

EL LENGUAJE VISUAL ARTÍSTICO DEL MUNDO INDÍGENA EN REBELDÍA. APROXIMACIONES AL MURALISMO COMUNITARIO ZAPATISTA, DESDE LA PERSPECTIVA DE UNA TEORÍA CRÍTICA DE LAS IMÁGENES

Bajo el Volcán, año 1, núm. 1, Noviembre de 2019 - Abril de 2020

Detlef R. Kehrman

Fecha de recepción: 22 de febrero de 2019

Fecha de aceptación: 17 de mayo de 2019

RESUMEN

Partiendo de las consideraciones de la Teoría Crítica acerca de la “dialéctica negativa” entre imagen y concepto, el presente artículo intenta aproximarse al lenguaje visual artístico de las comunidades indígenas zapatistas, haciendo referencia en particular al muralismo comunitario que forma parte de una cotidianidad de la resistencia sociopolítica en forma participativa. A través de este muralismo se expresa una “estética de resistencia”, descolonizada con raíces indígenas premodernas como subversión del monopolio simbólico del mundo capitalista. Es un arte que requiere para su comprensión de categorías estéticas propias, autónomas con relación al mundo occidental capitalista.

Palabras clave: Teoría Crítica; imagen; arte indígena; zapatismo; estética.

ABSTRACT

Starting from the considerations of the Critical Theory about the “negative dialectic” between image and concept, the present article tries to approach the artistic visual language of the Zapatista indigenous communities, referring to the community muralism that is part of a daily life of the

sociopolitical resistance in a participatory way. Through this muralism an “aesthetic of resistance” is expressed, decolonized with premodern indigenous roots as a subversion of the symbolic monopoly of the capitalist world. It is an art that requires for its understanding own aesthetic categories, autonomous in relation to the western capitalist world.

Word Keys: critical theory; image, indigenous art; zapatismo, esthetic.

1. HACIA UNA TEORÍA CRÍTICA DE LAS IMÁGENES

Parece evidente que la discusión de obras artísticas visuales no está en el centro de la Teoría Crítica. Eso, en el caso de Adorno, contrasta con la gran cantidad de sus escritos sobre música y literatura; y su posición escéptica ante la cultura visual culmina en la evocación secularizada del motivo teológico de la prohibición de imágenes en el Viejo Testamento (Tränkle, 2013).

Hay que resaltar que tal problematización de la imagen está dirigida hacia su salvación en cuanto a su potencial utópico, evitando tanto la iconoclastia como la iconodulia (González Ávila, 2013: 386). Es en este sentido que, de acuerdo con la distinción programática de Horkheimer, de 1937, entre teoría tradicional y teoría crítica (Horkheimer, 2000), la Teoría Crítica se debe plantear también la tarea de ser crítica de las imágenes, y, a la vez, debe abrirse para la crítica por las imágenes (Didi-Huberman, 2015: 380-381), puesto que el cuestionamiento del pensamiento conceptual asociado a la dominación de la racionalidad subjetiva e instrumental, la búsqueda de ir a través del concepto más allá del mismo requiere de una “imaginación filosófica” cuya potencia crítica se vislumbra en categorías benjaminianas y adornianas como “imágenes dialécticas” (Benjamin, 2005) o “imágenes mentales” (*Denkbilder*) (Adorno, 2003a: 661) Adorno. En tales categorías se reconoce la conexión entre la imagen y el concepto, la sensualidad y el intelecto, no por una síntesis sino por una “dialéctica negati-

va” que no cae en la tentación ni de “conceptos vacíos de contenidos” ni de “intuiciones ciegas” (Kant, 2007).

El arte no es mera copia de lo visto, hace visible lo no visto; así una pintura es producto no sólo de lo que el pintor ha visto sino también del cómo lo ha visto. La mirada del artista no es vacía, sino es dirigida y formativa: selectiva, orientadora y valorativa, así que la obra artística visual revela algo sobre el sujeto de esta mirada (Schweppenhäuser, 2009: 25). Para la interpretación de tales obras hay que considerar que, si bien son apariencia, “fenómeno” y no “noúmeno” en el sentido kantiano (Kant, 2007), no obstante, son legibles, racionalmente descifrables en sus signos.

El potencial epistémico del arte se basa en una racionalidad contemplativo-estética, denominada por Horkheimer “razón objetiva” a diferencia de la “razón instrumental o subjetiva” (Horkheimer, 2002) y es considerado por Adorno como salvación de la filosofía (Adorno y Mann, 2002: 60). Según él, la auténtica obra de arte es aquello que aún resiste a la mala realidad, que huye de la cosificación, que se opone a la identificación, que no es la esfera de diversión o de consuelo, sino el lugar de una verdad que se encuentra negada en todas demás esferas de la realidad moderna.

“Arte y filosofía son convergentes en el contenido de verdad” (Adorno, 2004: 197), puesto que las auténticas obras de arte son enigmáticas en cuanto a su contenido de verdad al que sólo se le puede llegar por medio de la comprensión filosófica o sea su interpretación crítica, conjugando dialécticamente mimesis y racionalidad, lo no conceptual y lo conceptual para revelar una verdad social distinta, lo otro de la razón. La obra de arte se genera a través del impulso mimético, donde se plasma por un lado lo distinto al artista, el objeto, y por el otro lo asumido por él, el sujeto. Ese impulso se da dentro de una reflexión crítica requerida y realizada por el mismo objeto, una “construcción racional”. De esta manera la obra de arte absorbe ambos momentos, el impulso mimético y su crítica, su racionalidad, los cuales deben mantenerse irreconciliables para producir una imagen de verdad (Barahona Arriaza, 2004; Gómez: 1999).

