

De la transgresión a la institucionalización. La gráfica política en la reconfiguración del espacio público en la ciudad de Oaxaca

Marcela Meneses Reyes¹

Itandehui Franco²

INTRODUCCIÓN

Ha pasado más de una década desde que la ciudad de Oaxaca se vio fuertemente convulsionada por un movimiento popular que devino en ruptura de las relaciones de mando/obediencia entre los oaxaqueños y sus gobernantes, encarnados en la figura del gobernador Ulises Ruiz Ortiz.³ Los actores iniciales de la protesta fueron los maestros de la sección 22 del Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación, cuyas demandas fungieron como el núcleo de confluencia para diversos sectores sociales que al presenciar la represión del gobierno se articularon en torno a la Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca (APPO) como un espacio organizativo permanente entre maestros, centenas de organizaciones políticas y sociales y el *pueblo*⁴ movilizado, de manera individual o colectiva, con una sola demanda: la renuncia del gobernador.

¹ Doctora en ciencias políticas y sociales por la Universidad Nacional Autónoma de México e investigadora del Instituto de Investigaciones Sociales de la misma universidad.

² Etnohistoriadora, maestra en historia del arte por la Universidad Nacional Autónoma de México.

³ Gobernador del estado de Oaxaca de 2004 a 2010.

⁴ Como se autodenominaba la población que participaba en la protesta.

Un sector que desde el principio participó en la protesta y que poco a poco fue adquiriendo mayor visibilidad fue el de los jóvenes, que a pesar de su diversidad en cuanto a orígenes, motivaciones, prácticas y objetivos compartían el hartazgo, la incredulidad y la desconfianza hacia su gobierno, así como la necesidad de transformar las cosas por medio de la acción política organizada.

Fue así como a partir del 14 de junio de 2006, cuando las fuerzas policiacas estatales intentaron desalojar violentamente el plantón de maestros que se encontraba en el zócalo, la participación activa y comprometida de jóvenes universitarios, artistas, activistas, indígenas, anarcos, barricaderos, entre otras caracterizaciones que los identifican y distinguen entre sí, se convirtió en un elemento central para el sostenimiento de la protesta popular durante casi seis meses.

Un sector de jóvenes que se mantuvo sumamente activo y visible, dada la naturaleza de su propia práctica, fue el de los artistas gráficos, que desde los años noventa ya venían plasmando por los muros de la ciudad un tipo de arte, a través del grafiti, el estencil y el cartel, que permite afirmar que en Oaxaca existía una escena de gráfica urbana anterior a la protesta popular (Franco, 2011). No obstante, su ejecución obedecía más a las reglas del arte urbano, que se centran en la dimensión estética sobre las formas, los estilos y las figuras de las obras, y a lo *rifado*⁵ o *atascado*⁶ que podría resultar un artista o un colectivo, además de cuestionar la propiedad privada y el carácter patrimonial de la ciudad mediante la apropiación clandestina del espacio público.

⁵ De gran calidad o muy arriesgado, según las condiciones de accesibilidad y vigilancia donde se ejecute.

⁶ En una suerte de competencia por la cantidad de pintas, espacios y proporciones para plasmar la obra o por lo menos el *tag* (la firma).

El año 2006 representó un profundo cisma en distintos ámbitos de la vida oaxaqueña, y el arte no fue la excepción. En este sentido, diversos trabajos han dado cuenta de la participación activa de los jóvenes artistas gráficos a favor de la protesta popular. Las obras altamente politizadas de los colectivos como Arte Jaguar, Lapiztola y la Asamblea de Artistas Revolucionarios de Oaxaca (Asaro), principalmente, han llenado páginas enteras de publicaciones digitales e impresas que muestran su creatividad, innovación e impacto, tanto a nivel estético como político y social (Estrada, 2012 y 2013; Lache, 2009 y 2013; Porras, 2009; Nevaer, 2009; Caplow, 2013; Franco, 2011; Leonardo, 2010; Stephen, 2013; Asaro, 2014; Aquino, 2011).

No obstante, se ha reflexionado muy poco sobre quiénes estaban detrás de las imágenes, cuáles eran sus motivaciones para participar en la protesta⁷ o cuál es la trascendencia de la gráfica política posterior al 2006, tanto para los propios artistas, en lo individual y lo colectivo, como para la ciudad de Oaxaca, donde despliegan su obra.⁸

En este texto analizaremos una dimensión hasta ahora poco abordada tanto por los investigadores de la protesta oaxaqueña como por los interesados en el arte creado en el conflicto: el impacto de la gráfica política en la reconfiguración del espacio público de la ciudad de Oaxaca, ejecutada de forma ilegal, clandestina y transgresora, o como parte de la institucionalización en que se ha visto inmersa después del 2006. Para hacerlo recuperaremos algunos de nuestros planteamientos vertidos en trabajos previos para profundizar teórica y metodológicamente

⁷ Objetivo que Meneses desarrolló en un artículo previo (2016).

⁸ Itandehui Franco se aproximó a este tema en su tesis para obtener el grado de maestra en historia del arte por la Universidad Nacional Autónoma de México (2014). Cabe agregar que fue integrante activa de la Asaro, cuya mayor aportación fue el registro fotográfico de la gráfica política que se ha desplegado por los muros de la ciudad de Oaxaca desde 2006 y hasta la fecha.

en la reconfiguración simultánea y recíproca del espacio social de los jóvenes artistas gráficos y del espacio público de la ciudad como efecto colateral de un conflicto sociopolítico que cuestionó y subvirtió, al menos temporalmente, las relaciones de dominación/subordinación entre los oaxaqueños que participaron en la protesta y sus gobernantes.

