

Marco Estrada Saavedra

**La estética de los agraviados:
arte callejero y política.
El caso de la Asamblea Popular de los Pueblos
de Oaxaca, México**

Introducción

En mayo de 2006, los miembros de la Sección 22, fracción disidente del Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación (SNTE), iniciaron su ciclo anual de negociaciones laborales con el gobierno del estado de Oaxaca, México. A diferencia de años pasados, en esta ocasión las diferencias entre las partes llegaron a tal grado, que se interrumpió el diálogo, por lo que los maestros decidieron instalar un “plantón indefinido” en la plaza central de la ciudad capital. Casi un mes después, el 14 de junio, el gobierno local intentó desalojar, de manera harto violenta y con nulo éxito, a los ocupantes. En reacción a lo anterior, los gremialistas convocan a la ciudadanía y a las organizaciones populares del estado a formar la Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca (APPO), que se constituye el 17 del mismo mes para demandar la renuncia sin condiciones del gobernador del estado, Ulises Ruiz Ortiz.¹ A partir de entonces y hasta finales de noviembre de ese mismo año, los “asambleístas” se apoderaron de la ciudad y reinó un estado de ingobernabilidad en la principal ciudad de Oaxaca. En este contexto, diferentes *colectivos de artistas urbanos* se sumaron a la lucha social y política del “pueblo oaxaqueño” apropiándose de los muros de la ciudad para expresar su “resistencia visual”.

¹ Estudios sobre los antecedentes del conflicto social y la APPO se encuentran en Cortés (2006), algunas colaboraciones en el número 24/25 de *Cuadernos del Sur* (2007) y en Martínez Vásquez (2007 y 2009). Para una interpretación politológica sobre la APPO y la crisis política en Oaxaca, véase Recondo (2007: 457 ss.). También pueden consultarse los ensayos académicos en el número 148 de la revista de divulgación *El Cotidiano* (2008). Hasta la fecha, han predominado las publicaciones periodísticas, testimoniales, partidistas y de denuncia de violación de los derechos humanos (Osorno 2007; Martínez Vásquez 2007; Beas Torres 2007; Giarracca 2008; Denham *et al.* 2008; CCIODH 2007 y Sotelo Marbán 2008).

En este artículo deseo abordar, justamente, la “protesta gráfica” de estos colectivos, analizarla a la luz de las nuevas formas de participación política y generación de espacios públicos en las luchas populares. Centraré mi atención en los colectivos de artistas urbanos y su producción gráfica. En particular, me ocuparé de tres de ellos, cuyas obras y actividades han tenido mucha influencia en la conjugación del arte y la política en la “Comuna de Oaxaca”: Arte Jaguar, Asamblea de Artistas Revolucionarios de Oaxaca (ASARO) y Lapiztola. Estas y otras agrupaciones “intervinieron” los muros y equipamiento urbano de la capital de Oaxaca con grafitis, *esténcils*, carteles y *stickers*. Aquí atenderé, especialmente, a la producción que conjugó grafitis y *esténcils*.

Pero antes de entrar en la materia, me gustaría definir los términos de la discusión. En primer lugar, concibo a la APPO como un “sistema de protesta”. Éste es una forma especial de los sistemas sociales,² que se caracteriza por su constitución y reproducción mediante comunicaciones orientadas al conflicto. Estas comunicaciones se expresan temáticamente como movilizaciones de protesta en contra de diferentes oponentes (como el gobierno, las organizaciones eclesiales, las empresas, los medios de comunicación) o de las consecuencias no previstas de la operación de los sistemas de funciones de la sociedad (como la política, el derecho, la economía, la ciencia o el arte).³ En segundo término, la *movilización contestataria pública* de los “sistemas de protesta” tiene un doble carácter: instrumental y expresivo. En efecto, por un lado se le puede observar de acuerdo a su eficacia para alcanzar metas políticas; por el otro, esa misma movilización puede ser mirada en su carácter simbólico como la puesta en escena, de manera lúdica o dramática, de la protesta. El concepto de “protesta simbólica”, que aquí introduzco, hace referencia a los elementos no discursivos, es decir, emotivos, plásticos, sonoros, escénicos y figurativos de la movilización contestataria pública. Este tipo de protesta sintetiza, mediante representaciones simbólicas, las ideas y los intereses, las esperanzas y los deseos de los participantes del sistema. En el caso particular que nos ocupa, la protesta simbólica appista ha conjugado diferentes “disciplinas”, como la pintura, el grabado, la música, el grafiti, la fotografía, el video, el teatro, etc. Todo ello ha enriquecido su forma, contenido y variedad temática. Con ello, ha aumentado la posibilidad de llegar a un mayor

² Sobre el concepto de sistema social, véase Luhmann (1987).

³ Sobre la concepción de los “movimientos de protesta” de la teoría de sistemas, véase Luhmann (1992, 1996 y 1998), Japp (1984, 1986a, 1986b y 1990), Hellmann (1996, 1998 y 2000) y Ahlemayer (1989 y 1995). Aunque emparentada con ésta, mi modelo analítico varía de manera significativa con respecto a la concepción alemana. En este texto no me es posible, sin embargo, desarrollar estas diferencias. Sobre el tema véase Estrada Saavedra (2008).

público y de una identificación de éste con las razones y los fines de su lucha popular.⁴

I

Gran parte de los integrantes de todos estos colectivos de artistas urbanos provienen de las clases bajas de Oaxaca. Algunos de ellos eran o son estudiantes de artes gráficas y visuales, arquitectura, diseño y ciencias de la comunicación de la Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca. Antes de la experiencia de la APPO, varios de los miembros de lo que después se conocería como Arte Jaguar, fundado en 2004 por media docena de artistas, habían formado parte de diferentes bandas juveniles dedicadas a producir grafitis. En estas agrupaciones, lo más importante para los “chavos” era convivir con miembros de otras bandas, escuchar música y mostrarse entre sí sus grafitis. Por su parte, los tres integrantes de Lapiztola, estudiantes de clase media baja que crearían su agrupación en 2005, formaban ya un grupo de amigos antes de la fundación del colectivo y guardaban estrechos vínculos familiares con el magisterio oaxaqueño. Como los “jaguares”, también ellos realizaban grafitis con diversas bandas juveniles. Finalmente, ASARO es constituida por 50 artistas e intelectuales populares como respuesta a la convocatoria de la APPO, en octubre de 2006, para que todos los sectores de la sociedad se organizaran y se sumaran a la “resistencia popular” desde diferentes frentes sociales (trabajo de campo, julio de 2009).

La apuesta de los colectivos por la conjugación del arte y la política fue resultado de un proceso de aprendizaje. En efecto, la obra de los integrantes de Arte Jaguar y de los que más tarde se conocería como Lapiztola se caracterizaba, antes del conflicto de 2006, por su fuerte interés en la forma del grafiti. El tránsito de éste como una expresión estética hacia un grafiti politizado no resultó fácil, porque chocaba con la concepción hasta entonces convencional entre las bandas juveniles: los “puristas” apreciaban, sobre todo, su forma y su doble función de identificación de la “banda” y de delimitación de un “territo-

⁴ Sobre el tema, consúltese Estrada Saavedra (2008). A propósito: el material empírico aquí publicado es parte de un proyecto de investigación más amplio sobre la constitución, organización y movilización de la APPO. Deseo agradecer a la Universidad Iberoamericana y al Consejo Nacional para la Ciencia y la Tecnología por el financiamiento de este trabajo. Asimismo, doy las gracias a las fundaciones Alexander von Humboldt y Thyssen por la beca que me han otorgado como científico visitante en el Lateinamerika-Institut de la Freie Universität Berlin en el primer trimestre de los años 2010 y 2011. Con este estipendio he podido tener el tiempo y los medios necesarios para escribir este artículo.

rio” propio. En su opinión, otros sentidos del grafiti eran desviaciones de su “verdadero espíritu”.

Todo esto cambiaría en 2006, cuando se politizó su forma y contenido y fue evolucionando hacia el grafiti-consigna y el *esténcil*-grafiti. Sin embargo, esta transformación no fue resultado del desarrollo interno de una concepción estética alternativa, sino, más bien, de la participación directa de estos artistas en la defensa de sus barrios, con barricadas de por medio, como parte de su colaboración en la lucha popular en contra de los gobiernos estatal y federal. En este contexto de confrontación, estos artistas empezaron a concebir su trabajo con claros contenidos sociales y políticos y a poner al servicio de las “causas del pueblo” sus capacidades artísticas haciendo pintas, carteles y mantas. El caso de ASARO es parcialmente diferente al de las otras dos agrupaciones: sus miembros fundaron este colectivo con evidentes intenciones políticas con el fin de crear un “arte comprometido con el pueblo”. Además, entablarían una relación muy estrecha con el Frente Popular Revolucionario (FPR), una de las organizaciones sociales más influyentes en la APPO (trabajo de campo, julio de 2009).

