



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES
ESTÉTICAS

EL SUR NUNCA MUERE: DESPLAZAMIENTOS DEL GRAFFITI EN LA CIUDAD DE OAXACA

Ensayo académico para optar por el grado de
maestra en Historia del Arte

Presenta: Lic. Itandehui Franco Ortiz

Tutora principal: Dra. Elia Espinosa López, IIE
Tutores: Dra. Julieta Ortiz Gaitán, IIE
Dr. Federico Navarrete Linares, IIH

?

?

?

México, D. F., octubre de 2014



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

CONTENIDO

CONTENIDO	P. 2
AGRADECIMIENTOS	P. 3
INTRODUCCIÓN	P. 4
Oaxaca	P. 5
Breve reseña del movimiento social del año 2006	P. 8
ESTÉTICA, POLÍTICA Y SUBJETIVIDAD	P. 15
Escalas	P. 17
Estética, micropolítica y macropolítica en el espacio	P. 18
Economía, política y sur	P. 26
Institución, disenso y graffiti	P. 29
MERCANCÍA, TURISMO Y ARCHIVO	P. 47
Mercancía y turismo	P. 48
Nunca olvidamos. Archivo y capital simbólico	P. 57
El sur nunca muere	P. 64
Comunidad, intimidad y afecto	P. 72
CONSIDERACIONES FINALES	P. 79
BIBLIOGRAFÍA	P. 83
BIBLIOGRAFÍA DIGITAL	P. 87
ANEXOS	P. 92
Imágenes	P. 92

AGRADECIMIENTOS

A mis cómplices en la producción de este ensayo, a cada uno de los cuales vi su trabajo plasmado en las calles y que me sirvieron de inspiración. En especial a Tlacolulocos, Lapiztola y Estación Cero por brindarme su confianza, apoyo y amistad, siempre mi admiración. A quienes me han acompañado a recorrer poblaciones, colonias y calles para documentar graffiti.

A Arnulfo, Paola, Kezo y Skema, gracias por estar siempre ahí para escucharme. A todas las amistades que han estado al pendiente de mí y me han brindado su espacio y tiempo, compartiendo charlas y sonrisas, así como a los que ha confiado en mi trabajo: Pablo, Lucía y Yedra, Lasp, Mimí, Ethel, Zaira, Cristina y Alberto, Toño, Iván y Said. A mis amigos y compañeros de generación, gracias por todos los momentos compartidos, especialmente a Berenice, quien me mantenía en contacto con la tierra y el corazón.

A mi madre Raquel y a mi familia, por su apoyo y amor , sin los cuales no hubiera llegado hasta el día de hoy. A todos quienes en Oregon y California me brindaron su tiempo y apoyo completo durante mi estancia de investigación, especialmente a: Stephanie, Sarina, Casa Olmeca, Daniel, Eriberto y a mi familia en California. A quienes me concedieron una entrevista y me indicaron por donde avanzar. A Noé, por tanto cariño y afecto desbordado, “¿qué haces aquí?”.

A mis estimados tutores y maestros: Julieta Ortiz, Federico Navarrete, Cuauhtémoc Medina, gracias por sus enseñanzas y comentarios que dieron rumbo a mi investigación. Especialmente a Elia Espinosa, por la luz constante. A Lynn Stephen, por la guía durante la estancia. A Deborah Dorotinsky y al Comité Académico del Posgrado en Historia del Arte, que confiaron plenamente en mí al darme la oportunidad de realizar una estancia académica. A la Coordinación de Estudios de Posgrado por su impulso y apoyo económico a través de la beca para mis estudios de maestría y estancia académica en el extranjero. Que su labor continúe con muchas más generaciones.

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo tiene como punto central el analizar la noción de política ligada al arte en un espacio geoeconómicamente localizado y aplicar a un caso particular, que es el de algunos colectivos artísticos de gráfica e intervenciones en muro, cuyos integrantes participaron de una u otra manera en el movimiento social del año 2006 en la ciudad de Oaxaca. Estos son: Lapiztola, Arte Jaguar, Tlacolulocos y ASARO (Asamblea de Artistas Revolucionarios de Oaxaca). La problematización gira en torno al contexto en que se han desarrollado estos grupos en la actualidad, partiendo de que varios de los integrantes provienen de la realización de prácticas como el graffiti, actuaron durante el movimiento social y han pasado a integrarse al ámbito artístico e institucional. Es así que se debatirá respecto a ciertas operaciones de estos grupos, el por qué llamarlos políticos y qué tanto en sus operaciones pesan estructuras anteriores o van creando nuevos desdoblamientos estéticos en imágenes y acciones.

La razón de integrar a estos colectivos en curso del arte contemporáneo, radica no sólo por sus operaciones en el presente o por la mera sustitución de sus prácticas de lo tradicional a lo moderno, puesto que a lo largo del ensayo se tratará de problematizar su relación con el arte y la inquietud ante la integración a la actual sociedad capitalista en el espacio de la calle y lugares cerrados. La noción de arte contemporáneo¹ no va sólo por su uso en instituciones, museos o casas de subastas que manejan parámetros que van desde 1940 o después de los años sesentas o noventas, o por su creciente acercamiento y participación en la cultura y debates actuales en un ejercicio estético en frenesí con el tiempo, sino también por la inclusión de otros sujetos y zonas geográficas en el mismo ámbito y red de la cultura contemporánea, con autoconciencia crítica hacia el capitalismo actual.

¹ Para mayor información revisar: Cuauhtémoc Medina, “Contemp(t)orary: Once tesis”, *Ramona. Revista de artes visuales*, no. 101, Buenos Aires, junio/julio (2010): 72-76.

Oaxaca

Oaxaca, entidad situada al suroeste de México, es un abanico enorme de territorios de existencia, donde día con día se van entretejiendo procesos particulares de subjetivación, que van más allá de identidades fijas. Apuntan hacia distintos modos de producción de subjetividad², en un sur, donde el progreso capitalista es casi inexistente bajo su discurso modernizador, pero que sin embargo comprende varios perfiles de adaptación y vivencia por los habitantes, incluyendo a la gran base indígena contemporánea que conforma a la entidad y a sus descendientes. Con una diversidad cultural de 16 etnias (y lenguas con sus variantes regionales y dialectales bajo cambios de pueblo a pueblo), siendo el estado con mayor cantidad de municipios en México: 570, lo cual apunta a un región con enorme complejidad y fragmentación social, en parte debido a su misma geografía con una amplia orografía, pues cuenta con el nudo mixteco, donde convergen la sierra madre occidental y la sierra madre oriental. Aunque las condiciones del espacio puedan influir en el ambiente cultural de la entidad, estas no lo determinan necesariamente.

En el plano económico, Oaxaca es el segundo estado con mayores índices de pobreza en México, el primer lugar lo ocupa Chiapas y el segundo Guerrero, no en balde la acumulación de contrastes, marginación y hartazgo, han hecho que el sur tenga distintos movimientos de resistencia, tales como la presencia de grupos guerrilleros, el más citado y visibilizado internacionalmente por su reivindicación de base indígena: el Ejército Zapatista de Liberación Nacional. Hay que destacar igualmente, que la situación general de pobreza

² Según Félix Guattari y Suely Rolnik, la producción de subjetividad puede encontrarse en todos los niveles de producción y consumo, incluso del inconsciente, que dentro de la gran máquina capitalista, también abarcan nuestros sueños, fantasías, etc. Máquina a la cual se opone la idea de desarrollar modos de subjetivación singulares más que individuales, es decir, procesos de singularización bajo los que se construyan otros modos de sensibilidad, creatividad, deseo, gusto por vivir, voluntad por construir el mundo en el cual nos encontramos. Entiendo a la subjetividad como producida por agenciamientos de enunciación, fabricada y modelada en el registro de la dimensión social, que implica máquinas de expresión extrapersonal tales como los sistemas económicos, tecnológicos, etc. Y de naturaleza infrapersonal tales como sistemas de percepción, sensibilidad, afecto, de representación, modos de memorización y producción de ideas, etc. , idea opuesta al individuo serializado como resultado de una producción en masa. Félix Guattari y Suely Rolnik. *Micropolítica. Cartografías del deseo* (Madrid: Traficantes de sueños, 2006) 22.

monetaria³ en estas entidades, en lugar disminuir, ha aumentado después de las crisis actuales del 2006 al 2012 (similares a las de los años noventas) con base a información del Banco Mundial (BM)⁴, además, según la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL), México es el país con mayor incremento de pobreza en nuestro continente, esto analizando otros enfoques basados en tres dimensiones de bienestar: espacio, tiempo y convivencia⁵.

Explicar la pobreza monetaria presente en el estado apunta a un estudio más a fondo, la cual para análisis contemporáneos, va de la mano con la cantidad de grupos indígenas dedicados en su mayoría, inicialmente al trabajo de producción en el campo, que ante diversos tratados internacionales quedó poco valorado o mal remunerado en el mercado, lo cual, con la implementación de nuevas necesidades y factores culturales, ha provocado la migración a la misma capital de Oaxaca, al Distrito Federal y a varias ciudades de los Estados Unidos, con oleadas disparadas después de las crisis de los años setentas, a ciudades como Los Ángeles.

Muchos de los recursos hoy suministrados en comunidades indígenas son obtenidos vía remesas provenientes de Estados Unidos, principalmente de California; esta acción tiene antecedentes históricos con el programa Bracero desde los años cuarentas hasta los sesentas, donde el gobierno estadounidense solicitaba mano de obra para el trabajo agrícola ante la falta en su país, debido a la Segunda Guerra Mundial. Otro motivo por el que aumentó la migración al país vecino, fue la falta de subsidio institucional para el campo, ocasionando por ejemplo, la caída del precio del café que ha sido sembrado desde finales del siglo XIX. Esta búsqueda de la obtención de recursos monetarios ha transformado las formas de producción de subjetividad, con el abandono de la comunidad, la familia y el entorno.

³ La cual implica el ingreso insuficiente para comprar una canasta básica de alimentos, además de tener al menos una carencia en cuanto a vivienda, infraestructura, salud, seguridad social y seguridad alimentaria.

⁴ <http://www.bancomundial.org/es/country/mexico/research/all>

⁵ Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL), *Panorama Social de América Latina 2013*, Naciones Unidas: Santiago de Chile, diciembre de 2013, visitado en mayo de 2014, <http://mexico.cnn.com/mundo/2013/12/05/mexico-el-unico-de-america-latina-en-el-que-aumento-la-pobreza-cepal>

El graffiti está presente en esta interacción campo-ciudad con cruces y choques, si bien es un movimiento con base y visibilidad en la ciudad, la presencia de éste se da también fuera de la capital oaxaqueña (en la que incluyo a Santa Lucía del Camino y a Santa Cruz Xoxocotlán), principalmente en los pueblos conurbados, que comprenden a la región de Valles de Centrales, tales como: Tlacolula, Zaachila, Etna, Zimatlán, entre muchos más, donde se han generado movimientos propios, pero un tanto dependientes de los eventos y de los materiales encontrados en la capital.

La oleada además se localiza en ciudades y comunidades grandes en el interior del estado, por ejemplo: Juchitán, Huajuapán, Puerto Escondido y Tuxtepec, que por la lejanía a la capital han mantenido movimientos independientes y en algunos casos con estilos peculiares, como el del colectivo Chiquitraca en Juchitán; estos jóvenes provenientes del crew 951 ligado a la estética del graffiti hip hop, en su integración como colectivo, han dado paso a otros estilos en su trabajo, donde incluyen la visibilización de su etnicidad: binizaa (zapotecos) del Istmo, cuya región se ha caracterizado por la conservación de su lengua y orgullo étnico. Sus murales en años recientes, dan muestra de retratos de personas adultas de sus comunidades rodeados por un aura, portando su vestimenta típica y teniendo de fondo un amplio colorido que incluye flores de la región, formas geométricas o tapetes (Imagen 1).

En las comunidades de Zimatlán y Ayoquezcó se encuentra el crew FRE, y en la de Zaachila, el crew REC. Jóvenes integrantes de éste último, desde hace algunos años pintan de manera individual o por grupos en constante experimentación plástica, incluyendo técnicas como el estencil, incluso, algunos de ellos han ingresado a estudiar en clínicas de arte contemporáneo. Su trabajo es peculiar debido a los desdoblamientos que han realizado respecto a la tipografía de letras, personajes caricaturizados y estilo realista del graffiti, dando paso al uso de texturas y símbolos referentes a su propia región.

Es así que Lelo se inspira en el imaginario prehispánico del valle de México o en referencias regionales de Oaxaca y Zaachila, con un talante lleno de máscaras y colorido.

Uren, plasma animales del campo y los ranchos, gallinas, peces, serpientes y tortugas formados por líneas y círculos, tejidos entre trazos de aerosol (Imagen 2), mientras que Erizo usa capullos, ojos y aperturas. Sarf y Ektas, se inclinan por continuar desarrollando la tipografía de letras y el estencil.

Retomando el papel de la migración efectuada al Distrito Federal en décadas anteriores, generaciones actuales de graffiteros y artistas urbanos, reivindican su ascendencia oaxaqueña en ciertas ocasiones, al justificar simbólicamente su trabajo y como anclaje personal, como en los casos de: Humo, Seño, Saner y Cix.

En la misma configuración para la actual situación económica del estado, otra de las salidas para el sustento económico ha sido la de ser profesor, implicando su adhesión política al sindicato magisterial formado desde los años noventas: la Sección XXII del Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación (SNTE). Es el sindicato más grande de América Latina, con fuerte presencia política tanto a nivel estatal como nacional, pero que se encuentra en un nuevo proceso de configuración relacionado con las actuales reformas del sistema capitalista contemporáneo. Su mención es importante aquí, ya que los recursos que anteriormente pasaban por éste⁶, son en gran medida los que mueven a la economía de la entidad, junto con las remesas de migrantes y el campo de los servicios, donde está incluida la cultura, el arte y el turismo.

Breve reseña del movimiento social del año 2006⁷

Los anteriores puntos nos señalan la complejidad política y la diversidad cultural que caracterizan a la entidad, en la cual se dio paso a uno de los movimientos políticos más

⁶ Con la implantación de la recién aprobada Reforma Educativa, los recursos económicos para los profesores provendrán directamente del orden federal, es decir, vía la Secretaría de Educación Pública (SEP), para más información revisar: “Reforma Educativa”, México. Gobierno de la República, consultado en enero de 2014, <http://www.presidencia.gob.mx/reformaeducativa/>

⁷ Para más información revisar: Víctor Raúl Martínez, *La APPO: ¿rebelión o movimiento social? (nuevas formas de expresión ante la crisis)* (Oaxaca: UABJO, 2009); José Sotelo Marbán, *Insurgencia civil y terrorismo de estado* (México: ERA, 2008); Carlos Beas Torres et al, *La batalla por Oaxaca* (Oaxaca: Yope power, 2007); Lynn Stephen, *We are the face of Oaxaca. Testimony and social movements* (Durham: Duke University Press, 2013).

significativos en el México del siglo XXI, que entre sus aciertos, torpezas y espontánea organización, ha generado nuevos procesos de subjetividad y maneras de actuar en el espacio público, la política y la cultura, sobre todo en la capital oaxaqueña. Para entender el debate de este ensayo con la actuación en el presente de los colectivos, es indispensable tener claro su papel durante este movimiento, así como la contextualización y dimensión de esta parte en la historia de la ciudad.

La movilización surgió inicialmente con el tradicional plantón de profesores, actividad que desde los años ochentas ocurre con regularidad en el zócalo de la entidad con peticiones de aumentos salariales, así como de mejorías para las escuelas. En esta ocasión, se exigió la revalorización económica por vida cara, después de que esta había sido aprobada en Chiapas, que como Oaxaca, es una entidad con gran auge del turismo, lo cual conlleva al encarecimiento de algunos recursos y servicios.

En el juego político la mayoría de las veces las demandas eran cumplidas en parte por el gobierno, en esta ocasión, el gobernador en turno Ulises Ruiz Ortiz, quien había sido acusado de llegar por fraude al poder, anunció públicamente que no permitiría más marchas y plantones, además de cerrar posibilidad alguna al diálogo y a la negociación con el sindicato de profesores. De igual manera, se encontraba haciendo modificaciones que afectaban el patrimonio de la ciudad, como el reemplazo de cantera histórica en los empedrados del zócalo por piedras de menor calidad, entre otras acciones.

La madrugada del 14 de junio de 2006, el gobernador dio la orden de desalojar el plantón magisterial, en el cual había campamentos de profesores con sus hijos, además de atacar la radio establecida en las oficinas del sindicato, donde fue destruido el equipo de transmisión. Las tiendas de campaña de los profesores fueron quemadas junto con sus pertenencias, la policía lanzó bombas de gas lacrimógeno desde lo alto con helicópteros. Ante la forma violenta de actuar por parte de la policía, el acontecimiento se tornó en un intento de desalojo, ya que pobladores se solidarizaron con los mentores, repeliendo a la policía e instalando de nuevo el campamento.

Bastó esta situación como chispa de fuego para que el tránsito, la política y parte de la vida cotidiana en la ciudad se tornaran distintas durante los seis meses de auge del movimiento, o incluso hasta fechas actuales, pues hay heridas que siguen abiertas con un claro rompimiento del tejido social.

El conflicto magisterial gremial quedó rebasado, incluyendo demandas, peticiones y exigencias de diversos grupos. Quienes conformaron la Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca (APPO), que integraba a profesores, estudiantes, organizaciones indígenas y políticas, vecinos organizados por colonias, entre más. El centro ya no incluía sólo un plantón, se comenzaron a instalar barricadas en puntos estratégicos y en las orillas de la ciudad, para la defensa ante el temor de posteriores ataques.

La organización de la APPO y de las personas de base que participaron en el movimiento, reivindicaron la estructura de asamblea heredada de los pueblos, pero ésta asamblea a gran escala y en la ciudad, tomó otras características por su complejidad en la diversidad de participantes; la organización de la población se fue dando en el camino. Una de las acciones más importantes y pedestal de la lucha junto con las barricadas, fue la toma de los medios de comunicación, tales como la televisión y la radio. Las instalaciones locales de la primera fueron tomadas por un grupo de mujeres, mientras que las radiodifusoras por la población simpatizante, por medio de estas acciones, se buscó dar voz a las quejas de la ciudadanía, incluyendo sus demandas, comentarios e incluso composiciones musicales a favor del movimiento.

La situación se encrudeció, en el centro territorializado se impidió el paso de policías, autoridades o de cualquier manifestante contra la APPO. Y es que las barricadas comenzaron a ser atacadas por grupos armados llamados “caravanas de la muerte”, que pasaban en carros en circulación tiroteando a los manifestantes, ante lo que comenzó a haber muertos y heridos. Un hecho que desencadenó la llegada de la ahora extinta Policía Federal Preventiva (PFP), fue el asesinato del periodista estadounidense Bradley Will por un grupo que atacó la barricada de la colonia Calicanto, quien grabó con una cámara de video su propia muerte.

Lo que los pobladores pedían en general era la destitución del gobernador, pero con el arribo de la PFP se incrementó la violencia. La antena de televisión local fue dañada por balas y se procedió a la toma de todas las radiodifusoras de la ciudad, la mayoría fueron desactivadas y la que soportó hasta el final fue Radio Universidad, perteneciente a la Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca (UABJO), donde se concentró la barricada más reforzada. Un suceso memorable en ésta fue la llamada “Batalla de todos los santos”, librada por más de 8 horas por pobladores que llegaron al lugar y por los jóvenes que habitaban en la barricada, contra dos mil elementos de la PFP, quienes intentaron ingresar a la universidad para desactivar la radio y fueron repelidos con armas artesanales, tales como bombas molotov y bazucas hechas con tubos de PVC que disparaban los cohetones usados para fiestas.

Tiempo después comenzaron a llegar elementos del Ejército y la Marina. El ambiente era tenso, con escenas en las calles de muros atiborrados de graffiti, barricadas con llantas y muebles quemados, comercios abandonados, bancos con vidrios rotos, autobuses y carros quemados (Imagen 3) que habían sido incendiados como códigos de alarma ante algún suceso, dando el aspecto de una guerra civil. El olor a gas lacrimógeno y el ruido constante de helicópteros vigilantes contribuían a la tensión.

¿Cuál era el papel en este tiempo de los colectivos sobre los que torna este ensayo? Parte de la solidaridad y resonancia con la lucha en un inicio magisterial, fue debido a que muchos pobladores tienen algún pariente profesor, ya que este ha sido uno de los empleos sostenedores de la economía, sobre todo a partir de la instalación de escuelas rurales en comunidades de la entidad. Esto pasó con el caso de integrantes del colectivo Lapiztola, que para ese entonces no estaban compuestos bajo ese nombre, pero que individualmente o en pareja realizaron serigrafías sobre playeras para los maestros, así como pequeños estenciles en un fraccionamiento a orillas de la ciudad.

El colectivo Arte Jaguar, existía desde un par de años atrás a los sucesos del 2006 y se había caracterizado por el manejo de estenciles con temas políticos y de denuncia hacia el

gobierno, parte de sus integrantes también se habían solidarizado siendo graffiteros con el EZLN, destacando la lucha de grupos indígenas y guerrilleros. Después del 14 de junio, sus integrantes fueron de los más prolíficos en realizar esténciles con suma destreza y de gran tamaño. ASARO fue conformado en octubre de 2006 por graffiteros y estudiantes de la Escuela de Bellas Artes de la UABJO, caracterizado por el uso de xilografías, destacó por tener una postura aparente de confrontación y rechazo a la institución, el gobierno y el sistema capitalista.

El colectivo Tlacolulocos tampoco estaba integrado formalmente para estas fechas, sus integrantes eran autodidactas en el arte y la pintura, además que estuvieron de lleno en la barricada cerca de Ciudad Universitaria, su actuar en este tiempo más que plasmando imágenes, fue en batallas contra la policía y en la defensa de barricadas. Cabe aclarar que los grupos aquí mencionados, si bien han sido de los más sonados en el medio y continúan trabajando plásticamente, para nada fueron los únicos, sus trabajos en cantidad no rebasarían el 30% del total de lo plasmado. La ciudad estuvo cubierta con graffiti y gráfica (que incluía grabados y esténciles) de un gran cúmulo de creadores que la mayoría de las veces no firmó su trabajo.

El plasmarse en los muros no fue visto como una acción artística, sino como denuncia ante lo que los medios callaban, catarsis ante la violencia que se vivía. Los temas fueron cambiando, primero eran de burla hacia el gobernador Ulises Ruiz, después en denuncia ante la llegada de la PFP, los asesinatos, la violencia o mostrando a personajes del lado de su lucha tales como Lucio Cabañas, Benito Juárez, Emiliano Zapata, la virgen de Guadalupe, varios de ellos actualizados al presente con aditamentos tales como una boina estilo la que usó el Che Guevara, la cresta punk, máscara anti gas, etc. Incluso técnicas tradicionales como los tapetes de arena para el Día de muertos, fueron resignificadas al contexto, en homenaje a los caídos en las barricadas y decorados con ceniza de fogatas (Imagen 4).

La situación llegó a su quiebre el 25 de noviembre de 2006, cuando la 7ª megamarcha de la APPO arribó al centro y pretendió cercar a la PFP que tenía instalado un plantón en el

cuadro principal. Comenzaron los enfrentamientos, algunos hablan de una disolución orquestada desde negociaciones del gobierno con ciertos integrantes de la APPO, pero la base dio la pelea. Los resultados de la batalla de horas fueron edificios incendiados, carros quemados, vidrios y banquetas rotas, personas heridas y cientos de detenidos que fueron rapados y mandados a un penal de máxima seguridad en Nayarit.

La policía tomó el control primero del centro y luego de la ciudad. Pero los sucesos no terminaron con esto, se continuó con la detención de personas, allanamiento de casas y escuelas, algunos se autoexiliaron. La calma aparente olía a miedo en la ciudad, las casas del centro fueron repintadas en su totalidad. Poco a poco se comenzó a tomar el espacio público por medio de marchas y algunas pintas clandestinas, quedando impunes hasta la actualidad los más de veinte simpatizantes de la APPO asesinados. La secuelas inmediatas eran de estrés postraumático ante determinados sonidos, como el de los helicópteros. El tejido social quedó resquebrajado y en la actualidad es excesivo el uso de bloqueos en la ciudad, que con estos hechos parece no tener gobierno alguno.

La distorsión y el desacuerdo fueron ingredientes básicos del movimiento del 2006, con escaladas de violencia. La imagen de carros quemados, edificios atestados de graffiti, vidrios rotos y pobladores (principalmente jóvenes) en batalla campal usando bombas molotov, resorteras, piedras y palos no fue un suceso espontáneo. Fue y es hasta el momento una acumulación de hartazgo y coraje ante miseria, corrupción e impunidad, los oprimidos por primera vez eran escuchados, se hicieron ver y usaron su voz a través de diversos medios.

Los movimientos llamados de resistencia (palabra usada también en la electricidad y que implica la igualdad de oposiciones), contienen la existencia de un discurso oculto⁸, en este caso el del un pueblo que tenía un sinnúmero de quejas y carencias acumuladas, que se unió en una sola voz. El movimiento incluyó excesos, locura, furia, el intento de desalojo y la policía sólo lograron el quiebre de la tensión existente de décadas o incluso siglos, se

⁸ Esto siguiendo la idea del discurso oculto de James C. Scott en *Los dominados y el arte de la resistencia* (México: Era, 2000).

hicieron ver los desacuerdos que antes sólo circulaban como susurros o en pláticas domésticas. Los que no tenían voz hicieron uso del espacio público, fue tal la dimensión, que los pobladores lograron tener sitiada la ciudad por seis meses, la solidaridad y comunidad fueron vistas en cada barricada instalada en las colonias, los de abajo se reconocían a pesar de sus diferencias entre ellos mismos, todos con reclamos, cólera, pero también con sueños y romanticismo.

Se dio la interrupción política del orden dominante, llevando incluso al Senado de la República a contemplar la posible desaparición de los tres poderes en el estado de Oaxaca⁹. Los muros y otras superficies de la calles, mostraron de manera clara su papel como receptáculos comunicativos que funcionaron bajo otras lógicas y mecanismos de manifestación política, ubicados en un espacio público usado y con narrativas abiertas a una constante polémica, disputa y discusión, con identificaciones, intervenciones, cuestionamientos y críticas.

Con el paso del tiempo en la capital oaxaqueña, no sólo las paredes funcionaron como espacios simbólicos de resistencia, ya que acciones llevadas a cabo por varios de los creadores de graffiti, estencil y grabado, los posicionaron más allá del papel de “autores”, es decir, como productores de las condiciones para el ambiente artístico en Oaxaca. Con talleres donde llevan a cabo exposiciones y presentaciones, lo que ha dado presencia a la aparición de un nuevo mercado en el orden local.

De igual forma, los colectivos citados han tenido presencia por medio de su obra plástica en sitios de exhibición a nivel nacional e internacional, proporcionándole a su trabajo, enfoques y lecturas distintos a los de la calle. Pero, ¿qué pasa cuando estas prácticas convergen o se someten a la institución y al mercado?. En la segunda parte de este ensayo planteo problemas cruciales al respecto.

