentado (Adorno, 2004: 14).

Desde esta perspectiva, la obra de arte entendida no solamente como objeto creado, sino como crítica del mundo existente para configurar una esperanza de belleza y felicidad que pudiera anular la fealdad

de lo real. Su verdad reside en su capacidad de negación, y en tanto tal, no se agota en sí misma, para lo cual debe entretejer nuevos lenguajes que lo re-signifiquen y lo vinculen son sus lectores-espectadores.

Para ello hay que pensar en los sujetos como parte activa y no pasiva en la construcción de las significaciones. Seres que ocupan los espacios sociales, resignificando continuamente los lenguajes y el sentido latente en cada uno de ellos, dándole sentido a la dimensión cultural proyectada en la vida humana y en su realidad social. Hay que evadir la visión dicotómica y petrificada que está anclada a la pasividad del sujeto y a la ausencia de la contradicción inherente a todo proceso.

El cultivo dialéctico de la identidad (Echeverría, 2010) es negado por una cultura oficial y administrada que pretende cancelar la espontaneidad, y con ello, el diálogo fértil donde se afirma una reproducción de la identidad que se cuestiona, se interroga, se enfrenta a otras, defendiéndose de ellas, pero también invadiéndolas. Donde nuevamente el sujeto se ve en la posibilidad de optar por continuar una forma de vida, dejando que un cambio acumulativo vaya preñando de sentido su historia o mejor aún, optar por una visión a contrapelo, una disruptura en la supuesta linealidad de una historia que mantiene sus significaciones atadas.

Precisamente, una de las características de los artistas en Oaxaca radica en tratar de mantener en el discurso (y muchas veces en sus obras) esa mismidad, esa identidad valorizada para el mercado que no se cuestiona la vitalidad de otros lenguajes estéticos y que oculta, en su despliegue de formas afincadas en una tradición fetichizada, el contradictorio entramado comunitario y social que sustenta su propuesta creativa.

La producción artística que ha transitado de la intervención en la calle - con estenciles y graffiti - al repliegue en espacios autónomos y talleres, enriquece la memoria colectiva que se sigue moldeando con la producción de imágenes. Las artes gráficas que desarrollan algunos colectivos también nutren sus imaginarios, llevando su lucha sociopolítica a otros ámbitos, como son la confrontación de estereotipos estimulando otros *modos de ver* (Berger, 2000). Aunque aún es incipiente, también es importante mencionar la imbricación de disciplinas artísticas y no sólo de elementos iconográficos que poco a poco se afina.

Además, la mezcla de imágenes y técnicas y la vinculación cada vez más activa en las redes con otras manifestaciones culturales, han potenciado sus procesos de producción, desmitificando con su ejercicio, las significaciones anudadas que difunden las élites y los grupos dominantes. De los muros de la calle, se va a los muros del facebook o de la red, y se van enriqueciendo lenguajes y propuestas.

Se requiere que los colectivos logren un despliegue que les permita ahondar e indagar en torno a otras posibilidades técnicas, estéticas e imaginativas que den lugar a manifestaciones artísticas que, conectadas a la vitalidad que otorga la agitación de la calle, no pierden su carácter inquietante e intempestivo.

Finalmente, la creación artística que, al menos en su intencionalidad y en su construcción interna, se fragua en conflicto con la visión monolítica, obtusa y folclorizada que prevalece en el ámbito local, puede transmitir esa fuerza creadora y transformadora a una sociedad que ya no sólo la contempla en sus museos y calles sino que dialoga intensamente con ella.

### **La fotografía rearmó nuestra memoria**

El espacio público fue soporte de diversas manifestaciones artísticas, pero por momentos, la calle misma se volvió un escenario que fue registrado por periodistas, fotógrafos y ciudadanos dispuestos a hacer memorable esta lucha social contra un poder que se pensaba omnipotente. Habría que recordar que el gran fotógrafo de guerra, Robert Cappa, sentenciaba: “Si tus fotos no son lo suficientemente buenas, no estás lo suficientemente cerca”. Los fotógrafos sacrificaron su tranquilidad y atravesaron en repetidas ocasiones las fronteras del peligro, con tal de registrar los hechos de cerca y lograr imágenes potentes que narraran lo indescriptible en Oaxaca.

