VIII. LOS MUROS ESTÁN HABLANDO: LA PROTESTA GRÁFICA DE LA ASAMBLEA POPULAR DE LOS PUEBLOS DE OAXACA

Marco Estrada Saavedra*

A Alejandro Agudo Sanchíz, amigo y cómplice intelectual.

"La posibilidad, no obstante, de que todo aquello no fuera otra cosa que apariencia lo preocupaba. La apariencia era una fuerza de ocupación de la realidad, se dijo, incluso de la realidad más extrema y limítrofe".
Roberto Bolaño

INTRODUCCIÓN

Como sucedía tradicionalmente desde hace un poco más de dos décadas en Oaxaca, los maestros, miembros de la Sección 22, fracción disidente del Sindicato Nacional de Trabajadores

* Agradezco a René Millán, Gabriel Vélez, Itandehui Franco y Jana Bosse por las observaciones y sugerencias que hicieron para mejorar este trabajo. Por supuesto, los errores y omisiones son de mi exclusiva responsabilidad. 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 al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología por el financiamiento de este trabajo. Asimismo doy las gracias

de la Educación (SNTE), iniciaron su ciclo de movilizaciones el 1 de mayo de 2006 para presionar al gobierno estatal y lograr una serie de mejoras salariales, laborales y sociales de diferente orden. La negociación entre el gremio magisterial y el gobierno resultaron difíciles. Como medida de presión, los 70 mil maestros decidieron establecer el 22 de ese mismo mes un "plantón" en el zócalo de la ciudad hasta que se diera satisfacción cabal al contenido de su "pliego petitorio". Ninguna de las partes cedió en sus posiciones, por lo que el diálogo y la negociación prácticamente se suspendieron. Los movilizados paralizaron la ciudad al impedir el ingreso de burócratas a sus oficinas y de personas a centros comerciales y diversos lugares públicos. Con estas acciones, el paro magisterial amenazaba arruinar además los festejos de julio de la Guelaguetza, la fiesta tradicional más importante en Oaxaca, en la que los indígenas de las diferentes regiones del estado se reúnen para hacer ofrendas y bailes y que, por su colorido, alegría y espectacularidad se ha convertido en uno de los atractivos turísticos más importantes del estado y el país. Para hoteleros, restauranteros y toda suerte de prestadores de servicios turísticos, el zócalo ocupado por el magisterio, lleno de mantas con demandas y consignas políticas, no era precisamente el marco más atractivo para hacer negocios en la "fiesta de los oaxaqueños". En consecuencia, las presiones sobre el gobierno aumentaron para solucionar el conflicto. El mandatario estatal, Ulises Ruiz Ortiz, no encontró mejor medio para lograr este fin que un violento intento de desalojo de los maestros del zócalo en la madrugada del 14 de junio de 2006. En efecto, utilizando cuerpos de seguridad para reprimir a los maestros, la policía golpeó

a las fundaciones Alexander-von-Humboldt y Fritz-Thyssen por la beca que me han otorgado como científico visitante en el Lateinamerika-Institut de la Freie Universität, de Berlín, durante 2010. Con este estipendio he podido tener el tiempo y los medios necesarios para escribir este capítulo.

indiscriminadamente a toda persona que se encontraba en el perímetro de acción, mujeres y niños incluidos. "Según el parte oficial, los policías pertenecían a la Unidad Policial de Operaciones Especiales (UPOE), la Unidad Canina, el Grupo de Operaciones Especiales del Ayuntamiento de Oaxaca (GOE), la Policía Auxiliar Bancaria (PABIC), la Policía Municipal y la Policía Juvenil. La incursión se realizó de manera simultánea en las calles de Bustamante, Las Casas, Fiallo y 5 de mayo. Los policías preventivos llegaron disparando granadas de gas lacrimógeno, sin permitir que los 'plantonistas' pudieran desalojar el lugar. Pese a la presencia de notarios, que vigilaban la orden impuesta a los agentes de no llevar armas, diversos mandos portaban AR-15, Súper .38 y pistolas calibre .45. Sin embargo, las armas principales eran toletes, escudos, picanas eléctricas y morteros lanzagranadas. Tras la incursión violenta siguió el cateo de los inmuebles. Las oficinas de la Sección 22 del SNTE y el hotel del magisterio fueron revisados por grupos de elite en busca de los dirigentes, quienes habían logrado escapar" (Osorno, 2007: 33 y ss.). El saldo del operativo policiaco incluyó 92 lesionados, entre maestros, policías y niños, dos heridos de bala y dos mujeres que abortaron.