⁹ Para más información revisar Jorge Teherán, “Revisará Senado desaparición de poderes en Oaxaca”, *El Universal*, 8 de octubre de 2006, consultado en enero de 2014, <http://www.eluniversal.com.mx/notas/379929.html>.

ESTÉTICA, POLÍTICA Y SUBJETIVIDAD

En el andar de las personas para su autoconstrucción, fuera de parámetros con identidades fijas y dictadas por políticas de representación y acción en masa, existen procesos diarios de creatividad, de desdoblamiento y de aprendizaje con el entorno, donde son sujetos politizados con proyecciones en la vida cotidiana.

Más allá de preguntas en torno a qué es el arte en nociones que podrían caer en encasillamientos elitistas, este estudio se centra en una noción que ha sido deconstruida desde el arte moderno a través del dadaísmo y usada en diversas categorías en el arte contemporáneo. Donde no tiene que existir una definición tajante, sino más bien una atención crítica a los sujetos que están involucrados en el circuito del arte y en las maneras en que su obra puede circular en la sociedad, sea como imagen, como agente, como mercancía, etcétera. Es por esta razón que este trabajo pretende hacer aportaciones dentro de un caso específico de estudio, donde se puedan dar luces para reflexionar en torno a la estética, la política y la economía.

El arte no puede llamarse político sólo por la mera representación de imágenes con temas políticos, si bien las ilustraciones influyen en gran manera para la reflexión de las personas en relación a ciertos temas, la política se encuentra también en las relaciones diarias de persona a persona, con la comunidad, la ciudad y el espacio. La política de acuerdo al filósofo Jacques Rancière comienza cuando existe un desacuerdo sobre lo real, cuando hay una disputa sobre lo presente, sobre lo entendido como natural o de facto. La política es una actividad estética debido a que replantea la configuración sensorial de lo común¹⁰, nos liga a la sensibilidad y a la percepción, con involucramientos más allá de lo considerado como bello, actividades que de acuerdo a la propia sensibilidad de los sujetos, los lleva a replantear las situaciones y acciones consideradas como comunes.

¹⁰ Jacques, Rancière, "Statement in the occasion of the panel discussion: Artists and Cultural Producers as Political Subjects. Opposition, Intervention, Participation, Emancipation in Times of Neo-liberal Globalisation", *Data Recovery*, Bergamo (2008): 3.

Esta actividad diaria con las personas y el espacio, implica la visibilidad de aquellos a quienes antes no se les quería ver, aunque estuvieran presentes, sin ser sólo la oposición y confrontación de pobres contra ricos. La política existe cuando el orden natural de la dominación es interrumpido por el establecimiento de una parte de aquellos que antes eran excluidos. El desacuerdo es esencial en la política, se necesita de una reflexión persistente sobre lo que es considerado común; no hay política sin la interrupción y sin la distorsión.

A este desdoblamiento y desacuerdo es a lo que Rancière llama: *división de lo sensible*¹¹, donde no sólo existen la igualdad de condiciones materiales o de apariencia con simulacros, sino donde aquellos otros, antes excluidos, son seres parlantes de su propia subjetividad, donde la distorsión es parte del escenario común. La actividad estética, involucra la autocreación con desdoblamientos diarios de cuerpos. La política es asunto del sujeto, no puede ser sin los procesos de subjetivación cotidianos, de reflexión, autocrítica y creación. Entendamos como subjetivación a: “la producción mediante una serie de actos de una instancia y una capacidad de enunciación que no eran identificables en un campo de experiencia dado”¹² A partir de este proceso el sujeto va creando su voz propia de acuerdo a lo que le significa y es sensible, con identificaciones y reflexiones, produciéndose como múltiple, diverso y complejo, que no obedece solamente a una lógica policial o imaginario instituido¹³.

La distorsión y subjetividad política, causan por ende escenarios polémicos, paradójicos y que muestran lógicas contradictorias. El individuo al construirse, va mostrando nuevos escenarios hacia la comunidad que muchas veces parecieran de tono amenazantes y en varios casos estos son subyugados bajo el consenso. Pero la política seguirá existiendo mientras haya formas de subjetivación singulares que renueven a las formas de inscripción

¹¹ Jacques, Rancière, *El desacuerdo. Política y filosofía* (Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1996), 39.

¹² Jacques, Rancière, *El desacuerdo...*, 52.

¹³ Entiéndase esta noción como: imágenes presentadas por el poder político y económico como correctas y agradables dentro de la mayoría de la sociedad. Este imaginario ha sido instaurado por la cultura en el poder y es difundido a través de diversos medios, educación y calle, para ver más revisar a Cornelius Castoriadis, *Hecho y por hacer. Pensar en la imaginación* (Buenos Aires: Eudeba, 1998).

de una primera identidad en la comunidad¹⁴. Por lo tanto, en esta parte del ensayo pretendo ahondar sobre la estética y la política aplicadas al espacio, que puede ser usado en concreto para la manifestación de diferentes tipos de escritura y mensajes, que incluyen como actores a jóvenes que realizan actividades estéticas en desacuerdo a cierta lógica policial, que a la par pueden reproducir patrones de ésta en los símbolos que manejan o en relaciones de ego y competencia.

Escalas

Al referirse a la política, hay que tomar en cuenta las distintas escalas a las que se producen actividades politizadas y estéticas. Los cambios involucran leyes, costumbres, formas de organización, al igual que modos de comportamiento de persona a persona, en la manera de relacionarnos el uno al otro en determinado tiempo y lugar¹⁵, con oportunidades frescas de coexistir día tras día. La actividad estética involucra expresiones que liberan afecto, el cual mueve sentimientos, sujetos, comunidades, ciudades, con presencia y gestos que transforman el contacto entre personas. Con él se pueden abrir y expandir territorios de posibilidad, es por esto que la creatividad o lo que también ha sido llamado arte, desde la imagen hasta el involucramiento de acciones e ideas, nos sensibilizan abriendo camino a cambios en el mapa social. Nada de lo que acontece en el arte, la política y la sociedad está desconectado.

Existen distintas escalas de movilización política y estética, las cuales para ser visibilizadas, pueden ser proyectadas a la manera en que se hace en una película, desde un ángulo abierto mirando al planeta, el universo, para poco a poco acercarse a la tierra, a determinado país, ciudad, vecindario, casas y personas, y que a lo largo de la trama nos muestra la sensibilidad y sentimientos de los distintos actores en su trato diario.

Todo esto puede suscribirse a un plano de interacción geopolítico y económico. Hay una escala social-mundial, global; otra escala regional o continental basada en la agregación de

¹⁴ Jacques, Rancière, *Ibid*, 52.

¹⁵ Brian Holmes, “Manifiesto afectivista”, Blog *Deriva Continental. El neoliberalismo al revés*, 13 de octubre de 2010, <http://brianholmes.wordpress.com/2010/10/12/manifiesto-afectivista/>

poblaciones en bloques económicos; otra escala nacional, territorial, de las movi­lidades cotidianas, la ciudad, el paisaje rural que incluye al espacio público y “la escala de la intimidad, de la piel, de las palpita­ciones compartidas y los sentimientos, la escala que va de las familias y los amantes a las personas que se abrazan en una esquina o que charlan en un café”¹⁶.

De esta manera, el presente texto pretende abordar un caso en particular de gráfica, graffiti y murales con temas políticos de colectivos de artistas oaxaqueños, atravesando e interactuando por las distintas escalas y mostrando territorios de posibilidad que están en constante interacción con la comunidad y en ocasiones también con el ámbito artístico contemporáneo.

Estética, micropolítica y macropolítica en el espacio

Para ir entrando más a fondo en el arte de los colectivos oaxaqueños, surgidos al calor del movimiento político del año 2006, hay que entender la importancia del espacio y su relación con la estética en operaciones de acciones macropolíticas¹⁷ y micropolíticas¹⁸, para

¹⁶Brian Holmes, “Manifiesto afectivista”...

¹⁷ Suely Rolnik define como acción macropolítica a la que se inserta en las tensiones que se producen entre polos en conflicto en la distribución de los lugares establecida por la cartografía dominante en un determinado contexto social (conflictos de clase, de raza, de religión, de etnia, de género, etc.). Son relaciones de dominación, de opresión y/o de explotación, en las cuales la vida de aquéllos que se encuentran en el polo dominado tiene una potencia reducida debido a que se convierten en objetos de aquéllos que se encuentran en el polo dominante y que los instrumentalizan (por ejemplo, la fuerza de trabajo de unos que se emplea para la acumulación de plusvalía de los otros). En Suely Rolnik, “Furor de Archivo”, *Estudios Visuales. Retóricas de la resistencia*, 7 de enero de 2010, consultado en enero de 2014, http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/08_rolnik.pdf, 123.

¹⁸ Para la misma Rolnik, la acción micropolítica consiste en insertarse en la tensión de la dinámica paradójica ubicada entre la cartografía dominante, con su relativa estabilidad, de un lado, y la realidad sensible en permanente cambio del otro lado, producto ésta de la presencia viva de la alteridad como campo de fuerzas que no cesa de afectar a nuestros cuerpos. En este proceso, la cartografía vigente se vuelve demasiado estrecha o inadecuada, cosa que tarde o temprano termina por provocar colapsos de sentido. Éstos se manifiestan en crisis de la subjetividad que nos fuerzan a crear, de manera tal de dar expresividad a la realidad sensible que pide paso, expandiendo la percepción y dibujando nuevamente nuestros contornos. En Suely Rolnik, “Furor de Archivo”, *Estudios Visuales. Retóricas de la resistencia*, 7 de enero de 2010, consultado en enero de 2014, http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/08_rolnik.pdf, 124.

poder así situarlo geográfica y económicamente, lo cual lleva consigo un desdoblamiento a la manera de entender a estos artistas como sujetos que interactúan en su contexto inmediato y lejano, nutriéndose de él a la vez que alimentándolo. El arte, la política y su relación con la intervención en el espacio atraviesan por acciones que van desde el involucramiento y activismo en los movimientos sociales, la intervención del espacio público y la gestualidad con los transeúntes por las calles.

Las tensiones que pueden dibujarse cruzan la percepción y la sensación de aquellos que intervienen las calles con ilustraciones para el apoyo a los movimientos sociales, pero también traspasan las sensaciones de quienes leen estos mensajes, de quienes los comprenden, de quiénes los rechazan, mostrándonos un mapeo de tracciones provocadas por la misma actividad estética que es acelerada al momento que se presentan en las calles; pues quedan abiertas a la percepción de un público inmenso, que puede omitir el mensaje ante el atiborramiento de imágenes por las ciudades, o puede voltear a observar alguno en particular si atrae su atención, identificando símbolos, mensajes o textos y conectándolo con significados de su propia vida. Todo en un constante flujo de comunicación e intensidad al que estamos expuestos al caminar por las calles, al mirar sus paredes, conocer su historias. Muros tal vez lejanos o por los que circulamos diario, que cada día cambian, sea por la intervención de algún joven o un anuncio, una nueva casa, un nuevo color, un accidente, el afecto de alguien, un saludo, donde el sujeto decide con base a qué construir su propia subjetividad. Los muros pueden portar en ocasiones mensajes meramente banales o sólo con fines lucrativos, o imágenes y símbolos que se desprendieron de otro tipo de configuraciones, aunque éstos no siempre sean inteligibles.

La percepción en la acción macropolítica aborda la alteridad con el mundo, con la multiplicidad y diversidad de formas que circulan por él, que podemos asociarlas a las representaciones de nuestro repertorio, de nuestra subjetividad, causando resonancia en el cuerpo por medio de la reflexión, colores e incluso olores, todo tipo de percepciones a través de los sentidos al caminar por alguna calle. Los sujetos, los artistas, pueden hacer uso libre de todas estas imágenes y formas, que en su tensión y choque ante distintos flujos, potencializan en ocasiones la capacidad de invención.

La gestualidad y sensibilidad son componentes del conjunto social. La sensibilidad estética está en los sujetos desde que deciden por un proceso de reflexión y percepción en ellos mismos la manera de vestirse, de amoldar su hogar o en la calle al apropiarse del espacio o manifestarse en él. La vida se va transformando en el plano de lo cotidiano, que involucra las acciones del sujeto, así como el movimiento de los grandes conjuntos políticos, económicos y sociales. Las mutaciones en la subjetividad involucra el cómo los individuos perciben el mundo y se articulan con el tejido urbano.

La actividad estética y el arte, tienen entre sus horizontes la esfera de las interacciones humanas y más, en este caso, de los colectivos de Oaxaca que han trabajado con intervenciones en los muros de las calles y con gráfica donde se comunican claramente mensajes políticos. No podemos dejar de lado el modo en que permea el contexto para este tipo de producciones. Las obras de transformación social van más allá de utopías, se viven diario, en lo cotidiano, en las experiencias y nuevas posibilidades de vida¹⁹ que se deconstruyen e involucran la creatividad, con una actividad estética en desdoblamiento por parte de sujetos que en su proceso de subjetivación pretenden salirse de la homogenización. De manera que el sujeto habita el mundo, su lugar presente y lo transforma con su propia existencia e invención cotidiana, con lugares que como los murales en la calle, pretenden escapar al lucro del cuadro económico capitalista. Sin embargo, el tema se torna complejo, puesto que el capitalismo logra en muchos casos cooptar este tipo de expresiones de manera lucrativa e interfiere en la producción estética de los individuos a través de sus ideas, sueños, emociones y percepciones.

La problematización en este tipo de prácticas se inscribe no sólo por los meros mensajes, íconos, símbolos e imágenes, sino también por su ubicación en un plano geopolítico – económico, que puede incluir formas y acciones que replantean la calle o a ciertas instituciones que se sujetan a la comunicación de masas y lucro comercial, como los grandes anuncios espectaculares, con grandes gestos que muchas veces sólo se guían por la moda o no permiten otros puntos de vista. Sin embargo, en la misma calle podemos

¹⁹ Nicholas Bourriaud, *Estética relacional* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006), 53.

encontrar a la par los pequeños gestos²⁰, esos que involucran la escala de la intimidad, la acción micropolítica, donde con los detalles más sencillos, sobre algún caso en particular y concreto, se comienzan a encadenar efectos a largo plazo. Con pequeños gestos donde la experiencia estética es dada durante actos mínimos.

Las acciones de un artista con sus colegas, vecinos y comunidad, pueden estar cargadas de autocrítica y autorreflexión de sus procesos y organización en su cotidianidad. Con un artista que desempeña actos políticos en su vida diaria, que no sólo muestra su postura política por medio de ilustraciones o por intervenir en la calle, con obras de arte que pueden construirse desde la comunidad, sin dejar a lado la autocrítica, quedándose en posturas cómodas y conformistas.

Las intervenciones en la calle van comprendidas dentro de la dimensión estética²¹ del sujeto, dimensión que es a la par sensual y conceptual, abierta a la receptividad y con una percepción de placer a través del acto de plasmar algún graffiti en la calle, al recordar el momento la pega de un cartel o al observar con detenimiento un mural frente a una casa. Esta experiencia proporciona libertad al sujeto, que juega con su imaginación a la vez que asocia imágenes, acciones y el espacio a situaciones que ha vivido o a símbolos con los que se identifica o reconoce. Un juego visual de sensaciones y percepciones, que implica un tiempo libre y de ocio que antes podía escapar de las manos de la producción capitalista, pero que sin embargo, este tiempo junto con las ideas creativas han sido sometidas en ocasiones al sistema capitalista, lo cual ha llevado a algunos teóricos a postular nuevas categorías como el cognitariado²² y la forma en que el sistema emplea las ideas, creatividad y tiempo libre de las personas para recuperarse de nuevas crisis económicas, yendo más allá del ramo industrial de las grandes fábricas.

²⁰ Mika Hannula, *The politics of Small Gestures. Chances and Challenges for Contemporary Art* (Istanbul: Art-Ist, 2006).

²¹ Herbert Marcuse, *La dimensión estética: crítica de la ortodoxia marxista* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2007).

²² Franco Berardi "Bifo", *Generación post-alfa. Patologías e imaginarios en el semiocapitalismo* (Buenos Aires: Tinta Limón, 2007). Donde define al cognitariado como: el trabajo creativo inmaterial o trabajo intelectual y mental de masas. Que a la vez es una clase productiva en formación, no geográficamente delimitable ni políticamente controlable.

A pesar de que el afecto, la actividad estética y algunas imágenes toman por asalto y sorpresa la vida en las calles, el espacio de la ciudad es una construcción en sí. La relación de la economía política con el espacio es imprescindible, pues la construcción, urbanización, inversiones, venta y compra de terrenos son producto y alimento del capitalismo; sistema que se apoya no sólo en las empresas y el mercado, sino también en las ideas y la creatividad. Y si por algún motivo quedaran lugares vacantes bajo el dominio de la naturaleza como la playa y montaña, grandes empresas turísticas invierten y se apropian de algunos de ellos; la posibilidad de ocio es también, entonces, una industria²³.

El espacio es un lugar politizado y que por lo tanto implica la problematización de su composición y de lo que en él acontece, abarcando grandes flujos de signos, imágenes y sonidos, causándole al sujeto experiencias estéticas, al igual que genera autoreflexión, autocrítica y desdoblamiento creativo. La búsqueda de homogeneidad, uniformidad y su reproducción por las ciudades, pone barreras a la politización y estetización del espacio, a su conformación como lugares diferentes para la reflexión de sus habitantes y no sólo en lo dictado por las corrientes dominantes o de moda.

En la ciudad el habitante puede circular por el nivel micro en pueblos, barrios, vecindades. Sin embargo, en algunos de estos espacios, en donde se da la convivencia diaria, la proximidad y la cercanía, sus habitantes son desplazados a lugares periféricos como mano de obra, con poca atención de servicios básicos como luz, agua, drenaje o se incentiva a la violencia entre sus mismos habitantes. Esto ha ocurrido desde la formación de las ciudades hasta la actualidad, con procesos como el de la gentrificación²⁴ que ha resonado en los últimos años en ciudades cosmopolitas y de amplio capital.

La ciudad debería implicar realidades sin exclusión, segregación u organización discriminatoria, que rechazan hacia espacios periféricos a todos aquellos que no tienen

²³ Henri Lefebvre, *Espacio y política. El derecho a la ciudad II* (Barcelona: Ediciones Península, 1976).

²⁴ La gentrificación es un proceso de transformación urbana en el que la población original de un sector o barrio deteriorado y con pauperismo es progresivamente desplazada por otra de un mayor nivel adquisitivo a la vez que se renueva.

participación en los privilegios políticos²⁵. Con estas condiciones, el espacio no puede considerarse entonces como neutro, sino como un instrumento político e intencionalmente manipulado, donde se aplica también el consumo dirigido para abarcar el tiempo libre y el ocio de los habitantes, provocando muchas veces espacios grises y uniformes, cuyo malestar y enfermedad no sólo se encuentra en la periferia, sino también en aquellos lugares aparentes y de simulación de tranquilidad, limpieza y neutralidad, que en ocasiones termina contradiciéndose o explotando el descontento ante una homogeneidad que niega la diversidad creativa de sus habitantes.

“Las ciudades son entramados humanos formados por interacciones sociales, con relaciones económicas asimétricas y densas redes emocionales que involucran odios y afectos, miedos y deseos, distopías y utopías, desencantos y esperanzas. Las ciudades son construcciones sociales y argamasas socioculturales cuyos espacios connotan disputas y urdimbres de poder...En las ciudades ocurre un incesante intercambio comunicativo de significados que forman parte de la lucha por el poder de pertenencia y enunciación”²⁶. La política seguirá existiendo mientras se provoquen distorsiones, perturbaciones ante un espacio que ha sido sólo configurado para determinados grupos con su ideología, ética y estética.

La lectura de los espacios urbanos, periféricos o centrales, no sólo es mediante mapas o códigos abstractos, sino que tiene un carácter sintomático por excelencia²⁷. ¿Cómo encaja entonces el graffiti pintado ilegalmente en las ciudades con códigos de comunicación no legibles para la mayoría de los transeúntes, pero que se hacen visibles?

Tal vez el graffiti ilegal sea el mayor síntoma de las problemáticas del espacio urbano, síntoma que refiere a la percepción de alguna anomalía causada por un estado de enfermedad o patológico. Y con esto no me refiero a que los escritores de graffiti sean personas enfermas psicósomáticamente por naturaleza, sino a las anomalías y enfermedades

²⁵ Henri Lefebvre, *Espacio y política...* 19.

²⁶ José Manuel Valenzuela Arce, (coord.), “He visto las palabras escritas en el muro. Placazos y graffiti en Tijuana”, en *Welcome amigos to Tijuana. Graffiti en la frontera* (Tijuana: RM-COLEF-CONACULTA, 2012) 11.

²⁷ Henri Lefebvre, *Espacio y política...* 70.

de las mismas ciudades que segregan a grupos con sus imágenes, símbolos y culturas, con lo cual brotan indicios de descontento, enojo, rabia, ocio o catarsis.

En la calle ocurren todo tipo de acciones anómalas para una sociedad; asesinatos, robos y violaciones, pero ninguna de estas acciones deja una huella visible en el espacio, éstas sólo quedan en la memoria de quienes lo vivieron. No pasa lo mismo con el graffiti, puesto que éste queda inscrito en un muro, marcado, que aunque pueda ser borrado a las pocas horas o días, se muestra como refracción de un espacio que no es neutral, ni limpio, un espacio que está lleno de contrastes y contradicciones, que no enseña sólo colores y sueños felices por consumir y comprar, un espacio que no da cabida a todas las necesidades y sueños de sus pobladores, que muchas veces son relegados a sectores periféricos y marginales, concentrando sólo los eventos y mejores servicios en su centro. No en balde entonces que ciudades con fuertes crisis económicas y sociales como Detroit²⁸, principalmente u Oakland, estén atascadas de graffiti, ni que las calles de Oaxaca sean a veces tapizadas de consignas políticas, bloqueos y carros incendiados y no sólo de mensajes bellos sobre el arte, cultura y folklorismo.

Más allá de reconocer la crisis y marginalidad de ciertos espacios periféricos en las ciudades, habría también qué preguntarnos ¿qué hay detrás de estos síntomas cómo el graffiti? ¿qué símbolos o signos se manejan? ¿quiénes o porqué lo hacen? Podríamos inferir en que muchas veces estas pintas se despliegan por las calles como actividades catárticas a la vez que desdoblamiento estéticos, las ciudades pueden dejar de lado sus crisis agónicas a través del arte o las actividades creativas. Formando espacios de respiro en la cotidianidad, abarcando otro tipo de lenguajes y flujos de comunicación, aunque de manera menos masificada o mecánica, más bien autorreflexiva, significativa y gozosa.

²⁸ Un dato curioso a destacar de esta ciudad es que en sus años de auge con la era industrial, Diego Rivera pintó un mural haciendo apología hacia los obreros de la industria de Detroit. Sin embargo, para la era posindustrial del capitalismo, acreedores de la deuda de la ciudad, solicitaron determinar el valor del mural para su posible compra en pos de sacarla de la bancarrota, para más información revisar: David, Brooks, “Acreedores, tras la colección de arte de la quebrada ciudad de de Detroit”, *La Jornada*, 29 de noviembre de 2013, consultado en enero de 2014, <http://www.jornada.unam.mx/2013/11/29/mundo/030n1mun>

Se pueden atravesar distintas escalas que van desde la intimidad del sujeto, pasando por su representación en el espacio que lo vuelve público al accionarse de manera consciente sobre él, tomando en cuenta la sensibilidad que surge en las calles de nuestro alrededor. Lo cual nos puede llevar a sensaciones de excitación como de irritación, donde podemos observar qué es lo que ha llevado a que los habitantes de estos suburbios sean foco de conflicto y no solamente reprimir a la juventud, sino buscar alternativas posibles para la canalización de energía y creatividad. Es así como se puede postular el derecho a la ciudad²⁹ no sólo por moda o fascinación intelectual, sino como algo necesario ante la opresión y sus múltiples síntomas de ciudades en descomposición.

El derecho a la ciudad implica el que todo aquel que lo habita, mantiene y construye, tiene derecho a lo que ha producido, ha adecuar el espacio con sus deseos, con algo que le genere sentido y significado en su vida cotidiana, sin esperar que esto se dé sólo mediante los grandes gestos a escala revolucionaria, sino en el accionar cotidiano, en la autoconstrucción del espacio que ponga en cuestión las lógicas dominantes como el mercado liberal, la propiedad privada y la tasa de ganancia. La disidencia y el desacuerdo son parte del desdoblamiento estético.

La ciudad es un espacio construido que muchas veces obedece a los intereses del capital, no extrañándonos que la curva logística del crecimiento con el tiempo del producto capitalista sea prácticamente idéntica a la de la urbanización de la población mundial³⁰, pues ésta tiene un papel importante y activo en la absorción del producto excedente. La gentrificación y el desplazamiento de poblaciones a zonas periféricas son muestra de esto, implica inversión en inmobiliaria, autopistas y transformaciones infraestructurales financiadas mediante la deuda. El ramo de la construcción, sirve constantemente a los grupos que detentan el poder, junto con las inversiones en otros ramos como las armas, las guerras, el petróleo y ahora también en el sector cultural y en el cognitariado.

²⁹ David Harvey, *Ciudades rebeldes. Del derecho de la ciudad a la revolución urbana* (Salamanca: Akal, 2013), 10.

³⁰ David Harvey, *Ciudades rebeldes...* 22.

La organización y funcionamiento del capitalismo en ocasiones pareciera algo lejano para todos aquellos que los sostenemos diario, sin embargo, cada uno de nosotros es parte básica y fundamental de su funcionamiento, cada acción y gesto pueden contribuir a él o crear alguna distorsión política. Aunque muchas de estas acciones suelen ser más notorias en los países y ciudades llamadas del “primer mundo” que son más propensas al consumo, uso de derivados de petróleo y electricidad, el sur también está inmerso en esta situación, como en el caso de Oaxaca. Que si bien hablar en este estado de la Era Posindustrial suena bastante exótico, pues el llamado progreso y modernidad parecen nunca haber llegado, los aparatos y herramientas tecnológicas se han hecho presentes no sólo en las ciudades, sino también en los pueblos indígenas, creando procesos particulares de contemporaneidad para sus pobladores, donde el sector turístico y de servicios es fundamental para entender la dinámica cultural de la ciudad.

Pero, ¿cómo podemos revisar más de cerca la relación entre la dinámica cultural del arte con la economía y la geopolítica? Una forma de poder mostrarlo y la que se propone aquí es mediante el estudio de un caso en específico.