Por último, ASARO, Lapiztola y Arte Jaguar se caracterizan por su forma de trabajo colectivo. Ello significa, por un lado, postular una “autoría colectiva” de las obras y, por el otro, decidir en grupo todo lo relativo al proceso creativo: concepción, diseño, elaboración y exposición.

II

Aunque, en términos estrictos, sólo ASARO se incorporó “formal y orgánicamente” a la APPO –como lo expresaría uno de sus integrantes, “ASARO es el brazo cultural de la APPO” (entrevista, 21 de julio de 2009)–, a este y los demás colectivos de artistas urbanos y grafiteros anónimos bien se les puede calificar, sociológicamente hablando, como componentes de un mismo “subsistema”, en la medida en que cada uno de ellos realizaba la misma función especializada para la asamblea, a saber: la *generación de formas estéticas* para el contenido de la “protesta simbólica” de este sistema de protesta.

Concebir a la APPO como “sistema social” nos permite tratarla desde la perspectiva de su complejidad sistémica. En términos teóricos, un sistema social es complejo cuando los elementos que lo componen no pueden estar vinculados directamente entre sí al mismo tiempo. Cuantos más elementos contenga un sistema, mayor será el número de relaciones posibles que puedan entablarse entre ellos y en su conjunto y, por tanto, más complejidad abrigará el sistema mismo. La complejidad implica, entonces, la necesidad de realizar selecciones para establecer y actualizar las relaciones entre los elementos sis-

témicos. En este caso hablamos de una complejidad organizada, la cual no es controlada directamente por algún elemento central del sistema. En otras palabras, un sistema social no puede actualizar y enlazar todos sus elementos al unísono. Por esta razón, los elementos del sistema adquieren cierta “autonomía” interna, porque pueden establecer enlaces particulares y no jerárquicamente controlados y supervisados, los cuales abren un ámbito de posibilidades de comunicación y acción actualizables tanto al interior del sistema como con su entorno.⁵

En este mismo sentido, al pensar a los “colectivos” como un subsistema, no hay necesidad alguna de esperar coordinación interna entre ellos ni de imputarles una perspectiva de observación homogénea a partir de la cual determinen, de igual modo y con las mismas formas y los mismos contenidos, la selección de sentidos que conllevan sus “obras” y que expresan la “protesta simbólica” de la APPO. Con todo y lo anterior, al ser la APPO un sistema con complejidad organizada, es decir, un sistema con una conexión selectiva de sus elementos (o, dicho de otra manera, una organización selectiva de su auto-poesis), su estructura ejerce presión sobre sus elementos —en este caso particular, los colectivos de artistas— para hacer más probables (aunque no necesarias) ciertas selecciones de enlaces que otros. En otras palabras, los sentidos seleccionados por los colectivos, condensados plásticamente y gráficamente en sus obras, serán relativamente semejantes entre sí, tendrán, por decirlo así, un “aire de familia”. De tal suerte, Arte Jaguar, Lapiztola o ASARO pueden operar muy bien con independencia entre sí e incluso generar diferencias estético-políticas significativas y, no obstante, seguir siendo elementos subsistémicos de la asamblea.

Cinco son las funciones que estos colectivos cumplen para la autopoiesis del sistema de protesta.

Primero, los colectivos colaboran, junto con los voceros de la asamblea o los “medios de difusión tomados y autogestionados”, en la función sistémica de generar una *perspectiva de observación*, es decir, en la construcción significativa de la realidad desde el punto de vista de la APPO. Este marco de interpretación sistémico no sólo supone dimensiones cognitivas (“esto sucede así porque...”), sino también valorativas (ético-políticas) en torno a eventos y actores (“¡Alto a la represión, ya!” o “Ulises Ruiz, tirano asesino”). En particular, las obras de los artistas urbanos enriquecen el discurso político con elementos emotivos, gráfica y plásticamente elaborados, que sintetizan diversos sentimientos y estados de ánimo como la esperanza, la indignación, la incertidumbre, la ira, el dolor, la impotencia o el miedo sentidos por los integrantes

⁵ Sobre el tema, consúltese Luhmann (1987: 45 ss.).

de la APPO en relación al conflicto y su desarrollo, a sus protagonistas y antagonistas. A manera de ejemplo de lo anterior, se puede evocar el *esténcil-grafiti* en el que se aprecian dos figuras delineadas en un contraste en blanco y negro: un policía antimotines equipado con tolete, escudo, botas militares y casco, que agrede a una mujer de rodillas que apenas alcanza a levantar sus brazos para no ser tundida a golpes. Debajo de la imagen se lee: “Asesino”. Asimismo, las parodias, burlas y transgresiones de estos trabajos murales provocan risa, invierten las jerarquías sociales y morales y, de este modo, facilitan al espectador desafiar y desnudar a las autoridades y la legitimidad del orden social de dominación. A modo de ilustración de esto, se pueden citar el siguiente *esténcil-grafiti*: elaborado en color negro, al estilo de las reproducciones en serie de fotografías intervenidas por Andy Warhol y al del juego mexicano de la lotería, se ve un conjunto de ocho imágenes del rostro de Ulises Ruiz con diferentes gestos y posturas, cada una de las cuales tiene debajo de ellas una descripción irónica que lo califica política y moralmente como: “El inocente”, “El cínico”, “El ratero”, “El autoritario”, “El represado”, “El ruin”, “El asesino”, “El asqueroso”.

En segundo lugar, estas intervenciones gráficas permiten a la APPO reflexionar sobre el conflicto y su proyecto social y político. Los grafitis, *esténcils* y carteles condensan gráficamente expectativas en torno a un futuro deseable: la realización plena de la “Comuna de Oaxaca”, la democratización del sistema político o el establecimiento del socialismo. Esto lo manifiesta muy bien el trabajo elaborado con color negro en el que se aprecia una tricicleta de panadero, en cuyo espacio para la carga lleva una estufa para hacer camotes. De la chimenea de ésta sale vapor y la leyenda: “Estamos cocinando la revolución”.

En tercer término, las obras de los colectivos contribuyen a la identificación activa con la asamblea. En efecto, a través de las intervenciones gráficas de la “resistencia visual”, los integrantes de la APPO –personas u organizaciones populares– tienen la oportunidad de reconocerse como parte del “pueblo oaxaqueño en lucha”, ya sea de manera individual (como en el caso de los *esténcils* con el motivo del “niño de la calle” con el rostro cubierto por paliacate y arrojando piedras con resorteras para combatir a la policía) o colectiva (como en el *esténcil* en el que se representa un contingente de mujeres y hombres marchando unidos, con los ojos llenos de esperanza mirando hacia el futuro y los puños en alto, todo ello en colores rojinegros).

En cuarto lugar, los colectivos contribuyen a la elaboración y preservación de la “memoria sistémica” de los múltiples eventos significativos de este conflicto (por ejemplo, el intento de desalojo del plantón magisterial el 14 de junio de 2006, la toma de la radio y televisión estatales el 1° de agosto o la batalla de “Todos los Santos” entre la APPO y la Policía Federal Preventiva el 2 de noviembre). Mediante sus iconografías, los artistas realizan, de manera

sintética, una crónica dramática y lúdica de la historia de la asamblea con el fin de asegurar su recuerdo e interpelar visualmente al “público” (simpatizante o no, militante o espectador) para cerciorarse de las causas, las razones, los motivos y los fines de la lucha social.