El método utilizado fue el cualitativo, y consistió en recorridos etnográficos por las calles de la ciudad; visitas a galerías, museos y talleres donde se crea, exhibe y comercia la obra de los colectivos; registro fotográfico de grafitis, estenciles y carteles, que sirvió para la elaboración de dos mapas: uno para ubicar las galerías propias de los colectivos que se han abierto y cerrado desde 2006 hasta noviembre de 2015 y otro para señalar algunos de los murales plasmados en el espacio público que han sido objeto de censura por parte de las autoridades locales. Asimismo, se realizaron entrevistas a profundidad a dos integrantes de la Asamblea de Artistas Revolucionarios de Oaxaca, Line y Yescka, a una ex integrante, Itandehui, y a dos miembros de la Lapiztola, Rosario y Roberto, dos de los colectivos más representativos de la gráfica política oaxaqueña.

LA GRÁFICA POLÍTICA COMO EXPRESIÓN DE CONFLICTO EN EL ESPACIO PÚBLICO

A partir del 14 de junio de 2006, cuando el gobernador Ulises Ruiz intentó reprimir el plantón de maestros para liberar el zócalo de toda manifestación de protesta, el nacimiento y la consolidación de la APPO implicó una creciente apropiación y resignificación del espacio público en sus planos material, político, virtual y simbólico a través de los plantones, las multitudinarias marchas, los violentos enfrentamientos con la policía, la ocupación de oficinas y recintos de gobierno, las innumerables asambleas, la *toma* de los medios de comunicación, la imprecisa

cantidad de barricadas —que se cuentan entre quinientas y mil quinientas—, los eventos político-culturales y la gráfica política plasmada en los muros por jóvenes provenientes de los barrios periféricos de la ciudad capital, con habilidades artísticas generalmente ejecutadas en la calle y perfeccionadas en la formación académica, descendientes directos de los maestros que se encontraban en el plantón y habían sido violentamente reprimidos:

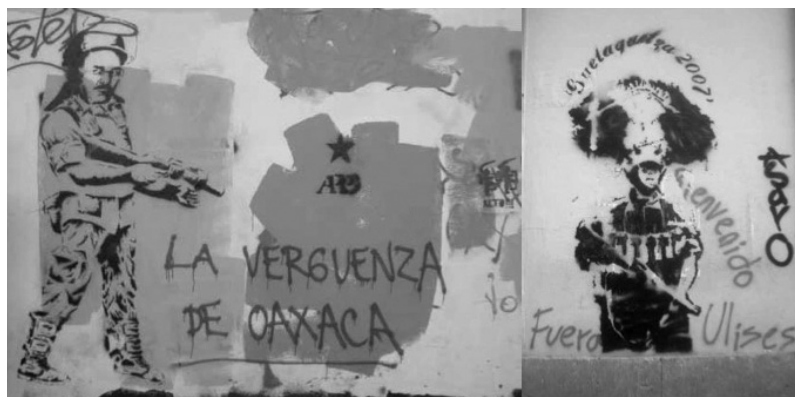
Mi familia es de maestros; entonces, pues sí teníamos bastante información acerca de todo el movimiento. Prácticamente soy la única [de la familia] que no soy maestra. La mamá de Roberto [integrante de Lapiztola] también trabajaba en el magisterio, en el antiguo IEEPO,⁹ y la esposa de Yankel [integrante de Lapiztola] también es maestra de preescolar (entrevista a Rosario, integrante de Lapiztola, 12 de octubre de 2015).

Mi papá es maestro y yo estaba con él en el plantón, porque también ya había muchos rumores de que iban a desalojar (entrevista a Line, de la Asaro, 17 de noviembre de 2014).

Cuando fue lo del desalojo teníamos familia en el zócalo. Prácticamente empezamos en ese momento (entrevista a Roberto, de Lapiztola, 12 de octubre de 2015).

Mi familia es más de la mitad de maestros; entonces, he estado muy cercana a esto. Es algo como de bastante gente de Oaxaca que tiene familiares maestros (entrevista a Itandehui, ex integrante de la Asaro, 25 de octubre de 2015).

⁹ Instituto Estatal de Educación Pública de Oaxaca. Con “antiguo” se refiere al tiempo previo a su desmantelamiento y recreación como parte de la estrategia del gobierno federal por imponer la reforma educativa, ya que representaba uno de los principales bastiones político-administrativos del magisterio oaxaqueño.



1. Manifestaciones gráficas en estencil en las paredes de la ciudad de Oaxaca.

Diversos trabajos han documentado la gráfica política desplegada por los jóvenes y por personas comunes que, a título personal y sin ninguna experiencia artística, tomaban la lata de aerosol para plasmar en los muros de la ciudad su descontento; expresiones que en poco tiempo eran borradas por la policía con plastas de pintura superpuestas una sobre otra, como muestra evidente de la disputa permanente por el espacio público que se estaba jugando en el conflicto.

Así transcurrieron los meses más álgidos del conflicto durante el 2006, lo que sirvió para que los jóvenes artistas gráficos se reconocieran entre sí, para que identificaran sus habilidades artísticas y, sobre todo, sus similitudes y diferencias políticas, por lo que a propósito de su participación en la protesta decidieron aglutinarse en otros tantos colectivos que se sumaron a los que ya existían, como Arte Jaguar, para convertir su arte en herramienta de *praxis* política. Este nivel organizativo influyó en el reconocimiento que alcanzó la gráfica política dentro y fuera de Oaxaca, y más allá del 2006, que se hizo patente a través de tres canales: el montaje de una serie de exposiciones en museos y galerías hasta entonces abiertos únicamente al arte elitista; la apertura de galerías y talleres

propios de los colectivos en el centro histórico, lo cual transformó la dinámica del circuito y el mercado del arte; y los festivales de grafiti organizados por el gobierno sucesor en las principales avenidas de la ciudad. En conjunto, al mismo tiempo que la gráfica política reconfiguraba el espacio público central de la ciudad, se sumergía en un complejo proceso de institucionalización.