Economía, política y sur

Las actividades económicas no son casuales, existen fluctuaciones cíclicas y oscilaciones recurrentes que divisamos en los medios a través del señalamiento de curvas y gráficas. Estas fluctuaciones o ciclos se componen de distintas fases como el auge, recesión, depresión y reactivación de la economía capitalista, la cual en la punta de la pirámide mantiene los privilegios de ciertos grupos y se centra en la economía de los países antes industrializados. Estas actividades suelen repetirse, hay ciclos de 7 a 10 años, otros de 20 años; sin embargo, existen teorías que respaldan la propuesta inicial del economista ruso Nikolái Kondratiev³¹ de que existen ondas más largas que van de 47 a 60 años, las cuales abarcan las crisis más fuertes del sistema y éstas empeoran entre más avanzan. Al ser esto en cierta medida predecible, quienes sostienen el sistema buscan nuevos sectores en donde

³¹ Nikolai Dimitriev Kondratieff, *Los ciclos económicos largos* (Guildford: Biddles Ltd.,1995).

invertir para mantener los privilegios y sus tasas de ganancias, ante lo cual a las depresiones suceden importantes inversiones (como en la inmobiliaria y sector turístico), inventos tecnológicos, búsqueda de nuevos recursos naturales que explotar, guerras, a la par que revoluciones, disturbios y conflictos sociales.

Cada ciclo es influido por nuevas condiciones histórico-concretas, ninguno de ellos es una simple repetición del anterior, aparte de que existen ciclos intermedios y otras fluctuaciones. El sistema ante estas fuertes crisis ha buscado recuperarse de distintas formas, como por ejemplo con la Revolución Industrial de 1787, con las máquinas de hilar y el sector textil; para 1842, con los ferrocarriles y navegación de vapor; para 1897, con la industria de acero y motores eléctricos; para 1939 con el petróleo y los plásticos, así como el comienzo de la industria nuclear y para 1982 con la fibra óptica, internet, las computadoras portátiles, la biotecnología y el sector de salud; o con etapas actuales donde se invierte en el sector cultural y de artes y en las llamadas energías limpias y renovables.

Desde el siglo XIX y con el Porfiriato no ha habido fuertes inversiones capitalistas en el estado de Oaxaca y desde los ochentas ha sido un foco central en el campo cultural, de las artes y el folklorismo³², lo cual ha incentivado el sector turístico, de igual manera que la tecnología ha desempeñado ahora un papel importante para la gran base indígena que vive en el estado³³. Oaxaca es foco importante para las nuevas inversiones ante la crisis actual, en las llamadas energías “limpias” y en lo cual el estado posee una enorme riqueza de recursos naturales que pueden ser devastados, junto con el sistema cultural y de sobrevivencia de grupos indígenas ante megaproyectos de minas, parques eólicos, etc.³⁴

³² Robert Valerio, *Atardecer en la maquiladora de utopías. Ensayos críticos sobre las artes plásticas en Oaxaca* (Oaxaca: Instituto Estatal de Educación Pública de Oaxaca, 2003).

³³ Lo cual va desde las radios comunitarias en gran parte del estado, así como existe el caso de un pueblo en la Sierra Norte que opera bajo un sistema único de telefonía comunitaria sin pagar a alguna compañía transnacional, para más información revisar: “Ni Telcel ni Movistar; comunidad zapoteca implementa su propia red de telefonía celular”, *Proceso*, 19 de agosto de 2013, consultado en enero de 2014, <http://www.proceso.com.mx/?p=350462>

³⁴ Para más información revisar: “Oaxaca: Conforman ‘Red de Defensoras y Defensores Comunitarios de los Pueblos de Oaxaca’”, Blog del Servicio Internacional para la Paz, 23 de mayo 2013, consultado en enero de 2014, <http://sipaz.wordpress.com/tag/coordinadora-para-la-defensa-de-los-recursos-naturales-del-valle-de-tlacolula/>

El escenario de disturbios, conflicto social y también organización que se vivió en el movimiento social del año 2006 en Oaxaca, fue muy parecido a los escenarios de crisis actuales en ciudades como Kiev, las revueltas en el mundo árabe durante 2010 o las últimas batallas libradas contra la policía en la misma ciudad de México ante la implantación de diversas reformas para entrar en la nueva era del sistema capitalista. Es por esto que no ha de extrañarnos la alta producción de gráfica en la calle y graffiti con temas políticos en estas ciudades, que si bien generan contenidos y símbolos distintos, tienen también mucho en común con otras etapas de crisis y guerras, como las del florecimiento de los muralistas mexicanos, o el auge de gráfica con temas políticos durante movimientos sociales y de guerrilla, o de dictaduras y guerras por América Latina, Asia y otros continentes en los años setentas, lo cual coincide de igual forma con las curvas de crisis del capitalismo.

En Oaxaca se conjuntan escenarios de situaciones de crisis, inversión de capital en ciertos sectores, pero también una amplia producción artística y mercado cultural. Podemos reconocer su ubicación geopolítica y económica, que nos habla de un estado con recursos naturales y culturales y sí, marginal, con enormes carencias y conflictos, pero que también sabe dar otro tipo de respuestas ante la desigualdad, muchas de las cuales circulan por la actividad estética y el arte producido en la entidad.

Así como podemos ubicar a Oaxaca geopolíticamente al sur de México, muchos otros lugares en otras ubicaciones poseen condiciones parecidas de migración, mixtura cultural y patrones semejantes de pasado colonial, incluso podría decir que cada país y cada ciudad posee su sur, viendo a esta noción no sólo como un concepto territorial fijo, ni tampoco sólo flotante, sino un concepto intermedio en la globalización³⁵, donde como en el caso de Oaxaca podemos inferir que cierto arte y actividades estéticas están influenciadas en su innovación y surgimiento, no sólo por su ubicación en determinado lugar, sino también por las relaciones políticas, culturales y corporales que se han dado entre sus habitantes.

³⁵ Nikos Papastergadis, "Aesthetic Cosmopolitanism", *Cosmopolitanism and Culture* (Cambridge: Polity, 2012) 50.

A pesar de las inmensas desigualdades de poder, el sur ha llegado a adquirir en varias ocasiones un peso crítico, no sólo ha aprendido las teorías y culturas del norte, sino que cuenta con un bagaje cultural propio aún en potencia por utilizarlo a manera más profunda y reflexiva en una deconstrucción diaria de sus habitantes. El sur no es una región, sino invención, desviación y resistencia; siendo no sólo sinónimo de miseria, brutalidad y crisis perpetua del hemisferio sub-ecuatorial³⁶; un sur que nos muestra distorsión y desacuerdo para desdoblamiento políticos a la par que estéticos.

El sur tampoco es la vuelta al pasado antes de la globalización occidental, sino la construcción de culturas contemporáneas dentro de una pluralidad de perspectivas, el sur no es lo exótico o la sobre posición de lo diferente antes marginal ahora como dominante, tampoco es un mestizaje que se asume de manera armoniosa³⁷, es un sur que se deconstruye diariamente en términos equitativos ante los que antes le negaban la palabra, un sur que se problematiza a sí mismo de manera autorreflexiva.

Institución, disenso y graffiti

La capacidad inventiva y de desdoblamiento estético por parte de quienes intervienen y accionan sobre las calles y hacen el espacio público, como en el caso de los colectivos de Oaxaca que trabajan mediante graffiti³⁸, murales o técnicas gráficas de estampación (como grabado en madera y serigrafía) a la vez que siguen manejando temas políticos desde su formación en el 2006 o años antes, se encuentra en constante tensión al trabajar con la

³⁶ Cuauhtémoc Medina, “Sur, sur, sur, sur”, *Sur, sur, sur, sur. Séptimo Simposio Internacional de Teoría de Arte Contemporáneo* (México: Patronato de Arte Contemporáneo, 2010), 12.

³⁷ Gerardo Mosquera, “El síndrome de Marco Polo. Algunos problemas alrededor del arte y el eurocentrismo”, *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y culturas*, (Madrid: Exit Publicaciones, 2010) 19.

³⁸ La palabra graffiti tiene su origen en el vocablo italiano: sgraffire, que era una técnica de decoración de fachadas. A mediados del siglo XIX con el descubrimiento de los muros de Pompeya por primera vez se usa la palabra graffiti por arqueólogos, uso que continua por el gremio en la actualidad para ciertas intervenciones en sitios arqueológicos. Para el siglo XX el término también ha sido usado para referirse a las consignas plasmadas durante los movimientos sociales y para tiempos contemporáneos desde los años sesentas y setentas el término también se usa para el movimiento cultural nacido en los suburbios de ciudades en Estados Unidos, principalmente Nueva York, movimiento que perdura con viejos estilos y desdoblamiento.

institución al poder ser cooptados o caer en una comodidad que ya no les permita crear nuevos desdoblamientos estéticos.

Varios de los integrantes de los colectivos citados realizaban graffiti con una caligrafía ilegible antes del movimiento del 2006, por lo cual hay que considerar que estas acciones eran dadas sin permiso sobre propiedad privada o federal en el espacio urbano. Podemos ver a este tipo de acciones como políticas debido a que el lenguaje y la práctica manejados son una manera de complicar el aparato dominante de consenso en la sociedad, un “interrumpir las coordenadas normales de la experiencia sensorial”³⁹. Hacen uso del espacio para volverlo público y manifestar la construcción constante de la vida cotidiana, en cierta manera esta es una distorsión del orden común y una enunciación en el espacio.

Sin embargo, el referirme a este tipo de acciones como políticas resulta arriesgado, debido a que pueden verse sólo como un primer paso, una manera superficial y no de fondo o que interfiera de manera drástica las estructuras sociales. Puede ser una simple desobediencia que es apoyada por la ilegalidad, se encuentra en el régimen pictórico sin desdoblar ese marco sensorial. Por su misma clandestinidad, estos actores no buscan la inscripción a un orden dominante, no les interesa el reconocimiento institucional, sino dentro de determinado grupo social. Empero, la situación se va tornando distinta cuando estos creadores ingresan al campo artístico e institucional.

La primera exposición a la que se invita a algunos colectivos que habían venido trabajando en la calle, fue en febrero de 2007, tres meses después de haber bajado la efervescencia del movimiento del 2006, la muestra fue titulada *Graffiteros al paredón* e incluyó principalmente a miembros de ASARO en el IAGO (Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca). La cual resulta crucial, pues de aquí se parte para la institucionalización consecuente de los jóvenes anteriormente llamados graffiteros, a quienes se les ajusta al régimen de identificación del arte, varios de ellos tenían alguna formación técnica básica en la UABJO (Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca), otros más habían aprendido de la escuela-calle.

³⁹ Jacques Rancière, “Políticas Estéticas” (Cali: Lugar a dudas, 2009).

Otros jóvenes que habían participado en las acciones del 2006, se agrupan y nombran como colectivos, siendo varios de ellos llamados a eventos como *Las calles están diciendo cosas*, en el Museo de la Ciudad de México, en 2008, al Foro Social Mundial en el zócalo de la Ciudad de México en 2008, a la exposición *Defending Democracy* en Station Museum of Contemporary Art, en Houston, en 2009, a la 10ª Bienal de la Habana en 2010, etc. Hasta la actualidad, como por ejemplo en el festival Callegenera en Monterrey, en el Centro Cultural de España en México, en el Museo de Arte en Fresno, en The Mission Cultural Center for Latino Arts en San Francisco, en el National Spanic Cultural Center en Nuevo México, en el Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca (MACO), el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) de la UNAM, entre muchos más.

Donde han participado básicamente con ilustraciones de temas en relación con la política, muchas veces continuando con imágenes que muestran la confrontación como en el caso de ASARO, recordando un tanto temas pasados o con nuevos desdoblamiento estéticos como el caso de Arte Jaguar con quienes se da una experimentación plástica y conceptual. Lapiztola, ha puesto importancia a los detalles y participación del espectador en su obra, o Tlacolulokos, que muestra una perspectiva más crítica desde su ubicación geopolítica y de autorreconomiento como agentes políticos.

La inclusión de estos grupos se da a la par que el auge del arte urbano relacionado con el graffiti, es decir, alrededor del año 2007 y 2008, donde por mi experiencia ante la búsqueda de libros sobre graffiti en años anteriores, las opciones eran casi nulas, mientras que a partir del 2008 fueron saliendo en el mercado más libros a la venta, la mayoría sólo con fotos, sin la búsqueda de algún análisis o problematización. Al mismo tiempo que fueron registrándose mayores festivales de arte urbano en el mundo, de igual forma que cada vez más estos libros tienen como lugar de impresión China, aunque la editorial sea de Estados Unidos o Inglaterra, lo cual nos da nuevamente cuenta de las relaciones geopolíticas y económicas de la cultura.

En muchas ocasiones estos artistas pasan a ser un engrane más de la industria cultural, un producto más para las masas, ya que la industria se beneficia de la ampliación de públicos, sin buscar necesariamente otros interlocutores. Por ejemplo, la sección de arte urbano en los pasados Art Basel Miami a partir de 2011 o la exposición Art in the Streets⁴⁰ en 2011 realizada en el MoCA (Museum of Contemporary Art) en Los Ángeles, que ha sido la más taquillera del lugar e impulsó temporalmente la crisis bajo la cual se encontraba el museo. Aunque la exposición incluyó a artistas con calidad técnica y amplia base conceptual, el sentido curatorial fue meramente comercial. En las entretelas de esos hechos, no fue notoria una búsqueda de la historia en las calles en una de las ciudades con mayores intervenciones de placazos⁴¹, graffiti y arte urbano en el mundo; además de censurar la obra de un artista por manejar temas políticos⁴².

La manera en que fue concebida esta exposición con meros fines lucrativos nos lleva a relacionar el mundo del arte con el graffiti y la economía, puesto que el curador del museo, Jeffrey Deitch (quien es de formación economista y también escribe textos de arte) para ese entonces, había sido reconocido por manejar una de las galerías más comerciales en Nueva York, misma galería que impulsó durante los años ochentas a artistas que venían de intervenir la calle, tales como Jean Michel Basquiat y Keith Haring, años durante los cuales estuvo en auge y de moda el arte de las calles en galerías de manera muy parecida a como ha acontecido en los últimos años, donde se incluía el trabajo de Futura 2000, Fab 5 y otros en The Fun Gallery en Nueva York⁴³. Otros espacios receptivos al graffiti en los ochentas fueron Tate Modern en Londres, Fashion Moda y PSI (ahora MoMA PSI) en Nueva York⁴⁴. No es de extrañar entonces que las curvas de auge del arte urbano coincidan con las de la recuperación de las crisis del sistema capitalista, ni de que cada vez se le tome más importancia y atención al capital cultural.

⁴⁰ Para más información revisar: <http://www.moca.org/museum/exhibitiondetail.php?id=443>

⁴¹ Placazo es la escritura típica de pandillas denominadas de cholos, con un estilo peculiar de caligrafía, además de manejar en algunas ocasiones murales con estilo chicano.

⁴² “Blu gets buffed @ MoCA, Los Angeles”, Unurth Street Art, consultado en enero de 2014, <http://www.unurth.com/Blu-Gets-Buffered-MOCA-Los-Angeles>

⁴³ Cedar Lewison, *Street art. The graffiti revolution* (Londres: Tate publishing, 2008) 42.

⁴⁴ Anna Waclawek, *Graffiti and Street Art* (Londres: Thames and Hudson, 2011) 59.

Un movimiento que había comenzado como una interrupción al orden dominante, por su lenguaje visual ininteligible a la mayoría de los ciudadanos, por su accionar en las calles al plasmarse de manera ilegal y por el uso distorsionado de una herramienta (la pintura en aerosol) que había sido planeada para un uso meramente industrial o doméstico, más no subversivo. Pasó a ser parte de otro tipo de industria, la cultural, lo cual involucra una problemática, ya que si bien en casos emblemáticos puede aportar grandes cantidades de dinero a ésta, comprende a la par el reconocimiento del artista, del sujeto, lo cual puede llegar a confundirse con las ideas de competencia, ego y éxito, clausurando en el sujeto su proceso de autoconstrucción al regirse sólo mediante parámetros externos de evaluación y no con los propios.

Muchas de las exhibiciones y festivales de arte urbano actuales, más no todos, han seguido la misma consigna de impulsar eventos por moda más que con una buena justificación curatorial, en el caso de Oaxaca sucedió lo mismo con la exposición *Hecho en Oaxaca* en el MACO. Al observar la obra de la mayoría, se notó la repetición del mismo trabajo que habían realizado en otros lugares, cuando con el título y el texto de sala se sugería que la presentación de algo más de acorde al sitio de producción, en este caso Oaxaca. Exposiciones que en muchos de los casos ponen más atención a lo que habrá a la venta en la tienda del museo, ya sea con un libro de fotografías o tarjetas postales⁴⁵.

Es de esta manera que varios de los productores provenientes de la calle, pasan a colaborar con la institución y el mercado ya sea como un manera de reconocimiento, como un trabajo redituable económicamente o con mero afán de lucro. El capital simbólico es visto como un potencial para la industria cultural, con piezas atractivas visualmente, producidas en serie, pero que muchas veces dejan de lado la actividad mental del espectador, en una especie de incorporación al sistema capitalista de una práctica antes distorsionada e ilegal. Incluso la nomenclatura es cambiada, pues en los eventos más que mencionar la palabra graffiti se usa en muchos de los casos la de arte urbano⁴⁶, cortando entonces el pasado perturbador de esta

⁴⁵ Para ver más sobre esta dinámica del arte urbano y los museos revisar el documental de Banksy: *Exit through the gift shop*, Londres, 2010.

⁴⁶ Para más información sobre este debate revisar a Cedar Lewison, *Street art. The graffiti revolution* (Londres: Tate publishing, 2008)

práctica inicial, “para que un producto fuese comercial era una condición esencial la depuración de aquel pasado ilegal”⁴⁷. Empero, no hay que olvidar que la palabra arte urbano tampoco es un simple sinónimo de graffiti en el campo del arte, ya que dentro de esta categoría se incluyen otro tipo formas ligadas a la urbe, así como diferentes técnicas más allá de la representación pictórica.

Tampoco hay que omitir que el término postgraffiti, muy usado en la actualidad por museos y galerías, no es nuevo, sino que fue acuñado en 1983 por la galerista Sidney Janis⁴⁸. Además, el hablar de un crew (célula principal que reúne a jóvenes del movimiento del graffiti) tampoco encaja para las necesidades del mercado del arte, pues se otorga mayor valor a figuras individuales. Fue tal la receptividad de estos trabajos que varios lienzos producidos por creadores neoyorkinos pasaron a colecciones europeas a museos en Totterdam, Amsterdam, Groningen y Helmod⁴⁹. Los artistas más destacados en este aspecto actualmente, son aquellos que manejan una técnica realista y no aquellos que realizan caligrafías complejas e incomprensibles.

¿Dónde queda entonces la distorsión inicial que proporcionaba esta práctica al campo visual en el espacio público? Hay jóvenes nuevos en el ambiente que comienzan con prácticas callejeras o incluso varios que no deciden entrar en la industria cultural, otros que combinan ambos aspectos. Sin embargo, como toda práctica estética, ésta puede llegar a un momento de comodidad y repetición, volviéndose consensuada, el desacuerdo provendría de los desdoblamientos en su plasmación en la calle, ya sea con estilos distintos de las tipografías en el graffiti, la agregación de nuevos elementos, herramientas y materiales como con el arte urbano. Dentro del circuito del arte, podría ser al actuar diferente a los parámetros establecidos de mercado y de exhibición.

Al hablar de esta práctica del graffiti enlazada a la industria cultural, cabe recordar que no sólo puede ser vista como una simple cooptación, puesto que la inadaptación puede llevar a los sujetos a ser víctimas de una impotencia económica, sin embargo, los caminos son

⁴⁷ Johannes Stahl, *Street Art*. (Londres: H. F. Ullman, 2009), 151.

⁴⁸ Anna Waclawek, *Graffiti and Street Art...*59

⁴⁹ Johannes Stahl, *Street Art...*157

muchos y variados sin depender de manera tan fuerte del mercado, ya que estos mismos actores que tal vez en algún momento se rebelaron por medio de su visibilidad en las calles a un sistema que defiende a toda costa la propiedad privada y una aparente calma y limpieza gris por las calles. Se desenvuelven en los mismos valores de este sistema con mitos sembrados en el afecto y sentimiento de los sujetos, como los del éxito, que establece jerarquías entre las personas, con lo que pasan a reclamar obstinadamente la ideología mediante la cual se les esclaviza⁵⁰. Podemos ver así casos de escritores reconocidos primeramente en la cultura de la calle del graffiti como Barry McGee y Retna que ahora trabajan para marcas como Louis Vuitton, la colaboración de los sujetos para fines lucrativos del sistema no es sólo un engaño de masas, sino un autoengaño masificante⁵¹, donde el elemento de la economía bajo el consumo, ego y competencia ha sido interiorizado por generaciones.

El engaño de la industria cultural va más allá de ser una mera distracción donde se puede gastar dinero en cosas no necesarias, sino en que puede arruinar el placer en el alma de los individuos que buscan guiarse bajo parámetros ajenos tal vez a ellos, que se han hecho alcanzables para cierta élite, o cada vez más cercanos y accesibles pero carentes de símbolos, horizontalidad y anclajes, siendo nada más que simulacros de “felicidad existencial”, donde no existe una diversión que haga crecer la conciencia del mundo. La industria cultural puede así ayudar a dominar los instintos más revolucionarios de las personas, con goces aparentes en lugar de una búsqueda de comprensión, reflexión y crítica, con objetos como los provenientes de culturas insurrectas que pasan a ser domesticadas o neutralizadas en su significado, como ejemplo breve y directo, la amplia producción de objetos con la imagen de Ernesto “Che” Guevara.

El involucramiento del graffiti con la industria y economía, no va sólo en el plano cultural, cabe mencionar el dato de que la herramienta mayormente usada para su elaboración es la

⁵⁰ Theodor Adorno, y Max Horkheimer, “La industria cultural. Ilustración como engaño de masas”, en: *Dialéctica de la ilustración*, trad. Joaquín Chamorro (Madrid: Akal, (1947) 2007) 58.

⁵¹ Gerald Rauning, “La industria creativa como engaño de masas”, Página del Instituto Europeo para política culturales progresivas, 01 2007, <http://eipcp.net/transversal/0207/raunig/es>

pintura en aerosol, la cual fue inventada en 1899 por Helbling and Pertsch ⁵². Posteriormente, en 1927, Erik Rotheim patentó la lata en aerosol con válvula, que es el precursor del instrumento moderno. Es importante destacar la fabricación masiva de aerosoles a la par que la invención de pinturas con secado rápido, usadas mayormente para carros, todo esto en un contexto posterior a la Segunda Guerra Mundial donde este invento con una nueva forma de envasado, tuvo una gran aceptación en el público y comenzó a usarse en insecticidas y desodorantes, entre otros.

Tales hechos coinciden de nueva cuenta con los ciclos económicos de Kondratiev, donde determinados tipos de inventos impulsaron la recuperación de la crisis del sistema. El mismo Siqueiros estaba fascinado ante los materiales pictóricos, con los que experimentaba viendo la imagen abstracta que se producía con sólo dejarlos actuar sobre determinado soporte, pero que por sus convicciones ideológicas volvía a sus cuadros, siempre con un tema y un estilo figurativo. Entre las coincidencias de producción de este tipo de arte con temas políticos, está el uso de nuevos materiales en etapas de recuperación y crisis del sistema, como ejemplo el que Siqueiros, maestro de Jackson Pollock, haya sido de los precursores en usar el estencil o que haya impartido cursos acerca del uso de la brocha de aire en el Bronx, Nueva York⁵³, ciudad crucial para entender parte del origen del graffiti contemporáneo, sobre todo dentro de la cultura hip hop⁵⁴.

Tampoco está de más mencionar que la pintura en aerosol tuvo su florecimiento durante el auge del Fordismo, sus componentes principales son: pigmentos, resina, solventes, aditivos y propelente, que necesitan del petróleo para existir, como muchos otros productos industriales. Los mismos empresarios de compañías de pintura están a la expectativa y proyección de qué puede pasar si estos recursos se agotan. Ante la nueva era de las Energías Limpias, este año 2014 se ha lanzado a la venta una pintura en aerosol que ya no

⁵² Russel Howze, *Stencil Nation: Graffiti, Community and Art* (San Francisco: Manic D Pres, 2008), 14.

⁵³ *Releer a Siqueiros. Ensayos en su centenario* (México: CONACULTA-INBA-CENIDIAP, 2000).

⁵⁴ Movimiento artístico compuesto por un amplio conglomerado de formas artísticas, originado en el Bronx y Harlem de Nueva York, entre jóvenes latinos y afroamericanos en la década de los años setentas. El cual incluye entre sus elementos la parte oral con el rap, la parte musical con el DJ, el baile con el break dance y la pintura con el graffiti.

tiene como base petróleo sino azúcar⁵⁵ o agua. Muchos de estos materiales habían sido calculados para un determinado uso dentro de los parámetros de consumo industrial o en el hogar, lo interesante es ver qué otros usos se les ha dado fuera de lo que se tenía previsto, cuáles fueron las distorsiones y si éstas vuelven a entrar en la lógica de consumo.

Durante las crisis financieras y racionalización del capitalismo, se propician nuevas configuraciones, nuevos modelos de desarrollo y nuevas formas de inversión, donde el capital puede ser puesto tanto en acciones de petróleo, como en el patrocinio de museos, revistas y todo tipo de actividades culturales, convirtiéndose así el llamado sector cultural en un terreno privilegiado para el desarrollo económico⁵⁶. Lo cual va ligado con la importancia que se le ha dado últimamente a ciudades como Londres, Berlín, Nueva York, Filadelfia y San Francisco como productoras y receptoras de arte urbano, cuando al mismo lado, como en el caso de Oakland, a unos cuantos minutos de San Francisco, se encuentra una mayor producción de murales que no son promovidos turísticamente y a donde han sido desplazadas poblaciones debido a la gentrificación.

Para el caso de Oaxaca, que no posee grandes industrias o infraestructura vinculada a la modernidad, la relación economía, arte urbano y ciudad adquiere características particulares, más cercanas a la tradición y a lo autóctono en un ámbito contemporáneo que incluye tecnología informática. En este estado y su capital tampoco podemos hablar de gentrificación, lo cual podría aplicarse a ciudades como el Distrito Federal. En Oaxaca pese a que existe la elitización de ciertas áreas geográficas ubicadas al norte de la ciudad por grupos con mayor poder adquisitivo, tales como San Felipe o San Agustín Etlá, estas comunidades aún mantienen a parte de sus pobladores originarios.

Lo mismo pasa con el centro histórico de la ciudad, donde desde la colonización española la mayoría de los edificios son pertenecientes a ciertos grupos de descendientes de éstos, hasta la actualidad donde se han sumado políticos como propietarios. Aún así, el zócalo y las calles continúan siendo transitadas por sus pobladores comunes, sin distinción de clase,

⁵⁵ Para más información ver: “Introducing Sugar Artist’s Acrylic”, Ironlak, consultado en enero de 2014, <http://ironlak.com/2014/01/introducing-sugar-artists-acrylic/>

⁵⁶ David Harvey, *El enigma del capital y la crisis del capitalismo* (Madrid: Akal, 2010) 24.

aunque a veces sea notorio el contraste económico entre diversos grupos. La problematización se da en que varias de las familias poderosas de la ciudad reivindican la etnicidad y cultura, ya sea al usar vestimenta “típica” o participando e incentivado “fiestas tradicionales”, la mayoría de las veces en abstracto y sin relación directa o interés por los pobladores indígenas o incluso con tintes peyorativos y discriminantes, donde se les ve como servidumbre, marcando una jerarquización entre indígenas y mestizos o blancos⁵⁷.