A pesar de la represión, los maestros se lograron reorganizar unas horas después y en la mañana de ese mismo día hicieron de nuevo frente a las fuerzas públicas en una batalla campal, que incluyó la intervención de un helicóptero desde el cual se disparaban granadas de gases lacrimógenos. La diferencia de este enfrentamiento, en el que los maestros utilizaron, principalmente, piedras y palos para repeler la agresión, consistió en el asombroso e inesperado apoyo solidario que brindó parte de la ciudadanía oaxaqueña, indignada por el trato que el gobierno daba "a sus" maestros. Finalmente, esta coalición espontánea logró hacer replegar a los grupos policiacos y recuperar el zócalo de la ciudad antes del mediodía.

Tres días después, el 17 de junio, la Sección 22 del SNTE y diversas organizaciones políticas convocaron a la constitución de la Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca (APPO). Ese mismo día definieron la "renuncia" del gobernador Ruiz Ortiz como su demanda principal.

El conflicto social y político alcanzó, entonces, tales dimensiones que se llegó *de facto* a un estado de ingobernabilidad en Oaxaca, ya que el gobernador, los jueces y los diputados estatales no pudieron ejercer sus funciones gubernamentales, judiciales y legislativas. Todos los edificios y oficinas públicas estatales y federales fueron ocupados y cerrados por los simpatizantes de la APPO. Los policías no se atrevían a aparecer uniformados en la calle; las escuelas públicas cerraron; los estudiantes iniciaron una huelga de solidaridad. En esos días, era común observar en la ciudad manifestaciones masivas en contra de Ulises Ruiz. Por supuesto, también había algunas riñas y enfrentamientos entre simpatizantes de la APPO y del gobierno.

En fin, a partir de junio y hasta finales de noviembre de 2006, la APPO controló prácticamente la 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".

En general, existen escasas investigaciones sobre la APPO.[1] En el caso específico de la producción artística y sus

[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 y ss.). También pueden consultarse los ensayos académicos en el núm. 148 de la revista de divulgación *El Cotidiano* (2008). Previsiblemente, han predominado hasta este momento las publicaciones periodísticas, testimoniales, partidistas y de denuncia de violación de los derechos humanos (Osorno, 2007; Martínez Vásquez, 2007; Beas Torres, 2007; Garriaca, 2008; Denham *et al.*, 2008; CCIODH, 2007; y Sotelo Mar-

protagonistas en el conflicto oaxaqueño contamos con las contribuciones de Jaime Porras Ferreyra (2009) y Norma Lache Bolaños (2009). Desde una perspectiva politológica, el primero se ocupa de las formas no convencionales de acción política de la comunidad de artistas del estado; y la segunda atiende, a partir de una mirada de la historia y la crítica del arte, la producción de grafitis y esténcils. Aunque los menciona en su tipología de las formas de involucramiento con la asamblea, Porras Ferreyra no centra su atención en los colectivos de artistas urbanos y juveniles (*cfr*. 2009: 231). En cambio, Lache Bolaños documenta descriptivamente el contenido estético de las intervenciones gráficas de estos colectivos ubicándolos en un contexto espacial e histórico más amplio; sin embargo, carece de cualquier pretensión de comprensión y explicación sociológicas. En fin, ninguno de los dos trabajos dedicados al tema atiende sistemáticamente las relaciones de estos artistas con la APPO, los orígenes y organización de sus colectivos, la manera en que entienden la relación entre arte y política o la evolución de estas obras y sus productores después de 2006.