Estas imágenes fueron difundidas por algunos sitios de internet, siendo uno de los primeros espacios en publicarlas impresas la revista Luna Zeta, que en el mismo año del estallido social, en el 2006, presentó un número íntegro dedicado a la revuelta social con un dossier de imágenes. Más tarde, en un ejercicio de compilación y selección mucho más amplio y minucioso, se elaboró el libro que integra ensayos y la obra de 25 fotógrafos denominado *Memorial Agravios, Oaxaca, México 2006* (editado por el pintor Rubén Leyva), el cual intentó motivar una reflexión crítica sobre la violencia y el conflicto social. Esta publicación nos permitió revalorar a la fotografía como testimonio documental y como medio artístico para expresar la complejidad existente en la entidad, además de que intentó restituir al arte la función vital y sensible que ha tenido al plasmar, a lo largo de la historia de la humanidad, algunos de los dolores y tragedias más conmovedores, expresando el sufrimiento y el desasosiego que se viven en tiempos de convulsión social. Después del 2008, por fortuna, se han multiplicado las publicaciones que han difundido gran parte de las imágenes registradas durante el conflicto.

Las posibilidades técnicas de la fotografía digital dan cuenta de un gran número de ciudadanos con posibilidades de evidenciar los sucesos violentos que acontecen en su ciudad, y de registrar las vejaciones y violaciones a los derechos humanos de que son objeto por parte de un poder agresivo. En Oaxaca, ha quedado en imágenes la experiencia de desobediencia civil que ha dejado una impronta que modificó la historia colectiva y personal de sus habitantes.

Asimismo, es central analizar el papel y el compromiso político asumido por los participantes (artistas, fotógrafos y ciudadanos) al reafirmar su posición ante un clima opresivo y violento, ya que algunos otros artistas, aún hoy en día, a pesar de las catástrofes que fustigan a nuestro país, eligen la cómoda indefinición. Las imágenes logradas también se deben a la valentía y al compromiso de diversos periodistas y artistas de la lente, que siguieron muy de cerca tan trepidante historia recibiendo agresiones, gases lacrimógenos o incluso exponiendo su vida, al atestiguar los sucesos de esta revuelta popular que cobró la vida de 23 ciudadanos.

La participación ciudadana y artística es decisiva para generar una memoria colectiva visual de profundas magnitudes. No sólo se comparte una visión singular de un acontecimiento, sino que se gestan diversas narrativas que enriquecen nuestras perspectivas, al pasar los ciudadanos de actores a creadores de su propia historia y memoria (visual). En el caso de la fotografía en Oaxaca, su efervescencia creativa queda evidenciada en la calidad y cantidad de fotógrafos que participan en Oaxaca, alentados por el surgimiento del *Centro Fotográfico Manuel Álvarez Bravo* en 1996, el cual ha tenido un impacto relevante en el hacer fotográfico. Lo que ha contribuido a afianzar la formación visual y fotográfica de una nueva generación de artistas que participan activamente con nuevos lenguajes estéticos. Estas propuestas estéticas, ligadas al potencial de reproductibilidad de la fotografía, como bien señaló Walter Benjamin, han ocasionado y ocasionan, cambios en los modos de significación y en la percepción sensorial, modificando la experiencia colectiva, las prácticas sociales y nuestra propia subjetividad.

Las fotografías son fragmentos o despojos de una historia de intrincadas relaciones, posicionamientos y socialidades, pero también contienen las historias no dichas, las que debemos entrever en la confrontación a la historia dominante. Como apunta Kracauer (2008: 56), la fotografía capta lo dado como un continuo espacial, a diferencia de las discontinuidades de la memoria. “La fotografía es el sedimento que va cayendo lentamente desde el monograma y que año tras año ve disminuir su valor como signo. El contenido de verdad del original permanece en su historia; la fotografía contiene el resto que la historia ha segregado”.

Por un instante, el fotógrafo aísla una realidad que concentra mediante una singular fuerza expresiva las contradicciones de un acontecer social. La imagen nunca es completa, la obra de arte ostenta una incompletud que hay que intentar consumir. La fotografía se hace *in situ*, así que la experiencia de la imagen también impacta la experiencia del fotógrafo. Pero la situación que desea

plasmarse es a veces más relevante que las imágenes que toma. Importa el impacto de la imagen, pero también el de sus creadores. Por eso es relevante pensar tanto en las imágenes y narrativas visuales de Oaxaca, como también en los impactos y resonancias de la experiencia en sus creadores y en los ciudadanos que construyen y participan en esta historia visual.

Las discursividades y reflexiones de Walter Benjamin son un potente dispositivo para ejercer una lectura dialéctica de la historia. A través de las imágenes dialécticas podemos reflexionar sobre las posibilidades de ruptura y discontinuidad con la historia lineal y dominante. Por ello, el interés de Benjamin en el arte para llevar a cabo este acto liberador y crítico contra una sociedad esclerotizada y coagulada en sus apariencias, logrando con ello *una mirada a contrapelo*, ya que las imágenes dialécticas permiten rescatar una temporalidad en rebeldía, frente al tiempo de la dominación. Las imágenes nos hablan del tiempo en el que nacen, de sus circunstancias, que en este caso forman parte de los instantes de ruptura del tiempo lineal homogéneo, en una sociedad trastornada en el 2006.