La complejidad de la ciudad también incluye a la Fundación Alfredo Harp Helú, perteneciente al primo de Carlos Slim Helú, el hombre más rico de México y el mundo, la cual en la última década se ha dedicado a rescatar parte del patrimonio cultural de la ciudad, principalmente museos. Inaugurando recintos con un excelente trabajo arquitectónico y de restauración, tales como el Centro Cultural San Pablo, el Museo Textil y próximamente la Antigua Estación del Ferrocarril, el Conservatorio de Música y el Archivo Histórico del Estado. La tensión existe puesto que pese a que se está haciendo un trabajo de rescate de recintos históricos con promoción cultural y de acceso gratuito, también se hace más evidente el monopolio de la cultura e infraestructura en la entidad por parte de una familia, que incluye la deducción de impuestos a un banquero. El contraste económico es innegable.

De igual forma, hay una diferencia geoeconómica entre el centro de la ciudad y su periferia, entre el norte y el sur, pareciendo esta última un patrón cultural más que de recursos, acentuado en países y ciudades de todo el mundo. El graffiti y arte urbano van entrelazados dentro de este contexto, antes del 2006 la capital oaxaqueña contaba con poca presencia de graffiti en el centro, sus puntos geográficos más representativos se ubicaban en la periferia en lugares tales como Pueblo Nuevo y Santa Cruz Xoxocotlán. Para el 2006 la ciudad fue tapizada de consignas, figuras y estenciles y es después de este momento que el arte urbano comienza a ser más aceptado o visibilizado. En la actualidad, el centro cuenta con poco arte urbano y graffiti si se le compara con lo producido en la periferia, donde se elabora sin fines lucrativos hacia el turismo.

⁵⁷ Pedro Matías, “Tachan de ‘racista’ y ‘denigrante’ promocional de la Guelaguetza”, *Proceso*, 9 de junio de 2014, consultado en junio de 2014, <http://www.proceso.com.mx/?p=374285>

El capitalismo implica diversas esferas de actividad que van desde las tecnologías, relaciones sociales, dispositivos institucionales, procesos de producción, relaciones con los recursos naturales, reproducción de la vida cotidiana y mentalidades del mundo⁵⁸. No puede caber, entonces, un simple multiculturalismo que asuma la idea de igualdad y de ciudadanos en el mundo cuando existen fronteras, millones de indocumentados, pasados colonizadores y de saqueos o nuevas formas de colonización en el presente. Se explota mano obra, los recursos naturales y los yacimientos de signos⁵⁹ entre culturas.

La ciudad, la arquitectura, las construcciones, el espacio nos dan cuenta de las modificaciones en la producción estética, como con el modernismo que dio paso a la destrucción del tejido urbano tradicional y su antigua cultura vecinal⁶⁰, o el ejemplo de la ciudad de Nueva York en los años setentas y ochentas en el Bronx donde el arquitecto modernista Le Corbusier dijo “matar la calle, ciudad hecha de torres en un parque”⁶¹, tratando de romper el potencial de rebelión de la comunidad. Dándose así que un barrio de abandono económico y deterioro, fue uno de los puntos clave del nacimiento del graffiti contemporáneo, con una comunidad que hasta el momento ha sido imposible de controlar, dónde el graffiti puede ser visto como síntoma de una sociedad que ha perdido el control. Los espacios nos muestran que procesos como la gentrificación en las grandes ciudades no son necesariamente signos de auge financiero, sino también de crisis de sistemas hegemónicos que tratan de sobrevivir mediante la deuda.

En el actual capitalismo muchas dicotomías han sido borradas, como la de la relación del arte con la comercialización, o la de la cultura muchas veces inseparable de la industria comercial, teniendo que muchas de los productores (más no todos) del arte contemporáneo

⁵⁸ David Harvey, *El enigma del capital...* 106

⁵⁹ Jean Baudrillard, *Crítica de la economía política del signo* (México: Siglo XXI, 1974), 125.

⁶⁰ Jameson, Fredric, “La lógica cultural del capitalismo tardío”, Trad por Celia Montolío Nicholson y Ramón del Castillo, Madrid: Centro de Asesoría y estudios Sociales, s/f, http://www.caesasociacion.org/area_pensamiento/estetica_postmaterialismo_negri/logica_cultural_capitalismo_tardio_solo_texto.pdf

⁶¹ Henry Chalfant, “Introducción”, *Street art. The graffiti revolution* (Londres: Tate publishing, 2008) 7.

han resplandecido debido a los precios exorbitantes a los que venden sus obras⁶². De esta manera, una de las características en el circuito del arte contemporáneo es el valor de la obra ya no sólo por su logro estético, sino por el precio en el que fluctúa en el mercado. Varios artistas vivos logran incluso superar en precio a los artistas legitimados dentro de las vanguardias del modernismo, quienes en su tiempo rompieron con el esquema antiguo del mecenazgo y la academia, para saltar a la libre competencia en el mercado, donde ellos mismos comenzaron a promocionar sus obras al mejor postor, participando totalmente en el orden del sistema económico.

El arte se ha ajustado en muchos casos a las reglas del mundo comercial y mediático, de las tecnologías de la información, las industrias culturales, marcas y cierto sistema de valores, donde la cultura no es un mero reflejo de su contexto, pues todos son partícipes de su construcción. En este marco las ideas de éxito y fracaso producen en muchos sujetos angustia, menosprecio, autodevaluación, agudizándose problemas de pobreza interior, frustraciones⁶³, donde las marcas pueden funcionar de manera superficial como suplementos del alma y sueño de los individuos. Puede problematizarse así la contradicción de prácticas como el graffiti ilegal que pasó a lugares cerrados o que funciona bajo los mismos parámetros de ego e individualización que la propaganda masiva y comercial insertada en las calles propició.

En el caso de Oaxaca, lo interesante del asunto se da al reflexionar acerca de las implicaciones que involucra el que estos actores emergidos en un movimiento social colaboren con el sector institucional, sea privado o dependiente del Estado. Recordando a Rancière con la política y distorsión del orden de lo común, estas prácticas ya no parecen, en algunos de los casos, interrumpir el orden dominante como ocurrió en el año del 2006 y como ocurre con ciertas manifestaciones en la calle, la colaboración con la institución,

⁶² Por ejemplo, la pieza *For the love of God* de Damien Hirst, vendida en alrededor de 140 millones de euros en la famosa casa de subastas Sotheby's: EFE, "La calavera incrustada de Demian Hirst comienza su gira mundial", *El Cultural*, 31 de octubre de 2008, consultado en enero de 2014, http://www.elcultural.es/noticias/ARTE/503374/La_calavera_incrustada_de_diamantes_de_Damien_Hirst_comienza_su_gira_mundial

⁶³ Gilles Lipovetsky y Jean Serroy, *La cultura mundo. Respuesta a una sociedad desorientada*, (Barcelona: Anagrama, 2010) 40.

acercaría a estas prácticas a un consenso que se sujeta a formas pasadas, dentro de una comodidad que a la vez que da estabilidad y reconocimiento, puede dejar de lado el disenso. Habría que observar más de cerca estas relaciones entre arte, política e institución para notar hasta donde existe la interrupción de las coordenadas de sensibilidad, ya sea en el plano pictórico representativo o en las acciones y hechos. La tensión se puede observar al explicarla a manera de diagrama visualizando la negociación, colaboración, antagonismo, consenso y disenso en situaciones determinadas, donde se muestran los campos de fuerza que interactúan en el lugar.

Si bien estos colectivos interrumpen el discurso tradicional en las temáticas del arte en Oaxaca, relacionado con el folklor, el misticismo o el llamado realismo mágico. Estos jóvenes artistas introducen temáticas sociales y políticas⁶⁴, pero a pesar de, se les puede cuestionar el que sigan operando bajo un mismo régimen pictórico, el que se conformen con la delimitación de lo sensible en lugar de buscar reconfigurar la realidad sensorial. Para todos los eventos, los artistas antes mencionados continuaron bajo la lógica de la representación de personajes o acontecimientos, poniéndose en entredicho el potencial político que pueda tener todavía la representación en lugar de la sola presentación de acciones e interrupciones sobre las estructuras sociales, su papel como ilustradores y como agentes.

Es en lo anterior donde igualmente entra la complejidad de la situación, debido a que estos artistas agrupados en colectivos, decidieron no sólo crear imágenes subversivas, pues buscaron a la par realizar actividades concretas con efectos visibles, donde el arte ofrece herramientas y un compromiso efectivo⁶⁵, buscando influir en la realidad y transformación el orden dominante. Esto se relaciona con el hecho de que varios de los colectivos abrieron talleres-galerías en el centro de la ciudad para mostrar su propio trabajo y el de otros artistas fuera del circuito de las galerías dominantes en Oaxaca. Otro aspecto a destacar es

⁶⁴ Para más información sobre las imágenes de estos colectivos creadas durante el 2006 y en años posteriores, revisar investigación anterior: Itandehui Franco, “El deleite de la transgresión. Graffiti y gráfica política en la ciudad de Oaxaca” (Tesis de licenciatura, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2011).

⁶⁵ Artur Zmijewski, *Forget Fear*, (Berlin: 7th Berlin Biennale for Contemporary Art, 2012).

que para el sostenimiento de algunos de estos lugares, como Espacio Zapata, perteneciente a ASARO, es básica la venta de obras compradas casi en su totalidad por extranjeros, capital estadounidense, principalmente, y alemán.

Aunque varios de estos colectivos hayan abierto espacios alternos a las galerías dominantes, la participación con la institución sigue siendo punto de tensión dentro el diagrama de las situaciones en las que se encuentran. Ya que en el 2006, y hasta el término del mandato del gobernador de este periodo: Ulises Ruiz, los grupos mostraron un claro rechazo al Gobierno del Estado y sus instituciones. La situación se tornó distinta en el 2010 a la entrada del nuevo gobierno representado por una coalición política de oposición a la anterior, que tuvo entre sus primeras acciones el cambiar de nombre a la Secretaría de Cultura, por Secretaría de las Culturas y las Artes, generando festivales con la temática de grupos minoritarios o discriminados como afrodescendientes y mujeres, para quienes realizaron murales los colectivos citados.

Estas acciones pueden coincidir con la nueva figura de “el maestro capitalista”⁶⁶, que crea la ilusión de que el sistema es receptivo a la mejora participativa, de que existe la voluntad de los gobernantes para discutir amablemente nuevas sugerencias, generando un ambiente de horizontalidad con la sensación de igualdad, donde los actores críticos pasan a colaborar con sus enemigos habituales. La política de la Secretaría pareciera tender hacia un multiculturalismo, un instrumento de orden legal usado por el Estado, que admite la diversidad subrayando su diferencia “proponiendo políticas relativistas de respeto que a menudo refuerzan la segregación⁶⁷” y no una interculturalidad que muestre los entrelazamientos, la implicación de negociaciones, conflictos y préstamos, olvidando por

⁶⁶ Bavo, “Always Choose the Worst Option. Artistic resistance and the Strategy of Over-Identification”, *Bavo Research*, 30 de noviembre de 2007, consultado en enero de 2014, <http://www.bavo.biz/texts/view/45>

⁶⁷ Néstor García Canclini, *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de interculturalidad*, (Madrid: Gedisa, 2004) 14.

ejemplo los altos índices de autodiscriminación a la base indígena o el aumento de violencia de género en los últimos años en la entidad⁶⁸.

Estas ideas también pueden apuntar a un Estado que busca contrarrestar el vaciamiento de la democracia, incluyendo a otros sectores sociales en materia de cultura y arte, y ampliando la audiencia en museos y eventos⁶⁹. Existe una problemática entre el reconocimiento que puede ser dado a estos creadores provenientes de la cultura del graffiti y la calle, a la vez que puede verse como una cooptación por parte del gobierno ante el vacío de políticas culturales para ciertos sectores de la población. La Secretaría de Culturas y las Artes formó un Consejo Ciudadano para tomar ciertas decisiones respecto a elección de personas para determinados proyectos culturales y artísticos, el cual comprende a creadores de diferentes disciplinas tales como cine, pintura, etc. Esta vez se incluyó a un joven graffitero, un integrante de Arte Jaguar.

En este mismo cruce fronterizo de actividades por parte de este colectivo que puede actuar independientemente o con el Estado, que resulta a veces complicado al provenir de un movimiento político contra el gobierno y de la escuela calle del graffiti. No es contradictorio en demasía y hasta pareciera un paso natural cuando sus mismos actores realizaron estudios profesionales de arte, como lo es estudiar para ser licenciados en arte o arquitectos. Sin embargo, existen grupos bastante contradictorios como ASARO, ya que a diferencia de Arte Jaguar, éstos enarbolan como base de su discurso: mensajes políticos directos contra el gobierno o en los eventos ocurridos en el 2006.

A pesar de la tensión con la institución siempre se hace presente, como en el caso de la participación de uno de los integrantes de Arte Jaguar, que para su nombre artístico conjunta: su nombre de pila y el de graffitero: Javier Santos “Smek,” quien expuso en diciembre de 2012 en el Museo de los Pintores Oaxaqueños, donde involucró la técnica gráfica del estencil, que es usada con frecuencia en la calle durante los movimientos

⁶⁸ Para más información revisar: Consorcio para el diálogo parlamentario y la equidad en Oaxaca A. C., “Violencia feminicida. Informaciones y acciones frente a una emergencia social”, consultado en enero de 2014 en <http://consorciooaxaca.org.mx/violencia-feminicida/>

⁶⁹ Julian Stallabrass, *Art Incorporated* (Oxford: Oxford University Press, 2004).

sociales. La pieza (Imagen 5) consiste en muro fondeado de negro con el escudo de los Estados Unidos Mexicanos puesto de cabeza, el águila esta vez cae. Implica una crítica al Estado mismo, a su regresión, violencia, pero también involucra a la sociedad en decadencia, una postura pesimista y crítica ante la falta de posibilidad para salida alguna de un círculo vicioso. Junto con la significación de la pieza, lo que la hace interesante es el efecto que causa sobre los espectadores y las autoridades mismas del museo, ya que esta vez el estencil no fue estampado con algún tipo de tinta o pintura, sino que fue perforada la pared de la sala, en un recinto con valor histórico dentro de una ciudad catalogada como Patrimonio de la Humanidad. Si un desdoblamiento inicial de la pintura fue romper con el bastidor, tal vez este sea uno para la representación pictórica sobre muro y dentro de un contexto museístico, ya que se han dado casos parecidos en el contexto del espacio público.

La inclusión de estos artistas que involucran el arte y la política, implica una tensión al ser éstos provenientes de prácticas como las del graffiti. La noción de política como la entiende Jacques Rancière⁷⁰ puede ser de nuevo aplicada a este caso, pues anteriormente estos actores eran excluidos de lo común. Con su irrupción, aquellos a quienes no les era dada la palabra la toman y se escuchan discursos donde antes sólo eran percibidos como ruido. Se manifiestan como un grupo de expresión distinto a los demás y con diferentes posibilidades de manifestación, comparten en cierta manera las mismas propiedades de aquellos que se las habían negado.

Empero, su inscripción dentro del sector cultural y artístico, puede tornarse en una lógica consensuada que Rancière llama lógica policial, donde ya no existiría el disenso, más sí un consenso que desaparece la diferencia, lo cual prohibiría la subjetivación política de los excluidos. La política seguiría existiendo mientras haya formas de subjetivación singulares que renueven las primeras formas de identidad en la comunidad; mientras haya un desacuerdo, una forma diferente y alterna de pensar, de expresarse, de actuar ante la realidad sensible. Aun así, se corre el riesgo que ante la comodidad de colaboración con la institución exista una autocensura, que este tipo de expresiones alimenten al sistema

⁷⁰ Jacques Rancière, *El desacuerdo...*

mismo, pues “el mecenazgo del Estado corre el riesgo de favorecer a los mediocres, siempre a los más dóciles”⁷¹.

La tensión de acción, pedimento y cooperación puede ser vista en un ejemplo del colectivo ASARO en busca de ser algo más que meros ilustradores de los festivales de la Secretaría de las Culturas y las Artes, quienes decidieron pedir recursos monetarios al gobierno del Estado (siendo el único colectivo que critica de manera directa y con consignas al estado y sistema de gobierno) para financiar algunos talleres de pintura en comunidades de Oaxaca, proporcionándole la Secretaría los recursos económicos para sus materiales, así como el pago de los instructores⁷². Ante el otorgamiento de estos recursos, se corre el riesgo de que exista una neutralidad política por parte de los artistas, que para conseguir financiamiento dejen de lado la crítica y sean cooptados por el sistema de la manera más dócil vía el mecenazgo. Esto ha propiciado que un grupo inicialmente radical o de condición clandestina por sus acciones, pase a formar parte del catálogo del Sistema de Información Cultural de CONACULTA⁷³.

Es elemental observar qué implica el dar este tipo de talleres en comunidades carentes de recursos, ya que esto se puede identificar con una ideología pragmático-humanitaria⁷⁴, que pone énfasis en la invención de soluciones concretas a poblaciones desfavorecidas, a la vez que estas medidas pueden alimentar al mismo orden neoliberal, al rellenar estos grupos los baches dejados por el mismo Estado. En vez de proponer operaciones distintas, habría que ver entonces el potencial de los talleres y cuidar que su funcionamiento se de a largo plazo o sólo a corto como se ha observado, ya que no ha habido continuidad de los mismos o repercusión profunda.

⁷¹ Pierre Bourdieu, “Libre-cambio. Una conversación con Hans Haacke”, *Acción paralela 4*, <http://www.accpar.org/numero4/haacke.htm>, publicada originalmente en *Libre-échange*, París: Seuil, 1994.

⁷² Gobierno del Estado de Oaxaca “Clausura Seculta talleres artísticos, en comunidades”, 4 de marzo de 2013, consultado en enero de 2014, <http://www.oaxaca.gob.mx/?p=33458>

⁷³ Para más información revisar: Asamblea de Artistas Revolucionarios de Oaxaca (ASARO), SEP, CONACULTA, s/f, consultado en enero de 2014, http://www.sic.gob.mx/ficha.php?table=gpo_artistico&table_id=1063

⁷⁴ Bavo, Always Choose the Worst Option...

El contexto de algunos de estos colectivos ha cambiado en comparación con el 2006 en Oaxaca, pues la introducción al ámbito institucional le proporciona otro tipo de cruces, tensiones. Pero también nuevas reflexiones y desdoblamientos estéticos. La problemática se da sobre todo cuando grupos de ellos se muestran y han dado a conocer con posturas directamente políticas, como el caso de ASARO y Tlacolulokos, que accionan de maneras muy distintas, que serán analizadas en el siguiente capítulo. Los casos de Arte Jaguar y Lapiztola, van por otras vías de experimentación plástica o ilustración, y no necesariamente de política o activismo.

MERCANCÍA, TURISMO Y ARCHIVO

Las producciones estéticas que pasan al circuito del arte, no pueden desligarse de la actividad del mercado. El arte es fundamentalmente una rama de la economía; su tarea consiste en la producción, difusión y venta de obras, por lo cual el arte es una mercancía como cualquier otra⁷⁵. Desde Marcel Duchamp fueron rotos varios parámetros, lo que llevó a que toda mercancía pueda ser expuesta y reconocida como arte. Es el individuo entonces, quien selecciona, el objeto que presentará como arte y asume la responsabilidad conceptual de su selección, dejando al acto de crear más allá de la mera producción objetual. El autor es soberano, no necesita dar explicaciones del por qué de sus creaciones, sin embargo, al momento que busca vender su trabajo, debe gustarle a otros y es donde no quiere fracasar. El destino del autor consiste en tener que gustar para sobrevivir, destino soberano, pero muchas veces indigno⁷⁶.

Es en este dar gusto que se establecen jerarquías entre ciertos autores debido a intereses básicamente comerciales o de reconocimiento, con lo que se reproducen sistemas de ego o la ideología capitalista de éxito y fracaso. Esto se relaciona con el caso de los colectivos oaxaqueños, ya que en el contexto del 2006, los estenciles y gráfica creados eran con fines de difusión, ilustración y catarsis de los acontecimientos. Mientras que para tiempos actuales, al convivir con el circuito del arte y la institución, se encuentran mayormente sujetos a las reglas del mercado, lo cual no quita el que algunos de ellos no dejen de lado su activismo político y desdoblamiento estético, dándole un enriquecimiento a su quehacer como prácticas fronterizas.

Continuando con la problemática de los autores respecto a quiénes dan gusto o quiénes son el público o los consumidores para sus obras, es que este capítulo se enfocará en revisar proyectos de estos colectivos que funcionan con la comunidad, manteniendo posturas críticas hacia el comercio cultural o aquellos que se inclinan a realizar ilustraciones sin un

⁷⁵ Boris Groys, "Obra de arte y mercancía", *Obra de arte total Stalin. Topología del arte. Sel. y trad. Desiderio Navarro* (La Habana: Centro Teórico-Cultural-Criterios, 2008) 123.

⁷⁶ Boris Groys, "Obra de arte y mercancía", *Obra de arte total Stalin. Topología del arte...* 123.

peso crítico de su posición geopolítica al sur, en un marco donde el dar gusto va acompañado del libertinaje turístico.

Mercancía y turismo

Oaxaca se ha caracterizado por ser una de las ciudades con mayor tradición artística y promoción cultural, esto puede deberse a variadas razones que van desde la variedad y creatividad de los pueblos nativos con siglos de tradiciones culturales, a los cuales su trabajo por lo general no es reconocido como arte sino llamado artesanía, en una división que dibuja una clara jerarquía entre las producciones estéticas, pues como se ha mencionado anteriormente, desde diversos rompimientos conceptuales con el arte contemporáneo, cualquier mercancía puede ser reconocida como tal y de hecho se hace con varias piezas de arte contemporáneo elaboradas para uso no sólo decorativo, sino también utilitario. Sin embargo, pareciera que a las producciones estéticas de grupos indígenas no se les reconoce muchas veces en su contemporaneidad.

El reconocimiento del arte en la ciudad de Oaxaca se ha figurado en la escena nacional o internacional como un arte folklórico, llegándosele incluso a llamar “Realismo mágico” a la gran cantidad de producción artística que continua con temas místicos. Fuera de establecer valoraciones entre qué temas de arte deban tocarse o no, una de las críticas a estas producciones radica en que la mayoría del arte de Oaxaca dejaba de lado los temas de la realidad actual en la población, bastante de ella descendiente de pueblos indígenas. Lo cual no implica el que no puedan usar tenis o elementos de la vida contemporánea, con visiones del mundo que también abarcan la política, la violencia, la delincuencia, la marginación o un sin fin de conceptualizaciones y no sólo magia.

La ciudad se ha ido adaptando para ofrecer una serie de ofertas culturales en un contexto urbano que implica relaciones interétnicas y procesos de construcción simbólica. Como ejemplo está la fiesta de la Guelaguetza, que data de inicios del siglo XX. Una vez llegada a su fin la Revolución con la construcción de un Estado-nación, que en el caso de los estados, buscaba resaltar localismos en sintonía con la política nacional. Esta fiesta es una

construcción urbana, distinta a la manera en como se celebran en los pueblos ciertos bailes, pues en las comunidades existe mayor libertad en la vestimenta o se notan más los cambios con elementos contemporáneos. Mientras que la visión que se da a la festividad en la capital es la de estatismo, folklor, misticismo, continuando con una visión paternalista y jerárquica hacia pueblos “atrasados”, “exóticos”⁷⁷. No es de extrañarnos que el “arte folklórico” sea también parte del gusto que vende, donde a veces los cambios no se permiten o no son vistos, con poblaciones indígenas que visten y viven muy diferente a como se les representa. Lo auténtico no es la visión idílica, mística y romántica de un pasado, sino lo que se vive a diario.

Para seguir con la interpretación de ciertos eventos culturales y el arte, habría que ver quiénes son los que los están consumiendo. Pueden ser, en su mayoría, turistas. La misma población de la ciudad de Oaxaca también los consume, acepta y reproduce.

Más allá de las tradiciones culturales y variedad étnica existentes en la entidad ¿qué es lo que puede influir en que este tipo de arte y eventos sean consumidos? Es aquí donde no hay que olvidar a Oaxaca como escena atravesada por una economía al margen, ni el que sea la segunda entidad más pobre de México. En su economía, la folklorización de sus propias culturas y el turismo, han llegado a ser parte de su conformación económica y problemática.

Oaxaca, vive básicamente de la economía sustentada por la labor magisterial: ser profesor es uno de los pocos empleos que han dado cierta seguridad económica desde inicios del siglo XX a sus habitantes; como el trabajo de la agricultura en el campo o el ser migrantes. Así, otra salida para el sustento, ha sido la de trabajar en la sección cultural, que incluye el ser artista o trabajar en el sector de servicios al turista. Es aquí donde las actividades que involucran desdoblamiento estéticos y políticos, nos pueden dar luz de otras posibilidades que no sirvan necesariamente a los mismos patrones de reproducción del capitalismo.

⁷⁷ Jesús Lizama Quijano, “¿Qué es y qué no es la Guelaguetza?” entrevista por Mich Hernández, Jolgorio cultural, 31 de julio de 2013, consultado en enero de 2014, <http://www.eljolgoriocultural.org.mx/index.php/entrevistas/item/1288-que-es-y-que-no-es-la-guelaguetza-entrevista-con-jesus-lizama-quijsano>

Ciertos empleos como ser profesor, son ahora defendidos a capa y espada por los pobladores, más en situaciones actuales de reformas y crisis⁷⁸, creándose también mafias de poder por diversos grupos. Por igual, el ser artista es una actividad común en la entidad, sobre todo en la ciudad capital, una mezcla entre tradiciones ancestrales de arte y símbolos, con su ubicación geopolítica y situación económica.

Aclaro que al hablar de turismo no me refiero a la condición de todos los viajeros que recorren lugares, ciudades, países, naciones. Si no aquellos que en especial van a los lugares a consumir, a establecer contactos superficiales con ciertos pobladores bajo su servicio y no en relaciones horizontales y de convivencia en las condiciones comunes o diarias de los lugares a los que visitan, en condiciones privilegiadas respecto a la población en general⁷⁹.