Finalmente, en quinto lugar, echando mano del acervo de la memoria social, en particular en lo referente a la historia patria y a la cultura popular y mediática, los colectivos reelaboran sucesos históricos, personajes y toda suerte de figuras públicas, reales o ficticias (como la Revolución de 1910, Emiliano Zapata, Ricardo Flores Magón, el “Che” Guevara, el subcomandante Marcos, los macheteros de San Salvador Atenco, la Virgen de Guadalupe, la Intifada palestina, el Chapulín Colorado, Mickey Mouse, etcétera), y las intervienen estéticamente para generar profundidad y resonancias históricas de continuidad de las luchas populares pasadas con la oaxaqueña, que, al unísono, legitiman la protesta actual y la dotan de un horizonte utópico colectivo. Por ejemplo, la iconografía tradicional de Benito Juárez se modifica agregándole una boina a lo “Che” Guevara, sugiriendo que el héroe nacional de origen zapoteco sería, hoy día, un rebelde revolucionario que apoyaría la lucha appista. Lo mismo se puede afirmar de la imagen intervenida de Emiliano Zapata que, en lugar del sombrero campesino de ala amplia, aparece con un peinado con pelos en pico a lo *punk*, con el cual se identifican fácilmente los jóvenes urbanos marginados, *anarcopunks*, libertarios y revolucionarios. O, por último, el gobernador Ulises Ruiz Ortiz caricaturizado como un monstruo con rostro vampiresco con largas y puntiagudas orejas, hocico babeante enmarcado por colmillos feroces, mirada desorbitada y perversa, y con un cuerpo agazapado de rata coluda. Este *esténcil* se acompaña con la consigna: “Ulises, chagal de la lucha sindical”.

III

El de los colectivos no es un arte concebido, originalmente, para su circulación en galerías o museos; más bien surge y se expone en la calle. Expresado con mayor precisión: *es un arte producido en el conflicto y pensado como un instrumento de lucha*. No es casualidad alguna, en este sentido, que uno de estas agrupaciones se denomine Lapiztola; nombre que es “un juego de palabras [que expresa] la idea [estética] del colectivo: hacer disparos gráficos, imágenes fuertes, pero no mortales” (entrevista colectiva con Lapiztola, 23 de julio de 2009). La dimensión política del “arte de la calle” se encuentra ya inscrita, asimismo, en su carácter furtivo, clandestino y subversivo, semejante a la “actividad del jaguar, que la realiza en la noche, pues la penumbra es su espacio de trabajo” (entrevista colectiva con Arte Jaguar, 24 de julio).

En efecto, en la confrontación entre la APPO y los gobiernos estatal y federal, los artistas callejeros entendieron sus trabajos como una “herramienta” más de la lucha popular en tanto *medio de concientización, propaganda y crítica*. De este modo, se empezó a pensar el arte como eminentemente político al desafiar el orden social de dominación. La estética gráfica de estos colectivos se compone de evidentes elementos irónicos, muchas veces ejercitando lúdicamente pastiches al estilo posmoderno, pero también –y en ello va su contenido político– elementos violentos y agresivos, pero no para ocasionar mera irritación o escándalo, sino, más bien, con la intención de provocar, mediante la conmoción visual del transeúnte y del público en general, una llamada de atención o, mejor dicho, una reflexión sobre la “realidad social y política” oaxaqueña y nacional. La expectativa estético-política de tras de ello consiste en generar “indignación” en el espectador para moverlo a la acción política contestataria.

Los artistas de ASARO son muy explícitos al respecto. Al concebir su trabajo como un medio de propaganda, protesta y denuncia, el colectivo pretende “crear conciencia” en el pueblo de las condiciones de explotación y dominación a las que está sujeto. Por esta razón, sus obras se alejan decididamente de la abstracción y apuestan por el arte figurativo, cuyas formas y contenidos sean “sencillos” de identificar y comprender por “el pueblo”. De esta manera, se forjan condiciones de diálogo sobre la “realidad social y política” entre los artistas y el “pueblo” (cfr. ASARO, <blogs.myspace.com/asaroaxaca>).

En este sentido, ASARO considera su trabajo explícitamente como un “arte nuevo y comprometido”. Su “novedad” consistiría en ser un producto colectivo en oposición a la creación como un proceso individual y elitista. El nuevo arte rechaza toda concepción artística como producto, como dirían los frankfurtianos, de la “industria cultural” y dirigido a la “enajenación” de las masas. El de ASARO se piensa, por el contrario, como un arte popular de las masas para su propia liberación y como instrumento de lucha en contra de la “burguesía” (cfr. ASARO, <blogs.myspace.com/asaroaxaca>).

Pero no sólo esto: los artistas de la calle se piensan a sí mismos como “soldados”. En efecto, Itandehui, grafitera, fotógrafa y videasta participante tanto en Arte Jaguar como en ASARO, discurre que los grafiteros son “una especie de soldados”, cuyo trabajo expresa una posición política, ya que en él se manifiesta “una inconformidad hacia las normas sociales y las instituciones” (en León 2009). Estos “soldados” formarían, de acuerdo con la artista, “parte de un ejército que despierta y resiste ante la hiper mercantilización de los tiempos posmodernos, ya que proyectan una violencia discursiva, un territorio visual y poético [en contra de] los cánones establecidos, sin el fin de llenar de basura visual [este espacio tal y] como lo hace [la propaganda de] las campañas electorales” (en Mejía 2009).

Como se mencionó más arriba, gran parte de estos jóvenes artistas urbanos se politizaron en medio del conflicto participando directamente en las múltiples actividades de la APPO. Sus intereses y gustos artísticos no fueron los conducidos hacia la acción política. Pero, una vez involucrados en la movilización y la protesta, cooperaron en la “Comuna de Oaxaca” con lo que sabían hacer. Smek, miembro de Arte Jaguar, lo expresa con claridad: “Nosotros participábamos con el pueblo en la barricada y en las marchas... Nos solidarizábamos con la banda haciendo lo que sabíamos hacer: utilizar la herramienta de trabajo para hacer mantas con consignas y que la gente se las llevara a la marcha” (entrevista, 24 de julio de 2009). La falta de tiempo para la creación artística y la urgencia para actuar impuestas por los eventos políticos dejaban una impronta propagandística en el carácter de sus intervenciones gráficas. En efecto, si bien los muros oaxaqueños se habían convertido en un enorme lienzo, no todo lo que se plasmaba en éste alcanzaba calidad o interés estéticos. “Los trabajos que hacíamos [durante el conflicto]”, comenta Yankel, de Lapiztola, “no son, precisamente, arte como lo que ahora realizamos, pues hoy tenemos más tiempo para pintar y hacer arte urbano. El *esténcil* y los pósters de información y protesta no lo consideramos propiamente arte sino propaganda, que consistía en hacer un alto contraste entre las frases y la gráfica” (entrevista, 23 de julio de 2009).

La producción de pintas, consignas, grafitis y *esténcils* empezó a ser apropiada masivamente por cada vez más jóvenes, provocando así que, lo que antes era un actividad casi exclusiva de chavos banda y grafiteros, se volviera una práctica común. Con ello, la idea de autoría sufrió, asimismo, una transformación. En efecto, en medio del conflicto y del proceso de formación de una identidad colectiva de los participantes en la “Comuna de Oaxaca”, el arte callejero no sólo fue puesto “al servicio del pueblo”, sino que se le concibió como una obra de autoría colectiva: el “arte del pueblo”. Así, muchos de los trabajos de los miembros de Arte Jaguar empezaron a realizar plantillas sin firma para que cualquiera pudiera verla, apropiársela e identificarse con ella por el simple hecho de encontrarse en un “espacio público”. Tras este gesto subyace, por supuesto, una crítica a la idea moderna del arte como producto de un genio individual y a la apreciación de las obras artísticas como una experiencia subjetiva particular. En un contexto altamente politizado, los colectivos como Arte Jaguar o ASARO han hecho, en cambio, la apuesta del arte como una “creación colectiva”, inclusive, afirmarían, “popular”.

IV

Al ocupar calles y plazas, toda movilización de un sistema de protesta manifiesta, implícita o explícitamente, un desafío en torno al carácter del espacio

público: ¿cómo es ocupado y apropiado?, ¿quiénes pueden hacerlo? En el fondo, se trata de un conflicto sobre quién tiene derecho y capacidad de incluirse con su cuerpo, persona, actos y discursos en él y, por este hecho, transformar el sentido y la forma de lo público. Sin duda alguna, las intervenciones de colectivos y grafiteros contribuyeron a su resignificación.

Lo anterior se puede apreciar mejor si se contraponen, como sucedió en 2006, dos lógicas de uso del espacio público: por un lado, la mercantilización turística del mismo a través de estrategias de “patrimonialización” del “centro histórico” de la ciudad de Oaxaca, tal y como la promueven los gobiernos federal y estatal y toda suerte de empresas y consorcios turísticos (cadenas de hoteles, agencias de viajes, líneas aéreas, restauranteros, etc.); y, por el otro, la politización del mismo a través de las protestas de la APPO.