El proceso de institucionalización de la gráfica política oaxaqueña se inicia en febrero de 2007, con la muestra Graffiteros al Paredón, organizada por el Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca, con la participación individual y colectiva de artistas como la misma Asaro, Ana Santos, Dr. Lakra, Colectivo Zape, Colectivo Coatlicue, entre otros. La exhibición tuvo como objetivo mostrar el arte de protesta elaborado principalmente con estencil que había formado parte del paisaje cotidiano durante los meses del conflicto en la ciudad y había sido borrado, en un intento de las autoridades por ocultar cualquier gesto que aludiera a la protesta. A partir de ese momento, los canales institucionales locales se abrieron al arte con contenido político. Si bien al evento acudieron integrantes activos y simpatizantes de la APPO, pues el conflicto todavía estaba presente y en el ambiente aún se respiraban los vientos de la resistencia y la represión, llevar la creatividad de las calles al espacio institucional cambiaría el rumbo de los creadores y sus obras, pues lo que hasta entonces había sido considerado simple consigna y/o propaganda comenzaría a ser calificado como arte y sus creadores como artistas.

Ese mismo año se inauguraron varias exposiciones, entre otras Las Paredes Hablan, montada durante marzo en Nueva Babel; Stencil Latinoamérica. Iconografía Callejera, instalada durante abril y mayo en La Curtiduría, con la participación de Arte Jaguar, de México; Excusado Printsystem y Asalto Urbano, de Colombia y Buenos Aires; Stencil y Run Don't Walk, de Argentina, y Aquí no Pasa Nada, en septiembre y octubre, también en La Curti-

duría (Estrada, 2012). Igualmente, la Facultad de Derecho de la Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca (UABJO) otorgó el permiso a la Asaro y otros artistas, como Went y Lizta, para intervenir algunos muros con obras sobre los acontecimientos del 2006, que sólo duraron algunos meses y luego fueron borradas.

Simultáneamente, en el Distrito Federal, la artista Jesusa Rodríguez convocó a la Asaro, Arte Jaguar, Revólver, Zape, Colectivo Coatlicue y Guillermo Pacheco al evento denominado En Oaxaca las Paredes Hablan, para hacer intervenciones en el Hemiciclo a Juárez y en la colonia Polanco. Otro evento durante esta temporada que contó con la participación de la Asaro, Guillermo Pacheco, Zape y un integrante de Lapiztola, Yankel, fue el titulado Arte, Ciudad y Resistencia, con sede en la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH).

Para 2008, las invitaciones a artistas y colectivos continuaban, pues aun cuando los temas políticos parecían haber sido dejados de lado desde los años setenta, ahora se trataba de un movimiento que venía creciendo en México encabezado por la gráfica oaxaqueña. Así, fueron convocados a intervenir el muro fronterizo de Tijuana con Estados Unidos en rechazo al Tratado de Libre Comercio de América del Norte, y meses después a pintar durante el Foro Social Mundial 2008. Asimismo, participaron en la exposición itinerante Las Calles Están Diciendo Cosas, montada inicialmente en el Museo de la Ciudad de México, para recorrer después varias ciudades del país.

También en el 2008, la Asaro y Arte Jaguar participaron en la Expo Hip Hip, en la ENAH; la Asaro y Lapiztola realizaron intervenciones en los muros del Centro Fotográfico Manuel Álvarez Bravo durante la exposición Miradas en Movimiento, en el centro de la ciudad de Oaxaca, y la Asaro, Arte Jaguar, Zape y Ana Santos participaron en Memoria del 68, muestra organizada por el artista Arnulfo Aquino en La Curtiduría.

Así transcurrieron los primeros meses posteriores al conflicto, hasta que a finales de 2008 la Asaro fundó su propia galería, el Espacio Zapata, en el centro de la ciudad, a unas cuadras del zócalo, que a pesar de haber cerrado por alguna temporada o haber cambiado de domicilio persiste hasta la fecha en la céntrica calle de Porfirio Díaz. Según los miembros del colectivo, el objetivo de la galería es abrir espacios a expresiones artísticas de contenido político, lo que no era común en el resto de las galerías de la ciudad. Además, hicieron público un manifiesto donde señalaron que uno de sus principios rectores era mantenerse como un espacio alternativo e independiente de las instituciones de gobierno.

Otro colectivo que abrió su propia galería en el centro de la ciudad fue Arte Jaguar, cuyos miembros, Cer y Smek, fundaron Estación Cero, galería y centro cultural inaugurado poco tiempo después que el Espacio Zapata, con un objetivo más abierto a distintas formas de expresión y no limitado únicamente al “arte revolucionario”, como le llama la Asaro. Este lugar funcionó durante algunos años, pero debido a los altos costos de mantenerse en el centro de la ciudad decidieron cerrar y fundar otro espacio en Pueblo Nuevo, su colonia natal, ubicada a las orillas de la ciudad, colindante con varios focos rojos de inseguridad, violencia, drogas y marginalidad. El lugar se llama El Pocito y funciona como un centro cultural a donde pueden asistir a talleres tanto jóvenes y niños habitantes de las colonias aledañas como artistas más consolidados. El Pocito funciona como una especie de micrositio donde, por medio del arte y con pequeños acercamientos a los vecinos, se han ido gestando relaciones de colaboración en una de las áreas más conflictivas de la ciudad.