Se siguen reproduciendo patrones de relaciones de poder. Habría que observar como “La mayoría de los turistas, con todo, pertenecen a las zonas económicamente más desarrolladas del planeta, y una buena parte de ellos viaja a los países que los migrantes abandonan por razones económicas o políticas”⁸⁰. Caso observado claramente en Oaxaca, donde pareciera contradictorio el como llegan grandes cantidades de turistas internacionales, sobre todo de Estados Unidos, mientras que varios habitantes de la entidad intentan salir en busca de cambios en su condición económica. Mientras los turistas sólo establecen relaciones superficiales y de carácter provisional, el migrante establece relaciones a largo plazo o de

⁷⁸ Para ver la situación de crisis actual en el campo magisterial que ya ha agotado la capacidad de diálogo político, yendo cada vez más a la confrontación, revisar ejemplos de peleas por la posesión de escuelas, ejemplo: Jesús Isaac Olmedo, “Sección 22 del SNTE recupera tres escuela en Pueblo Nuevo”, *Reflexión en línea*, consultado en enero de 2014, <http://notas.reflexionenlinea.com/?p=32202> o Lupita Thomas Quadratín, “Con violencia, recupera escuela la Sección 22”, *El Universal*, consultado en enero de 2014, <http://www.eluniversal.com.mx/estados/2013/impreso/con-violencia-recupera-escuela-la-seccion-22-93182.html>

⁷⁹ Igualmente, el viajero está en analogía con el migrante, por su tiempo de asentamiento en el lugar que pasa a ser componente de su existencia y sensibilidad, a la vez que es capaz de concretar relaciones profundas con el lugareño y producir algo como lo puede ser un diario.

⁸⁰ Marc Augé, “Turismo y viaje, paisaje y escritura”, *El tiempo en ruinas* (Barcelona: Gedisa, 2003) 60.

permanencia, en otro tipo de condiciones que no incluyen privilegios, si no por el contrario discriminación y desigualdad, las diferencias siguen visibles o en incremento.

El turismo (movimiento de consumidores) es lo opuesto a la inmigración (el movimiento de los productores)⁸¹, ambos mediados en el flujo internacional de capitales. Este contacto cultural masivo tiene importancia también para la historia del arte, con el arte producido en el centro y en la periferia.

Todo está entrelazado con el sistema económico global, sus fuerzas de consumo y comunicación. El turismo lleva el ingrediente de la ilusión de lo pintoresco, con ficciones y simulacros de la vida diaria. En el caso de Oaxaca, con turistas que sólo conocen el centro histórico y los sitios arqueológicos o poblaciones productoras de artesanías, un mundo de espectáculo y folklor. El turismo se ubica como ideología del presente, abarcando al planeta y lo inmediato, junto el esparcimiento y exotismo⁸², sin alguna reflexión de las condiciones que han llevado a los lugares a ofrecerse como paraísos turísticos. Muchos turistas van en busca del romanticismo, tratando de encontrar aquello que les hace falta en su propia ciudad, mirada un tanto conservadora, no dirigida a futuro, si no orientada a los orígenes, claro ejemplo de un mundo contemporáneo que ya no busca la universalidad moderna, sino la reproducción global de formas locales⁸³.

Para el debate en torno al turismo cultural, hay que tener en cuenta el concepto de etnicidad y su relación con la mercancía. En tiempos contemporáneos es más usual la relación entre mercancía, arte y moda, que no implica necesariamente desdoblamiento estéticos, más sí consumo e imbricación de la economía en la vida cotidiana. El turismo cultural es una especie de panacea universal que emplean pueblos en África, América o Asia como posibilidad auspiciosa, existe una economía de la identidad donde se comercializa con lo auténtico.

⁸¹ Peter Wollen, “Hacia el futuro. El turismo, el lenguaje y el arte”, en *El asalto a la nevera. Reflexiones sobre el arte en el siglo XX* (Madrid: Akal, 2006) 220.

⁸² Marc Augé, “Turismo y viaje, paisaje y escritura”...82

⁸³ Boris Groys, “La ciudad en la era de su reproductibilidad turística”, s/f, consultado en enero de 2014, <http://www.mac.uchile.cl/exposiciones/bienalsaopaulo/doctogroys.html>

Aunque se puede criticar la venta del folklor y la cultura por parte de los pueblos, la situación no es nada sencilla. El que los mismos pobladores comiencen a ofrecer su etnicidad⁸⁴ como mercancía, involucra el que administren sus activos simbólicos y materiales, reflexionen su autoconstrucción, transformen su marginalidad en un medio para ingresar y se posicionen en la economía global. Esta administración de recursos simbólicos en producciones estéticas y materiales, implica el desacuerdo, la distorsión a una cultura visual dominante en los medios de comunicación masiva, enlaza el ser vistos en su diferencia, ser reconocimos por como son.

Muchos creadores en Oaxaca, llámense artesanos o artistas, basan su economía en el turismo cultural y la venta de su etnicidad, que a la vez que es su sustento material, es además un medio de autoconstrucción, no nos extrañe así la amplia tradición plástica y visual que permea y se respira en la entidad. El caso de estos creadores en la capital y sus alrededores no es sólo supervivencia cultural, sino una supervivencia por medio de la cultura. Para muchos turistas este anclaje cultural a tradiciones de largo plazo les funciona como un fetiche, sustituto a su falta de autenticidad cultural, como complemento necesario a su imaginario del mito de la modernidad civilizada⁸⁵.

Estos productores logran ubicarse en un mercado al que antes eran ajenos y pasan a ser consumidores de su propia cultura, objetivando su subjetividad, reconociendo su existencia, aprendiéndola y actuando con ella. La etnicidad no es monolítica ni está anclada en el pasado, es un repertorio laxo de signos que construyen relaciones, tornando sensible a una conciencia colectiva, pudiendo implicar procesos de subjetivación, de autoconstrucción, pero también de autocrítica con replanteamientos de acción y estéticos.

En estas interrelaciones es claro el giro neoliberal que ha impuesto al mercado como principio organizador y regulador que subyace al Estado, el sector privado va adquiriendo

⁸⁴ Etnicidad se refiere a la pertenencia a un “pueblo” de cultura constituida, un pueblo con procedimientos consuetudinarios que lo distinguen de otros. Es diferente a etnicismo que alude a una connotación negativa, al tribalismo. Para más información respecto a la etnicidad como mercancía, revisar: Jhon L. y Jean Comaroff, *Etnicidad S. A.* (Madrid: Katz, 2011).

⁸⁵ Jhon L. y Jean Comaroff, *Etnicidad S. A.*...p. 47.

más importancia dejando a un lado al gobierno o usándolo sólo para negociaciones. En cuestión de economías marginales, la desesperación ha dejado como único medio viable de supervivencia la venta de productos culturales, muchos de ellos simulacros de etnicidad. Ante esto ¿alguien puede negar el derecho a la venta de la cultura por parte de los pueblos propietarios?

Aunque la mayoría de artistas y artesanos que hacen uso del turismo cultural como medio de supervivencia, se encuentran en el centro de la ciudad y la región de los Valles Centrales. Si se comparan sus ganancias con respecto a la de los hoteleros, los restauranteros (en su mayoría de la elite descendiente de españoles) y los revendedores de artesanías, es decir, los dueños de los medios de producción cultural, sus ingresos son mínimos. Ante esto, algunos creadores han establecido cooperativas de artesanos para poder mantener locales en la ciudad o participan con puestos ambulantes o temporales. Asimismo, en el interior del estado se han generado ferias gastronómicas y de artesanías para atraer a visitantes, al igual que existe un auge del ecoturismo, que incluye recorridos en el campo, cabañas, entre más cosas y que es sustentado por los pobladores de las comunidades, repartiéndose las ganancias en beneficio comunal.

Con el turismo no podemos hablar de efectos catastróficos, como con la esclavitud y el colonialismo, este fenómeno es igual de penetrante en la vida diaria y en los sentimientos de los habitantes de las ciudades en las que se presenta. Prevalece la lógica de consumo, sean servicios o mercancías, la renta de un cuarto de hotel o la compra de un pieza artística, y su contacto con el mundo del arte. El funcionamiento de este mercado, puede ir acompañado de la promoción por parte del capital privado y de instituciones gubernamentales. Como ejemplo, la promoción de Oaxaca durante el Congreso Mundial de Ciudades Patrimonio, que más que mostrar la vida diaria de toda la ciudad, incluida su periferia, dio paso a un simulacro de ciudad, de donde fueron retirados ambulantes, basura, puestos de comercio informal, entre otros⁸⁶. Y durante el cual tampoco se pudieron evitar protestas, que reflejan la problemática política que se sufre en la ciudad⁸⁷.

⁸⁶ Citlali López, “Retiran maquillaje a la capital y reaparecen ambulantes”, *Noticias*, 25 de noviembre de 2013, consultado en enero de 2014,

La relación con el turismo y su reproductibilidad por rincones del mundo, incluye tours de arte urbano, por ejemplo en las ciudades de Melbourne,⁸⁸ Londres, Nueva York y San Francisco, sin algún cuestionamiento crítico de relaciones de poder, incluso es fomentado por los mismos artistas. No así en Bogotá, donde los mismos graffiteros han cuestionado y criticado estos recorridos, al verlos como capital cultural con fines de lucro. El arte en la calle reducido a menciones superficiales como anécdotas de rápido paso, sin una visión profunda o acercamiento hacia sus productores, con ensalce al “graffiti bonito” sin tocar el aspecto ilegal y vandálico que reivindican varios creadores de estas producciones⁸⁹.

Este mismo tipo de actividades se ha producido en pequeñas ciudades como Oaxaca, donde en el Tercer Festival de Artes Visuales, Puntos de Encuentro, 2013 organizado por la Secretaría de las Culturas y las Artes, se realizó un “Tour revolucionario” (Imagen 6), promovido por la Galería Cuarto Contemporáneo, el cual incluía un recorrido por las principales zonas de conflicto en el año 2006 en Oaxaca. Esto acarrea una problemática mayor al incluirse lugares donde se suscitaron enfrentamientos violentos e incluso asesinatos⁹⁰, pero ¿qué tanto este tipo de actividades sirve para reflexionar o curar los acontecimientos ocurridos en el 2006? o ¿qué tanto se reproducen los papeles de victimización y violencia de manera superficial en la misma lógica del capitalismo?

Durante el movimiento político del 2006 fue boicoteada la festividad oficial de la Guelaguetzta, a la cual se opuso una festividad alternativa nombrada “Guelaguetzta popular”, que continúa siendo sostenida en la actualidad por la Sección XXII. Fuera de cuestionar la actividad turística o buscar otras maneras de deconstrucción y crítica de

<http://www.noticiasnet.mx/portal/general/laboral/181720-retiran-maquillaje-la-capital-y-reaparecen-ambulantes>

⁸⁷ Jehú Pi, “Manifestación repudia Congreso Mundial y exige libertad de Mario González”, *Proyecto Ambulante*, 22 de noviembre de 2013, consultado en enero de 2014, <http://www.proyectoambulante.org/index.php/noticias/oaxaca/item/3137-manifestacion-repudia-congreso-mundial-y-exige-libertad-de-mario-gonzalez>

⁸⁸ Para más información revisar: <http://www.melbournstreettours.com/>

⁸⁹ Stinkfish, “¿La ruta del arte callejero?”, Stinkfish, 3 de marzo de 2013, consultado en enero de 2014, <http://stinkfish.wordpress.com/2013/03/03/la-ruta-del-arte-callejero/>

⁹⁰ Para más información revisar:

<http://www.culturasyartes.oaxaca.gob.mx/files/PUNTOSDEENCUENTRO2013.pdf>

ciertas actividades culturales consagradas en gran medida al turismo internacional, se repitió el mismo patrón, no así lo hicieron algunas pintas realizadas por jóvenes durante el año 2006 que mostraban textos como “Tourist go home”. En el arte han ocurrido procesos parecidos, puesto que a partir del 2006 se dio un rompimiento respecto a las temáticas producidas en la entidad, tomando a la política como punto importante y no sólo a la folklorización (aunque dejando de lado el rico simbolismo indígena).

A pesar de haberse dado cambios en los esquemas y estereotipos del arte, no pasó igual respecto a las relaciones de trabajo, ya que se continuó el mismo patrón de sometimiento hacia los gustos del turismo, que comenzó a incluir entre sus compras al arte con temas políticos y de rebelión, esto especialmente en el caso del colectivo ASARO. El tema es complejo, ya que este colectivo es el que tiene una clara relación con el turismo a diferencia de los otros, pero también, es el que más enarbola consignas políticas directas contra el gobierno y hace siempre referencia a su origen en 2006, a la vez que ha seguido sin algún cuestionamiento crítico un patrón de sobrevivencia en la ciudad capital, que es el producir capital cultural a la venta para turistas.

La mayoría de la obra producida por este colectivo es gráfica y tiene el carácter de múltiple. En su mayoría ya no son parte de ilustraciones callejeras a favor de movimientos sociales, si no que funcionan más como objetos comerciales o de recuerdo de la entidad, creando un mercado alternativo de obra, a la vez que diluyendo la distinción entre la producción de obras de arte y objetos meramente comerciales, al elaborar tazas, pines, calcomanías, bolsas, almohadas, entre muchos más, con la misma temática política. ¿No sería acaso lo que Baudrillard llama “la Revolución que se nos ofrece consumada y que se consume a sí misma”⁹¹?. Imágenes que partieron inicialmente de un contexto subversivo y político para convertirse en productos meramente comerciales, ¿anulan en su forma rebelde la política misma?

⁹¹ Jean Baudrillard, *El sistema de los objetos* (México: Siglo XXI, 1969) p. 227.

Una de las entrevistas realizadas durante la estancia de investigación para la finalización de este capítulo a Alfonso Vijil⁹², dueño de la librería “Libros Latinos” y vendedor de la obra gráfica de ASARO en Estados Unidos, dio cuenta del interés en la compra de gráfica principalmente en series⁹³, debido a que los clientes, en su mayoría universidades, no gustan de comprar obras individuales, tal vez para poder tener suficiente material para una exhibición. Lo cual ha llevado a Alfonso a pedir en los últimos años series gráficas, cuyos encargos han influido enormemente en la forma de producir del colectivo, incluso en los materiales, ya que ahora es usado papel de algodón libre de ácidos para las estampas, esto por su durabilidad, a diferencia del papel mina gris de poca duración y proclive a la decoloración, con el que se imprimían las estampas durante el 2006, pero el cual era de un costo accesible para el salario de los habitantes comunes de la ciudad.

Los artistas pasaron de satisfacer las expectativas de identidades estereotipadas a mostrar imaginarios alternos que incluyen temas. Hay tensión cuando este tipo de arte con temas políticos, pasa a ser cooptado por el capitalismo ante nuevas necesidades de exotismo, entre las cuales está el discurso revolucionario. Al tomar a Oaxaca y su interculturalidad, no basta con comprender su diversidad en imágenes y símbolos, si no también el problematizar la relaciones de producción, distribución y consumo del arte.

No todos los caminos de ingreso al circuito del arte por parte de los colectivos funcionan bajo la lógica de venta al turismo como ASARO, algunos trabajan en otro tipo de acciones que involucran mayor relación con la comunidad local a largo plazo, como el caso de Arte Jaguar⁹⁴, que cuenta con el espacio denominado Estación Cero⁹⁵. El cual comenzó en el centro de la ciudad capital y actualmente se encuentra ubicado en una de las colonias con mayores índices de pobreza y violencia, situación que le da diversos referentes al enfocarse

⁹² Entrevista no.6, Alfonso Vijil, 28 de enero de 2014, San Francisco, California.

⁹³ Para más información revisar catálogo de la obra del colectivo puesta a la venta en internet por la librería: “Woodcut Prints from the Talleres of ASARO”, Libros Latinos, San Francisco California, consultado en enero de 2014, <http://www.libroslatinos.com/libros/images/pdfs/ASAROCatalog611.pdf>

⁹⁴ Entrevista no.11, Emmanuel Santos y Javier Santos, abril de 2013, Oaxaca de Juárez, Oaxaca.

⁹⁵ Para más información revisar anexo entrevista y página del espacio: <http://estacioncerolab.blogspot.com/>

a proyectos realizados para la comunidad en relación con el arte en sus diferentes disciplinas, que incluyen talleres, charlas, presentaciones de video, exposiciones, entre otros.

Este tipo de espacios buscan dar nuevos respiros mediante desdoblamientos estéticos en una colonia sumamente problemática y marginal. En muchos de los casos el público que asiste a las charlas y exhibiciones no es la gente del barrio, tal vez por la falta de identificación hacia nuevas corrientes del arte contemporáneo que incluyen mucho de la experimentación exhibida en su espacio, cuentan con pocas exhibiciones de artistas locales. ¿Cómo encontrar entonces puentes de comunicación en un arte que busca abrirse a nuevos públicos? ¿de qué manera el arte contemporáneo logra un diálogo con este tipo de comunidades? ¿es necesario que las conceptualizaciones tengan que venir desde el sur y por actores marginales? Para responder tales interrogativas, es sustancial analizar otros casos.

Nunca olvidamos. Archivo y capital simbólico

La historia del arte no podría existir si no hubiera archivos, documentos, testimonios, que son los testigos de determinada época y eventos. Lo pueden ser las imágenes, los textos, objetos tridimensionales, materiales sonoros, que funcionan como dispositivos de estudio para nuevas generaciones. Incluso, se pueden conjuntar todos ellos en un enfoque interdisciplinario que nos permita un acercamiento más amplio de determinados casos.

Mi inicio en el registro, documentación y ordenamiento de fotografías del arte urbano y graffiti en Oaxaca⁹⁶, fue un tanto coyuntural con los eventos del 2006 y el acceso a una cámara digital. No obstante, con el tiempo comprendí la importancia de la documentación y la memoria como brújula en el presente y proyección a futuro.

La historia del arte urbano y el graffiti contemporáneos, no se entendería de la misma manera sin el papel que ha desempeñado la documentación con el registro de estas prácticas

⁹⁶ Para más información revisar el archivo en: <http://eldeleitedelatrangresion.wordpress.com/>

e imágenes finales. Como pasó con el caso del registro fotográfico y en video hechos por Henry Chalfant y Martha Cooper de los vagones pintados en los suburbios de Nueva York en los años setentas, registro que permite ver los estilos en el presente y que ayudó a un reconocimiento y contacto entre los escritores de graffiti provenientes de distintos puntos cardinales de la ciudad. También se tiene nota de la documentación de la obra en estencil de Blek le Rat en París, en los años ochentas, o el registro de los primeros placazos de Chaz Bojorquez en Los Ángeles, en los años setentas.

La documentación fuera de las calles ha pasado a ser parte activa de la economía del arte, al usar los murales como capital cultural pues, por ejemplo, muros pintados por el artista urbano Banksy, han sido extraídos de su lugar inicial para ser subastados en precios como 410 y 575 mil dólares⁹⁷. Esto ha propiciado la demanda de restauradores especialistas ingleses para este tipo de obra. Algo parecido ocurrió en los años ochentas con la obra de Harald Naegeli en los muros de Zurich, en cuyas imágenes se inspiró la publicidad para la ciudad, con la búsqueda de soluciones para su conservación y restauración⁹⁸. En México se han llevado a cabo encuentros donde se ha debatido acerca de la restauración de murales contemporáneos, por ejemplo: Conservando el Street Art y el Graffiti (Imagen 7) realizado en Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRyM) perteneciente al Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH)⁹⁹.

Los archivos y almacenamiento de objetos con valor histórico han funcionado bajo parámetros de relaciones de poder, como ejemplo, los saqueos realizados por países colonizadores a distintas regiones del sur global. Con el tiempo estas naciones tuvieron grandes almacenes que después transformaron en museos, donde básicamente los objetos a

⁹⁷ “Subastan en más de 400 mil dólares mural-graffiti del artista inglés Banksy”, *La Jornada*, 16 de enero de 2008, consultado en enero de 2014, <http://www.jornada.unam.mx/2008/01/16/index.php?section=cultura&article=a06n1cul> y “Venden mural de graffitero Banksy en una subasta en Miami por 575, 000 dólares”, *La Jornada. Bilingual Hispanic Newspaper*, 19 de febrero de 2014, consultado en enero de 2014, http://noticias.lajornada.ca/288_entretenimiento/2421238_venden-mural-de-grafigitero-banksy-en-una-subasta-en-miami-por-575-000-dolares.html

⁹⁸ Johannes Stahl, *Street Art...* 151.

⁹⁹ Juan Carlos Machorro, “Reflexionan sobre conservación del graffiti”, *Mi ambiente*, 22 de mayo de 2013, consultado en enero de 2014, <http://www.miambiente.com.mx/?p=28203>

exhibir eran el producto de saqueos a los países antes colonizados. Pareciera que de aquí comenzó una gran atracción de occidente por archivar y estudiar objetos de culturas distintas; primero bajo marcos antropológicos y de exotismo. Esta práctica fue heredada en los Estados Unidos, donde se están siguiendo distintas rutas no sólo con fines expositivos, si no también didácticos, ya que se busca una conexión con los residentes o descendientes de los habitantes de aquellas naciones saqueadas por guerra.

Durante diversos seminarios tomados en clase, así como con el trabajo de campo realizado en la ciudad de Oaxaca y la revisión de material gráfico y documentación de arte en las calles, comencé a reflexionar sobre la manera en que circulaba globalmente la obra, dónde se exhibía, quiénes la compraban y dónde quedaría archivada para tiempos futuros. Aunque bastante obra es efímera por su carácter de murales callejeros, otras más son usadas como gráfica portátil en playeras, varios de los integrantes de los grupos realizan trabajos alternos para sostenerse a diario. Lo que detonó mi interés por revisar archivos estadounidenses, fue obra en páginas como *Worldcat*, sistema que integra recursos de biblioteca en la web y al cual está suscrito la UNAM, así como otras universidades y archivos del mundo.

De igual manera comencé a revisar que estas piezas están, en su mayoría, en colecciones de universidades en Estados Unidos y tal vez por falta recursos financieros ninguna serie se encuentra en universidades de México. Varias de las invitaciones en el extranjero para exhibir o pintar murales hechas a los colectivos oaxaqueños han sido en los Estados Unidos. Es de esta manera que encaminé la finalización de mi ensayo en una estancia de investigación en Estados Unidos, para entrevistar a coleccionistas y promotores de la obra de estos colectivos y así dar luz sobre la conexión entre capital cultural y económico entre los dos países.

Esta claro que las influencias son varias, como la circulación monetaria que existe por la migración y turismo entre ambos países. Pero la complejidad del tema va también de la

mano con la forma en que el arte, la cultura y la investigación académica se relacionan con estos dos fenómenos¹⁰⁰.

Con la información recabada en las entrevistas, comencé a notar diversos índices del movimiento del arte de estos colectivos por Estados Unidos. Por ejemplo, respecto a su identificación como latino, mexicano y oaxaqueño, se sabía más acerca de artistas que habían figurado durante etapas de crisis, por ejemplo los muralistas o Frida Kahlo. Después de estos, el acercamiento con personas especialistas en gráfica con temas políticos, era de la obra producida en movimientos sociales y de guerrilla en América del Sur y Centroamérica, de los cuales se tiene mucha gráfica coleccionada en ciudades del estado de California. Desde los años ochentas, grandes olas de migración de pobladores de estos países debido a las situaciones de violencia, respaldadas por el mismo gobierno estadounidense. Igualmente, me percaté que la exhibición con temas políticos y de arte latino, ha tenido mayor presencia en la costa Oeste y algo la costa Este, ya que estas regiones se han caracterizado por tener estados más liberales que conservadores.

¹⁰⁰ Es de esta manera que realicé entrevistas a la directora Jill Hartz y a la curadora June Black, del Museo de Arte Jordan Schnitzer de la Universidad de Oregón, quienes poseen y han exhibido obra gráfica de ASARO; a Jason Wallace, quien fungió como parte del equipo para la exhibición “Death in pararell/muerte paralela” en The Mission Cultural Center for Latino Arts, donde participó con una intervención Lapiztola; a Calixto Robles, quien fungió como curador de varias exposiciones de obra gráfica del 2006 en San Francisco; a Kate Decicci, quien ha promovido la obra de uno de los integrantes de ASARO: Yeska, para la intervención con murales en las ciudades de San Francisco y Oakland; a Alfonso Vijil, quien ya se mencionó ha sido intermediario en la venta de gráfica de ASARO en California a universidades como UC Berkeley y Stanford; a Bricia López, quien es co-propietaria del restaurante de comida oaxaqueña: Guelaguetza en Los Ángeles, donde se ha invitado al colectivo Lapiztola a participar con su arte; a Carroll Wells, quien es directora de Center for the Study of Political Graphics¹⁰⁰ ubicado en la ciudad de Los Ángeles, donde se cuenta con más de 80,000 piezas de gráfica con temas políticos de América Latina, siendo que más de la mitad de la colección que tiene de México es de los colectivos oaxaqueños participantes durante el movimiento del 2006 y finalmente a Kevin McCloskey, curador y promotor de la obra gráfica de ASARO en: Kutztown University y Misercordi University en Pensylvania, Princeton University; Passaic Area Community College en New Jersey; Marve en Chicago; University of North Carolina en Charlotte; Ohio University en Athens y en el Fowler Museum en UCLA.

De ahí, el salto se daba hacia la gráfica producida durante el movimiento social de Oaxaca en el 2006 o de la gráfica asociada al Ejército Zapatista de Liberación Nacional. Sin embargo, otras asociaciones al arte producido en Oaxaca, tenían referencia a artistas de pinturas con temas tradicionales, tales como Francisco Toledo o Rolando Rojas, que a diferencia de los colectivos oaxaqueños, se han caracterizado por la venta de pintura, por lo que el reconocimiento de ambos no amerita el que se ganen las mismas cantidades por la venta de obra.

Noté además diversas opiniones sobre el por qué podría ser peculiar o característico el trabajo de estos colectivos a diferencia de otros artistas en el mismo Estados Unidos o en el mundo, algunas apuntaban a que se empleaban técnicas todavía artesanales como el grabado en madera. Otras más, por el contrario, referían a que la búsqueda por estos artistas era debido a que mostraban una imagen contemporánea de Oaxaca, que en contextos de migración, es necesaria debido a la búsqueda de referentes actuales en ciudades a donde a los migrantes les es difícil regresar o a generaciones nacidas en Estados Unidos que no tienen referencias frescas.

Parte de cierto rompimiento con el arte tradicional en Oaxaca puede ser visto en el trabajo de los colectivos, no sólo por el abordaje de temas políticos, si no también porque en su trabajo, no existe el uso de colores vivos en referencia a lo tropical o mágico. Se han sustituido por los grises y el contraste blanco/negro de la gráfica estampada en los muros, como desdoblamiento estético de la paleta de colores ya hartamente conocida en el arte de Oaxaca.

Respecto a los temas manejados en los murales realizados en California, es clara la politización bajo la que operan estos artistas. Sin embargo, la manera en que han sugerido los temas ha sido más sutil, ya que no han manejado consignas o imágenes de confrontación en lo representando. Esto diferente a la manera en que mostraban imágenes en sus inicios. Se ha usado como uno de los temas, el rechazo al uso del maíz con genéticos modificables por compañías como Monsanto, mostrando una postura de

resistencia desde el campo y los alimentos orgánicos, celebrando el uso de las distintas variedades del maíz y comida sana sin base de transgénicos (Imágenes 8 y 9).