En este contexto, los muros de la ciudad se tornaron, especialmente, espacios *en* y *de* conflicto: por un lado, por la disputa con los dueños de los mismos o las autoridades públicas por su *uso* y *apropiación*; por el otro, porque se convirtieron en los “soportes” materiales de las obras de los colectivos, en los que se plasmaban gráficamente discursos políticos y estéticos en forma de pintas y *esténcils*. Cuando estos muros formaban parte de un edificio histórico, se le desacralizaba en su estatus de “patrimonio cultural” y en su función mercantilizada de “atractivo turístico”. Con ello, se resignificaba también el carácter de su uso “público”: pasaban de ser un monumento histórico, a la vista de todos aquellos que tienen el tiempo, los recursos y la disposición estética y turística suficiente de gozar y apreciar su belleza y carácter histórico, a convertirse en un espacio apropiado por un público popular contestatario. En efecto, el conflicto político y social trastornó la noción y el uso del “público” y de lo “público” asociados, convencionalmente, a los objetos, espacios y actividades religiosos, culturales, políticos, económicos, turísticos y de esparcimiento en el zócalo de Oaxaca. Aparentando ahora un mural monumental con múltiples inscripciones gráficas, este escenario patrimonial fue transfigurado en símbolo y parte de la escenografía del “performance” de la protesta simbólica: quien lo ocupaba se hallaba en el centro del poder político y controlaba la ciudad. Las intervenciones estético-políticas, junto con el plantón en la plaza central y sus alrededores y, posteriormente, la infinidad de barricadas erigidas a lo largo y ancho de la ciudad delimitaban simbólica y materialmente un territorio y un espacio social de resistencia que los *appistas* reclamaban como “suyo”. “En ese tiempo”, reflexiona Carmen, una maestra muy activa durante esas jornadas, “sentíamos que las calles eran nuestras, que la ciudad nos pertenecía por primera vez después de tantos años de vivir aquí. Durante el movimiento, las calles eran realmente del pueblo” (entrevista, 23 de junio de 2009).

En tanto que los muros urbanos fueron refuncionalizados como “soportes” materiales de las intervenciones estético-políticas, se volvieron *ipso facto* un

espacio *de* conflicto, en el que no sólo los *appistas* se expresaban, sino, también, los oponentes políticos de estos. La respuesta de estos últimos –en particular de los gobiernos estatal y municipal y sus respectivos servidores públicos– no fue a través de réplicas gráficas, sino por medio de la censura, que destruía los carteles o pintaba sobre los *esténcils* y grafitis para evitar que fueran vistos y leídos. A lo largo de 2006 y, aunque en menor medida hasta nuestros días, en los muros se han registrado, en capas sobrepuestas de pintura, las intervenciones y contra intervenciones de los contrincantes. Así, mientras que una parte de la población de la ciudad se ha identificado con este arte urbano, porque expresa, de manera figurativa, sus vivencias, expectativas y participación en la APPO, otros, en cambio, encuentran estas mismas obras feas, vulgares, vandálicas y violentas, por lo que las rechazan y colaboran en su destrucción arrancando los carteles, repintando los muros de su propiedad, agrediendo verbalmente a los artistas o denunciando a la policía la presencia de las cuadrillas de artistas listos a hacer suyas las paredes públicas y privadas. Al respecto, Vain, integrante de ASARO, expresa: “Nos organizamos para salir a vigilar [cuando pegamos carteles o plasmamos *esténcils*], porque estas actividades [constituyen] una falta administrativa y generan mucha persecución. Después del 2006 hay mucho maltrato a los artistas callejeros; la represión aumenta, en especial, si catalogan tu trabajo como arte político. Nos identifican como parte del movimiento y nos golpean... Con la campaña de publicidad ‘Mi Oaxaca linda’,⁶ se le sugiere a la gente que somos delincuentes y que nos deben denunciar. Lo que quieren es que no se sepa más del movimiento. Se trata de un programa de limpieza total para que no se vea nada de lo que ha pasado y está pasando en el estado... Si eres joven, te criminalizan, te ven como una amenaza para la ley... Nuestro trabajo lo clasifican como incitación a la violencia y la rebelión” (entrevista colectiva, 21 de julio de 2009). La criminalización de los artistas urbanos y sus trabajos ha conducido a la situación de que, como comenta un integrante de Lapiztola, “si la policía te agarra con marcadores, rotuladores o aerosol, te detiene, aunque no los estés usando. Para ellos, portar esto es como si cargaras un arma” (entrevista, 23 de julio de 2009).

Los muros se vuelven espacios *de* conflicto, porque las pintas, los carteles y los *esténcils* forman parte de las comunicaciones de protesta *appistas*. Literalmente, “las calles están diciendo cosas”, como se lee en una pinta. En este sentido, junto con las asambleas en las barricadas barriales o las multitudinarias en el zócalo y los medios de difusión ocupados y autogestionados, se puede considerar a las intervenciones político-estéticas como componentes del

⁶ Sobre la campaña publicitaria, se puede consultar en la página electrónica: <www.mioaxacalinda.org>.

entramado de las *esferas de deliberación colectiva* del sistema de protesta, porque han favorecido la transmisión de los puntos de vista, la reflexión colectiva y la definición de las expectativas de la APPO, en una situación en la que los medios de comunicación impresos y electrónicos estatales, nacionales y privados han erigido un “cercos informativo” de censura y desinformación acerca del conflicto oaxaqueño, las razones y los objetivos de los movilizados, adoptando, en muchos casos, el punto de vista oficial.

V

Debido a que los colectivos de artistas urbanos han contribuido a la generación de formas estéticas para el contenido de la protesta simbólica de la APPO en medio del conflicto con los gobiernos estatal y federal, he dirigido mi atención, hasta ahora y de manera implícita, a las referencias y vinculaciones del subsistema aquí estudiado con el sistema político. Sin embargo, la particularidad plástica de las intervenciones de los colectivos ha suscitado que no sólo el político, sino, también, el sistema del arte las haya incluido en sus comunicaciones especializadas.⁷ En esta sección y la siguiente me ocuparé de este tema.

El apoyo organizado de un sector de artistas e intelectuales de Oaxaca a la APPO no fue inmediato. Conocedores de los ritos de movilización y protesta del magisterio, pintores, escultores, poetas, escritores, actores, músicos, así como galeristas y promotores culturales, observaron con distancia y cierto fastidio las negociaciones entre la Sección 22 del SNTE y el gobierno estatal. Incluso cuando la policía reprime a los maestros buscando desalojar la plaza central de la capital el 14 de junio, no se posicionan colectivamente. Juan Pablo Ruiz Núñez, un integrante de esta colectividad, describió la situación de aquel momento como sigue: “He observado que la comunidad académica-artística-cultural establecida en la ciudad de Oaxaca, sus alrededores y en el estado, se halla disgregada, de plano atomizada. Cada quien para su cauce y causas”.⁸ Por supuesto, hubo quienes, de manera individual y más bien ejerciendo su papel de ciudadanos, se sumaron a las marchas de la recién creada APPO o manifestaron, de manera aislada, su preocupación por la situación imperante. Sólo por mencionar un caso notorio, el pintor Francisco Toledo abrió entonces un centro de acopio en el Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca (IAGO) y colocó, a la vez, una fotografía de Gandhi con la frase: “¡No a la violencia!”.

⁷ Sobre la concepción subyacente aquí utilizada acerca del “sistema del arte”, véase Luhmann (1995).

⁸ En *La Patria Ilustrada, publicación emergente*, Oaxaca, septiembre, 2006, p. 8.