Más allá del ámbito académico, encontramos el interesante documental de Garduño y Salcido (2008), intitulado *El Muro*, el cual tiene la virtud de presentar entrevistas con miembros de estos colectivos en las que explican sus intereses, motivaciones, formas de trabajo y el contenido de sus obras. Asimismo, en el libro de testimonios fotográficos

---

bán, 2008), así como una notable producción de documentales sobre la movilización de las mujeres que conformarían la Coordinadora de Mujeres de Oaxaca (Mal de Ojo y Contraimagen, 2007), los orígenes, desarrollo y consecuencias del conflicto (Freidberg, 2007 y Coladangelo, 2009), la creación musical de los movilizados (Law, 2008), la participación de los medios alternativos (Videohackers e Indymedia, 2007), las barricadas (Ballesteros, 2007), la represión gubernamental (Mal de Ojo y Comité de Liberación 25 de Noviembre, 2007) y, por supuesto, los colectivos de artistas urbanos y la producción gráfica de la protesta (Garduño y Salcido, 2008; y Mal de Ojo, 2007).

Memorial de agravios. Oaxaca, México, 2006 (Leyva, 2008) se reproduce, con excelente calidad, diversas pintas, grafitis y esténcils y el ambiente de protesta y lucha a través de fotografías periodísticas y artísticas. Además, una selección amplia de esta gráfica urbana y contestataria se puede consultar en las páginas del libro *Protest Graffiti Mexico: Oaxaca* (Nevear, 2009). Por último, en la red existe una serie de páginas electrónicas y blogs con videos, fotografías y textos, tanto de los propios creadores como sobre éstos (véase la bibliografía al final de este escrito). Naturalmente, ninguno de estos trabajos y publicaciones tiene propósitos científico-sociales; sin embargo, allí se encuentran materiales e informaciones abundantes y ricos que, sin duda, son una fuente primaria de información empírica para el análisis sociológico.

En este capítulo centraré mi atención en los colectivos de artistas urbanos y su producción gráfica.[2] 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*.[3] Estas y otras

[2] A manera de advertencia, vale mencionar que no discutiré el valor estético de estas obras, porque carezco de la competencia profesional para emitir un juicio fundamentado en este sentido. Sin embargo, que las califique como arte no es arbitrario, porque hay razones teóricas y metodológicas para proceder así: en primer lugar, desde el momento en que el sistema del arte incluye esta producción gráfica en sus comunicaciones, como veremos más adelante en estas páginas, otorga *ipso facto* a estos objetos realidad artística de acuerdo con su propio código. En segundo término, utilizo las categorías nativas de los entrevistados para designar sus actividades y productos como "arte".

[3] Existen otros colectivos importantes, como *StencilZone* o *Zape*, que son mencionados ocasionalmente en las fuentes bibliográficas o ciberográficas. No los considero aquí, porque me fue imposible localizar a sus miembros para conocer de cerca su trabajo y su experiencia artística y política.

agrupaciones "intervinieron"[4] los muros y equipamiento urbano de la capital de Oaxaca con grafitis,[5] esténcils[6], carteles y *stickers*.[7] Aquí, atenderé, especialmente, la producción que conjugó grafitis y esténcils.[8]

En lo fundamental me interesa preguntarme acerca de las funciones de la obra gráfica de estos colectivos para la reproducción de la APPO como sistema de protesta y cómo estos colectivos de artistas se vincularon a la movilización popular en Oaxaca. En vista de lo anterior, primero (I)

[4] "Se trató de intervenciones porque modificaron [y] se 'apropiaron' de espacios que no tenían la función de ser soporte de grafiti y, en general, de la obra gráfica" (Lache Bolaños, 2009: 201).