En su *Teoría estética*, Adorno se opone a la contraposición o separación entre forma y contenido de la obra de arte. Teniendo en consideración la exaltación de la forma artística en el arte occidental moderno, rechaza una estética marxista arraigada sólo en la concepción realista, mimético-tradicional del arte y defiende el fuerte entrelazamiento entre forma y contenido, sin caer en la trampa del formalismo. Sostiene que el contenido no puede expresarse sin su formalización, así que la forma es contenido social que escapa a la intención subjetiva del artista.

Más allá del lenguaje artístico, según Adorno, la relación forma-contenido es central para la reflexión acerca del lenguaje en general. Critica tanto la concepción semiótica-formal del lenguaje con su estricta separación entre significante y significado, por olvidarse de la relación entre lenguaje e historia, como su cristalización en “jerga de autenticidad” que establece una identidad inmutable, ontológica entre palabra y cosa, prescribiendo lo histórico, lo temporal como necesario. Por el contrario, la “constelación” como elemento central del estilo expositivo del pensamiento de Adorno, agrupando “de manera concéntrica”, no sistemática las reflexiones acerca de la cosa a conocer (Adorno, 2004: 482) busca superar la supremacía del concepto y recuperar el valor expresivo del lenguaje, la “dignidad estética de las palabras” (Adorno, 2010: 338) como sede de la verdad, abriéndose hacia la trascendencia de la cosa, hacia lo que pretende más allá de lo que es, hacia lo no idéntico como “la propia identidad ca la cosa contra sus identificaciones”(Adorno, 2005: 156).

En este sentido el lenguaje artístico representa un esfuerzo de ir más allá de un mero medio de comunicación que se limita a nombrar las cosas como son; es “resultado de una simbolización” (Belting, 2007: 14), un lenguaje simbólico, cuya interpretación requiere de patrones metodológicos caracterizados como dialécticos. Haciendo referencia a la indagación de la *epistémé simboliké* del lenguaje artístico visual, la Teoría Crítica debería tomar en consideración su afinidad con la iconología como ciencia crítica de la imagen, desarrollada desde principios del siglo XX en sus elemen-

tos fundamentales por el Círculo Warburg. La interpretación de los símbolos artísticos en la cultura occidental por Aby Warburg y sus discípulos a partir de raíces mitológicas y mágico-religiosas, cuya pervivencia indica “la coexistencia de la civilización lógica con una causalidad fantástico-mágica” (Warburg, 2004: 27), encuentra su analogía en el desentrañamiento de la dialéctica mito-ilustración en la Teoría Crítica de los años 40 y 50 que se resume en la sentencia: “El mito es ya Ilustración, la Ilustración recae en mitología” (Horkheimer y Adorno, 1998: 56). Igual que para la Teoría Crítica, “la búsqueda de la conexión entre las formas estéticas y los contenidos” es central para las interpretaciones del arte visual por el Círculo Warburg (Adorno, 2004: 14), cuyo procedimiento experimental además es comparable con el pensamiento en constelaciones propuesto por Adorno (Schweppenhäuser, 2015: 14).

2. LO OTRO DEL LENGUAJE SIMBÓLICO DEL ARTE INDÍGENA

El arte indígena se nos presenta, a primera vista, como lenguaje simbólico de una cultura diferente de la occidental capitalista. Debido a esta diferencia hay que considerar que los modelos de comprensión estética arraigados en la cultura occidental no son trasladables sin más a otra cultura como es la indígena

La cuestión de las diferencias culturales no está desligada de la constitución de la conciencia subjetiva y de los problemas prácticos del entendimiento intersubjetivo, mutuo, posible en muchos casos sólo aproximativamente debido a límites de entendimiento poco superables, como se muestra claramente en la falta de equivalencia completa de traducciones de conceptos a diferentes idiomas, etc. (Ricoeur, 205: 23-24). De las diferencias en relación a algunos individuos en cuanto a criterios y formas compartidos con otros para el ordenamiento, la interpretación y la priorización de nuestras percepciones y acciones nacen los dos campos de la identidad: la identidad colectiva o “identidad como nosotros”

(Elias, 1990: 180-211), en la que el “nosotros” es una comunidad delimitada, y la identidad individual, denominada también “identidad como yo” (Elias, 1990: 180-211), “identidad del yo” (Giddens, 1997: 93-104) o “identidad personal” (Berger y Luckmann, 1997: 44). Así la cultura como propia se presenta desde la perspectiva subjetiva del individuo como otorgada de “sentido y significación” (Weber, 1982: 70), como “un sistema de concepciones heredadas y expresadas en formas simbólicas” (Geertz, 1987: 88). Cultura en este sentido es siempre colectiva y a la vez individual: marco de referencia y orientación para las acciones de los individuos y a la vez objetivación de estas.