Las iniciativas colectivas de creadores e intelectuales tendrían lugar, sin embargo, sólo hacia principio de septiembre. En efecto, ante la pasividad y falta de pronunciamiento de la “comunidad”, en el centro cultural Nueva Babel –fundado en septiembre de 2001 y concebido como un espacio para dar oportunidad a los artistas que no tenían cabida en el circuito cultural oficial como, por ejemplo, el MARCO o los teatros Macedonio Alcalá o Juárez– se organizó, el 7 de septiembre, la Barricada Plástica Femenina, una mezcla de evento político, performance, concierto de jazz, danza y exposición de 50 pinturas. “La idea era hacer la exposición en Nueva Babel, salir a una barricada y solidarizarnos con la gente allí. Así se decidió intervenir una barricada, y nos fuimos a la más cercana, en la calle de Morelos esquina con Crespo. Allí se encontraba un camión cruzado que bloqueaba el paso a la Plaza de la Danza, en donde se ubicaba el plantón alrededor del palacio municipal. Al camión lo forramos con tela y en ella pintamos consignas y todo lo que se nos ocurriera. En el toldo, pusimos veladoras. Un chavo tocó el yembé arriba del camión; otros hicieron arengas políticas; y algunos más recitaron poesía. Hacia las 11:30 de la noche nos regresamos al local a seguir la fiesta” (entrevista con Valente Plascencia, fundador de Nueva Babel, 14 de noviembre de 2009).⁹

Una semana después de la intervención de la Barricada Cultural Plástica, se inauguró el 16 de septiembre, en La Curtiduría, la exposición colectiva *La Patria Ilustrada*, en la que se mostraron trabajos audiovisuales, música, danza contemporánea y pintura. Asimismo, se presentó el primer número de una revista homónima. “En el conflicto, el cerco mediático e informativo no daba muchas opciones para expresarse. [Por esta razón, algunos artistas y creadores] tuvimos la necesidad de contribuir en el movimiento. Entonces, La Curtiduría se transformó en un espacio colectivo de encuentro y expresión que se fundó con este propósito... Invitamos, de manera abierta, a todos los artistas a que presentaran una pieza que expresara lo vivido en esos momentos” (entrevista con Demián Flores, artista plástico, 5 de mayo de 2010). En el primer número de *La Patria Ilustrada*, que reúne parte de los materiales que en su momento se pudieron observar en este espacio, se encuentran colaboraciones de poesía, gráfica, crítica social y reflexiones políticas. En un artículo, Hugo Stewart interpela a los artistas locales con las siguientes palabras: “A la espera de la solución del conflicto que nos aqueja en Oaxaca, los invito a sumarse a la resistencia creativa pacífica por Oaxaca y México”.¹⁰ En este evento no sólo

⁹ Una breve, pero interesante referencia a este evento se puede leer en el texto “Nuestra señora de las barricadas”, de Luis Manuel Amador, aparecido en el n° 1 de *La Patria Ilustrada*, Oaxaca, enero 2007, pp. 9 s.

¹⁰ En *La Patria Ilustrada*, *publicación emergente*, septiembre, 2006, p. 9.

participan, de una u otra forma, artistas reconocidos, como el fotógrafo Antonio Turok, sino, también, caricaturistas de la Sección 22 del SNTE, dibujantes y estudiantes de la Escuela de Bellas Artes, cuyas “ideas plásticas y literarias” reflejaban ya, como apuntaría Tamara León, una preocupación clara y directa “en torno al movimiento social oaxaqueño”.¹¹ En este contexto de mayor involucramiento, algunos artistas, como Raúl Herrera entre otros, comienzan a colaborar estrechamente con la APPO haciendo mantas en el zócalo de Oaxaca y participando en la “marcha caravana” a la Ciudad de México, en donde tomarían parte en un evento cultural de protesta en el Hemiciclo a Juárez en la Alameda capitalina. “Todo esto fue un detonante muy importante, porque la gente vio que en la APPO no había sólo maestros sino que también se habían sumado artistas e intelectuales” (entrevista con Valente Plascencia, fundador de Nueva Babel, 14 de noviembre de 2009).

A pesar de la violenta represión policiaca de noviembre de 2006 y el clima de terror que se vivió en los meses siguientes en Oaxaca, el sistema de arte local siguió ocupándose del conflicto social y político y organizó una serie de exposiciones, en las que se recupera y examina el carácter estético de la protesta gráfica de la APPO. Con el sugerente título de *Grafiteros al paredón*, en febrero de 2007, el IAGO abrió sus muros a la intervención de grafiteros, colectivo de artistas de la calle y artistas independientes. Así, muchos de los *estencils* que habían sido conocidos primero en las calles de Oaxaca se volvieron a plasmar, en versiones más elaboradas, para esta muestra. En marzo, en Nueva Babel se organizó la exposición *Las paredes hablan*, “que fue pensada como un homenaje a la gente que sacó su arte a las calles. Por eso, invitamos a grafiteros, que intervinieron todos los muros del local, inclusive los que dan a la calle. Esto nos creó, por cierto, un problema con el ayuntamiento” (entrevista con Valente Plascencia, fundador de Nueva Babel, 14 de noviembre de 2009). En abril y mayo siguientes, en La Curtiduría, se presentó una muestra del arte urbano contextualizándolo en relación con su producción en el subcontinente. Así, Arte Jaguar compartió el espacio con sus contrapartes colombianas Excusado Printsystem y Asalto Urbano, y argentinas, Buenos Aires Stencil y Run don’t Walk, en la exposición colectiva *Stencilatinoamerica. Iconografía callejera*.¹² En este mismo espacio cultural tendría lugar, de septiembre a octubre, la exposición de fotografía, videoinstalación y gráfica *Aquí no pasa nada*, que contaría con la participación de Radio Plantón y Mal de Ojo, entre otros.¹³

¹¹ En, *La Patria Ilustrada, publicación emergente*, Oaxaca, septiembre, 2006, p. 12.

¹² Vid. La Curtiduría y Taller de Experimentación Grafica (2007a).

¹³ Vid. La Curtiduría (2007). Esta exposición itinerante se presentaría también en Canadá, EE.UU. y la Ciudad de México.

Además de los diversos documentales que han merecido la APPO y su protesta en los últimos cuatro años, también vale rescatar el estupendo trabajo editorial de la obra *Memorial de agravios. Oaxaca, México, 2006*, por parte del reconocido pintor oaxaqueño Rubén Leyva (2008). Allí se reúnen un poco más de 200 fotografías de 22 fotógrafos nacionales e internacionales, que documentan, de manera impactante, las diferentes etapas del conflicto del 2006. Aunque de menor formato que las fotografías publicadas, pero de gran calidad en la impresión, el volumen contiene asimismo una selección de grafitis, pintas y *esténcils*.

No es necesario continuar las referencias al conjunto de exposiciones en Oaxaca, el país y el extranjero de las obras de los artistas de la calle. Lo importante aquí es, más bien, subrayar el hecho del reconocimiento del trabajo de diferentes “colectivos” por parte del sistema del arte, a través de sus múltiples organizaciones (como museos, galerías, centros culturales, editoriales, revistas especializadas, escuelas de bellas artes, etcétera), y, en consecuencia, su inclusión en las comunicaciones intrasistémicas. La condición de posibilidad de lo anterior han sido las actividades artístico-políticas de la “comunidad” de creadores e intelectuales de Oaxaca, que, asumiendo primero un papel político más activo en el conflicto, empezaron a revalorar posteriormente las manifestaciones gráficas de la protesta simbólica de la APPO y a considerarlas como objetos interesantes desde la perspectiva de observación, el código y los programas del sistema del arte. Un ejemplo de lo anterior es la experiencia del artista plástico Rubén Leyva:

El 14 de julio amanece Oaxaca en un verdadero estado de guerra: helicópteros volando, televisores en el espacio, palos, hules, mantas, catres. Era el surrealismo más puro que uno se pueda imaginar. Como pintor con casi 30 años de trabajo, percibo de inmediato la dimensión e idea estéticas en el movimiento popular, que están allí desde el inicio. Era maravilloso ver todo esto, porque la creatividad se desborda y resulta el único medio para poder denunciar. Así, las fachadas y el legado arquitectónico de cantera de hace casi cinco siglos se convierte en una pizarra para la denuncia. Se podría hablar hoy día de manera muy crítica [sobre los daños de la protesta gráfica provocados en el patrimonio cultural], pero la verdad se caería en el error al ver sólo este punto de la cuestión. La arquitectura y escenografía de la ciudad de Oaxaca resultó *ad hoc* al movimiento popular y su increíble riqueza estética. Pero los protagonistas no son mis colegas, los artistas, sino los artistas anónimos, desconocidos y no reconocidos de las colonias populares organizados en colectivos... ¡Esto era fantástico!... Así, pues, desde el inicio aparece la manifestación plástica en banquetas, en grandes muros, como *esténcils*, pintas y grafitis. Todo esto conduce a que el movimiento popular sea de verdad el más rico en imágenes hoy día. Esta creatividad resultó ser una de las armas más valiosas del movimiento. Pero ésta no se queda sólo en los muros, sino que se expresa, también, en ciertos artefactos para simular la guerra, porque allí sí había una resistencia. Mucha

gente salía a la calle disfrazada con máscaras, pañoletas de colores, escudos africanos y diferentes íconos y con un colorido que rompía, inclusive, con la paleta de la teoría del color. Todo esto se hacía con una imaginaria y una creatividad extraordinarias. Yo sabía que el movimiento estaba metido en una dinámica peligrosa, pero yo no podía deslindarme del gusto de ver esta parte de la creatividad que me llamó de inmediato la atención y me enriqueció mucho. Las vistas de la ciudad resultaban, de pronto, cuadros inesperados (entrevista, 26 de julio de 2009).