Es precisamente un cuadro de Paul Klee, denominado *Angelus novus*, el que potencia el análisis en uno de los fragmentos de Benjamin, incluido en su ensayo *Sobre el concepto de historia*. Aquí la alegoría y la imagen dialéctica detonan uno de los análisis más profundos del autor. Se evidencia la potencia de las imágenes (y del arte) no sólo por su contenido reflexivo sino por sus posibilidades de generar nuevas formas de pensamiento frente al mundo. Esta imagen le permite una aproximación teórica radical y muy audaz.

Hay un cuadro de Klee que se titula *Angelus Novus*. Se ve en él a un Ángel al parecer en el momento de alejarse de algo sobre lo cual clava su mirada. Tiene los ojos desencajados, la boca abierta y las alas tendidas. El ángel de la historia debe tener ese aspecto. Su rostro está vuelto hacia el pasado. En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que acumula sin cesar ruina sobre ruina y se las arroja a sus pies. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero una tormenta desciende del Paraíso y se arremolina en sus alas y es tan fuerte que el ángel no puede plegarlas... Esta tempestad lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas mientras el cúmulo de ruinas sube ante él hacia el cielo. Tal tempestad es lo que llamamos progreso (Benjamin, 2008: 310).

El cuestionamiento fundamental es a la idea del progreso, ya que la historia no es homogénea ni lineal, sometida al *continuum* del progreso, por ello, Benjamin nos propone una lucha radical contra el olvido (Pérez Gay, 2010). Asimismo, nos da la clave para comprender realmente el pasado, desde un tiempo-ahora, al “apoderarse de un recuerdo tal como éste relumbra en un instante de peligro” (Benjamin, 2008).

Para entender el rescate de la memoria, a través de imágenes singulares que pueden perderse bajo la historia “oficial” o hegemónica, precisa Rabotnikof:

El rescate por la memoria es efectivamente un motivo unificador de la obra de Benjamin: rescate de los momentos preñados de sentido, rescate del momento de verdad de la obra de arte, rescate de la memoria de los muertos. La imagen es un golpe desde el pasado, rompe la continuidad con el presente, nos habla de deshechos. En nuestro ejemplo, la presencia de la imagen redime lo perdido: la juventud tronchada, los sueños e ilusiones de los que ya no están. La imagen de la fotografía es inquietante en y por sí misma. Por sí sola parece haber cumplido con dos de los mandatos benjaminianos: el compromiso con los que ya no están y el rescate del olvido (Rabotnikof, 2010: 165).

Pero también, se deben analizar las posibilidades técnicas y la masificación de la fotografía, no sólo por sus productos, sino porque los aparatos digitales que ahora facilitan el apresamiento de imágenes, permiten la multiplicación de miradas a fenómenos o hechos sociales en una reproducción técnica del



arte sinsentido, del arte que ha perdido su carácter antagónico. Con una mirada atenta que advierte la llegada de la era digital y virtual, que va transformando totalmente el sentido de la fotografía y de las imágenes, Benjamin se adelanta a su época y señala:

La influencia de la reproducción fotográfica de las obras de arte sobre la función del arte mismo es mucho más importante que la configuración más o menos artística de una fotografía, para la que cualquier acontecimiento se convierte en 'botín para la cámara'. El amateur que vuelve a casa acarreado un sinnúmero de fotografías artísticas no parece mejor que el cazador que regresa de una cacería con una masa de piezas que tan sólo son aprovechables por el comerciante. Y en verdad que parece estar muy cerca el día en que habrá más revistas ilustradas que carnicerías (Benjamin, 2002: 398).

Las artes visuales y, en especial la fotografía, no sólo llenaron de un nuevo sentido a la instantaneidad, sino que modificaron la relación que tenemos con la memoria, con la idea de realidad y con nuestro secreto anhelo de perpetuidad frente a la inminente extinción. Como bien señala Susan Sontag (2005: 25):

La manera moderna de mirar es ver fragmentos. Mirar la realidad a la luz de determinadas ideas unificadoras tiene la ventaja innegable de darle contorno y forma a nuestras vivencias. Pero también – así nos instruye la manera de mirar moderna – niega la diversidad y la complejidad infinitas de lo real. Por lo tanto reprime nuestra energía, nuestro derecho en realidad de refundar lo que deseamos refundar: a nuestra sociedad o a nosotros mismos.