La sutilidad en los mensajes es un claro ejemplo de cómo trabaja el colectivo Lapiztola, quienes más que reflejar una tajante ideología o postura política, hacen reflexionar al espectador, de quien reconocen su igualdad de inteligencia y no lo ven en sentido paternalista como un grupo no pensante a quien hay que concientizar. Mirar implica conocimiento, además de una distancia que es la condición normal primaria de la comunicación, mirar también envuelve la traducción de lo que es visto, una interpretación que al ser dada, transforma y reconfigura. El espectador no es pasivo, pues observa, selecciona, compara, interpreta, hace vinculaciones con algo que ha leído, vivido o imaginado.

En el caso de lo instalado en The Mission Cultural Center for Latino Arts (Imagen 10), hacen pensar sobre el papel de una muerte que más que festiva en el tradicional Día de muertos, es una muerte vigilante y acechadora, como en la actualidad de varias regiones de México donde es ampliamente visible y sentida la violencia por la guerra del narcotráfico. Las imágenes mostradas pueden vincularse con lo observado en alguna nota periodística, la televisión, con eventos que se han sufrido cercanamente o con algo que se ha soñado. No es necesario volver al espectador un actor, todo espectador es ya actor de su propia historia¹⁰¹.

Respecto al archivamiento en bibliotecas de obra gráfica con referencia a los eventos ocurridos en el 2006 en la ciudad de Oaxaca, casi toda de ASARO. Considero importante el problematizar: ¿qué tanto son tomadas estas imágenes como objetos para la reflexión? ¿han servido para una autocrítica de los eventos o han sido más comercializadas con fines de venta para la sobrevivencia del colectivo?. El tema es complejo, ya que al ser conservadas las placas de grabado, estas adquieren el valor de documento, pero el volverlas a reimprimir en estampas para su venta, puede relacionarse con la idea de Suely Rolnik¹⁰² de la obra de

¹⁰¹ Jacques Rancière, “El espectador emancipado”, *Lugar a dudas*. (Cali: Fotocopioteca 18, 2009) 9.

¹⁰² Suely Rolnik, “Furor de archivo”, *Estudios Visuales. Retóricas de la resistencia* 7, enero 2010, consultado en enero de 2014, http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/08_rolnik.pdf

arte como fetiche. Estas estampas llevadas al museo o reproducidas para su recepción en el mercado, cosifican la experiencia de 2006 en un objeto, reprimen su función primaria. Se activa la memoria pero, ¿hasta dónde existe una densidad crítica o activación potencial de la política? ¿se activa la subjetividad de la sensibilidad o se potencializa el odio?.

Esta obra que ha sido parte del imaginario de movimientos sociales puede llevarnos por distintos caminos. Como dispositivos crean condiciones para activar experiencias sensibles sobre determinados acontecimientos en el presente, aun así ¿qué tanto se han observado estas obras de manera crítica? ¿puede servir como cura el arte relacionado con movimientos políticos donde se han llevado a cabo fuertes actos de violencia y represión?. Las imágenes pueden activar la memoria física y afectiva de sensaciones tales como el dolor, el miedo y la humillación; el arte también procura activar otros desdoblamientos estéticos en el interior de los receptores o los mismos artistas, implicando así nuevas políticas de subjetividad, donde la fuerza inventiva de paso a circunstancias que permitan el flujo de las sensaciones¹⁰³.

El fetiche sirve no sólo bajo el estatuto de mercancía, si no también como modelo cognitivo y base de sensibilidad¹⁰⁴, que va más allá de una experiencia cosificada, con piezas de poder efectivo que incorporan el deseo, sin fines mercantiles, como dispositivos críticos donde el sujeto descubre sus deseos como parte de su proceso de subjetivación. Habría que

¹⁰³ Cabe destacar el caso de gráfica perteneciente al movimiento estudiantil de 1968, donde uno de los integrantes de grupo Mira, Eduardo Garduño, reflexiona sobre la famosa consigna “2 de octubre no se olvida”. Escribe: “Me da la impresión de que es mucho lo que se quiere olvidar, reducir tanta vida a la fiesta de la muerte es reducirla a nada, porque eso es la muerte, nada, y a los vivos sólo deja dolorosos recuerdos y confusión. Tal vez los mexicanos tenemos un desmedido apego a las imágenes, fechas simbólicas y a los rituales funerarios, reducimos la religión, la historia, la política a estatuas de bronce, de yeso, de plástico, pinturas o monumentos de piedra. Sitios “sacralizados” atraen la devoción de los creyentes, “la sangre derramada” clama venganza, ata la vida y sustituye la indagación de los porqués, hacia dónde y cómo, con ceremonias, peregrinaciones y rituales, propicia la intolerancia y la solemnidad. Veamos las cosas en el proceso de su desarrollo, dejemos en paz a los muertos y no olvidemos lo que vino después, la metamorfosis de los que se alzaron contra la opresión, en lucha por la libertad, y una vez en el poder terminaron siendo lo que combatieron... Hasta ahora, las conmemoraciones del sesenta y ocho no han buscado abrir un debate, sino cerrarlo...”

¹⁰⁴ Cuahitémoc Medina Mariana Botey, “En defensa del fetiche”. *Espectro Rojo*, año 2, número, 1 (Ciudad de México: Museo de la Ciudad de México, diciembre 2011) 10.

reflexionar entonces que tanto estas imágenes y prácticas refuerzan el papel de víctimas, con un infinito odio y resentimiento o qué tanto logran superarse los traumas resultantes del terrorismo de estado con nuevos gérmenes para el presente y futuro.

Paso a revisar, entonces, en la parte final de este ensayo, otro tipo de desdoblamientos estéticos.

El sur nunca muere

“Si tú no ardes; si nosotros no ardeamos
¿cómo haremos luz en las tinieblas?”
Kerem Gibi/Como Kerem, poema turco.

La germinación de nuevas producciones estéticas va a la par de procesos de subjetivación originales y singulares de los creadores, ahí, adquieren la libertad que necesitan para un proceso más ágil y de lectura de su situación, que supera a las imágenes de denuncia o concientización. Es de esta manera que se forma el colectivo Tlacolulocos, con líneas de producción que abordan la violencia en lugares considerados como paraísos turísticos, el cuestionamiento hacia el arte político que es creado sólo para la venta a turistas, la transformación de las tradiciones en su propia localidad (los integrantes del colectivo son originarios de y trabajan en el pueblo de Tlacolula de Matamoros, aproximadamente a 45 minutos de la capital), bajo una conceptualización que se nutre de diversos símbolos, culturas y entidades.

El colectivo reflexiona mostrándonos imágenes de identidades híbridas, que van desde tradiciones de origen binizaa' (zapotecas) conjuntándolas con culturas provenientes del exterior pero adaptadas localmente, tales como el graffiti, el ska, los corridos, las pandillas estilo Los Ángeles. Haciendo a la vez una crítica a formas culturales que han sido idealizadas para el comercio cultural ligado al turismo o reivindicándose como agentes políticos de determinados procesos en la ciudad, muchos de los cuales involucran actos de violencia y sabotaje.

En su producción se puede notar un repudio al sur visto sólo como lo exótico, la periferia, el primitivismo¹⁰⁵ y la venta o exhibición de arte enclaustrado en museos, que ya no corresponde a los intereses de su comunidad. Véase la imagen 11, pintura realizada por uno de los integrantes del colectivo: Darío Canul, donde se representa la quema del MACO (Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca). Son vistos un grupo de jóvenes encapuchados en repudio a las problemáticas políticas y económicas del museo, así como a la exhibición de cuadros que muestran a íconos conservadores, tales como Benito Juárez, transformado en punk, o la virgen de Guadalupe como virgen de las barricadas. Igualmente, es manifiesta la desacralización y transgresión de la misma institución y su ubicación en un edificio histórico del centro considerado Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO. La contradicción siempre estará presente en las representaciones y en los creadores que trabajan arte y política. También, si se sigue con la misma fuerza de rechazo político sin cura alguna, lo visto en las imágenes puede dejar de lado la representación para pasar a efectuarse como confrontaciones políticas materiales.

“El sur nunca muere” es una de las frases que el colectivo enarbola, inspirándose en la canción del compositor oaxaqueño Macedonio Alcalá. A la vez que esa consigna les sirve como anclaje de resistencia en su localidad, dando paso a una autorreflexión y crítica desde un sur en proceso de descolonización. El sur es sí, marginal, violento y caótico con diversos índices de descomposición y rompimiento del tejido social, pero en sus desdoblamientos estéticos, muchos de ellos a veces en función de una catarsis de sentimientos oprimidos, nos muestra otras propuestas de posibilidad estética y artística distantes de una victimización, nos visibiliza discursos ocultos y hace posible la política por medio del desacuerdo.

Un sur donde la subjetividad se desplaza de los territorios acostumbrados, negociando con distintas referencias, haciendo otro tipo de articulaciones¹⁰⁶ y no sólo abarcando técnicas

¹⁰⁵ Nikos Papastergadis, “¿Qué es el sur?”, *Sur, sur, sur, sur. Séptimo Simposio Internacional de Teoría de Arte Contemporáneo* (México: Patronato de Arte Contemporáneo, 2010) 60.

¹⁰⁶ Suely Rolnik, “Antropofagia zombie”, s/f, consultado en enero de 2014, <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Antropzombie.pdf>

artísticas tradicionales e inmóviles, como escultura, litografía o incluso serigrafía, sino que también incursionando con instalaciones audio-visuales. Todo esto ante un capitalismo que haya en el capital cultural y de postura transgresora, antes estigmatizada y marginada, como el graffiti y la revolución, una fuerza creativa que lo puede alimentar si no se le cuestiona en un proceso de desacuerdo.

El trabajo de este colectivo, más allá de mostrar mezclas iconográficas de personajes históricos ya reconocidos y/o legitimados, como Zapata o Frida Kahlo, o exponer imágenes de confrontación con estilos gráficos de los años cuarentas o setentas, ponen al descubierto a personas comunes de la población con ciertos aditamentos de mestizaje y contemporaneidad. Muestran a jóvenes encapuchados como símbolo del anonimato en luchas callejeras, en autorreconocimiento y reivindicación como agentes políticos, ya que este colectivo junto con BRS (Barricada de Resistencia Sureña) son de los únicos que además de laborar plásticamente, formaron parte activa de las barricadas durante 2006 y han participado en acciones similares en los últimos años, todo en una mezcla peculiar de símbolos y culturas formando su propio proceso de subjetivación no definido en una identidad fija (Imagen 12).

Su papel como agentes políticos es activado, no por hacer ilustraciones para los movimientos políticos, ya que su imaginario plástico funciona a partir de lo que han vivido y experimentado. La agencia se atribuye en este caso a las personas como iniciadores de consecuencias causales¹⁰⁷, donde el sujeto es origen y fuente de concatenaciones en el universo físico, aunque nunca nada este totalmente calculado. Los desdoblamientos estéticos trabajan bajo intenciones, resultados, transformaciones y no sólo bajo la comunicación simbólica, la acción es parte crucial para las conductas en las relaciones, pues la producción y circulación de objetos de arte se ubica en un contexto relacional.

El participar de estos artistas en barricadas y enfrentamientos contra la policía, como lo ocurrido durante el movimiento político del 2006 en Oaxaca, es parte del proceso de subjetivación, de las formas que han apprehendido del mundo y que proyectan mediante

¹⁰⁷ Alfred Gell, *Art and Agency: An Anthropological Theory* (Oxford: Clarendon, 1998).

representaciones en imágenes que implican una reflexión sobre los sucesos. Todo esto bajo el cuerpo de un sujeto, artista, que tiene el poder de vibración ante las fuerza del mundo¹⁰⁸; cuerpo que se manifiesta contra las descalificaciones de regímenes totalitarios, no dejando que el capitalismo cultural sea el único que saque ventaja de las fuerzas de creación por los golpes sufridos. Los mensajes con el arte pueden ser sutiles y menos destructivos; el colectivo maneja así imágenes de personajes en posición defensiva, con paliacates, bates y cocteles molotov en la mano, junto con frases como “de golpes y dolores los mejores peleadores”¹⁰⁹ (Imagen 13).

El artista, es un sujeto reconocido como alguien vivo, con traumas que incluso pueden tardar generaciones para ser digeridos. Con la actividad estética se pueden “mitigar los efectos tóxicos de estos que se oponen a la irrupción del flujo vital, efectos que permanecen activos a pesar del olvido defensivo de la herida al corazón de las fuerzas de creación y lucha”¹¹⁰. Quizás quienes hayan experimentado ese dolor, tengan la cura o sean los más aptos para organizar otro tipo de desdoblamiento políticos y estéticos, con una subjetividad que reconoce dimensiones esenciales como la muerte, el dolor, la soledad, el tiempo y donde bajo el sistema de vida diario no nos sorprenden sentimientos como la rabia¹¹¹.

Los cuadros de este colectivo incluyen imágenes donde se representan a ellos mismos encapuchados, recordando en cierta manera al EZLN cuando decidieron cubrirse el rostro con pasamontañas para ser visibilizados. La capucha, el no poseer un rostro reconocido, el anonimato, deja de lado el culto a la personalidad y a los grandes héroes, encaminando a otras formas de representación más horizontales y con contenido político, donde los incluidos son las personas de a diario. Los representados pueden ser así ellos mismos como

¹⁰⁸ Suely Rolnik, “Geopolítica del chuleo”, Trad. de Damian Krauss y Florencia Gómez, Instituto Europeo para las Políticas Cultural Progresivas, Octubre de 2006, consultado en enero de 2014, <http://eipcp.net/transversal/1106/rolnik/es>

¹⁰⁹ Parte del panorama de donde se nutre este colectivo es el rap subterráneo, de donde extrajeron la citada frase: Facto MC, “Los de Siempre”, Cozt Records, 2012.

¹¹⁰ Suely Rolnik, “Geopolítica del chuleo”...13

¹¹¹ *Ibid*, 58.

encapuchados o su hermana, vecina, prima, pintadas tanto en un mural en las afueras de su pueblo, como en el MUAC¹¹² o en el Museo de Arte de Fresno California.

En esta sintonía se encuentra la imagen 14, donde se muestra el autorretrato de uno de los artistas pintado como encapuchado, colgando de su cuello una cadena de la Santa Muerte, junto a un texto que dice: “Nunca perdonamos, nunca olvidamos”, en referencia a los enfrentamientos con la policía, pues aseveran, ellos tampoco han perdonado y olvidado los actos cometidos por los jóvenes, al igual que la gente perjudicada y los muertos abatidos por la policía y grupos paramilitares. Enfatizan un cuestionamiento a la cultura y la tradición, sin la idealización de la comunidad, pues incluyen la torpeza social y apatía¹¹³.

Cabe destacar la contextualización del lugar donde fue elaborada esta pieza, ya que el mural fue pintado en una de las bardas de Ciudad Universitaria de la UABJO. Sitio donde se ubicó una de las principales barricadas del 2006, que resguardaba a la estación de Radio Universidad, la cual fungió como medio de comunicación imprescindible para el movimiento político. Ésta fue nombrada “Barricada de CU”, de la cual ellos fueron partícipes y donde se libró una batalla campal de 8 horas contra la entonces PFP, extinta al comenzar el año 2007 y de la cual salieron huyendo 2,000 elementos, habiendo aproximadamente 70 heridos, entre personas del pueblo, policía y periodistas¹¹⁴. Es importante destacar la especificidad de sitio¹¹⁵ de este mural que sólo duro un mes pintado, como arte integrado a la realidad social, en resistencia a la mercantilización al estar ubicado en la calle, en un sitio

¹¹² Para más información, revisar las siguientes notas sobre la última exposición del colectivo: Jorge Luis Tercero, “Perspectivas del submundo sureño mexicano”, *Cultura UNAM*, 21 de abril de 2014, consultado en abril de 2014, <http://www.cultura.unam.mx/index.html?tp=articulo&id=4725&ac=mostrar&Itemid&ct=0&titulo=perspectivas-del-submundo-sureno-EF%BF%BDo-mexicano&espCult=muac> y Sandra Sánchez, “El sur nunca muere”, *Gamma Arte Estudio*, 17 de abril de 2014, consultado en abril de 2014, <http://gastv.mx/2014/04/17/el-sur-nunca-muere/>

¹¹³ Hugueta Cuevas, “Pide Código DH ‘evitar el olvido’”, *Noticias*, Domingo 24 de noviembre de 2013, consultado en enero de 2014, <http://www.noticiasnet.mx/portal/general/agropecuarias/181554-pide-c%C3%B3digo-dh-evitar-el-olvido>

¹¹⁴ *La Jornada*, “Siete horas de batalla. Se repliega la PFP de la universidad oaxaqueña”, viernes 3 de noviembre de 2006, consultado en enero de 2014, <http://www.jornada.unam.mx/2006/11/03/>

¹¹⁵ Miwon Kwon, *One place after another: site-specific art* (Cambridge: Mass., 2002), 11-31.

que integra historias y luchas políticas.

Otra de las obras producidas (Imagen 15), en este caso una litografía, representa a un joven herido después de una batalla en la que se ve humo negro. La composición nos recuerda a *La piedad* de Miguel Ángel Bounarotti y el simbolismo religioso, sin embargo, en esta ocasión el joven desfalleciente es abrazado no por una virgen, sino por una Santa Muerte que está vestida de tehuana. El autor tiene claras referencias del simbolismo cristiano (conjuntado con el estilo chicano de pandillas), lo cual platica¹¹⁶ le viene desde niño cuando su familia lo llevaba al templo católico de su comunidad (donde se hayan santos mártires descabezados). Sin embargo, él maneja una crítica y reversión de símbolos que involucran la santería y no los santos reconocidos por la iglesia católica. De igual forma, el detalle plástico de varias de sus obras recuerda a los cuadros exhibidos en templos católicos, con la misma calidad técnica, pero mostrando otras posibilidades de representación.

La hibridez que manejan en varias de sus obras, puede ser vista en imágenes que muestran a mujeres indígenas de la comunidad portando tenis o una mujer con la composición visual que recuerda el cuadro de alguna virgen (imagen 16), sólo que en esta ocasión es una joven del pueblo de Tlacolula con su traje y reboso típicos, con una aureola que incluye la greca estilo Mitla (sitio arqueológico situado a unos minutos de Tlacolula), un bate con clavos en la punta al estilo de las pandillas, portando la frase “las calles son nuestras” y con un rosario que en vez de acarrear una cruz, lleva una A como símbolo que portan jóvenes actualmente al identificarse con el movimiento anarquista.

La hibridez también la muestran en la técnica, por ejemplo con esculturas de material arqueológico representando armas contemporáneas tales como un rifle AK47 o una granada de fragmentación (Imagen 17), granada explosiva pero elaborada con tepalcates encontrados en la zona arqueológica de Yagul (ubicada a 10 minutos del centro de Tlacolula). Lo cual nos ejemplifica el valor del material de elaboración como mediador entre el pasado y el presente, que no sólo escarba en la materialidad pretérita, sino sugiere

¹¹⁶ Entrevista no.10, Darío Canul y Cosijoesa Cernas, abril de 2013, Oaxaca de Juárez, Oaxaca.

la explosión del pasado, la apropiación de lo antiguo, pasando por un presente impetuoso que apunta hacia su detonación y fragmentación evidentes.

El artista es un usuario y consumidor que en su producción involucra redes de signos y significaciones para formar una obra autónoma y original, apoderándose de los códigos que le rodean en su vida cotidiana y haciéndolos funcionar. A la vez que toma símbolos del mundo los devuelve, escribe leyendo y produce en tanto que observa, formando todo parte de un ecosistema cultural, de una piratería de signos¹¹⁷, donde ninguna imagen pública goza de impunidad, si no que se vuelve a insertar en la calle y en la vida cotidiana.

El proceso de subjetivación del artista incluye a su cuerpo como portador de representaciones, las imágenes no son sólo la representación, si no lo que hay atrás de ellas. Existe una compleja interacción entre la visualidad, el espectador, los discursos y el cuerpo, donde se involucran emociones marcadas por la personalidad que provocan un significado particular, en este caso para el artista. Esto me lleva al fragmento de un mural (Imágenes 18 y 19) realizado en la Casa de Cultura de Tlacolula, donde se observa una mano extendida con un tatuaje de unas pequeñas tijeras y la línea punteada de recorte en la muñeca. A primera vista, se le relaciona con la mano del artista, la que en un ámbito tradicional es por excelencia la creadora, además que es la mano derecha, por lo cual la representación plasmada señala, el miedo a perder esta extremidad del cuerpo humano y da paso a la reflexión en qué hay después de esa mano entendida como creadora: las ideas, estas no pueden desaparecer junto con la mano. Hay otras posibilidades de acción, pero el cuerpo es considerado como el productor de imágenes, que ha sido determinado por su historia cultural.

Podemos intuir la personalidad del artista, para la cual hay que relacionar a la pieza en mural, con una segunda imagen y un pequeño diálogo subido en la página del autor¹¹⁸:

-Si eres un gran pianista y te corto un brazo ¿qué haces?

¹¹⁷ Nicholas Bourriaud, *Postproducción* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009) 105.

¹¹⁸ Para más información revisar: <http://kanul.blogspot.com/>

-Me dedico a pintar...
-Si eres un gran pintor y te corto el otro brazo ¿qué haces?
-¡Me dedico a bailar!
-Si eres un gran bailarín y te corto las piernas ¿qué haces?
-Me dedico a cantar
-Si eres un cantante y te corto la garganta ¿qué haces?
-¡Como estaré muerto, pido que con mi piel se fabrique un hermoso tambor!
-Y si quemo el tambor ¿qué haces?
-¡Me convierto en una nube que tome todas las formas!
-Y si la nube se disuelve ¿qué haces?
-Me convierto en lluvia y hago que nazcan hierbas
-Ganaste.

Aunque podemos notar las emociones y sentimientos del creador al plasmar esta imagen, en la fotografía son vistas ambas manos del autor con el mismo tatuaje que la mano del mural, dándonos cuenta del arraigo personal y afecto sobre la idea de la desaparición de estas extremidades. La representación sobre el muro, de las manos del artista, involucra la sustitución de la ausencia del cuerpo con una presencia diferente, la mano está trazada a metro y medio de altura y en color gris, la ausencia misma mediante la representación provoca visibilidad. De igual forma, al ser mostrado el cuerpo del artista, se observa la imagen desde un ángulo donde el cuerpo es no sólo un medio para llegar a la imagen, sino la imagen misma al mostrarse y exhibir los tatuajes en las manos.

Sus representaciones que lo mismo pueden estar en el muro de la comunidad, que en la ciudad, en la estampa serigrafiada de una playera o tatuados en el cuerpo del artista, nos acercan a visualizar los procesos de subjetivación en los integrantes del colectivo, donde se pueden incluir distintos elementos y lenguajes del mundo que les rodea a nivel local o global (pues además toman imágenes de perfiles en las redes sociales). De igual manera, este colectivo ha impartido talleres en comunidades de Oaxaca y en la ciudad de México, así como recientemente con más personas han abierto un espacio de galería y taller fijos ubicados en la comunidad de Mitla.

Comunidad, intimidad y afecto

Los desdoblamientos estéticos van a la par de la vida, son producidos por los creadores, a la vez que éstos son producto de su contexto. La política no está sólo en las ilustraciones que acompañan a los grandes movimientos de masas, lo cual en este ámbito es lo más común y trabajado. Las acciones micropolíticas que involucran la intimidad, el afecto, las relaciones de persona a persona, los lazos de amistad y honestidad en la vida diaria, parecen ser muy poco concientizadas¹¹⁹, más no por eso excluidos de los movimientos sociales y por consecuencia no son de lo más representado en las imágenes que los acompañan.

Si bien con los Tlacolulocos abordé la conjunción de la escala del espacio público y los movimientos sociales, con la de la intimidad, cuando se nos muestra a los jóvenes como parte de un movimiento social con autorreconocimiento de participación directa, a la vez que sensibles ante los acontecimientos vividos, con apego y arraigo que muestran en su cuerpo o en la representación de personas cercanas y familiares. ¿Qué otros tipos de desdoblamientos existen en estos colectivos que involucren también al afecto y tal vez sin remontar a aspectos de confrontación?

Una imagen que destacó en los inicios del colectivo Lapiztola, fue la de un joven lanzando una bomba molotov a un grupo de policías; aunque ellos no fueron partícipes en la defensa de barricadas como los Tlacolulocos, éste fue un tema recurrido debido al impacto de estas acciones en la ciudad, donde el fuego es presente y aún se ven rastros de edificios incendiados, así como siguen siendo quemados taxis y camiones por conflictos de diversos grupos o incluso la bandera nacional del asta es calcinada en pleno zócalo. El colectivo se replanteó la idea de arder, del fuego como emancipador y liberador de otras realidades, como un fuego interno que brota desde los corazones, lo cual se muestra en la imagen (20) de una niña que sostiene un corazón entre sus brazos, como una nueva vida que está por

¹¹⁹ Cabe resaltar que en la recta final de la elaboración de este ensayo, estalló una fuerte polémica y denuncias por parte de grupos feministas hacia los integrantes del grupo ASARO, debido a casos de violencia y agresión contra mujeres. Para más información revisar: <http://machosalahoguera.wordpress.com/> (Consultado en agosto de 2014).

nacer, la niña inclina su cabeza con tranquilidad, mientras el viento da movimiento a su cabello suelto y vestido blanco.

Otra de las formas de representar la libertad ha sido mediante el uso de parvadas, con un hombre que desgarrar un papel tapiz de pájaros enjaulados para que éstos vuelen emancipados. La niñez vista como punto clave para el cultivo y germen de un tejido social en reconstrucción, un pequeño puede liberar a los pájaros de su encierro, entonando notas desde su acordeón cuando trabaja a diario en las calles del centro sobre el andador turístico (Imagen 21). Lo mismo un niño trabaja de tira fuegos en los cruceros, con un letrero que dice “El mundo feliz” (Imagen 22) en crítica hacia los simulacros de una ciudad que oculta en su discurso a habitantes excluidos que carecen de los mínimos derechos y servicios.

La vida cotidiana en la calle, el habitar el espacio común es otro de los temas que apasiona a este grupo, son observadores de sus personajes, lo mismo de quien duerme en ella, quien la barre, quien transporta materiales o quien labora llamando la atención como botarga para atraer al público (Imagen 23). Aunque el conjunto se ha desplazado de su temática inicial para mostrarnos un aspecto más íntimo de lo que sucede en la calle, no por eso ha dejado de lado problemáticas que acontecen en su contexto, tales como el uso del maíz transgénico, defendiendo la raíz alimenticia y cultural de este grano.

Otro de los lugares donde abordaron esta temática fue en el restaurante Guelaguetza, ubicado en el Koreatown de la ciudad de Los Ángeles (Imagen 24), donde un par de niños juegan con gallinas en el campo, mientras uno de ellos sostiene una mazorca y porta un paliacate como símbolo de resistencia. Este mural es importante no sólo por su gran escala y ubicación, sino también porque la idea conjunta de los dueños originarios de Oaxaca y los artistas, fue la de plasmar una imagen significativa de Oaxaca en una ciudad donde se manejan estereotipos tales como el mariachi y los zarapes, relacionados con los primeros migrantes a Los Ángeles, más no con la comunidad oaxaqueña. Esta pieza incluye así un tema político, una problemática importante en una entidad donde aún es básico el cultivo en el campo y una imagen contemporánea de creadores que utilizan técnicas nuevas, tales como el estencil, y no sólo las tradicionales como textiles y cerámica.