En resumen, las intervenciones de grafiteros y colectivos pasaron de la politización propagandística del arte, que tenía lugar dentro del sistema político, a la estetización de la política, al interior del sistema del arte.

VI

Mientras que el sistema del arte local incluía en sus comunicaciones y operaciones las obras de los colectivos de artistas de la calle, al interior de éstos y entre éstos y los grafiteros de las barricadas surgió una polémica en torno a los espacios de producción y exposición de sus trabajos y el sentido que todo ello debería tener. En efecto, participar, aunque de manera subordinada, en el circuito institucional cultural ha provocado, evidentemente, asombro, desconcierto, controversia y reacciones encontradas.

Entre los grafiteros de las barricadas y los colectivos se dio un primer cisma después de 2006, ya que los primeros dejaron de un lado los contenidos políticos de sus intervenciones y regresaron a las formas convencionales del grafiti. En palabras de Itandehui: “Los grafiteros de la nueva generación¹⁴ ya casi no hacen trabajos con contenido político... [Ellos creen] que el momento de pintar fue durante el conflicto. Ahora hacen bombas y letras, pero eso no es político. En cambio, los de la primera generación, como Yesca, Smek, Cer, Vain o los de ASARO, siguen trabajando todavía temas sociales y políticos” (entrevista, 5 de mayo de 2010). Esta diferencia tiene que ver, también, con el hecho de que los grafiteros de la calle consideran que abordar temas políticos y sociales *después* del conflicto no es sino una forma de “vender” el movimiento, de manera “oportunista”, para fines particulares. “Los chavos de las barricadas que hacían grafiti creen que colectivos como Lapiztola o ASARO se aprovechan del movimiento; y lo mismo [valdría para] artistas como Demián Flores, que, según ellos, nunca pintaron en la calle. No ven con buenos ojos, por ejemplo, que Lapiztola diseñe y venda playeras con gráfica alusi-

¹⁴ La entrevistada distingue entre la vieja y la nueva generación de grafiteros: los primeros tienen 26 años o más, mientras que los segundos, 22 o menos.

va al movimiento” (entrevista con Itandehui, artista, 5 de mayo de 2010). Asimismo, piensan que la vinculación de estos colectivos con el sistema del arte despolitiza, paradójicamente, el carácter del grafiti, la pinta y el *esténcil*, porque, en sus intervenciones, ya no “se la rifan [es decir, no se arriesgan] en las calles” y ahora trabajan sólo “de manera legal, es decir, en museos o bardas que les dan”. Por eso se preguntan: ‘¿De qué sirve hacer una temática muy política, si nada más va a los museos?’” (entrevista con Itandehui, artista, 5 de mayo de 2010). En fin, si esta protesta gráfica desea conservar su carácter transgresor, parecen pensar los grafiteros de las barricadas, entonces se debe cultivar *en la calle y para la calle*.

Dado que se trata del mismo sistema de arte, no es de extrañar que una discusión similar haya tenido lugar también entre los artistas más establecidos de Oaxaca. “El movimiento popular en 2006 generó un debate en el seno de la comunidad artística respecto a las maneras de difundir el arte. Algunos de los artistas entrevistados señalaron que el conflicto oaxaqueño sirvió para mostrar que existen formas de hacer público el trabajo de distintos creadores fuera de los canales tradicionales para hacerlo –nos referimos, en este punto, a museos, galerías o eventos organizados por las autoridades gubernamentales–. En efecto, las obras de diversos artistas fueron mostradas directamente en las calles y plazuelas –teniendo a la calle de Alcalá como su principal espacio–, en sitios que devinieron escenarios fundamentales de difusión cultural –nos referimos por ejemplo a la Curtiduría, la Casa Rasta, la Nueva Babel y el Café Central– e incluso en algunas de las barricadas ciudadanas” (Porrás Ferreyra 2009: 240 s.). Asimismo, entre algunos creadores oaxaqueños se percibe también escepticismo en relación a la conveniencia estética y política de haber “enclaustrado” la imaginación creativa de la protesta simbólica *appista*. Así lo manifiesta, por ejemplo, Rubén Leyva: “En este sentido, resultaba preocupante observar, conforme pasaba el tiempo, hacia adónde iba todo esto; porque, hubo un momento, en que, en lugar de fomentar la expansión libre y natural de estos trabajos artísticos y de denuncia en el espacio de la calle, se le empezó a enmarcar, enclaustrar y coartar. Yo quiero ser muy claro y franco, por lo que me atrevo a afirmar que La Curtiduría jugó un papel importante en centralizar, frenar e institucionalizar [las manifestaciones estéticas] del movimiento popular. Afortunadamente hay gente que percibió esto, no cayó en el juego y se distanció de ello” (entrevista con Rubén Leyva, artista plástico, 26 de julio de 2009).

Los colectivos de artistas urbanos no juzgan, por su parte, que estén necesariamente aprovechándose o vendiendo el movimiento, como afirman sus críticos de las barricadas, al ingresar al sistema del arte y continuar con la elaboración de propuestas estéticas con contenido social y político. “Yo digo que todos los colectivos le han entrado, de una forma u otra, al mercado y a las ins-

tituciones. Lo chido [es decir, lo bueno] es que siguen trabajando sus temáticas y que nadie les impone lo que tiene que hacer o el tema a elaborar. Además, ninguno ha perdido la esencia de hacer el trabajo también en las calles. Por supuesto, aquí en los museos estatales de Oaxaca no se les han abierto las puertas; pero sí ha habido exposiciones en el Museo de la Ciudad de México, por ejemplo, y otros lugares. Algunos de estos artistas me dicen, “¿por qué no exponer en galerías o museos? Es como poner un *spot* más, que puede estar en la calle o en museo *nice*; pero lo importante es difundir esto en todos lados” (entrevista con Itandehui, artista, 5 de mayo de 2010). Roberto, miembro de Lapiztola, da un sentido diferente al de sus críticos al hecho de comercializar playeras con motivos gráficos del conflicto de 2006: “Las playeras con contenido político la entendemos como una semilla que puede ser llevada a muchos lados, como una gráfica que va caminando y que puede crear conciencia” (entrevista, 23 de julio de 2009).

Las reservas de ASARO hacia el sistema de arte son de naturaleza política, en primera instancia, y estética, en segundo lugar. En opinión de Smek, uno de sus integrantes, éste cumple una función de “enajenación” del “pueblo” que sólo “le sirve al “sistema” de dominación de la sociedad. Existe una élite de artistas que ya pertenece al capitalismo y con el cual están coludidos. “Les interesa más el dinero que la banda... Lamentablemente, muchos artistas hacen sólo un trabajo meramente estético y se pierden en abstracciones y cuestiones poéticas... [Por esta razón], en el mundo del arte estamos esclavizados por el sistema. Este arte no trata de romper u oponerse al sistema, porque está controlado por las clases altas de la sociedad, que deciden qué es arte y qué no, lo que sí vale y lo que no” (entrevista colectiva con ASARO, 21 de julio de 2009). A pesar de esta posición crítica al sistema del arte, lo cierto es que ASARO sí participa activamente en él, aunque, claro está, no en el circuito institucional “oficial” local, sino fuera de Oaxaca y en el extranjero.¹⁵ No obstante, entre ellos existe el propósito de “romper con este sistema vinculándonos con la sociedad a través del arte. Al involucrarnos estamos haciendo política, porque estamos proponiendo un cambio” (entrevista colectiva con ASARO, 21 de julio de 2009).

Ante esta situación, los colectivos de artistas urbanos están configurando un circuito contracultural alternativo con galerías y talleres como el Espacio Zapata, Nueva Babel, el Tianguis Cultural Libertad y Resistencia o, a en el ámbito nacional, la Revuelta Cultural Mexicana, en donde sus obras y discursos se exponen, intercambian y venden. En este espacio creen que se pueda

¹⁵ Una lista de exposiciones locales, nacionales e internacionales de ASARO se puede consultar en su “Curriculum Vitae”, en ASARO, *A dos años*, Oaxaca, 2009.