Algunos [colectivos] también intentaron esa misma estrategia de poder sobrevivir económicamente de su mismo trabajo, pero se desplegaron hacia la orilla, más a la periferia. Creo que, un tanto,

se cansaron de que todo el arte se concentrara en el centro y para los turistas, y entonces se fueron mejor a las colonias, de donde ellos también son (entrevista a Itandehui, ex integrante de la Asaro, 25 de octubre de 2015).

Por su parte, el colectivo Lapiztola mantuvo durante algún tiempo también en el centro de la ciudad una tienda para la venta de objetos con sus propios diseños. Sin embargo, sostener el negocio en esa ubicación les resultaba bastante caro, por lo que decidieron cerrarlo y abrir su propio taller de producción fuera del centro. A la fecha continúan realizando trabajos por encargo y viajan por México y el mundo impartiendo talleres y pintando murales, que han alcanzado gran reconocimiento a nivel nacional e internacional.¹⁰

Un espacio más que se encuentra actualmente en el centro de la ciudad es Okupa Visual, sostenido por el pintor Guillermo Pacheco, que da cabida a la elaboración de murales dentro y fuera de sus instalaciones, además de impartir talleres para jóvenes. Otros grupos de jóvenes artistas gráficos provenientes de la Escuela de Bellas Artes de la UABJO, que no necesariamente pasaron por la politización del 2006, han abierto sus propias galerías enfocadas más bien a la exhibición de obras netamente artísticas, plásticas e

¹⁰ Es sorprendente la cantidad de ciudades y países a los que han sido invitadas la Asaro y Lapiztola para pintar o exponer sus obras en museos, galerías, instituciones académicas y espacios públicos. Sirva tan sólo como muestra la más reciente exposición *Democracia Real Ya!*, de Lapiztola, montada en la galería Rich Mix, en Londres, invitada por la campaña Global Justice Now (disponible en: <<http://www.globaljustice.org.uk/our-world>>) para difundir los problemas de violencia que enfrenta nuestro país en el marco de la desaparición de los 43 estudiantes de Ayotzinapa a manos de las fuerzas del Estado, aprovechando la visita del presidente Enrique Peña Nieto. Véase la nota publicada el 5 de febrero de 2015 en el periódico *The Guardian*: <<http://www.theguardian.com/global-development/2015/feb/05/mexico-oaxaca-murals-lapiztola-street-art-murals>>.



2. Mapa con la ubicación de las galerías abiertas y cerradas en el centro histórico de Oaxaca, hasta noviembre de 2015.

incluso decorativas, como Proyecto 30-30, Gabinete Gráfico, La Chicharra, Taller de Gráfica Libre y Espacio Centro.

De 2007 a 2010 era común observar en las calles de Oaxaca infinidad de *tags*, grafitis, consignas y carteles sobre el conflicto de 2006, al mismo tiempo que se abrían y cerraban galerías para la exhibición de esa obra, donde es posible observar la influencia de la gráfica política en la reconfiguración de la ciudad. Asimismo, los colectivos de artistas gráficos participaban muy activamente

en diversos espacios del circuito del arte, y con la apertura de sus talleres y galerías en el centro de la ciudad acapararon la atención local y foránea. Turistas, activistas, artistas, fotógrafos, periodistas e investigadores apuntaron a la gráfica de alto contenido político y estéticamente innovadora creada por los jóvenes oaxaqueños, con lo que su arte logró trascender el tiempo y las fronteras.