“Abrazo ausente” (Imagen 25) fue realizado en la Casa Museo de la Memoria Indómita ubicado en el Centro del Distrito Federal, sostenido por el Comité Eureka, fundado por familiares de desaparecidos ante la llamada Guerra Sucia de los años setentas. En la obra se muestra a una mujer abrazando la ausencia de su familiar desaparecido, puede ser su hijo, esposo o hermano, evoca un aire de esperanza al notársele una pequeña sonrisa en los labios y la mirada hacia un vuelo de pájaros en señal de libertad, pero también provoca reflexión y activación de la memoria ante los huecos y sombras que permean con dolor el tejido social.

Los asistentes a este lugar simbolizan a su familiar ausente a través de la sombra y el vuelo de los pájaros, pero debido a que esta ausencia es una característica generalizada en muchas familias, la simbolización también se torna colectiva, la falta de rostro e identidad no sólo significan la ausencia, acaso también el anonimato que puede impregnar a todos por igual. La memoria como ese archivo de imágenes propio del cuerpo¹²⁰, que involucra al recuerdo como productor de imágenes. Quienes observan el “abrazo ausente”, pueden vincularlo con la falta de alguna persona querida, o tal vez con alguna nota que hojearon en el periódico o con la historia leída en alguna novela.

Así como hacen uso prioritario de la técnica del estencil en tonos suaves con contraste de color en algún aspecto que quieran resaltar, Lapiztola la mayoría de las veces realiza sus propias fotografías, en un trabajo íntegro con sumo detalle y minuciosidad desde su concepción hasta el momento de plasmarlo. Su obra abarca aspectos íntimos y de su vida personal, desde el origen de la imagen inicial, como en la pieza (Imagen 26) que fue plasmada en Coral, un espacio donde se brinda apoyo para niños con escasos recursos y problemas de audición, donde se puede ver al hijo de unos de los integrantes del colectivo, Yankel, sosteniendo junto a su oído a un caracol marino.

Los lazos de intimidad abarcan la conexión a lugares, a territorios y cruzan fronteras. Una de las integrantes del colectivo, Rosario, es de padres originarios de la Sierra Norte

¹²⁰ Jacques Rancière, “El espectador emancipado”...

zapoteca de Oaxaca, cuyos pueblos cuentan con altos índices de migración. En cada viaje que Rosario realiza, lleva no sólo sus estenciles e imágenes, sino también lazos familiares y recuerdos, cada que visita Los Ángeles es un reencuentro cercano con sus seres queridos, con su raíz en otra ciudad fuera de México, plasma su contexto e ideas, pero también estos viajes, cambios y conocimiento le abren nuevos mapas de percepción y creatividad.

Lapiztola también ha realizado actividades en la misma sierra zapoteca, ya sea impartiendo talleres de serigrafía y estencil para jóvenes, como pintando murales, uno de ellos ubicados en la comunidad de San Andrés Solaga (Imagen 27) titulado “La unión hace la fuerza” con la imagen de un par de niñas abrazadas, originarias del pueblo, sonriendo junto a flores que las adornan; la foto de registro captura el contexto en que fue plasmado, una mujer carga un mecapan con algunos productos cosechados, la labor del campo como prioritaria para el sostenimiento diario.

El remitirse a la comunidad es un aspecto a destacar para el trabajo de estos colectivos, un nuevo desdoblamiento, ya que si bien la práctica del graffiti tiene como origen la periferia de las ciudades. Para la ciudad de Oaxaca, donde el arte urbano fue colocándose como moda en el centro, el salir de la capital, hacia lugares poco usuales, da un respiro para este tipo de prácticas, a la par que llega a otro tipo de público, tales como comunidades indígenas. No sólo algunos de estos colectivos han llevado a cabo esta labor, otros autores, tales como El Pinche Kezo (EPK); quien fungió como profesor de preescolar en comunidades lejanas a la ciudad, se ha dedicado a pintar murales con los retratos de sus alumnos en pequeñas aulas (Imagen 28).

El acercamiento con la comunidad ha sido otra forma de manifestación por parte de estos colectivos, con una relación más estrecha con sus habitantes, construyendo significados en común, sin caer en posturas de confrontación o imposición ideológica, pero tampoco en la mera decoración banal y hueca. Estas acciones y piezas pueden llevar a estas prácticas a dejar huella a largo plazo, por el lazo afectivo entre la obra, sus creadores y el contexto, trabajando así las escalas de intimidad y de territorio.

Los murales pueden estar en poblaciones en la sierra, como en las colonias periféricas y marginales de la ciudad, tal como lo ha realizado Alhil, joven que fue durante el 2006 locutora de Radio Universidad, quien ha pintando piezas con relación al maíz criollo, la construcción de nuevas masculinidades, y la equidad como nuevo hilo para la urdimbre de un tejido social roto (Imagen 29), acobijados dentro de un saber comunitario que apueste por el bien común.

Así como los desplazamientos de estas prácticas han sido dados desde la crítica al tema de la folklorización, venta de la cultura y el uso de espacios para plasmar murales fuera del centro de la ciudad, el rompimiento de la figuración ha sido otra alternativa. Dos integrantes del colectivo Arte Jaguar, los hermanos Javier Santos “Smek” y Emmanuel Santos “Cer” formaron Estación Cero, espacio ubicado en sus inicios en el centro de la ciudad de Oaxaca y que funcionaba como galería y tienda de latas de aerosol y libros con temáticas de graffiti y arte urbano. El objetivo era mostrar el trabajo de artistas jóvenes emergentes tanto de la ciudad como de otros lados, sin restringirse a temas políticos, sino más bien dando apertura a distintos desdoblamientos estéticos.

Estación Cero pasó a trasladarse después al área de la parte alta de Pueblo Nuevo, renombrándose El Pocito, colonia perteneciente al centro de la ciudad, pero con muchas carencias y en imagen distinta a éste. El lugar comenzó a funcionar como un laboratorio de arte urbano y experimental para prácticas estéticas contemporáneas, mezclando al graffiti, lo conceptual, lo popular, su espacio albergaba principalmente talleres, charlas, presentaciones de video y conciertos.

Smek y Ser habían iniciado desde mediados de los noventas en el graffiti, ámbito del que fueron precursores en la ciudad, se caracterizaban por su calidad técnica en el estilo de sus letras, pero también porque al hacer imágenes figurativas lo hacía abordando temas políticos. Otras de sus inquietudes, era la experimentación persistente con nuevas técnicas, es así como Smek es de los primeros en usar la técnica del estencil por las calles de la ciudad, al igual que en plasmar personajes híbridos tales como Benito Juárez punk.

Después que ambos cursaron estudios profesionales, la experimentación plástica y visual creció.

Smek¹²¹ dejó un poco de lado figuración y dio rienda suelta a la combinación de colores y uso de formas geométricas (Imágenes 30 y 31). Para la conceptualización de su obra, comenzó a rastrear en archivos y vivencias personales, con un mapeo que incluye la calle, los sonidos, el azar, haciendo obra para sitio específico después de estudiar el ambiente. Algunas de sus piezas son más lúdicas y emplean al sensibilidad del sujeto no sólo desde el campo visual, sino también el sonoro, en reciclaje de formas, figuras y colores, tal como se mostró en la sesión de improvisación con el Ensemble Chamizo y Albedrío al compadre, junto con Félix Luna, donde el resultado fue el fondo de una pared atiborrada de trazos sucios y escurridos de aerosol en un zigzag de sintonía musical y con la instalación de objetos inservibles, todo esto desarrollado en vivo mientras el ensemble tocaba.

En su obra además incluye a trabajadores de la construcción (Imagen 32) y a jóvenes de barricadas o de la cultura punk (Imagen 33), o guardias comunitarias (Imagen 34), en una figuración experimental y libre tanto en su cromática, delineado y composición. También se ha dado a la tarea de experimentar en el plano tridimensional incluyendo en sus graffitis montajes de trozos inservibles de madera e instalaciones del mismo material.

Como ejemplo la pieza titulada “Hostil” (Imagen 35), que consistió en la instalación de retazos y deshechos de madera amontonados a manera de una construcción en la esquina de una de sala exhibición, lo peculiar era que sobre estos trozos de madera estaban sembradas semillas de algunas pequeñas plantas, que a lo largo de la exposición crecieron en expansión horizontal sobre las superficies de todas las caras de la madera, llegando a invadirla completamente, pudriéndola por completo, haciéndola una pieza de carácter efímero, que señalaba el paso del tiempo.

El archivo y documentación son categorías del arte contemporáneo en relación con la biopolítica, para lo cual me aproximo a las sugerencias que Boris Groys²⁰ hace acerca de

¹²¹ <http://javiersantos.info/>

ésta, donde la documentación del y en el arte va más allá del archivamiento de eventos pasados o registro de piezas, ya que mediante la instalación se consigue un aire de vivo, de histórico; la documentación adquiere mediante la instalación en un lugar, el aquí y ahora de una localización histórica. El montaje de los trozos de madera con plantas emergiendo y creciendo de ellos es una obra proyectual, no un producto final acabado sino en proceso, documenta el crecimiento de lo vivo en ella, lo cual involucra a una sociedad en movimiento, el fin de esta pieza podría llevar a un campo adecuado para su florecimiento continuo o a un espacio seco y sofocante que la lleve a su desaparición, una especie de metáfora en relación con la sociedad y la naturaleza.

En este reciclaje de ideas y materiales, cabe mencionar brevemente a otros autores en la ciudad, tales como Bowler en Viyegax, quienes han reutilizado materiales para piezas ya sea escultóricas o de graffiti tridimensional, en una fueron empleados cientos de aerosoles vacíos para formar la figura gigante de un simio (Imagen 36), mientras en otra se manipularon trozos de madera vieja para resaltar el rostro de un niño en un esténcil sobre muro (Imagen 37).

La vida es vista no sólo como lo que lleva en sí misma, sino como la inscripción de lo vivo en un entorno de vida, en este caso las obras, las imágenes inscritas en contextos ya sea dentro del ámbito social, artístico o académico, que las lleva a una reflexión, problematización, interpretación y análisis diario, lo que las hace seguir circulando y no dadas por muertas. La duración de la vida en espacios vivos.

CONSIDERACIONES FINALES

La vida como ese devenir de a diario, como transcurso en el cual los sujetos cambian y están en constante transformación; palpitantes, vibrantes. La influencia e inmersión en determinado contexto político y social, de esos actos a gran escala, no es para nada descartable. Los actos menos tratados, no potencializados o incluso no autocriticados, son esos pequeños, de la vida cotidiana, del contacto directo y periódico de persona a persona. Donde se incluye un amplio abanico de referencias visuales, sonoras, táctiles, del gusto y de los gestos, el testimonio de lo sensorial y el afecto se hacen presentes, aunados a la parte económica, política y geográfica, lo micro y lo macro juntos.

Es innegable que los colectivos referidos en este ensayo han tenido cambios notorios respecto a sus acciones en el año 2006 o incluso de tiempo atrás dentro de la cultura del graffiti. Sus desplazamientos no pueden ser vistos de manera lineal, como consecuencias directas del sistema económico y político, pues la diversidad y heterogeneidad, características de Oaxaca, incluyen narraciones culturales y elecciones personales.

Los integrantes de los colectivos citados, han tomado distintos rumbos respecto a su quehacer artístico y como sujetos políticos. En los estilos de graffiti, desde 2006 era evidente la ruptura, al ya no manejar la clásica tipografía al estilo de Estados Unidos, sino con imágenes cercanas a las pintas dentro de los movimientos sociales; durante esta etapa, sirvieron como ilustraciones y apoyo al movimiento social, pero también como catarsis ante las tensiones vividas, dándole prioridad al uso de técnicas como el estencil.

A ocho años de esos acontecimientos, los caminos que han tomado son varios, en un entretejido de líneas paralelas para la construcción de un panorama e historia del arte urbano actual en la ciudad de Oaxaca. Algunos han quedado en la idealización romántica del 2006, viviendo económicamente de un pasado, sin cuestionarse sus relaciones micropolíticas y geoeconómicas en el presente. Otros también hacen referencias a este pasado, pero cuestionándose los errores y aciertos, asumiéndose como agentes de cambio y en autocrítica ante el panorama económico político del sur, que incluye al turismo y a la

venta de etnicidad y los símbolos políticos. Otros más, han dado prioridad al aspecto ilustrativo y sensible, con imágenes desligadas de la confrontación, pero no por eso de la política, ahondando en la comunidad, el arte contemporáneo y la experimentación visual, las relaciones transnacionales y la impartición de talleres como medio de continuidad del quehacer artístico a largo plazo.

Jóvenes que comenzaron realizando graffitis en las calles, pasaron situaciones tales como el movimiento social del 2006, lo cual les marcó y les dejó una huella imborrable en sus vidas. A partir de estos hechos, fueron politizados en un inicio por su experiencia y participación. Para efectos en tiempos actuales, perdura su acción en grupo, junto con desdoblamiento en los estilos del arte producido en Oaxaca. Pese a que algunos se han establecido en consenso y sin crítica al mercado imperante en la ciudad en un marco geopolítico con claras relaciones de poder, otros más continúan con el desacuerdo, con la interrupción ante el orden esperado, sea en las imágenes, las técnicas o la conceptualización de su obra.

Estos creadores ponen en juego dinámico su papel como autores dentro del ámbito artístico e institucional, que incluye su reconocimiento o posible cooptación, siendo nombrados desde el exterior o autonombrándose como artistas. A la par, siguen presentes en las calles, las comunidades y en convivencia con los habitantes de su barrio, su colonia o su pueblo en un proceso de autoaprendizaje y compartir cotidiano, sin imponer ideologías tajantes o en actitud paternalista.

La subjetividad no puede únicamente ser dirigida por identidades fijas que rechazan un cuerpo vibrátil, ya que son flexibles en su constante autoconstrucción. En la cultura y en el arte existen contaminaciones, contradicciones, mezclas, choques, diálogos y multiplicidad, son procesos complejos de apropiación y resemantización. Los desplazamientos se desdoblan al infinito. En Oaxaca, México, América Latina y el mundo hay un arte que va más allá de paradigmas tales como el mestizaje, el exotismo y el realismo mágico.

Los desdoblamientos estéticos implican la salida de ciertos estereotipos que anclaban a sociedades fijas e inmóviles, vistas desde una mirada externa, paternalista e incluso colonizadora. Los cambios engendran otros diagramas de sensaciones, abren alteridades nuevas recuperando así su fuerza crítica. Ahí, los desplazamientos son parte de procesos de autocomposición de una sociedad viviente, en movimiento.

La actividad estética y producción creativa, pueden funcionar como dispositivos catárticos ante situaciones de inminente crisis, reconfigurando a distintas escalas la construcción de sujetos y su percepción, ya sea por su interacción en el espacio público o por el diálogo con las instituciones. Los sujetos se reelaboran con la sensibilidad diaria que experimentan de persona a persona o en los gestos más simples.

Ante todo esto ¿dónde queda la política y su relación con la estética? Más allá de que estos colectivos continúen haciendo ilustraciones en ocasiones para determinados movimientos sociales y en referencia a problemáticas políticas a nivel regional o mundial, o de que algunos hayan participado como parte activa en las barricadas del 2006. Su papel como agentes hoy en día, se ha dado para la mayoría en relación con la comunidad, en la creación de lazos afectivos y de sensibilización por medio de la práctica estética, y no de manera banal o hueca, sino con toda una concientización del panorama político y económico, pero sin la imposición de determinadas ideologías, con referencias a un desdoblamiento desde el sur, sosteniendo su etnicidad más allá del folklor, de manera crítica, libre, recuperando símbolos en mezcla con el imaginario y tecnologías contemporáneas.

La política permea todos estos espacios y va siempre de la mano con la actividad estética del sujeto, visualizándose a través de una compleja red de caminos con interlocuciones y choques. En espacios que han pasado a desbordar el orden local y se diagraman a través de un mapeo a escala global con implicaciones de poder, pero también de afecto.

La toma del espacio público con actividades estéticas, tiene entre sus calles, imágenes y creadores, la posibilidad de germinar otro tipo de desdoblamientos diferentes a los

establecidos, que de acuerdo a su contexto, pueden ser atravesados por un sinnúmero de hechos, activando su potencial afectivo y crítico.

La elaboración de piezas en muros, implica actos de convivencia, reflexión y reconocimiento de persona a persona. Los muros, la pintura y el arte son así parte fundamental de los motores de movimiento de los sujetos y las sociedades.

La relación entre la estética y la política es notable por medio de distintos periodos, lugares, actores e ideas, los desdoblamientos están presentes en continuidad. La presencia de grupos de arte urbano en la calle y en museos, nos da muestra del hacerse ver, el visualizar los discursos que antes no eran escuchados, pero que sin embargo, no se encontraban del todo ocultos. La intervención en el espacio que se hace público, muestra el poder de la estética más allá del objeto material, en una reflexión de singularidades que se hacen presentes en la construcción de lo común por medio lenguajes, espacios y a posteridad. Sírvase la creación de este ensayo para dar luz a la creación de futuras investigaciones que den cabida a estéticas omitidas o sin nombrar, tejiéndose así una historia como cuerda de muchos hilos que cortar.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor y Max Horkheimer. “La industria cultural. Ilustración como engaño de masas”. En *Dialéctica de la ilustración*. Trad. Joaquín Chamorro. Madrid: Akal, (1947) 2007.
- Augé, Marc. “Turismo y viaje, paisaje y escritura”. En *El tiempo en ruinas*. Barcelona: Gedisa, 2003.
- Baudrillard, Jean. *El sistema de los objetos*. México: Siglo XXI, 1969.
_____ *Crítica de la economía política del signo*. México: Siglo XXI, 1974.
- Beas Torres, Carlos et al. *La batalla por Oaxaca*. Oaxaca: Yope power, 2007.
- Berardi, Franco “Bifo”. *Generación post-alfa. Patologías e imaginarios en el semiocapitalismo*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2007.
- Bourriaud, Nicholas. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
_____ *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009.
- Castleman, Craig. *Getting up. Hacerse ver. El graffiti metropolitano en Nueva York*. Madrid: Capitán swing libros, 2012.
- Castoriadis, Cornelius. *Hecho y por hacer. Pensar en la imaginación*. Buenos Aires: Eudeba, 1998.
- Chastanet, Francois. *Cholo writing: latino gang graffiti in Los Angeles*. Los Ángeles: Dokument press, 2009.
- Comaroff, Jhon L. y Jean. *Etnicidad S. A*. Madrid: Katz, 2011.
- CONACULTA. *Releer a Siqueiros. Ensayos en su centenario*. México: CONACULTA-INBA-CENIDIAP, 2000.
- Dorfles, Gillo. *Falsificaciones y fetiches. La adulteración en el arte y la sociedad*. Madrid: Sequitur, 2010.
- Ejército Comunicacional de Liberación. *Mural y Luces*. Caracas: Ejército Comunicacional de Liberación, 2011.
- Franco Ortiz, Itandehui. “El deleite de la transgresión. Graffiti y gráfica política en la ciudad de Oaxaca”, Tesis de licenciatura, ENAH, 2011.

- García Canclini, Néstor. *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de interculturalidad*. Madrid: Gedisa, 2004.
- _____ *La sociedad sin relato*. Buenos Aires: Katz, 2010.
- Gell, Alfred. *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon, 1998.
- Graham de la Rosa, Mike y Suzanne M Schadl. *Gettin Up for the People: The Visual Revolution of ASAR-Oaxaca*. Albuquerque: PM Press, 2014.
- Grody, Steve. *Graffiti L. A. Streets styles and art*. Londres: Abrams, 2007.
- Groys, Boris. “Obra de arte y mercancía”. En *Obra de arte total Stalin. Topología del arte*. Sel. y trad. Desiderio Navarro. La Habana: Centro Teórico-Cultural-Criterios, 2008.
- Guattari, Félix y Suely Rolnik. *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de sueños, 2006.
- Hannula, Mika. *The politics of Small Gestures. Chances and Challenges for Contemporary Art*. Istanbul: Art-Ist, 2006.
- Harvey, David. *El enigma del capital y la crisis del capitalismo*. Madrid: Akal, 2010.
- _____ *Ciudades rebeldes. Del derecho de la ciudad a la revolución urbana*. Salamanca: Akal, 2013.
- Howze, Russel. *Stencil Nation: Graffiti, Community and Art*. San Francisco: Manic D Pres, 2008.
- Jacoby, Annice (ed). *Street art San Francisco. Mission muralismo*. Nueva York: Abrams, 2009.
- Kondratieff, Nikolai Dimitriev. *Los ciclos económicos largos*. Guildford: Biddles Ltd., 1995.
- Kracauer, Siegfried. *Estética sin territorio*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y arquitectos Técnicos de la región de Murcia-Consejería de Educación y Cultura de la región de Murcia-Fundacion Cajamurcia, 2006.
- Kwon, Miwon. *One place after another: site- specific art*. Cambridge: Mass, 2002.
- Lefebvre, Henri. *Espacio y política. El derecho a la ciudad II*. Barcelona: Ediciones Península, 1976.

- Lewison, Cedar. *Street art. The graffiti revolution*. Londres: Tate publishing, 2008.
- Lipovetsky, Gilles y Serroy, Jean. *La cultura mundo. Respuesta a una sociedad desorientada*. Barcelona: Anagrama, 2010.
- Marcuse, Herbert, *La dimensión estética: crítica de la ortodoxia marxista*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.
- Martínez, Víctor Raúl. *La APPO: ¿rebelión o movimiento social? (nuevas formas de expresión ante la crisis)*. Oaxaca: UABJO, 2009.
- Medina, Cuauhtémoc, “Contemp(t)orary: Once tesis”, *Ramona. Revista de artes visuales*, no. 101, Buenos Aires, junio/julio (2010): p. 72-76.
- _____ “Sur, sur, sur, sur”, *Sur, sur, sur, sur. Séptimo Simposio Internacional de Teoría de Arte Contemporáneo* (México: Patronato de Arte Contemporáneo, 2010), 12.
- _____ y Botey, Mariana. “En defensa del fetiche”. *Espectro Rojo*, año 2, número, 1, Ciudad de México, diciembre 2011, Museo de la Ciudad de México.
- Montessoro Flavio. “El sticker urbano en la ciudad de México 1999-2009”, Tesis de maestría, UNAM-Academia de San Carlos: 2011.
- Marcial Rogelio. “El graffiti como discurso gráfico de la disidencia juvenil”. En *Pura imagen*, Sara Corona Berkin (coord.). México: CONACULTA, 2012.
- Mosquera, Gerardo. “El síndrome de Marco Polo. Algunos problemas alrededor del arte y el eurocentrismo”. En *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y culturas*. Madrid: Exit Publicaciones, 2010.
- Papastergadis, Nikos. “¿Qué es el sur?”, *Sur, sur, sur, sur*. En *Séptimo Simposio Internacional de Teoría de Arte Contemporáneo*. México: Patronato de Arte Contemporáneo, 2010.
- _____ “Aesthetic Cosmopolitanism”. En *Cosmopolitanism and Culture*. Cambridge: Polity, 2012.
- Phillips, Susan. *Wallbangin. Graffiti and gangs in L. A.*, Chicago: The University of Chicago press, 1999.
- Pollock, Friedrich. “State Capitalism: Its Possibilities and Limitations”. En *The Essential Frankfurt School reader*, Ed Andrew Arato y Euke Gebhardt. New York: Continuum Publishing Company, 2002.

- Quizá Moreno, Ricardo. “Babel revisitada: exposiciones, globalización y modernidad (1851-1905)”. *Hispania nova. Revista de historia contemporánea*, Separata, no. 7, año 2007.
- Rancière, Jacques. *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1996.
- _____ “Statement in the occasion of the panel discussion: Artists and Cultural Producers as Political Subjects. Opposition, Intervention, Participation, Emancipation in Times of Neo-liberal Globalisation”. *Data Recovery*, Bergamo (2008).
- _____ “Políticas Estéticas”. Cali: Lugar a dudas, 2009.
- _____ “El espectador emancipado”. Cali: Fotocopioteca 18, 2009.
- Scott, James C. *Los dominados y el arte de la resistencia*. México: ERA, 2000.
- Sotelo Marbán, José. *Insurgencia civil y terrorismo de estado*. México: ERA, 2008.
- Stahl, Johannes. *Street Art*. Londres: H. F. Ullman, 2009.
- Stallabrass, Julian. *Art Incorporated*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- Stephen, Lynn. *We are the face of Oaxaca. Testimony and social movements*. Durham: Duke University Press, 2013.
- Valencia Triana, Sayak. “Capitalismo gore y necropolítica, México contemporáneo”. *Relaciones Internacionales* 19, febrero de 2012, GERI-UAM.
- Valenzuela Arce, José Manuel (coord.), “He visto las palabras escritas en el muro. Placazos y graffiti en Tijuana”, en *Welcome amigos to Tijuana. Graffiti en la frontera*. Tijuana: RM-COLEF-CONACULTA, 2012.
- Valerio, Robert. *Atardecer en la maquiladora de utopías. Ensayos críticos sobre las artes plásticas en Oaxaca*. Oaxaca: Instituto Estatal de Educación Pública de Oaxaca, 2003.
- Vázquez Díaz, Margarita. *Graffiteros de Morelia*. México: Unidad Regional Michoacán -Cultural Populares-CONACULTA- 2003.
- Waclawek, Anna. *Graffiti and Street Art*. Londres: Thames and Hudson, 2011.
- Wollen, Peter. “Hacia el futuro. El turismo, el lenguaje y el arte”. En *El asalto a la nevera. Reflexiones sobre el arte en el siglo XX*. Madrid: Akal, 2006.
- Zoghbi, Pascal. *Arabic graffiti*. Berlín: From here to fame publishing, 2011.

- Zmijewski, Artur. *Forget Fear*. Berlin: 7th Berlin Biennale for Contemporary Art, 2012.