“desarrollar, de manera autónoma y autogestiva, un arte social y político”, en el que los “peligros” del individualismo y la mercantilización del arte, así como los intentos de cooptación institucional, serían conjurados. En palabras de Yescas:

Cuando exponemos colectivamente, buscan siempre a los más conocidos de ASARO y al que tiene el trabajo más estético. Yo creo que ésta es una estrategia [de las galerías y el mercado], porque ¿hasta qué punto puedes ser tú [en el sistema]? ¿Hasta qué punto puedes entrar en estos lugares? Lo esencial para mí es mantener el compromiso, ser siempre francos no dejarse absorber [por el sistema]... Cuando era estudiante de la Escuela de Bellas Artes [de la UABJO], yo no sabía adónde ir, porque el sistema es bien absorbente. Allí lo que te enseñan es a apostar a abrir una galería. Si lo haces, ya la armaste [es decir, ya triunfaste]. Pero realmente no estás haciendo arte de esta manera; sólo produces algo que no deja huella, no transforma o propone otra cosa: simplemente estás vendiendo (entrevista, 21 de julio de 2009).

La crítica al funcionamiento del sistema del arte por parte de los artistas urbanos puede también entenderse como la lucha, en términos de Pierre Bourdieu, entre un grupo subordinado en el campo artístico local en contra de los actores dominantes y su capacidad de decidir acerca del valor (estético y monetario) de las obras, su exhibición y reconocimiento, así como los apoyos y las oportunidades que pueden gozar o no los que participan en este campo para aumentar su capital simbólico y económico. Evidentemente, no todos los participantes en el sistema del arte tienen la misma influencia y el mismo poder para lograr que sus comunicaciones y obras tengan gran capacidad de enlace, resonancia y condensación para estructurar y organizar el sistema de arte local. Así, pues, estas posiciones escépticas hacia al “arte institucionalizado” pueden ser vistas, también, simplemente como una estrategia de legitimación y búsqueda de validación de su apuesta de conjugación del arte y la política. Lo paradójico es que esto los colocaría como herederos y continuadores de los creadores más oficialistas en la historia artística mexicana contemporánea: los muralistas Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco, entre otros.

El fondo de estas diferencias y conflictos entre los colectivos de artistas se encuentra en el hecho de que el sistema de arte opera con un código en el que las comunicaciones, temas y objetos con los que trata se aprehenden “exclusivamente” por su interés estético. El contenido político de las obras de los colectivos se observa y aprecia como un elemento más de estos trabajos, pero sin gozar de ningún valor primordial en sí mismo. En cambio, desde la perspectiva y la experiencia política de los colectivos y demás artistas de la calle, el contenido y el efecto político de sus intervenciones resultan fundamentales en sus

propuestas artísticas. Como anfibios, estos colectivos se mueven tanto en el sistema político como en el del arte y apuestan, por lo menos ASARO así lo hace, a subvertir los códigos sistémicos específicos y reprogramarlos, como diría Alberto Melucci (1996), para anular la diferencia entre el arte y la política. Sin embargo, a causa de la diferenciación funcional de la sociedad moderna en sistemas complejos y altamente especializados, esta pretensión resulta inviable. Lo que sus obras demuestran es, paradójicamente, la autonomía de los sistemas de funciones, pero, también, sus posibles acoplamientos estructurales, préstamos, resonancias e irritaciones mutuas (sobre el tema, vid Luhmann 1998).

Bibliografía

- AHLEMEYER, Heinrich W. (1989): “Was ist eine soziale Bewegung? Zur Distinktion und Einheit eines sozialen Phänomens”, en: *Zeitschrift für Soziologie*, Jg. 18, Heft 3, Juni, pp. 175-1991.
- (1995): *Soziale Bewegungen als Kommunikationssystem. Einheit, Umweltverhältnis und Funktion eines sozialen Phänomens*. Opladen: Leske/Budrich.
- ARTE JAGUAR (2007a): “Arte Jaguar”, en La Curtiduría y Taller de Experimentación Grafica, *Stencilatinoamérica. Iconografía callejera*, catálogo de la exposición, abril-mayo. Oaxaca: s. e., s. p.
- (2007b): Video sin título, en: <<http://www.youtube.com/watch?v=vinA3BFQqRM>>, (15 de agosto de 2009).
- ASARO, <blogs.myspace.com/asaroaxaca>, (10 de agosto de 2009).
- BALLESTEROS, Héctor (2007): *Puntos B, cartografías de una ciudad en crisis: Oaxaca 2006, interactivo con 39 barricadas*. DVD Arquitectura.
- BEAS TORRES, Carlos (ed.) (2007): *La batalla por Oaxaca*. Oaxaca: Ediciones Yope Power.
- BOLOS, Silvia (2011): “La participation des organismes civils dans le conflit de Oaxaca 2006”, en: *Problèmes d’Amérique Latine*, n. 81, été, pp. 75-102.
- COLADEANGELO, Claudio (2009): *El comal ardiente. ¿Qué pasa en Oaxaca?* Oaxaca: Pueblo Production.
- COMISIÓN CIVIL INTERNACIONAL DE OBSERVACIÓN POR LOS DERECHOS HUMANOS (CCIODH) (2007): *Informe sobre los hechos de Oaxaca*. Barcelona: CCIODH-UACM.
- CORDERO, Patricia (2008): “Grafiti Jaguar: arte de protesta”, en: *Excelsior*, 10 de agosto de 2008, <http://www.exonline.com.mx/diario/noticia/comunidad/expresiones/grafiti_jaguar_arte_de_protesta/312443>, (10 de agosto de 2009).
- CORTÉS, Joel Vicente (coord.) (2006): *Educación, sindicalismo y gobernabilidad en Oaxaca*. Oaxaca: SNTE.
- Cuadernos del Sur* (2007), año 12, n° 24/25, noviembre, Oaxaca.
- DENHAM, Diana y CASA Collective (2008): *Teaching rebellion. Stories from the grass-roots mobilization in Oaxaca*. Oakland: P.M. Press.

- DIRECCIÓN DE COMUNICACIÓN SOCIAL DEL AYUNTAMIENTO DE OAXACA DE JUÁREZ (2009): *Mi Oaxaca linda*, tríptico.
- “Editorial”, en: *Penélope. Diseño, gráfica y sociedad, Oaxaca, Gráfica 2006, carteles, esténcil, grafiti y grabados*, 2010, enero, n° 6, sin paginación.
- El Cotidiano* (2008), UAM-A, México, año 23, marzo-abril.
- Espacio Zapata*, <www.espaciozapata.blogspot.com>, 2008, (10 de agosto de 2009).
- ESTRADA Saavedra, Marco (2008): *Sistemas de protesta*, manuscrito inédito.
- (2012): “*Vox populi*. La difusión mediática de la protesta de la Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca”, en: Estrada Saavedra, Marco (coordinador), *Protesta social. Tres estudios sobre movimientos sociales en clave de la teoría de sistemas de Niklas Luhmann*. México: El Colegio de México, pp. 45-104.
- (2010): “La anarquía organizada: las barricadas como el subsistema de seguridad de la Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca”, en: *Estudios Sociológicos*, vol. XXVIII, n° 84, septiembre-diciembre, pp. 903-939.
- FREIDBERG, Jill (2007): *Un poquito de tanta verdad*, Producción de Corrugated Films con la colaboración de Mal de Ojo TV, Seattle.
- GARCÍA HERNÁNDEZ, Arturo (2008): “Asaro, una respuesta cultural ante el control de los medios”, en: *La Jornada*, 3 de noviembre. Reproducido en: <blogs.myspace.com/asarooaxaca> (10 de agosto de 2009).
- GARDUÑO, Armando/SALCIDO, Amelia (2008): *El Muro*, DVD, UAM-X, México.
- GIARRACCA, Norma (2008): *Cuando hasta las piedras se levantan. Oaxaca, México, 2006*. Buenos Aires: Antropofagia.
- GIDDENS, Anthony (2002): *Consecuencias de la modernidad*. Madrid: Alianza Editorial.
- HELLMANN, Kai-Uwe (1996): *Systemtheorie und neue soziale Bewegungen. Identitätprobleme in der Risikogesellschaft*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- (1998): “Systemtheorie und Bewegungsforschung. Rezeptiondefizite aufgrund von Stildifferenzen oder das Ausserachtlassen von Naheliegenden”, en: *Rechtshistorisches Journal*, Jg. 17, pp. 493-510.
- (2000): “...und ein grösseres Stück Landschaft mit den erloschenen Vulkanen des Marxismus. Oder: Warum rezipiert die Bewegungsforschung Luhmann nicht?”, en: De Berg, Henk/Schmidt, Johannes (eds.): *Rezeption und Reflexion. Zur Resonanz der Systemtheorie Niklas Luhmanns ausserhalb der Soziologie*. Frankfurt: Suhrkamp, pp. 411-439.
- JAPP, Klaus P. (1984): “Selbsterzeugung oder Fremdverschulden. Thesen zum Rationalismus in den Theorien sozialer Bewegungen”, en: *Soziale Welt*, Jg. 35, Heft 3, pp. 313-329.
- (1986a): “Kollektive Akteure als soziale Systeme?”, en: Unverferth, Hans-Jürgen (ed.): *System und Selbstproduktion. Zur Erschliessung eines neuen Paradigmas in den Sozialwissenschaften*. Frankfurt/Bern/New York: Peter Lang, pp. 166-191.
- (1986b): “Neue soziale Bewegungen und die Kontinuität der Moderne”, en: Berger, Johannes (ed.): *Die Moderne-Kontinuitäten und Zäsuren*. Göttingen: O. Schwartz, pp. 311-333.
- (1990): “Das Risiko der Rationalität für technisch-ökologische Systeme”, en: Halfmann, Jost/Japp, Klaus Peter (eds.): *Riskante Entscheidungen und Katastrophens-*