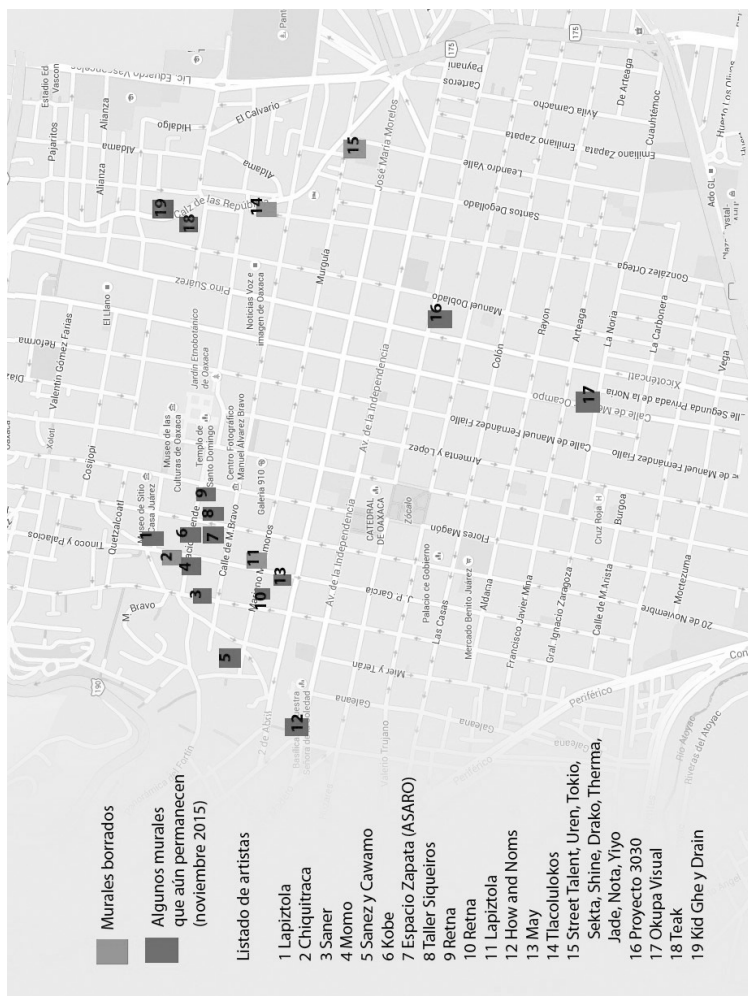
CROMÁTICA EN EL CENTRO HISTÓRICO

Después del 2006, y debido a la proliferación de la gráfica política sobre el conflicto, el nuevo gobierno del estado, con Gabino Cué Monteagudo a la cabeza, publicó el reglamento para la prevención y control de la contaminación visual en el municipio de Oaxaca de Juárez (última reforma publicada en el *Periódico Oficial* el 7 de marzo de 2009), que clasifica las obras de los colectivos como contaminación visual.¹¹ Esta iniciativa puede ser interpretada como una estrategia de las autoridades para acabar con la gráfica política, o al menos degradarla simbólicamente, o permitirla únicamente por las vías institucionales.

Asimismo, el último reglamento del centro histórico señala que los colores utilizados en las fachadas deberán ser tradicionales e ir acordes con la arquitectura, quedando prohibidos los que las autoridades consideren “agresivos y brillantes” y no estén en el catálogo.¹² A la par, aun cuando contempla que todas las obras

¹¹ “Oaxaca, sepultada por contaminación visual”, en *El Imparcial*, 16 de julio 2008.

¹² La ciudad de Oaxaca fue nombrada la Verde Antequera durante el virreinato, debido a que la mayoría de los edificios del centro están construidos con cantera verde. Luego predominó el color blanco en sus construcciones, pero por el clima caluroso y el molesto impacto visual por el reflejo intenso del sol, el ayuntamiento de la capital decidió prohibir su uso en 1894. La solución que encontraron fue pintar los edificios con colores intensos y mates, como rojo óxido, azul añil, verde vegetal y amarillo ocre, puesto que estos tonos absorben buena parte de la luz solar. Desde entonces se les considera como los colores tradicionales (Ortiz y Rodríguez, 1994).



3. Ubicación de murales en el centro histórico de Oaxaca hasta noviembre de 2015.

que posean valores estéticos sean consideradas monumentos artísticos —clasificación en la que, desde ciertos criterios, entraría la gráfica política—, una buena parte de la gráfica de los colectivos ha sido prohibida e incluso borrada del espacio público,¹³ porque la política también reside en la circulación de signos y símbolos, lo que lleva a impedir, ocultar o eliminar todos los elementos que puedan afectar las estructuras de poder (Balandier, 1969), ya que la legitimidad de un régimen puede ser cuestionada simbólicamente en el espacio público para visibilizar otro tipo de mensajes.

Desde entonces, y dentro de este debate, habría que situar el borramiento selectivo de murales por decisión de las autoridades municipales, ya que aun cuando desde hace años los dueños de propiedades en el centro histórico han sido multados por permitir la realización de obra plástica en los muros de la ciudad, los artistas gráficos seguían ocupando y disputando el espacio público (de manera legal o ilegal), generando así una lucha simbólica por apropiárselo y significarlo por medio de sus expresiones estéticas, en contra de la aparente tranquilidad y orden que las autoridades quieren imponer en la ciudad para los turistas.

Si la prioridad radica en la conservación del centro histórico para que siga siendo considerado patrimonio cultural de la humanidad, nos preguntamos: ¿dónde queda la libertad de los propietarios de inmuebles que prestan sus bardas exteriores para que los jóvenes las pinten?, ¿acaso los habitantes de la ciudad no tienen derecho a decidir y hacer uso del espacio público central?, ¿acaso sólo pertenece a las instituciones gubernamentales y a los grandes empresarios, ho-

¹³ En 1987, la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) designó al centro histórico de la ciudad de Oaxaca como patrimonio cultural de la humanidad, gracias a su arquitectura y urbanismo colonial español. Este hecho influyó en el crecimiento de la ciudad, con un giro de atracción turística.

teleros y restauranteros? Las disputas permanentes entre habitantes, artistas y autoridades por intervenir, apropiarse y significar el espacio público central muestran formas y concepciones distintas de habitar y pensar la ciudad, de cara a lo relativo que resulta definir a quién pertenece el espacio público, cuáles son las prácticas legítimas y quién tiene derecho al acceso y disfrute del mismo, formalmente o *de facto* (Rabotnikof, 2005; Ramírez Kuri, 2015).

Hace como uno... dos años, el municipio que pertenece al centro histórico y [la Secretaría de] Cultura, a nivel estatal, empezaron a fomentar el arte urbano en Oaxaca, y una vez el centro histórico trajo a unos artistas; trajo a Saner, y todos dijimos “qué chido”, ver en las calles más arte de buena calidad. Como que ves eso y te incentiva a hacer mejores cosas. Sin embargo, borraron parte de una pieza [que el mismo municipio había financiado]. Entonces como que lo promueven y lo prohíben al mismo tiempo. Son incongruencias que hay (entrevista a Rosario, integrante de Lapiztola, 12 de octubre de 2015).

EL PROCESO DE INSTITUCIONALIZACIÓN DE LA GRÁFICA POLÍTICA

A partir de 2010, el gobierno de Oaxaca encabezado por Gabino Cué Monteagudo¹⁴ capitalizó a su favor el proceso de institucionalización de la gráfica política —otrora transgresora y disruptiva del orden dominante— para controlar el espacio público y legitimar simbólicamente su mando. Así, la Secretaría de las Culturas y las Artes de Oaxaca (Seculta) comenzó a organizar festivales de arte urbano y apoyar exposiciones como Hecho en Oaxaca, convocada en 2013 por el Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca para intervenir con sus obras diversos muros en el centro

¹⁴ Candidato de la Coalición Unidos por la Paz y el Progreso para el periodo 2010-2016.

histórico, que a la fecha permanecen, aun cuando fueron elaboradas por artistas no originarios de Oaxaca.