. A la “dialéctica negativa” en el sentido adorniano como crítica immanente del pensamiento identitario, para que se libere lo no-idéntico, lo otro, y se reconozca no sólo como alienación bajo la perspectiva de la apropiación en el sentido hegeliano, sino como anti-identidad, como “identidad de lo no idéntico” (Schipping, 2007: 71), se acerca una ética en relación a lo culturalmente diferente, “extraño” que resiste a su apropiación y no se define desde lo propio sino desde lo ajeno. Según tal ética, llamada por Waldenfels “ética responsiva” (Waldenfels, 1992), nuestra respuesta a una pretensión extraña no debe empezar desde nosotros sino siempre desde lo extraño – otra persona, otra cultura, otro lugar, otro tiempo. Es una respuesta que nos obliga, en el plano individual o en el colectivo, a cuestionar cualquier superación de lo ajeno en la forma de un centrismo como es el eurocentrismo u occidentalismo que representa las pretensiones universalistas del mundo de vida occidental-europeo como modelo único del progreso de modernización y civilización: la razón, la ciencia, la historia, la cultura del mundo occidental como “trampas fetichizadas de una interpretación hegemónica” (Lazo Briones, 2010: 157) acerca de la relación de esa parte con el resto del mundo.

Por ende, una aproximación al muralismo comunitario zapatista debe entenderse como diálogo intercultural dispuesto a renunciar a pretensiones universalistas de la estética occidental. El arte autónomo del mundo indígena rebelde requiere para su com-

presión de categorías estéticas propias, autónomas con relación al mundo occidental capitalista

En su investigación sobre “el razonamiento simbólico” a través del arte de danzas de indígenas norteamericanos, Aby Warburg considera que éstos se encuentran en un “estado de hibridación y transición”, porque “viven entre el mundo de la lógica y el de la magia, y su instrumento de orientación es el símbolo” (Warburg, 2004: 27). En este sentido podemos entender el arte indígena como interconexión simbólica de estos dos mundos, o sea como “memoria social” de comunidades insertadas en una modernidad capitalista occidental con respecto a su pasado remoto, ancestral y precapitalista. De ahí que sería muy erróneo considerar –de una manera etnocéntrica– el arte indígena como meramente “primitivo” (Boas, 1947), vestigio de un pasado remoto; más bien como conexión entre pasado y presente sus creaciones “son al mismo tiempo un arte á secas contemporáneo, incluso moderno” (Araiza y Kindl, 2015: 33). lo que pone en entredicho también aquellas interpretaciones “que ven en las formas expresivas de los indígenas, arte popular o artesanía, pero no arte” (Díaz Cruz y Guzmán, 2011: 179).

Teniendo en consideración la crítica adorniana a la popularización de un arte instrumentalizado como mercancía por la “industria cultural” (Horkheimer y Adorno, 1998: 165-212), proponemos entender lo “popular” –concepto generalmente usado en forma muy ambigua– del arte indígena en un sentido auténtico, de lo creado por y para el pueblo, como expresión cultural de los dominados (Scott, 2000), el otro arte o “arte otro” (Tapié 1952) diferente y opuesto a la cultura impuesta por los dominantes (Bajtin, 1998: último cap.).

En este contexto se plantea la importancia de la “dimensión pragmática” del lenguaje usado por los pueblos originarios en cuanto a la forma en que se relacionan sus palabras con las condiciones sociales y culturales de los mismos. Las lenguas de los indígenas zapatistas, que en su gran mayoría son de descendencia maya –tojolabales, choles, tzeltales y tzotziles– son lenguas de “hombres verdaderos” (Lenkersdorf, 1996). Podemos resaltar, se-

gún Lenkersdorf, en particular una diferencia fundamental de estas lenguas con las del mundo occidental: su forma no-monológica sino dialógica entre múltiples, por lo menos dos, sujetos. Sus oraciones no siguen la estructura sintáctica familiar para las lenguas occidentales “sujeto – verbo – objeto”, sino carecen del objeto gramatical, al disponer de diferentes tipos de sujetos y verbos de carácter semántico tanto agencial como vivencial. De esta manera las dimensiones sintáctica y semántica del lenguaje indígena se encuentran subordinadas a una praxis comunitaria en la cual la subsistencia de un individuo no es posible sin la subsistencia de los demás, de la comunidad en su conjunto, las relaciones sociales por ende se conciben como relaciones “nosótricas” entre personas igualitarias y no reductibles a relaciones entre cosas (Bustamante, 2013).

3. ARTE INDÍGENA Y RESISTENCIA POLÍTICA: EL EJEMPLO DEL MURALISMO COMUNITARIO ZAPATISTA

En los últimos años se puede observar, a partir del estudio de los movimientos y luchas sociales en Latinoamérica, una revitalización de la noción de lo popular en combinación con la de lo comunitario “en una doble dimensión: como un horizonte de transformación social y, al mismo tiempo como una práctica cotidiana de lucha”, alumbrando ambas dimensiones “a una forma no enajenada de ejercicio de lo político” (Linsalata, 2016: 19-20) protagonizado por “entramados sociales comunitarios” (Gutiérrez Aguilar, 2015; 19). Teniendo en consideración lo comunitario-popular como rasgo central del activismo político de los movimientos indígenas, se podría pensar que el lenguaje simbólico de los mismos debería encontrar su forma más idónea en un arte realizado no en forma individual, sino colectivamente. De hecho, el *arte comunitario* o *arte de la comunidad* (*community art*) implica una redefinición de los conceptos de artista y de obra de arte: la negación del papel del artista como agente aislado, delegando gran parte de sus funcio-

nes tradicionales al grupo comunitario; la negación de una obra de arte distanciada de la realidad social, transformándose la obra en un proceso de interacción social. Sin embargo, hay que señalar un problema importante del arte comunitario. Considerándose este mismo en su inicio como un movimiento radical alejado de la institución arte, con el tiempo ha adquirido un carácter muy diferente al convertirse en una parte integral de las políticas de instituciones culturales y sociales oficiales o en un objeto de enseñanza en centros de arte. Si bien por parte de muchos artistas involucrados se ha articulado resistencia contra la institucionalización del arte comunitario, perdiéndose con tal instrumentalización el carácter crítico de esta práctica artística (Bishop, 2012).