[5] Los grafitis son, según Joan Garí, "'signos dibujados o grabados'. Claudia Walde enuncia sus características: es una pinta hecha con aerosol, que se realiza en superficies exteriores, compuesta por palabras o motivos… En sus inicios el grafiti se expresó a través de pequeñas frases legibles, *tags*, por ello a sus autores se les llamó 'escritores'. La búsqueda de estilos genuinos hizo que las letras asumieran formas ilegibles convirtiéndose en una especie de lenguaje secreto" (Lache Bolaños, 2009: 200). Cuando los signos del grafiti son letras legibles y comunican un mensaje breve de manera inequívoca, se le denomina "grafiti-consigna" (*cfr*. Lache Bolaños, 2009: 200 y 207). En este texto, los grafiti-escritura se nombrarán, también, "pintas". Ejemplos de estos grafiti-escritura son los siguientes: "U.R.O., entiende, Oaxaca está harto de ti"; "Franco asesino, eres un mezquino"; "Ocupa y libera los espacios del pueblo"; "¡Caer es permitido, levantarse obligatorio!"; "¡Volveremos, vengaremos, venceremos!"; "Todo el poder al pueblo. ¡Viva Oaxaca!"; "Entre más borren, más pintamos", etcétera. Una ilustración de la modificación del equipamiento urbano la encontramos en un predio en cuya barda está inscrita la siguiente leyenda "No anunciar, propiedad federal". La pinta tacha "federal" y, en su lugar, se escribe "de todos". Debajo de lo cual se agrega el símbolo del anarquismo.

[6] "[El esténcil es] una plantilla que funciona como molde; está hecha de diferentes materiales, [como] cartón, acetato o incluso radiografías, [y] en [ella] se inserta un motivo. La plantilla se coloca en un muro y por acción del aerosol se imprime la imagen" (Lache Bolaños, 2009: 200 y ss.).

[7] "Se trata de frases o motivos que tienen como característica usar materiales adhesivos como soporte" (Lache Bolaños, 2009: 201).

[8] En el anexo al final de este libro se pueden apreciar algunos ejemplos de la protesta gráfica appista.

expondré el modelo teórico-metodológico que utilizo para observar a la APPO como un "sistema de protesta". Enseguida (II), daré cuenta, de manera sucinta, de los orígenes sociales y el proceso de politización de los integrantes de estos colectivos. Posteriormente (III), describiré y explicaré las funciones que los colectivos, en cuanto subsistema, cumplen en la APPO. Después (IV), presentaré su concepción en torno a la vinculación del arte y la política y discutiré (V) cómo sus intervenciones en los muros de la ciudad modifican el sentido de lo público. Por último (VI), analizaré cómo estas agrupaciones se vincularon con el sistema de arte local y (VII) qué conflictos les deparó esta inclusión.

I

En términos teóricos y metodológicos, concibo a la APPO no como un movimiento social, sino, más bien, como un "sistema de protesta". Éste es una forma especial de los sistemas sociales,[9] 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 funcionales de la sociedad (como la política, el derecho, la economía, la ciencia o el arte).[10]

[9] Sobre el concepto de sistema social, véase Luhmann (1987).

[10] 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), Ahlemayer (1989 y 1995), Hellmann (1996, 1998 y 2000) y Estrada Saavedra (2012b). Aunque emparentada con ésta, mi modelo analítico de los "sistemas de protesta" varía de manera significativa con respecto a la concepción alemana. En este texto no me es posible, sin embargo, desarrollar estas diferencias con el detalle que se requiere para el caso. Sobre

La complejidad de un sistema de protesta puede ser aprehendida por medio de la distinción de diferentes niveles de análisis. En efecto, mediante la diferencia sistema/entorno puede observarse cualquier sistema de protesta tanto en sus elementos, procesos, funciones y estructuras *internos* como, también, en relación con sus interpenetraciones y acoplamientos estructurales con otros sistemas sociales (incluyendo los sistemas funcionales) de su entorno. Esta distinción fundamental ha de complementarse ulteriormente con otras tres más: la interacción, la organización y la sociedad.[11] Mientras que la última, vista analíticamente,