Acostumbrado a ser el único legitimador del espacio público, el gobierno del estado comenzó a borrar del centro histórico todos los murales que no hubiera negociado o consentido, con el argumento de que contravienen la arquitectura y el estilo tradicional y contaminan visualmente la ciudad, por lo que particularmente en 2015 se dedicó a eliminar toda la gráfica política elaborada de manera independiente y con crítica política, y a multar a los dueños de los inmuebles que prestaban sus bardas para ser intervenidas artísticamente.

Antes pedías la barda al vecino y te decía “simón, va; píntala”. Y ahora es “pues tienes que ir al municipio y ellos te van a decir si sí o no”, y no sé si ahora le están cobrando a la gente; pagan porque les pinten, como pagar un impuesto (entrevista a Line, de la Asaro, 17 de noviembre de 2014).

De esta manera han sido borrados diversos murales, como “Sembramos sueños, cosechemos esperanzas”, del colectivo Lapiztola, que incluía una frase de la activista Bety Cariño,¹⁵ elaborado de manera independiente por invitación del Museo Belber Jiménez para intervenir uno de sus muros exteriores. Igualmente se eliminó la intervención del colectivo Chiquitraca, con la imagen de una tejedora indígena, así como la del colectivo Tlacolulokos, que mostraba a una tehuana en una postura “moralmente incómoda”.

¹⁵ Directora del Centro de Apoyo Comunitario Trabajando Unidos (CACTUS). El 27 de abril de 2010 fue asesinada cuando paramilitares emboscaron una caravana que se dirigía a la comunidad indígena de San Juan Copala.



4. Mural “Sembremos sueños, cosechemos esperanzas”, del colectivo Lapiztola. Museo Belber Jiménez, 2015. Fotografía: Itandehui Franco.



5. Mural del colectivo Chiquitracá, 2015. Fotografía: Itandehui Franco.



6. Mural del colectivo Tlacolulokos, 2015. Fotografía: Itandehui Franco.

En Oaxaca, pintar en el centro no es legal. Por ejemplo, ahorita tenemos problemas con una pieza que la suspendieron...¹⁶ Esto de prohibir las pintas en el centro tiene muchos años, no solamente desde el 2006, sino poco antes, pero eran *tags* o grafitis que al gobierno o al municipio no le importaban tanto; le importaba borrarlos y ya. Después, cuando se empezaron a poner pintas más grandes, iban y los multaban. Sin embargo, ahora somos la primera pieza que hace esto, donde nos ponen unos sellos en la pieza como suspendida, después de casi cuatro meses que tiene la pieza; el esténcil tiene casi cuatro meses en el centro. De hecho, es un museo que se llama Belber Jiménez y llegamos a un acuerdo con el museo. Ellos nos invitaron a hacer una intervención, nosotros les dijimos que estaría chido pero que fuera en la calle. Hemos visto que en las calles de Oaxaca hay otros espacios donde han pintado y llevan años y no ha pasado

¹⁶ La entrevista se realizó pocos días antes de que el municipio mandara borrar completamente la pieza.

nada. Entonces dijeron [los del museo] “pues va, nos aventamos con la intervención”. La idea de ellos era que cada determinado tiempo se interviniera por diferentes [artistas] (entrevista a Rosario, de la Lapiztola, 12 de octubre de 2015).

El borramiento del arte en el espacio público central ha sido selectivo, pues al contrario de lo que sucede con las obras de los colectivos independientes, las autoridades mantienen y protegen las de los artistas con quienes colaboran cercanamente, como las esculturas del artista Andriacci, quien ha trabajado por décadas para funcionarios gubernamentales y cuyas obras se mantienen en las calles, a pesar de haber sido fuertemente cuestionadas por los ciudadanos y otros artistas por su poca calidad estética, desequilibrio con el entorno y despilfarro económico.¹⁷

Este borramiento selectivo se ve claramente en otro caso: en noviembre de 2014 fueron invitados varios jóvenes grafiteros de Oaxaca, Guerrero, Chiapas y Costa Rica a pintar diez murales para la renovación arquitectónica del mercado de la Merced, que luego fueron borrados, pero no un par de pequeños murales de artistas extranjeros en el mercado IV Centenario desde la exhibición titulada Hecho en Oaxaca, los cuales aún permanecen. O bien de los murales la Asaro pintados afuera de sus galerías, Espacio Zapata y Taller Siqueiros, ambas ubicadas en pleno centro histórico, ya que en los últimos tiempos este colectivo se ha caracterizado por colaborar muy de cerca con las autoridades y por encabezar los proyectos de la Seculta. Esto ha sido sumamente cuestionado y criticado por otros artistas y colectivos, que consideran que la Asaro sigue haciendo uso de la protesta, pero ya de forma acrítica y más bien para beneficio personal, al enfocarse a la venta de

¹⁷ Disponible en: <<http://imparcialoaxaca.mx/artes-y-cultura/2Qs/toledo-critica-a-andriacci>>.

lo que ellos llaman “arte revolucionario”, por las referencias que siguen haciendo al conflicto de 2006.