Como arte comunitario no instrumentalizado se nos presenta el muralismo zapatista, el cual –a diferencia del movimiento muralista histórico (principios del siglo XX hasta los años 50)– no se funda sobre trabajos de pintores individuales, sino es resultado más bien de procesos artísticos colectivos, y la responsabilidad de la promoción e impulso de la pintura mural ya no cae en el Estado sino en la autogestión de la respectiva comunidad (Hijar González, 2013), El muralismo comunitario zapatista forma parte de una cotidianidad de la resistencia sociopolítica en forma participativa. Esa resistencia se logra en los Municipios Autónomos Rebeldes Zapatistas en Chiapas, agrupados desde 2003 en cinco centros regionales, llamados “Caracoles”, cuyo funcionamiento político-administrativo está a cargo de gobiernos participativos, “Consejos autónomos municipales” y “Juntas de Buen Gobierno” dentro de los cinco “caracoles” que agrupan varios municipios –de acuerdo al lema de “mandar obedeciendo” y sus principios de “servir y no servirse”, “representar y no suplantar”, “construir y no destruir”, “obedecer y no mandar”, “proponer y no imponer”, “convencer y no vencer”, “bajar y no subir”–, un sistema democrático radical que supera la separación entre lo político, lo social, lo económico y lo cultural y que ha llegado a ser modelo para otros movimientos de emancipación en el mundo (Zimmering, 2010). De acuerdo con los principios “caminar al paso del más *lento*, para ir todos juntos” y

“preguntando caminamos”, los zapatistas someten a prueba sus ideas de autonomía y las ajustan sobre la marcha de su implementación práctica. Eso tiene como consecuencia que puede haber diferencias entre las comunidades en cuanto a sus formas de vivir su autonomía, jugando las diferentes tradiciones indígenas un papel importante, en congruencia con el objetivo zapatista de crear “un mundo en que quepan muchos mundos”. Autonomía, en este sentido, promueve la participación de todos en la (re)construcción, “desde abajo”, de sus propias identidades colectivas en vez de identificar y absolutizar de manera esencialista “desde arriba” una imagen dominante de identidad. Son identidades que se definen en forma dinámica continuamente de nuevo, como procesos permanentes, teniendo en consideración la no exclusión de otros indicada por el principio zapatista “para todos todo, para nosotros nada”, el cual implica una pretensión universal de incluir a la lucha zapatista, más allá de “nosotros”, a todo aquel que se sienta “abajo y a la izquierda”. Con la consolidación de los municipios autónomos y las Juntas de Buen Gobierno se ha ido formalizando la resistencia zapatista a la “hidra capitalista” y al gobierno mexicano, una resistencia que implica una “ruptura epistémica” (Mignolo, 2010b) con los modos tradicionales de la política. Se busca una política independiente del Estado y distanciada a partidos políticos, orientándose a la idea de “cambiar el mundo sin tomar el poder” (Holloway, 2002).

El tomar distancia de formas de organización tradicionales de la emancipación social es un problema muy difícil de resolver, que obliga a expresar algo que no es parte de la experiencia sensible y requiere de nuevos códigos de comunicación entre los hombres acerca de la interpretación de la realidad en la que viven y de un mundo diferente que deseen. Así, aparte de la invención zapatista de neologismos y simbolismos, el enfoque estético juega un papel decisivo en la apertura de nuevas perspectivas del pensamiento revolucionario. Podemos hablar de una autonomía estética que complementa y es parte de la autonomía política zapatista. A través de obras de arte independientes de y opuestos a los cánones

del lenguaje artístico ligados a un sistema de arte contemporáneo mercantil, se expresa una “estética de resistencia” (Weiss, 2012), descolonizada, “aesthesis decolonial” (Mignolo, 2010a) con raíces indígenas premodernas, i. e. precapitalistas, como subversión del monopolio simbólico del mundo capitalista.

Las paredes de los edificios públicos y de muchas casas privadas en las comunidades están pintadas con murales. Este muralismo es parecido al sistema político-administrativo de los municipios autónomos zapatistas, donde todos los miembros comunitarios toman las decisiones a través de asambleas por el principio “mandar obedeciendo”, siendo todos los murales autorizados por la comunidad. En este sentido se trata de un muralismo realizado dentro de la comunidad; si bien hay diferencias en cuanto al nivel y la modalidad de la participación comunitaria, se debe considerar que todos los murales, incluso aquellos donde se reconoce la mano de un artista profesional externo a la comunidad, cuentan con una alta aceptación e identificación comunitaria (Hijar González, 2013; Martínez Genis, 2015). ya que se vinculan en su elaboración con los imaginarios locales y en su pura presencia forman parte de la vida cotidiana de las comunidades.