BIBLIOGRAFÍA DIGITAL

- Bavo, “Always Choose the Worst Option. Artistic resistance and the Strategy of Over-Identification”, *Bavo Research*, 30 de noviembre de 2007, consultado en enero de 2014, <http://www.bavo.biz/texts/view/45>
- Bourdieu, Pierre, “Libre-cambio. Una conversación con Hans Haacke”, *Acción paralela 4*, s/f, consultado en enero de 2014, <http://www.accpar.org/numero4/haacke.htm>, publicada originalmente en *Libre-échange*, París: Seuil, 1994.
- Brooks, David, “Acreedores, tras la colección de arte de la quebrada ciudad de Detroit”, *La Jornada*, 29 de noviembre de 2013, consultado en enero de 2014, <http://www.jornada.unam.mx/2013/11/29/mundo/030n1mun>
- Consorcio para el diálogo parlamentario y la equidad en Oaxaca A. C., “Violencia feminicida. Informaciones y acciones frente a una emergencia social”, s/f, consultado en enero de 2014 en <http://consorciooaxaca.org.mx/violencia-feminicida/>
- Cuevas, Huguet, “Pide Código DH ‘evitar el olvido’”, *Noticias*, domingo 24 de noviembre de 2013, consultado en enero de 2014, <http://www.noticiasnet.mx/portal/general/agropecuarias/181554-pide-c%C3%B3digo-dh-evitar-el-olvido>
- <http://www.culturasyartes.oaxaca.gob.mx/files/PUNTOSDEENCUENTRO2013.pdf>
- *Deriva Continental. El neoliberalismo al revés blog*, <http://brianholmes.wordpress.com/2010/10/12/manifiesto-afectivista/>
- EFE, “La calavera incrustada de Demian Hirst comienza su gira mundial”, *El Cultural*, 31 de octubre de 2008, consultado en enero de

2014,http://www.elcultural.es/noticias/ARTE/503374/La_calavera_incrustada_de_diamantes_de_Damien_Hirst_comienza_su_gira_mundial

- <http://eldeleitedelatransgresion.wordpress.com/>
- <http://estacioncerolab.blogspot.com/>
- Gobierno del Estado de Oaxaca, “Clausura Seculta talleres artísticos en comunidades”, 4 de marzo de 2013, consultado en enero de 2014, <http://www.oaxaca.gob.mx/?p=33458>
- González Amador, Roberto, “México es el único país de AL donde creció la pobreza: Cepal”, *La Jornada*, viernes 6 de diciembre de 2013, consultado en enero de 2014, <http://www.jornada.unam.mx/2013/12/18/economia/028n1eco>
_____ “Pobres, 52 de cada 100 mexicanos, nivel tan alto como hace 20 años”, *La Jornada*, miércoles 18 de diciembre de 2013, consultado en enero de 2014, <http://www.jornada.unam.mx/2013/12/18/economia/028n1eco>
- Groys, Boris, “La ciudad en la era de su reproductibilidad turística”, s/f, consultado en enero de 2014, <http://www.mac.uchile.cl/exposiciones/bienalsaopaulo/doctogroys.html>
- Hernández Navarro, Luis, “Las mentiras sobre la reforma educativa”, *La Jornada*, martes 15 de enero de 2013, consultado en enero de 2014, <http://www.jornada.unam.mx/2013/01/15/opinion/017a1pol>
- <http://illustrationconcentration.com/>
- Ironlak, “Introducing Sugar Artist’s Acrylic”, s/f, consultado en enero de 2014, <http://ironlak.com/2014/01/introducing-sugar-artists-acrylic/>
- Jameson, Fredric, “La lógica cultural del capitalismo tardío”, Trad por Celia Montolío Nicholson y Ramón del Castillo, Madrid: Centro de Asesoría y estudios Sociales, s/f, http://www.caesasociacion.org/area_pensamiento/estetica_postmaterialismo_negri/l%C3%B3gica_cultural_capitalismo_tardio_solo_texto.pdf
- <http://kanul.blogspot.com/>
- *La Jornada*, “Siete horas de batalla. Se repliega la PFP de la universidad oaxaqueña”, viernes 3 de noviembre de 2006, consultado en enero de 2014, <http://www.jornada.unam.mx/2006/11/03/>

_____ “Subastan en más de 400 mil dólares mural-graffiti del artista inglés Banksy”, 16 de enero de 2008, consultado en enero de 2014, <http://www.jornada.unam.mx/2008/01/16/index.php?section=cultura&article=a06n1cul>

- *La Jornada. Bilingual Hispanic Newspaper*, “Venden mural de graffitero Banksy en una subasta en Miami por 575, 000 dólares”, 19 de febrero de 2014, consultado en enero de 2014, http://noticias.lajornada.ca/288_entretenimiento/2421238_venden-mural-de-grafigero-banksy-en-una-subasta-en-miami-por-575-000-dolares.html
- <http://lapiztola.blogspot.mx/>
- Las calles del general *blog*, <http://lascallesdelgeneral.blogspot.com/2013/09/los-abuelos-del-68.html>
- Lizama Quijano, Jesús, “¿Qué es y qué no es la Guelaguetza?” entrevista por Mich Hernández, *Jolgorio cultural*, 31 de julio de 2013, consultado en enero de 2014, <http://www.eljolgoriocultural.org.mx/index.php/entrevistas/item/1288-que-es-y-que-no-es-la-guelaguetza-entrevista-con-jesus-lizama-quijano>
- López, Citlali, “Retiran maquillaje a la capital y reaparecen ambulantes”, *Noticias*, 25 de noviembre de 2013, consultado en enero de 2014, <http://www.noticiasnet.mx/portal/general/laboral/181720-retiran-maquillaje-la-capital-y-reaparecen-ambulantes>
- Machorro, Juan Carlos, “Reflexionan sobre conservación del graffiti”, *Mi ambiente*, 22 de mayo de 2013, consultado en enero de 2014, <http://www.miambiente.com.mx/?p=28203>
- <http://machosalahoguera.wordpress.com/>
- Matías, Pedro, “Tachan de ‘racista’ y ‘denigrante’ promocional de la Guelaguetza”, *Proceso*, 9 de junio de 2014, consultado en junio de 2014, <http://www.proceso.com.mx/?p=374285>
- <http://www.melbournstreettours.com/>
- México. Gobierno de la República, “Reforma Educativa”, s/f, consultado en enero de 2014, <http://www.presidencia.gob.mx/reformaeducativa/>

- Olmedo, Jesús Isaac, “Sección 22 del SNTE recupera tres escuela en Pueblo Nuevo”, *Reflexión en línea*, consultado en enero de 2014, <http://notas.reflexionenlinea.com/?p=32202>
- Pi, Jehú, “Manifestación repudia Congreso Mundial y exige libertad de Mario González”, *Proyecto Ambulante*, 22 de noviembre de 2013, consultado en enero de 2014, <http://www.proyectoambulante.org/index.php/noticias/oaxaca/item/3137-manifestacion-repudia-congreso-mundial-y-exige-libertad-de-mario-gonzalez>
- <http://www.precitaeyes.org/>
- *Proceso*, “Ni Telcel ni Movistar; comunidad zapoteca implementa su propia red de telefonía celular” , 19 de agosto de 2013, consultado en enero de 2014, <http://www.proceso.com.mx/?p=350462>
- Rauning, Gerald, “La industria creativa como engaño de masas”, Página del Instituto Europeo para política culturales progresivas, 01 2007, consultado en enero de 2014, <http://eipcp.net/transversal/0207/raunig/es>
- Rolnik, Suely., “Geopolítica del chuleo”, Trad. de Damian Krauss y Florencia Gómez, Instituto Europeo para las Políticas Cultural Progresivas, Octubre de 2006, consultado en enero de 2014, <http://eipcp.net/transversal/1106/rolnik/es>
 _____ “Furor de archivo”, *Estudios Visuales. Retóricas de la resistencia* 7, enero 2010, consultado en enero de 2014, http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/08_rolnik.pdf
- _____ “Antropofagia zombie”, s/f, consultado en enero de 2014, <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Antropzombie.pdf>
- Sánchez, Sandra, “El sur nunca muere”, *Gamma Arte Estudio*, 17 de abril de 2014, consultado en abril de 2014, <http://gastv.mx/2014/04/17/el-sur-nunca-muere/>
- Servicio Internacional para la Paz, “Oaxaca: Conorman ‘Red de Defensoras y Defensores Comunitarios de los Pueblos de Oaxaca’”, 23 de mayo 2013, consultado en enero de 2014, <http://sipaz.wordpress.com/tag/coordinadora-para-la-defensa-de-los-recursos-naturales-del-valle-de-tlacolula/>
- Stinkfish blog, <http://stinkfish.wordpress.com/2013/03/03/la-ruta-del-arte-callejero/>
- Tercero, Jorge Luis, “Perspectivas del submundo sureño mexicano”, *Cultura UNAM*, 21 de abril de 2014, consultado en abril de 2014, <http://www.cultura.unam.mx/index.html?tp=articulo&id=4725&ac=mostrar&Itemid>

&ct=0&titulo=perspectivas-del-submundo-sure%EF%BF%BDomexicano&espCult=muac

- Thomas Quadratín, Lupita, “Con violencia, recupera escuela la Sección 22”. *El Universal*, viernes 20 de diciembre de 2013, consultado en enero de 2014, <http://www.eluniversal.com.mx/estados/2013/impreso/con-violencia-recupera-escuela-la-seccion-22-93182.html>
- Unurth Street Art, “Blu gets buffed @ MoCA, Los Angeles”, s/f, consultado en enero de 2014, <http://www.unurth.com/Blu-Gets-Buffered-MOCA-Los-Angeles>

ANEXOS

Imágenes



Imagen 1. Colectivo Chiquitraca, *Na' Rosa Madu*, Intervención/muro, 2013, Fotografía: Archivo Colectivo Chiquitraca.



Imagen 2. Uren y Lelo, *Comadre...*, Intervención/muro, 2012, Fotografía: Itandehui Franco Ortiz



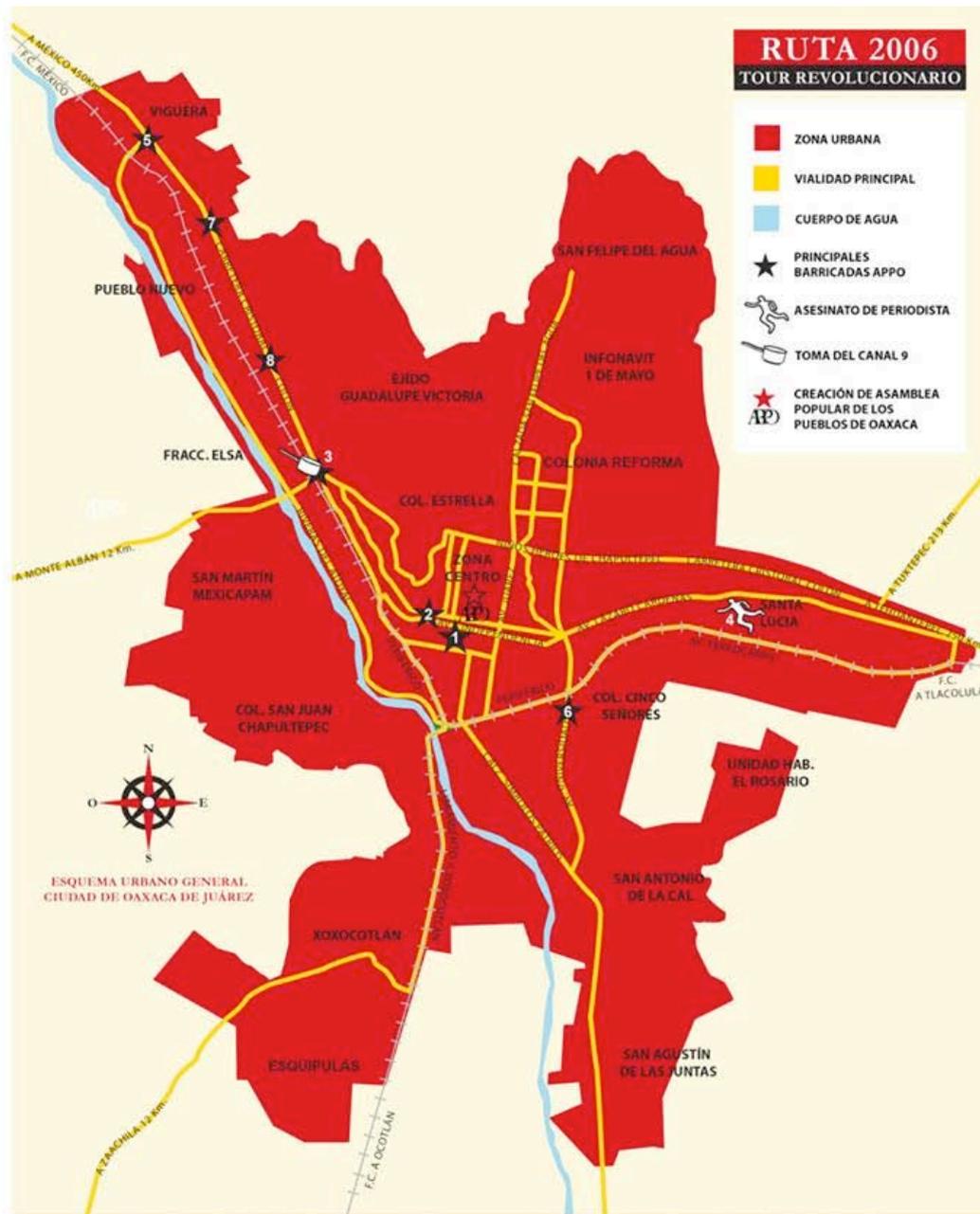
Imagen 3. Barricada de 5 señores, Oaxaca, 2006, Fotografía: Itandehui Franco Ortiz.



Imagen 4. Andador turístico, Oaxaca, 2006, Fotografía: Itandehui Franco Ortiz.



Imagen 5. Javier Santos "Smek"; Intervención/muro, 2012, Museo de los Pintores Oaxaqueños, Fotografía: Itandehui Franco Ortiz



Recorridos Gratuitos del Autobús de Cuarto Contemporáneo Móvil: del 25 al 31 de Octubre de 2013, 16:30 hrs. Registro: Galería Cuarto Contemporáneo Plaza Santo Domingo, Macedonio Alcalá 407 int 3 Tel 514- 29- 13 Cupo Limitado.



Imagen 6

El Instituto Nacional de Antropología e Historia a través de la
Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía

Invita al

Encuentro **conservando** el

Street Art

&

Graffiti



13 y 14 de Mayo 2013 / 10:00 hrs.

Auditorio / Entrada libre

Coordina

Ana Lizeth Mata Delgado

Seminario Taller de Restauración de Obra Moderna y Contemporánea

ENCRyM   

General Anaya 187 · San Diego Churubusco

Coyoacán · 5022-3440 / 5022-3400

www.encyrm.edu.mx



 **CONACULTA**



Imagen 7



Imagen 8. Colectivo Alalimón, Intervención/muro, 2013, Fotografía: Itandehui Franco Ortiz.

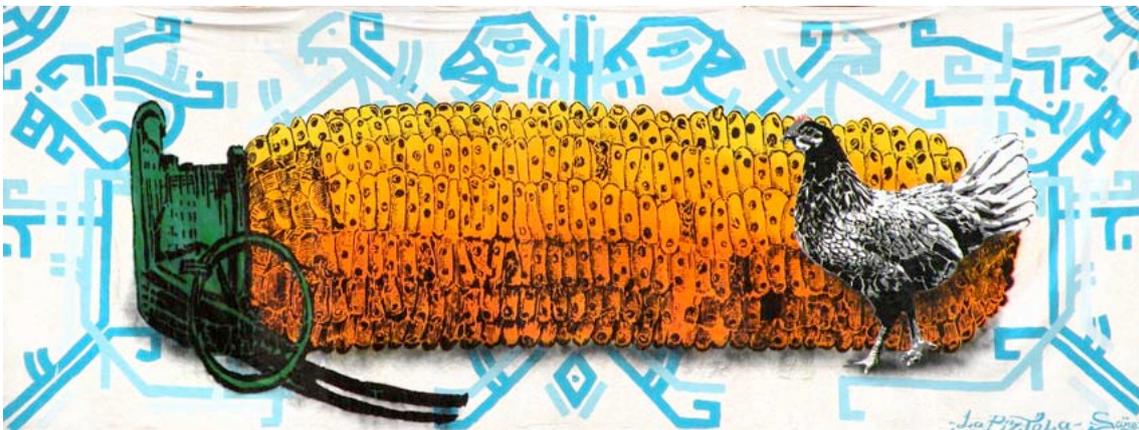


Imagen 9. Lapiztola y Sanez, , Intervención/manta, 20012 Fotografía: Itandehui Franco Ortiz



Imagen 10. Lapiztola, S/t, Instalación en The Mission Cultural Center, 2012, San Francisco, California, Fotografía: Archivo Lapiztola.



Imagen 11. Darío Canul, *El sur no es como lo pintan. Infiltrados*, Óleo sobre tela, 2013.



Imagen 12. Skema, *Bloke Negro*, Tinta/papel, 2013.



Imagen 13. Tlacolulocos, Detalle de mural para muertos junto a panteón de Tlacolula de Matamoros, 2013, Fotografía: Itandehui Franco Ortiz.



Imagen 14. Tlacolulocos, *Nunca perdonamos. Nunca olvidamos*, Intervención/muro, Ciudad Universitaria, Oaxaca, 2013, Fotografía: Itandehui Franco Ortiz.



Imagen 15. Darío Canul, *Acábame de matar, pa' que me dejas herido*, litografía, 2013.



Imagen 16. Tlacolulocos, *Tomando las calles*, Serigrafía/tela, 2012.



Imagen 17. Darío Canul, S/t, escultura, 2012.



Imagen 18. Tlacolulocos, S/t, Intervención/muro, Casa de Cultura de Tlacolula, 2010.



Imagen 19. Darío Canul, S/t, Fotografía, 2010.



Imagen 20. Lapiztola, *Corazón ardiente*, Intervención/muro, 2008, Fotografía: Itandehui Franco Ortiz



Imagen 21. Lapiztola y Seth, Intervención/muro, 2011, Fotografía: Itandehui Franco Ortiz.



Imagen 22. Lapiztola, *El mundo feliz*, Intervención/muro, Festival Puntos de Encuentro, 2011, Fotografía: Itandehui Franco Ortiz.

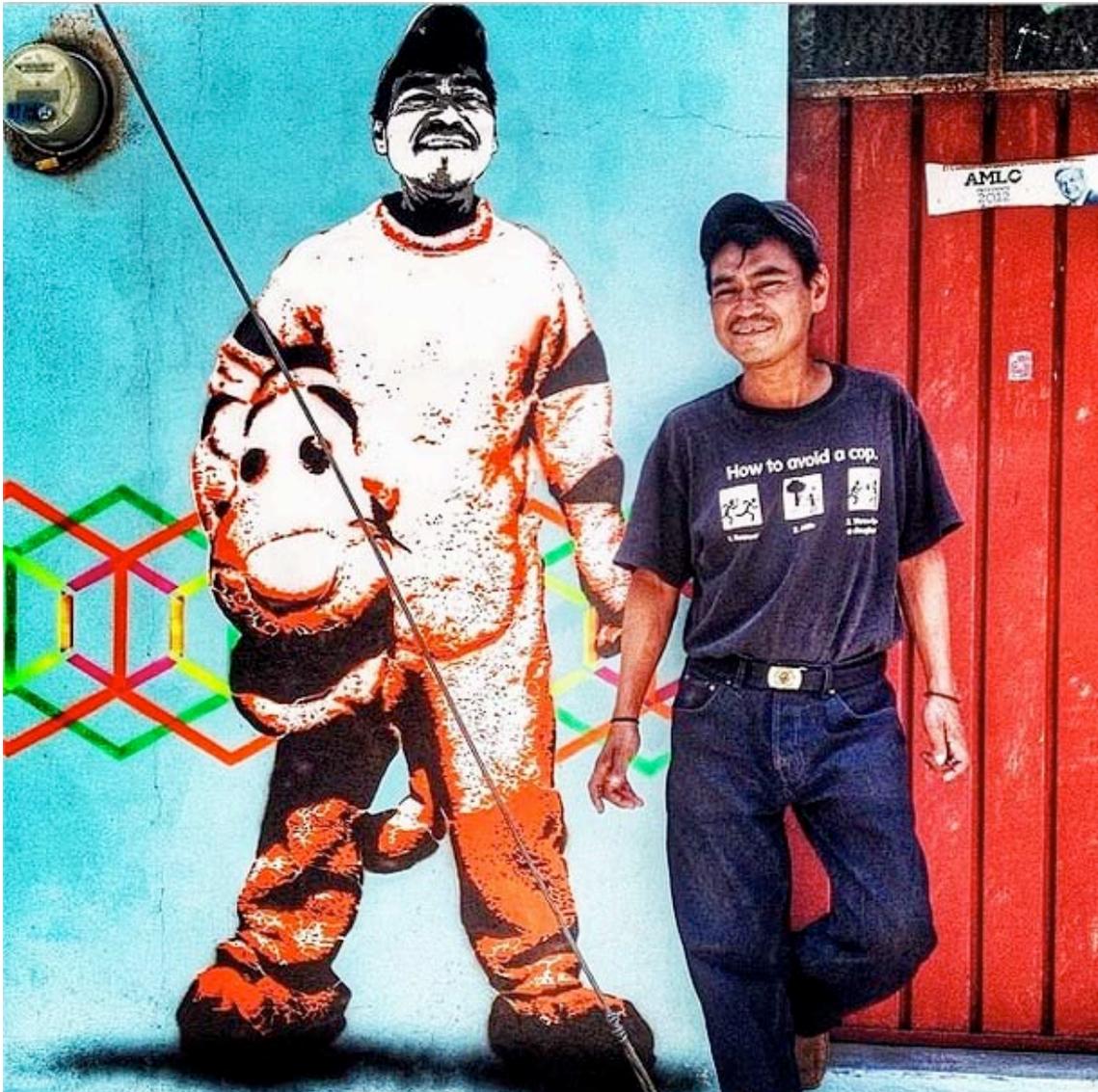


Imagen 23. Lapiztola, *Tiger. Original y copia*, Intervención/muro, 2014, Fotografía: Archivo Lapiztola.



Imagen 24. Lapiztola, *Maíz en resistencia*, Restaurante Guelaguetza, Koreatown, Los Ángeles, 2013, Fotografía: Archivo Lapiztola.



Imagen 25. Lapiztola, *Abrazo ausente*, *Intervención/muro*, Museo de la Memoria Indómita, 2012, Fotografía: Archivo Lapiztola.



Imagen 26. Lapiztola, Intervención/muro, 2014, Fotografía: Archivo Lapiztola.



Imagen 27. Lapiztola, *Trabajo comunitario*, Intervención/muro, San Andrés Solaga, 2014, Fotografía: Archivo Lapiztola.



Imagen 28. El Pinche Kezo, Intervención/lámina, San Andrés Zabache, 2012, Fotografía: Archivo El Pinche Kezo.



Imagen 29. Alhil, *Equidad y dignidad*, Intervención/muro, 2012, Fotografía: Itandehui Franco Ortiz.



?

Re 2022nBdArt I2C72nl oDe 2ayfoLlfnl2Ct 2n2nLe cC fz dOzf?? I 2C222:??C22It ??t I2C2
22nl oA

?

?

?



?

Re 2022nBOArt I2C72nl oDe 2ayhrgvncn2f??222/??21?? 222' 22222/2C?? Ce 2n 22f2
2nl2Ct 2n2nLe cC flnol2g222n?? n?no2e 2g22 n C fz dOBf?? I 2C222:??C22It ??t I2C72nl oA?

?

?

?



Imagen 32. Estación Cero, Intervención/muro, para la exposición: Las leyes de la entropía, Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca, 2013, Fotografía: Itandehui Franco Ortiz.

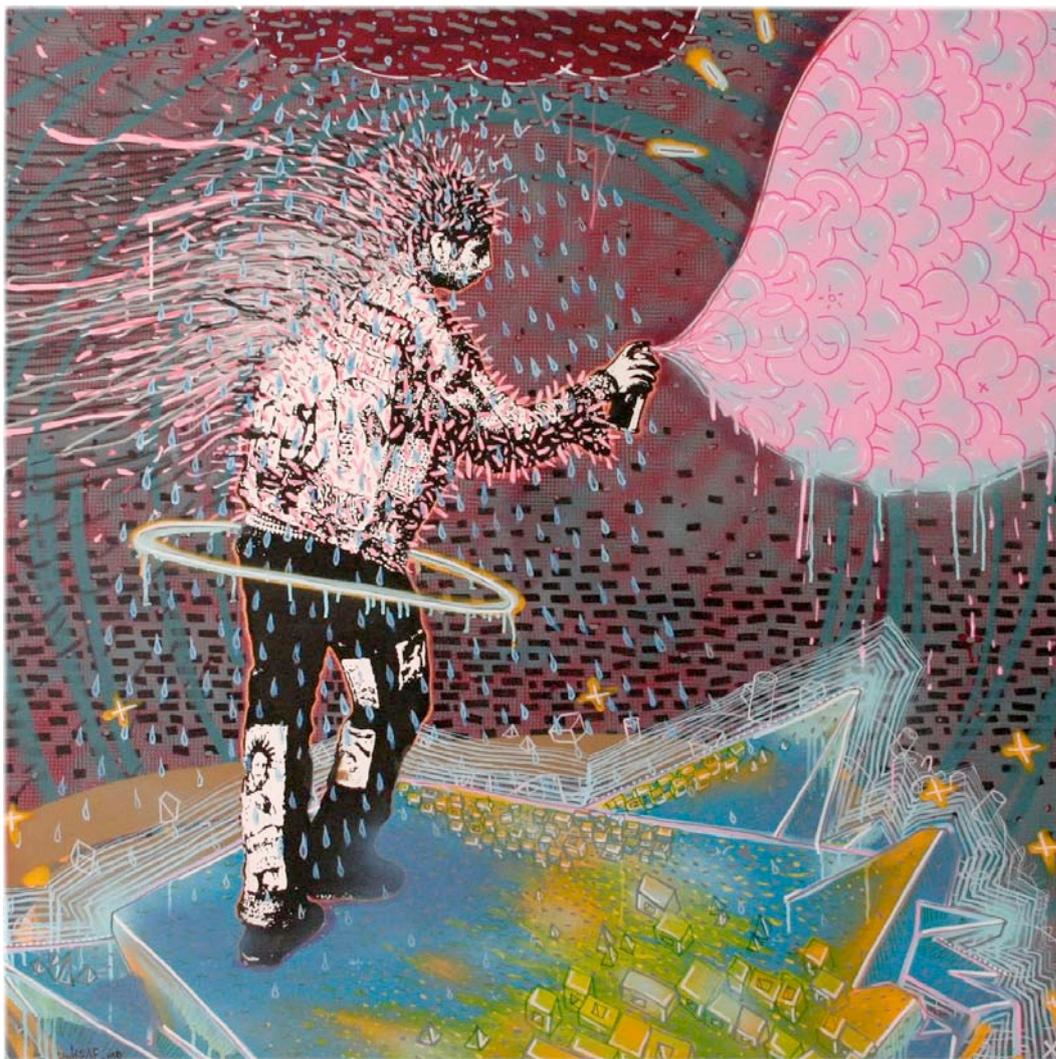


Imagen 33. Javier Santos "Smek", s/t, Mixta, 2010.



Imagen 34. Estación Cero, Intervención/muro, para el Festival de Arte Urbano Nicolaita, 2013, Fotografía: Itandehui Franco Ortiz.



Imagen 35. Emmanuel Santos "Cer", *Hostil*, Instalación, 2012, Fotografía: Archivo Emmanuel Santos.



Imagen 36. Viyegax, Escultura a base de latas de aerosol, 2012, Fotografía: Itandehui Franco Ortiz.



Imagen 37. Uriel Barragán "Bowler", Intervención/muro, 2011, Fotografía: Itandehui Franco Ortiz.