Las opiniones encontradas y diversas con relación a la fotografía sólo afianzan nuestra certeza de que representa un arte contradictorio. Desde sus inicios y en el curso de su evolución, han surgido principalmente dos perspectivas en pugna: la de aquellos que creen en su objetividad y realismo, y quienes han vislumbrado sus posibilidades creativas y de ficción. Según nos indica Kracauer (2008: 24):

La mentalidad positivista aspiraba a una representación fiel de la realidad, completamente impersonal, en el sentido de la máxima radical de Taine: "Quiero reproducir los objetos tal como son, o como lo serían aun cuando yo no existiese". Lo que contaba no era tanto la materia del artista o su imaginación que fácilmente podía prestarse a engaño, como su ecuánime objetividad en la representación del mundo visible: de ahí que simultáneamente irrumpiera la pintura *en plain-air* (al aire libre), despojada de matices románticos. (...) Sin embargo, las ideas de los realistas toparon con una fuerte oposición, no sólo en el ámbito de los artistas sino también entre los propios fotógrafos. El arte, según sus detractores, no se agota en el registro pictórico o fotográfico de la realidad: es algo más que eso; en efecto, introduce la creatividad del artista en la conformación del material que le es dado.

El 2006 nos enseñó que es importante ir más allá de un simple registro de los sucesos, para construir imágenes conmovedoras que condensan las contradicciones y emociones vividas en un momento determinado. Esta mirada nueva, intensa, artística, motivada por una cultura visual cada vez más fortalecida, también pugna contra la homogenización de las propuestas visuales al integrar la intuición estética de los sujetos que logran ver más allá de los productos seriados de la industria cultural, al contribuir de manera creativa en la construcción de su propia memoria colectiva. Lo que nos permite entender la memoria (visual) como un proceso social, enriquecido por singularidades e intencionalidades que convergen en una construcción colectiva.

Las imágenes son profundidad y no superficie, latencia que puede transformar nuestras realidades al transformarnos a nosotros mismos. El arte debe ser pensamiento y acción: intervención. En una sociedad represiva y administrada, donde el sujeto experimenta un empobrecimiento de experiencia, el arte puede cortocircuitar la inercia vivencial y dotarnos nuevamente de una nueva

energía creadora y creativa. Hay que reconocer y recobrar las imágenes que atisban más allá de la visible y aparente normalidad, para reconocer sus percepciones e intuiciones, afincadas seguramente en una obra que sedimenta -entre contradicciones -, un afán de convivencia, de comunidad y de transformación social.

## **Bibliografía**

- Adorno, Theodor W., 2004 (1972). *Escritos Sociológicos I, Obra completa* (Madrid: Ediciones Akal).
- Aquino Casas, Arnulfo, 2011. *Imágenes de rebelión y resistencia, Oaxaca 2006* (México, DF: CENIDIAP-INBA).
- Bautista, Eduardo, 2010. *Los nudos del régimen autoritario. Ajustes y continuidades de la dominación en dos ciudades de Oaxaca* (México, DF: Miguel Ángel Porrúa-IISUABJO).
- Benjamin, Walter, 2002. *Ensayos, Tomo I* (Madrid, España: Biblioteca de Filosofía, Editora Nacional).  
-----, 2008. *Obras, Libro I, vol. 2* (Madrid, España: Abada Editores).
- Berger, John, 2000. *Modos de ver* (Madrid, España: Editorial Gustavo Gili).
- Debord, Guy, 1967. *La sociedad del espectáculo*. Editorial Gallimard, París.
- Echeverría, Bolívar, 2010. *Definición de la cultura*. FCE, México.
- Kracauer, Siegfried, 2008. *La fotografía y otros ensayos. El ornamento de la masa* (Barcelona, España: Gedisa).
- Leyva, Rubén (editor), 2008. *Memorial de agravios. Oaxaca, México, 2006* (Oaxaca, México: Marabú Ediciones). Incluye ensayos de: Fernando Solana, Jorge Pech, Fernando Matamoros, Abraham Nahón y Luis Hernández.
- Löwy, Michael, 2008. “A la comuna de Oaxaca” en Rubén Leyva (editor) *Memorial de Agravios. Oaxaca, México, 2006* (Oaxaca, México: Marabú Ediciones).
- Martínez Vásquez, Víctor Raúl. 2007. *La APPO: ¿rebelión o movimiento social?* (Oaxaca, México: IISUABJO).
- Osorno, Diego Enrique, 2007. *Oaxaca sitiada: La primera insurrección del siglo XXI* (México, D.F: Editorial Grijalbo).
- Rabotnikof, Nora, 2010. “El ángel de la memoria” en Bolívar Echeverría (Compilador), *La mirada del ángel* (México, D.F: UNAM-Era).
- Revista *Luna Zeta*. Dos números dedicados al movimiento social: Noviembre 2006 – Febrero 2007 y Marzo-Junio 2007. Núm. 23 y 24, respectivamente.
- Sontag, Susan, 2005. *Sobre la fotografía* (Madrid, España: Editorial Alfaguara).