BAJO EL VOLCÁN

ALGUNOS EJEMPLOS DEL MURALISMO ZAPATISTA
(Fotos tomadas por el autor durante estancia
en el Caracol Oventic del 17 al 21 de junio de 2019)



EL LENGUAJE VISUAL ARTÍSTICO DEL MUNDO INDÍGENA...



4. MEMORIA SOCIAL, UTOPIA Y CONSTRUCCIÓN DE SUBJETIVIDADES DE RESISTENCIA COLECTIVAS

La “memoria social” es una noción central en el pensamiento de Benjamin, donde su diferencia con el “recuerdo” está relacionada con la distinción entre la “experiencia” y la “vivencia”. Mientras que la vivencia (*Erlebnis*), dominante en la modernidad capitalista, se refiere a lo efímeramente novedoso y sensacional percibido por individuos, la experiencia (*Erfahrung*) se desplaza del ámbito del sujeto individual hacia lo colectivamente compartido en cuanto a la vinculación sensorial, emotiva y cognitiva con lo que permanece. Así para Benjamin en sus *Tesis sobre el concepto de la historia* la rememoración del pasado, la mirada hacia lo que ha sido, debe ser lectura de la historia “a contrapelo”, no mera “evocación del pasado, simple nostalgia o recuerdo, sino su transformación, iluminándolo mediante “imágenes dialécticas” que lo sincronicen con el presente, lo hagan legible en el presente y éste en el pasado, rompiendo como “tiempo ahora” la continuidad y homogeneidad de la temporalidad abstracta derivada del trabajo abstracto impuesto por el capitalismo bajo el lema de “progreso”, posibilitando un “salto de tigre en el pasado”(Tischler, 2010; Löwy, 2003: 128).

Volviendo al muralismo comunitario zapatista, sostenemos que su lenguaje visual significa el esfuerzo de ir más allá de un mero medio de comunicación que se limite a nombrar la cosa como dato inmediato. Su forma trasciende un “realismo” en cuanto a la situación actual de las comunidades zapatistas, expresando la experiencia de éstas en el sentido enfático en que Benjamin usa este concepto. Su carácter simbólico, ahora lo podemos entender como apertura del mundo presente hacia la memoria colectiva de experiencias históricas relacionadas con un mundo pasado remoto aún no reprimido por la vivencia capitalista y con los conflictos y luchas en el mundo presente. Tal apertura posibilita la “simultaneidad de lo no simultáneo” (Bloch, 1985), percibir el universo como “multiverso” (Bodei, 1979) o sea –en lenguaje zapatista– como “un mundo donde quepan todos los mundos que resisten” (EZLN, 2005).

La imaginación de otro mundo posible que rompa con el “desencantamiento del mundo” (Max Weber) basado en la subordinación del trabajo vivo bajo el trabajo abstracto, reclamando el fin del “tiempo de reificación” y el comienzo del “tiempo de insubordinación” (Tischler, 2004), hace valer, a partir del no como “grito de horror y rechazo” (Holloway, 2002), la “utopía del valor de uso” (Echeverría, 1998) frente a la continua homogeneización y acumulación del valor de cambio como capital. La creación de un mundo de representaciones indirectas, i. e. no visibles, es producto del constante “trayecto antropológico” (Durand, 2004) entre subjetividades y su medio cósmico y social y llega a nosotros como imágenes simbólicas, que en su conjunto conforman los “imaginarios en la génesis del neozapatismo” (Matamoros Ponce, 2005). Fundamental para estos imaginarios es la actualización, a través de la memoria social, de “imágenes solidarias con metafísicas del pasado” (Matamoros Ponce, 2016: 138), no en el sentido de imágenes de un mundo trascendental fuera del mundo vivido, sino como “imágenes dialécticas” inscritas en este mismo mundo, trascendentes por vislumbrar su otredad, su “todavía no”. Son imágenes de un futuro guiadas por la memoria comunitaria que ilumina experiencias de un pasado remoto y reciente: las luchas sociales y sus contradicciones, esperanzas frustradas al hacerse consciente la ausencia de algo, realidades posibles, en proceso de ser, anticipando la realidad presente. Son imágenes que abren una dimensión utópica en un sentido no abstracto sino concreto – “utopías concretas” o “sueños soñados despierto” (Bloch, 1977 y 2007-2008) –al referirse a un horizonte histórico concreto.

Según Bloch, el arte es “una expedición a la utopía, a la utopía de nosotros mismos” (Bloch, 1977: 164). El contenido de la utopía es la esperanza fundamentada en la actualización y reapropiación de las esperanzas del pasado y también en la conciencia y memoria de la desesperanza y de las condiciones reales de posibilidad de superarla, en palabras de Benjamin, huyendo de la barbarie nazi: “Sólo gracias a aquellos sin esperanza nos es dada la esperanza” (Marcuse, 1968: 272). Para Adorno la utopía llega a ser distopía, utopía negativa,