- potentiale. Elemente einer soziologischen Risikoforschung*. Opladen: Westdeutscher Verlag, pp. 34-60.
- LA CURTIDURÍA (2007): *Aquí no pasa nada*, catálogo de la exposición. Oaxaca: La Curtiduría.
- LACHE BOLAÑOS, Norma Patricia (2009): “Intervenciones plásticas en el entorno de la Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca”, en: Martínez Vásquez, Víctor Raúl (coord.): *La APPO: ¿rebelión o movimiento social? (Nuevas formas de expresión ante la crisis)*. Oaxaca: IISUABJO, pp. 199-217.
- LAW, Yih (2008): *Sígueme contando. Sonidos de la lucha oaxaqueña*, Producción CESOL/luzKemada, Oaxaca/C.d. México.
- LEÓN, Andrea (2009): “El grafiti y su historia en Oaxaca”, en: ASARO, <blogs.myspace.com/asaroaxaca>, (10 de agosto de 2009).
- LEÓN, Tamara (2006): *La Patria Ilustrada, publicación emergente*, Oaxaca, p. 12.
- LEYVA, Rubén (2008): *Memorial de agravios, Oaxaca, México, 2006*. Oaxaca: Marabú Ediciones.
- LOBO, Fernando (2010): “La pared es el medio”, en: *Penélope. Diseño, gráfica y sociedad, Oaxaca, Gráfica 2006, carteles, estencil, graffiti y grabados*, enero, n° 6, sin paginación.
- LUHMANN, Niklas (1987): *Soziale Systeme. Grundriss einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt: Suhrkamp.
- (1992): *Sociología del riesgo*. Guadalajara: Universidad Iberoamericana/Universidad de Guadalajara.
- (1995): *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt: Suhrkamp.
- (1996): *Protest. Systemtheorie und soziale Bewegungen*, herausgegeben und eingeleitet von Kai-Uwe Hellmann. Frankfurt: Suhrkamp.
- (1998): *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. Frankfurt: Suhrkamp.
- (2000): *Die Politik der Gesellschaft*, herausgegeben von André Kieserling. Frankfurt: Suhrkamp.
- (2005): “Interaktion, Organisation, Gesellschaft”, en: *Soziologische Aufklärung 2. Aufsätze zur Theorie der Gesellschaft*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, pp. 9-24.
- MAL DE OJO TV (2007): *Resistencia visual 1*, DVD, Oaxaca.
- MAL DE OJO TV/COMITÉ DE LIBERACIÓN 25 DE NOVIEMBRE (2007): *Compromiso Cumplido*, DVD, México.
- MAL DE OJO TV/CONTRAIMAGEN (2007): *Morena*, DVD, Oaxaca, marzo s/e.
- MARTÍNEZ VÁSQUEZ, Víctor Raúl (coord.) (2009): *La APPO: ¿rebelión o movimiento social? (Nuevas formas de expresión ante la crisis)*. Oaxaca: IISUABJO.
- (2007): *Autoritarismo, movimiento popular y crisis política: Oaxaca 2006*. Oaxaca: UABJO/Instituto de Investigaciones Sociológicas/Centro de Apoyo al Movimiento Popular Oaxaqueño/A.C./EDUCA/Consortio para el Diálogo Parlamentario y la Equidad.
- MEJÍA, Gina (2009): “Captan imágenes a poetas urbanos”, en: ASARO, <blogs.myspace.com/asaroaxaca>, (10 de agosto de 2009).
- MELUCCI, Alberto (1996): *Challenging codes. Collective action in the information age*. Cambridge: Cambridge University Press.

- MEZA VILLARINO, Inti (s. a.): “Escribir la vida en las calles. Conversación con Smeck del colectivo Arte Jaguar”, en: <<http://666ismocritico.wordpress.com/2009/03/14/598/>>, (10 de agosto de 2009).
- NEVEAR, Louis E. V. (2009): *Protest graffiti Mexico: Oaxaca*. Con fotografías de Elaine Sendyk. New York: Mark Batty Publisher.
- ORTIZ FRANCO, Itandehui (2007): “Resistencia visual. Stencil Oaxaca”, en: <<http://www.youtube.com/watch?v=FLEOP9SZEfU>>, (15 de agosto de 2009).
- (2009): “Curriculum delictivo. atake visual 132k. Grafiti y estencil Oaxaca, foto, video y edición”, en: <<http://www.youtube.com/watch?v=9CF1JgF8H4k>>, (15 de agosto de 2009).
- OSORNO, Diego Enrique (2007): *Oaxaca sitiada. La primera insurrección del siglo XXI*. México: Grijalbo.
- PARDO, Elena (2007): “Arte Jaguar + Acoamonchi (una probadita)”, en: <http://www.youtube.com/watch?v=A22_rg6jCpU>, (15 de agosto de 2009).
- Penélope. *Diseño, gráfica y sociedad, Oaxaca, Gráfica 2006, carteles, estencil, graffiti y grabados* (2010), enero, n° 6, sin paginación.
- PORRAS FERREYRA, Jaime (2009): “Las expresiones artísticas y la participación política: el conflicto oaxaqueño de 2006”, en: Martínez Vásquez, Víctor Raúl (coord.): *La APPO: ¿rebelión o movimiento social? (Nuevas formas de expresión ante la crisis)*. Oaxaca: IISUABJO, pp. 219-245.
- RECONDO, David (2007): *La política del gatopardo. Multiculturalismo y democracia en Oaxaca*. México: CIESAS/CEMCA.
- RUIZ NÚÑEZ, Juan Pablo (2006): *La Patria Ilustrada, publicación emergente*, Oaxaca, p. 8.
- SIN AUTOR (2008): “Guerra visual”, en: <http://www.youtube.com/watch_popup?v=FLEOP9SZEfU>, (15 de agosto de 2009).
- SOTELO MARBÁN, José (2008): *Oaxaca: insurgencia civil y terrorismo de Estado*. México: Era.
- STEWART, Hugo (2006): *La Patria Ilustrada, publicación emergente*, Oaxaca, p. 9.
- TOVAR, Patricia, (2009): “Resistencia visual”, en: *A dos años*. Oaxaca: ASARO.
- VIDEOHACKERS/INDYMEDIA (2007): *Brad, uma noite mais nas barricadas*, DVD, Videohackers, Indymedia, Familia Bastos producciones-Brasil, Producciones Intermedia-España, s./e.

Trabajo de campo

- Entrevista con Carmen, maestra, 23 de junio de 2009.
- Entrevista colectiva con ASARO, 21 de julio de 2009.
- Entrevista colectiva con la Lapiztola, 23 de julio de 2009.
- Entrevista colectiva con Arte Jaguar, 24 de julio de 2009.
- Entrevista con Rubén Leyva, artista plástico, 26 de julio de 2009.
- Entrevista con Valente Plascencia, fundador de Nueva Babel, 14 noviembre de 2009.
- Entrevista con Demián Flores, artista plástico, 5 de mayo de 2010.
- Entrevista con Itandehui Franco, 5 de mayo de 2010.