El cruce de estos artistas con la institución resulta interesante por su contradicción, puesto que la gráfica política nació como expresión de un conflicto sociopolítico contra el gobierno con el que ahora colaboran. Aun cuando esto en muchos casos parece un paso natural de profesionalización artística, la Asaro sigue enarbolando un discurso político crítico contra el gobierno y el sistema, pero recibe financiamiento de la Seculta, participa en sus eventos y se beneficia de ciertas excepciones, como mantener intactos sus murales en el centro. ¿Hasta qué punto es posible cuestionar las formas de dominación/subordinación cuando se participa del mismo sistema al recibir financiamiento? ¿Hasta dónde es viable mantenerse al margen de los recursos públicos para conservar la independencia y la autogestión? Así lo explica Yescka, uno de sus integrantes:

Los espacios que tenemos nosotros no existían. Hay muchos espacios ahorita alternativos que están haciendo otras cosas y como que se abrieron otras nuevas rutas. No teníamos un espacio físico antes. Tenemos [ahora] un espacio que se dedica a difundir arte político-social; tenemos un espacio donde trabajar; seguimos, y esos espacios están abiertos; los rentan a particulares; esas cuestiones continúan, seguimos en el arte que hacemos. También es algo importante, por ejemplo, si al *street art* no lo querían, al arte político-social lo desvalorizaban totalmente, nadie lo defendía ... ni nosotros lo defendíamos porque no decíamos que era arte (...). Ahora hay jóvenes que quieren hacer arte político-social. En esta línea, en Oaxaca no había arte; era el típico de Toledo o de los nombres que siempre existen, o el que se parece a la postal oaxaqueña de “llévatelo, llévatelo, estuviste en Oaxaca”. No existía nada de esta cosa; se abrió la cuestión crítica, se abrieron lugares interesantes, ambiente... (Yescka, de la Asaro, 1 de octubre de 2014).

Esto puede ser interpretado como una forma de cooptación e institucionalización de un arte nacido en las calles y para las calles, para el *pueblo*. Con esta lectura se deja de lado que, al mismo tiempo, la fundación de estos espacios permite la apropiación, difusión y transmisión de referentes históricos y políticos que encuentran en diversos artículos un soporte para contar directa o indirectamente la historia de la protesta del 2006, y de otros procesos históricos locales o nacionales; además de que ahora estos artistas gráficos han logrado insertarse en un campo profesional que los distingue y los localiza en el centro de la ciudad, de donde anteriormente estaban excluidos.

REFLEXIONES FINALES

El conflicto oaxaqueño de 2006 constituye un marco de referencia para identificar las formas en que los jóvenes oaxaqueños integrantes de los colectivos de gráfica política disputaron y siguen disputando el espacio público. De tal suerte que al tomar los muros de la ciudad para plasmar una gráfica propia cuestionan directa e indirectamente la concepción dominante del espacio público, en tanto que realizan una crítica contra la propiedad privada y el carácter patrimonial que se le ha dado a la ciudad. De ahí, en un principio, su carácter subversivo y transgresor, pues aun cuando idealmente las calles son de todos, siempre es posible observar un cúmulo de tensiones y confrontaciones para definir qué es lo público, qué tan público es un espacio y quiénes tienen derecho a usarlo, formalmente o *de facto*.

En este sentido, Meneses ha señalado (2016) que la gráfica política de los colectivos jugó de distintas formas a favor de la protesta en la reconfiguración del espacio público en la ciudad de Oaxaca:

- a. Como mecanismo de apropiación y resignificación del espacio público a favor de la APPO y del *pueblo* que se sumó a la protesta. Con la ocupación material y simbólica de los muros de la ciudad, el espacio público recuperó su carácter popular, ya que por un medio lúdico, creativo y transgresor los jóvenes confinados a la periferia social se hicieron presentes en el centro del poder político y económico, haciendo valer así su presencia en la ciudad.
- b. Paradójicamente, el carácter de impermanencia y fugacidad, propio de la gráfica urbana, ha dotado de permanencia y trascendencia a la protesta que tuvo lugar en 2006. La conformación y consolidación de los colectivos de gráfica les ha permitido trascender la coyuntura, el espacio y las fronteras, cuestión que además de beneficiarlos personal y colectivamente los obliga a difundir el marco y el contexto en el que fueron creadas las imágenes; esto es, los motivos, las razones y las consecuencias de la protesta.
- c. El ejercicio individual y colectivo de la gráfica deriva en una transformación subjetiva de la experiencia política de estos jóvenes. Con los acontecimientos de 2006, alcanzaron altos niveles de politización que los llevaron a dotar su arte de un sentido más social, político y popular, además del estético. Y en el terreno individual muchos de ellos fueron capaces de capitalizar el reconocimiento a sus obras dentro y fuera de Oaxaca y más allá de la coyuntura política.
- d. Finalmente, el papel activo que desempeñaron los jóvenes artistas en la protesta les permitió pelear violentamente para después negociar y legitimar su presencia en el espacio público central. Resulta de ello la apertura de galerías que hasta la fecha fungen como referentes para la difusión de la gráfica política.

De esto se desprende que aun cuando la gráfica política de las calles siguió un proceso de institucionalización —por su paso

a los museos, la apertura de galerías propias, la participación en festivales y en exposiciones organizadas por el gobierno, el camino de profesionalización de todo artista y el alto impacto a nivel nacional e internacional de su obra— la capacidad de influencia en el espacio público urbano y la potencialidad de impacto y comunicación, la experiencia organizativa y disruptiva de los colectivos, permiten confirmar que el uso, la apropiación, la significación, la negociación y la disputa por el espacio público nunca son un hecho consumado, por muy cooptados e institucionalizados que se consideren los canales de protesta.

Para ejemplificar esto se puede señalar la última pinta conjunta, encabezada por los colectivos Gabinete Gráfico, Jaguar Print, Estampa y la Asaro, que se plasmó en los muros de las principales calles del centro de la ciudad de Oaxaca durante la marcha del 18 de mayo de 2016, convocada por los maestros que se oponían a la reforma educativa que pretendía imponer el gobierno sin tomar en cuenta la voz de los gobernados, quienes en respuesta protestaron una vez más con creatividad.