ya que insiste en la utopía como “cambio del todo”, lo que rebasa el mero encadenamiento de contenidos de esperanza (Adorno/Bloch, 1975) y se fusiona con el pensamiento estético de Adorno, siendo el arte “lugarteniente” de la utopía como cambio del todo, es decir como *totum y ultimum*: De acuerdo con la *Teoría estética* de Adorno, el arte es “esa promesa de felicidad que se rompe” (Adorno, 2004: 184), una promesa que debe entenderse no como consuelo sino como crítica de la vida alienada y falsa, la “vida dañada” (Adorno, 2006); y es en el arte donde Adorno ve aún fuerza de resistencia contra la racionalización total del mundo, posibilidad de transformación social: “[...] sólo las auténticas obras de arte han podido sustraerse a la pura imitación de lo que ya existe” (Horkheimer/ Adorno, 1998: 72). Igual a Adorno, también los zapatistas depositan en el arte la utopía de un cambio del todo: Son las artes y no la política que “cavan en lo más profundo del ser humano y rescatan su esencia [...] el arte entonces no trata de reajustar o arreglar la máquina. Hace, en cambio, algo más subversivo e inquietante: muestra la posibilidad de otro mundo” (EZLN – Subcomandante Galeano, 2016).

El muralismo comunitario zapatista es arte en resistencia. Formando parte de la cotidianidad de la resistencia zapatista en forma de la autonomía política de las comunidades zapatistas, está dirigido a “organizar la esperanza” (Dinerstein, 2016: 351) desde las significaciones imaginarias abiertas por la memoria colectiva en contra del olvido. Fortalece como proceso y resultado la unión comunitaria y por ende la construcción de subjetividades colectivas emancipadoras, “antagónicas al ‘todo’ de la sociedad de clases”, del “nosotros revolucionario” (Dinerstein *et al.*, 2013: 144 y 143) con sus valores fundamentales de la dignidad humana y la autonomía.

Desde la perspectiva del pensamiento estético de Adorno, el arte autónomo debe guardar algo como subjetividad. Esa no debe confundirse con la subjetividad del artista en que se reproduciría el problema del poder de disposición sobre el objeto a nivel de la producción de la obra de arte. La crítica de la estética del genio en la tradición del Romanticismo se articula en Adorno, partiendo de un replanteo de la concepción kantiana, como crítica de la idea de una expresión inme-

diata de la subjetividad del artista en la obra de arte. El arte moderno, según él, no puede mantenerse como un refugio irracional dentro de un mundo racional, un refugio fuera de las mercancías. La autolimitación del artista es necesaria para que ya no se perciba la obra del arte “de acuerdo al modelo de la propiedad privada” (Adorno, 2003: 118) como algo propio de quien la produjo, como objeto, sino más bien para que se la reconozca como sujeto. Al transponer el artista su subjetividad individual a la obra de arte, sometiénose a las necesidades de esta, se salva la idea utópica de una subjetividad supraindividual y libre de pretensiones de dominio y el artista “se convierte en lugarteniente del sujeto total social” (Adorno, 2003: 121-122).

El “nosotros” dentro de las comunidades zapatistas está abierto al “ustedes” (EZLN – Mayor Ana María, 1998: 2013), ya que rebasa la (re)construcción de una identidad indígena dentro de un entorno capitalista, puesto que si es cierto que “no cabe la vida justa en la vida falsa” (Adorno 2006: 44), es necesaria la lucha contra la vida falsa, la lucha anticapitalista como lucha por la humanidad. El movimiento zapatista en este sentido debe entenderse como “emergencia de una nueva constelación de lucha de clases” (Tischler y Navarro, 2011: 67), como “movimiento en contra-y-más allá” (Holloway, 2007: 92), como lucha anti-identitaria, ruptura de las identidades, construyendo anti-identidades colectivas. Por ello, como escribe Holloway, “los zapatistas no son un ‘ellos’ sino un ‘nosotros’ [...] Cuando nos sentimos emocionados por las palabras de los comunicados zapatistas, no es un ellos que nos emociona, somos nosotros que nos emocionamos [...] por nuestro propio rechazo a la desilusión” (Holloway, 2000: 45). De ahí, la importancia que tiene el zapatismo y su arte para nosotros: construyendo cotidianamente una subjetividad contra y más allá de la dominación por el capital, nos muestra la potencialidad en nosotros mismos para descubrir nuestros deseos de liberarnos de la fantasmagoría que nos impone el fetichismo de mercancía en nuestra propia vida cotidiana, puesto que “todos somos zapatistas”, su lucha “es nuestra” (Holloway, 1997: 40).

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor W. (2003a). “Dirección única, de Benjamin”. En: Adorno, Theodor W., *Notas sobre literatura*. Obras completas, vol. 11 (pp. 661-666). Madrid: Akal.
- Adorno, Theodor W. (2003b). “El artista como lugarteniente”. En: Adorno, Theodor W., *Notas sobre literatura*. Obras completas, vol. 11 (pp. 111-122). Madrid: Akal.
- Adorno, Theodor W. (2004). *Teoría estética*. Obras completas, vol. 7. Madrid: Akal.
- Adorno, Theodor W. (2005). “Dialéctica negativa”. En: Adorno, Theodor W., *Dialéctica negativa – La jerga de la autenticidad.*, Obras completas, vol. 6 (pp. 9-391). Madrid: Akal.
- Adorno, Theodor W. (2006). *Minima Moralia. Reflexiones desde la vida dañada*. Obras completas, vol. 4. Madrid: Akal.
- Adorno, Theodor W. (2010). “Tesis sobre el lenguaje del filósofo”. En: Adorno, Theodor W., *Escritos filosóficos tempranos*. Obras completas, vol. 1 (pp. 335-342). Madrid: Akal.
- Adorno, Theodor W./Bloch, Ernst (1975). “Möglichkeiten der Utopie heute”. En Traub, Harald/ Wieser, Rainer (Eds.), *Gespräche mit Ernst Bloch* (pp. 58-77). Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Adorno, Theodor W./Mann, Thomas (2002). *Briefwechsel 1943-1955*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Araiza, Elizabeth/Kindl, Olivia (2015): “Performance y antropología del arte”. *Revista Diario de Campo*, 6-7, tercera época. 32-41.
- Bajtín, Mijail (1998). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza.
- Barahona Arriaza, Esther (2004). “Teoría de la racionalidad y crítica social en Theodor W. Adorno. Utopía y razón dialéctico-estética en su filosofía”. Tesis doctoral, Madrid: Universidad Complutense.
- Belting, Hans (2007). *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz.
- Berger, Peter L./Luckmann, Thomas (1997). *Modernidad, pluralismo y crisis de sentido. La orientación del hombre moderno*. Barcelona: Paidós.
- Benjamin, Walter (1989). “Tesis de filosofía de la historia”. En: Benjamin, Walter: *Discursos interrumpidos I*, Buenos Aires: Taurus, pp. 175-191.

- Benjamin, Walter (2005). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Benjamin, Walter (2007). "Experiencia y pobreza". En: Benjamin, Walter, *Obras*, libro II/vol. I (pp. 216-222). Madrid: Abada.
- Bishop, Claire (2012). *Artificial hells. Participatory art and the politics of the spectatorship*. London: Verso.
- Bloch, Ernst (1977). *Tagträume vom aufrechten Gang. Sechs Interviews mit Ernst Bloch*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Bloch, Ernst (1985). *Erbschaft dieser Zeit*, Werkausgabe Bd. 4, Frankfurt/M.: Suhrkamp,
- Bloch, Ernst (2006-2007). *El principio esperanza*. 3 vols. Madrid: Trotta.
- Boas, Franz (1947). *El arte primitivo*. México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Bodei, Remo (1979). *Multiversum. Tempo e storia in Ernst Bloch. Il confronto di Bloch con la tradizione filosofica da Platone a Heidegger*. Nápoles: Bibliopolis.
- Bustamante, Carlos A (2013). "Carlos Lenkersdorf. El tojolabal y la dimensión pragmática de los lenguajes". En: *Devenires. Revista de Filosofía y Filosofía de la Cultura*, 28. 155-170.
- Díaz Cruz, Rodrigo/Guzmán, Adriana (2011). "Miradas posibles: los ojos múltiples del arte y del ritual". *Antropología. Revista oficial del INAH*, 92. 178-190.
- Didi-Hubermann, Georges (2015). "Imagen de la crítica". *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, 7. 370- 386.
- Dinerstein, Ana Cecilia (2016). "Organizando la esperanza: Utopías concretas contra y más allá de la forma valor". *Educ. Soc., Campinas*, 135. 351-369.
- Dinerstein, Ana Cecilia *et al.* (2013). "¿Municipio libre o comunidades autónomas rebeldes? Los zapatistas y la construcción del 'nosotros' revolucionario". En: Dinerstein, Ana Cecilia *et al.*, *Movimientos sociales y autonomía colectiva. La política de la esperanza en América Latina* (pp. 117-146). Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Durand, Gilbert (2004). *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquetipología general*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Echeverría, Bolívar (1998). *Valor de uso y utopía*. México: Siglo XXI.

- Elias, Norbert (1990). *La sociedad de los individuos*. Barcelona: Península.
- EZLN (2005). “Sexta declaración de la selva lacandona”. En: <http://enlacezapatista.ezln.org.mx/sdsl-es> (5 de enero de 2018).
- EZLN – Mayor Ana María (1998). “Discurso inaugural”. En: *Chiapas*, no. 3. México: Era.
- EZLN – Subcomandante Galeano (2016): “Las artes, las ciencias, los pueblos originarios y los sótanos del mundo”. En: <http://enlacezapatista.ezln.org.mx/2016/02/28/las-artes-las-ciencias-los-pueblos-originarios-y-los-sotanos-del-mundo/> (10 de diciembre de 2016).
- Geertz, Clifford (1987). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- Giddens, Anthony (1997). *Modernidad e identidad del yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea*. Barcelona: Península.
- Gómez, Vicente (1999). *El pensamiento estético de Theodor W. Adorno*. Valencia: Cátedra.
- González Ávila, Manuel (2013). “La Teoría Crítica ante la cultura visual (Actas de un reencuentro imaginario entre Horkheimer, Adorno, Benjamin y Marcuse)”. *Revista Signa*, 22. 385-400.
- Gutiérrez Aguilar, Raquel (2015). *Horizonte comunitario-popular. Antagonismo y producción de lo común en América Latina*. Bolivia: SOCEE/Autodeterminación.
- Hijar González, Christina (2013). “Muralismo comunitario en Chiapas. Una tradición renovada”. *Nierika. Revista de estudios de arte*, 2(4). 38-47.
- Holloway, John (1997). “La revuelta de la dignidad”. *Chiapas*, no. 5 (pp. 7-40). México: Era.
- Holloway, John (2002). *Cambiar el mundo sin tomar el poder. El significado de la revolución hoy*. Buenos Aires: Herramienta, México: Universidad de Puebla.
- Holloway, John (2007). “Autonomismo positivo y negativo”. En Holloway, John *et al.* (Eds.), *Negatividad y revolución. Theodor W. Adorno y la política* (pp. 89-93). Buenos Aires y México: Herramienta/Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Holloway, John (2017). “El zapatismo y las ciencias sociales en América Latina”. En: *Chiapas*, no. 10 (pp. 41-50). México: Era.
- Horkheimer, Max (2000). *Teoría tradicional y teoría crítica*. Barcelona: Paidós.