BIBLIOGRAFÍA

- AQUINO CASAS, Arnulfo (2011). *Oaxaca 2006. Imágenes de rebelión y resistencia*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes-Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas.
- BALANDIER, George (1969). *Antropología política*. Barcelona: Península.
- BOLAÑOS AQUINO, Azahar Mabeth (2015). “Toledo critica a Andriacci”. *El Imparcial*, 27 de febrero de 2015 [en línea]. Disponible en: <<http://imparcialoaxaca.mx/artes-y-cultura/2Qs/toledo-critica-a-andriacci>>.
- BOLOS JACOB, Silvia, y Marco Estrada Saavedra, coords. (2013). *Recuperando la palabra. La Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca*. México: Universidad Iberoamericana.
- CAPLOW, Deborah (2013). “El arte contemporáneo callejero de Oaxaca en el contexto mexicano”. En *Oaxaca en movimiento. La gráfica en la resistencia popular oaxaqueña*. México: Ediciones la Guillotina-Casa Vieja.
- ESTRADA SAAVEDRA, Marco (2012). “Los muros están hablando: la protesta gráfica de la Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca”. En *La teoría de los sistemas de Niklas Luhmann a prueba. Horizontes de aplicación en la investigación social en América Latina*, coordinado por Marco Estrada Saavedra y René Millán. México: El Colegio de México/Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Sociales.
- FRANCO ORTIZ, Itandehui (2011). *El deleite de la transgresión. Graffiti y gráfica política callejera en la ciudad de Oaxaca*. Tesis de licenciatura en etnohistoria. México: Escuela Nacional de Antropología e Historia.
- FRANCO ORTIZ, Itandehui (2014). *El sur nunca muere: desplazamientos del graffiti en la ciudad de Oaxaca*. Ensayo académico

para el grado de maestría en historia del arte. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

JONES, Sam (2015). "Mexico's street art tells stories of grief, anger and resistance". *The Guardian*, 5 de febrero de 2015. Disponible en: <<http://www.theguardian.com/global-development/2015/feb/05/mexico-oaxaca-murals-lapiztola-street-art-murals>>.

LACHE BOLAÑOS, Norma Patricia (2009). "La calle es nuestra: intervenciones plásticas en el entorno de la Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca". En *La APPO: ¿rebelión o movimiento social? (nuevas formas de expresión ante la crisis)*, coordinado por Víctor Raúl Martínez Vásquez. Oaxaca, México: Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca-Instituto de Investigaciones Sociológicas.

LACHE BOLAÑOS, Norma Patricia (2013). "Entre la consigna y el arte, una mirada al estencil-graffiti oaxaqueño vinculado a la APPO". En *Oaxaca en movimiento. La gráfica en la resistencia popular oaxaqueña*. México: Ediciones la Guillotina-Casa Vieja.

LEONARDO RESÉNDIZ, Francisco (2010). *Gráfica política alterna. Estrategia contrainformativa como acción política en Oaxaca 2006-2009*. Tesis de maestría en antropología social. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.

MENESES REYES, Marcela (2016). "Ni derecho al centro tenemos'. Jóvenes artistas gráficos en el espacio público de Oaxaca, 2006". *Espacialidades. Revista de Temas Contemporáneos sobre Lugares, Política y Cultura*, 6, 1 (enero-junio): 142-166. Disponible en: <http://espacialidades.cua.uam.mx/wp-content/uploads/2016/01/05_Marcela%20Meneses.pdf>.

- NEVAER, Louis E.V. (2009). *Protest Graffiti Mexico: Oaxaca*. Nueva York: Mark Batty Publisher.
- ORTIZ MEDRANO, Raquel de Lilia, y María del Pilar Rodríguez Hernández (1994). *Análisis de la cromática en la arquitectura de la zona de monumentos históricos de la ciudad de Oaxaca del siglo XVI a principios del siglo XX*. Tesis profesional de arquitectura. Oaxaca, México: Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca.
- PORRAS FERREYRA, Jaime (2009). “Las expresiones artísticas y la participación política: el conflicto oaxaqueño de 2006”. En *La APO: ¿rebelión o movimiento social? (nuevas formas de expresión ante la crisis)*, coordinado por Víctor Raúl Martínez Vásquez. Oaxaca, México: Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca-Instituto de Investigaciones Sociológicas.
- RABOTNIKOF, Nora (2005). *En busca de un lugar común. El espacio público en la teoría política contemporánea*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Filosóficas.
- RAMÍREZ KURI, Patricia (2015). “Espacio público, ¿espacio de todos? Reflexiones desde la ciudad de México”. *Revista Mexicana de Sociología*, 77, 1 (enero-marzo): 7-36.

NOTA PERIODÍSTICA

- EL IMPARCIAL (2008). “Oaxaca, sepultada por contaminación visual”, 16 de julio.

ENTREVISTAS

- Itandehui, ex integrante de la Asamblea de Artistas Revolucionarios de Oaxaca, archivo personal, 25 de octubre de 2015.

Line, integrante de la Asamblea de Artistas Revolucionarios de Oaxaca, archivo personal, 17 de noviembre de 2014.

Roberto, integrante de Lapiztola, archivo personal, 12 de octubre de 2015.

Rosario, integrante de Lapiztola, archivo personal, 12 de octubre de 2015.

Yescka, integrante de la Asamblea de Artistas Revolucionarios de Oaxaca, archivo personal, 1° de octubre de 2014.