- Horkheimer, Max (2002). *Crítica de la razón instrumental*. Madrid: Trotta.
- Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W. (1998). *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Trotta.
- Kant, Immanuel (2007). *Crítica de la razón pura*. Buenos Aires: Colihue.
- Lazo Briones, Pablo (2010). *Crítica del multiculturalismo, resemantización de la multiculturalidad*. México: Plaza y Valdés.
- Lenkersdorf, Carlos (1996). *Los hombres verdaderos: voces y testimonios tojolabales: lengua y sociedad, naturaleza y cultura, artes y comunidad cósmica*. México: Siglo XXI.
- Linsalata, Lucía (2016). "Introducción. Leer las luchas en clave comunitario-popular. Reflexiones desde el México que no claudica". En: Linsalata, Lucía (Coord.), *Lo comunitario-popular en México: Desafíos, tensiones y posibilidades* (pp. 13-27). Puebla: BUAP.
- Löwy, Michael (2003). *Walter Benjamin. Aviso de incendio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Marcuse, Herbert (1968). *El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*. México: Joaquín Mortiz.
- Martínez Genis, María del Carmen (2015). "Arte, signo y resignificación de la palabra en el movimiento indígena de América Latina. Del movimiento zapatista a la resistencia mapuche". Tesis doctoral. Granada: Universidad.
- Matamoros Ponce, Fernando (2005). *Memoria y utopía en México. Imaginarios en la génesis del neozapatismo*. México: Universidad Veracruzana/BUAP.
- Matamoros Ponce, Fernando (2016). "Lo que vale la pena de la experiencia mediada por violencia. Derecho y esperanza en la Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca (APPO)". En: Linsalata, Lucía (coord.): *Lo comunitario-popular en México: Desafíos, tensiones y posibilidades* (pp. 119-142). Puebla: BUAP.
- Mignolo, Walter (2010a). "Aisthesis decolonial. Artículo de reflexión". *Calle 14. Revista de Investigación en el campo del Arte*, 4(4), enero-junio. 10-25, <https://doi.org/10.14483/21450706.1224>.
- Mignolo, Walter (2010b). *Desobediencia epistémica. Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Buenos Aires: Ediciones del Signo.
- Ricoeur, Paul (2005). *Sobre la traducción*. Buenos Aires: Paidós.

- Schipping, Anne (2007). *Interkulturalität im Denken Theodor W. Adornos*. Nordhausen: Traugott Bautz.
- Schweppenhäuser, Hermann (2009). "Wahrbilder und Wahnbilder. Sensuelle und intellektive Konstituentien der Visualität". En: Schweppenhäuser, Hermann: *Denkende Anschauung, anschauendes Denken: kritisch-ästhetische Studien über die Komplementarität sensativer und intellektiver Relationen* (pp. 20-30). Münster: LIT.
- Schweppenhäuser, Hermann (2015). "El arte como memoria social e historiografía inconsciente. Sobre la iconología del Círculo Warburg y la teoría de la cultura de la Escuela de Fráncfort". *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, 7. 3-19.
- Scott, James C. (2000). *Los dominados y el arte de la resistencia. Discursos ocultos*. México: Era.
- Tapié, Michel (1952). *Un art autre: où il s'agit de nouveaux dévidages du réel*. París: Gabriel-Giraud et fils.
- Tischler, Sergio (2004). "Tiempo de reificación y tiempo de insubordinación". *Bajo el volcán*, 7. 121-137.
- Tischler, Sergio (2010). "La memoria ve hacia delante. A propósito de Walter Benjamin y las nuevas rebeldías sociales". *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, 2. 38-60.
- Tischler, Sergio y Navarro, Mina Lorena (2011). "Tiempo y memoria en las luchas socioambientales en México". *Desacatos. Revista de Ciencias Sociales en México*, 37. 67-80.
- Tränkle, Sebastian (2013). "Die materialistische Sehnsucht. Über das Bilderverbot in der Philosophie Theodor W. Adornos". *Zeitschrift für Kritische Theorie*, 36/37. 86-109.
- Waldenfels, Bernhard (1992). "Respuesta a lo ajeno. Sobre la relación entre la cultura propia y la cultura ajena". *Revista Filosofía Univ. Costa Rica*, 71. 1-6.
- Warburg, Aby (2004). *El ritual de la serpiente*. México: Sexto Piso.
- Weber, Max (1982). "La 'objetividad' cognoscitiva de la ciencia social y de la política social". En: Weber, Max, *Ensayos sobre metodología sociológica* (pp. 39-101). Buenos Aires: Amorrortu.
- Weiss, Peter (2012). *La estética de la resistencia*. Hondarribia: Hiru.
- Zimmering, Raina (2010). *Zapatismus. Ein neues Paradigma emanzipatorischer Bewegungen*. Münster: Westfälisches Dampfboot Verlag.