---

el tema véase Estrada Saavedra (2008). Por lo demás, utilizo el término "sistema" en lugar de "movimiento" de protesta, porque quiero evitar las connotaciones mecanicistas, teleológicas, ideológicas y normativas que la palabra "movimiento" evoca y que se han convertido en un verdadero obstáculo epistemológico para aprehender la complejidad del fenómeno. En este sentido, el concepto de movimiento pertenece a un horizonte histórico, social y epistemológico que, con la formación de la sociedad compleja, dejamos atrás, a saber: el mecanicismo fisicalista y el iluminismo optimista de la modernidad temprana. Por eso, las imágenes que despiertan en nuestra mente la palabra "movimiento" hacen referencia a "algo que se mueve en la sociedad y que se reconoce por el hecho de que se diferencia de lo estático, del orden de la sociedad y que es reconocible mientras se mueve" (Melucci, 2002: 81). No sólo eso, la misma palabra despierta las representaciones de una fuerza histórica progresista portadora de la razón liberadora, tal y como los filósofos ilustrados de finales del siglo XVIII entendieron la Revolución francesa. Y en la medida en que la "razón" fue asociada a la noción de "sujeto" (universal), en el concepto de movimiento social reverbera la idea de un sujeto como *personalidad corporativa* con una identidad clara y trasparente, así como con una voluntad indivisa.

[11] Cualquiera que conozca la obra de Niklas Luhmann, sabrá que estas distinciones hacen referencia a tres tipos fundamentales e irreductibles de sistemas sociales (Luhmann, 2005). Como no me siento obligado a seguir la ortodoxia "bielefeldiana" ni a hacer un culto improductivo, sociológicamente, a la "gran teoría", echo mano de su instrumental conceptual para comprender y explicar, teórica y empíricamente, los sistemas de protesta. En términos sistémicos, esta decisión puede entenderse como una *reentry* en la forma de la teoría de la sociedad con el fin de ganar complejidad

pertenece al entorno del sistema de protesta, las primeras dos distinciones tienen que ver con su constitución interna. En otras palabras, los participantes en el sistema de protesta pueden ser observados: 1) ya sea en sus interacciones cotidianas en sus respectivos medios sociales o mundos de vida, 2) como miembros de la organización sistémica en sus diferentes roles, posiciones de autoridad y relaciones de poder entre sí, o bien 3) como una unidad colectiva inserta en un conflicto con, al menos, un oponente y entablando relaciones de alianza y oposición con diferentes actores, grupos y organizaciones. Esta complejidad le permite al sistema de protesta referirse, al mismo tiempo, a diversos sistemas funcionales y a sus respectivas organizaciones.

Niveles de análisis de los sistemas de protesta

	Sistema	*Entorno*
Autopoiesis	Funciones Estructura Procesos Elementos Observación	Interpenetración Acoplamientos estructurales Prestaciones Conflictos
Unidades de observación	Interacción Organización	Sociedad (organizaciones de los sistemas funcionales)

La APPO puede ser considerada como un sistema de protesta porque: 1) se diferencia de su entorno; 2) logra su autopoiesis creando estructuras propias de comunicación, organización, movilización, producción y distribución de recursos y bienes colectivos; 3) crea su propia forma: la protesta; 4) construye una perspectiva de observación: la crítica sociopo-

interna en la arquitectura de esta teoría, en general, y en la referida a los sistemas de protesta, en particular.

lítica y la denuncia contestataria; 5) elabora mecanismos de conducción (elites y liderazgos), reclutamiento (motivación y selección de miembros) e identidad (diferenciación del entorno); 6) entabla alianzas y produce redes de interacción y comunicación con otros sistemas de protesta, organizaciones, formadores de opinión pública, organizaciones no gubernamentales, etcétera; 7) inicia eventos de protesta y conflicto con otros sistemas sociales, especialmente con las organizaciones de los sistemas funcionales, por ejemplo universidades, empresas, iglesias, partidos políticos, diarios, etcétera; y, 8) critica los efectos de la diferenciación de los sistemas sociales.[12] En este sentido, la APPO está compuesta de diferentes subsistemas especializados (por ejemplo, los de la dirección política, la planeación estratégica, la organización, la seguridad, la protesta simbólica o el de la difusión mediática),[13] que, en su conjunto, conforman este sistema de protesta.

En relación con su composición organizativa y con el origen de sus elementos constituyentes, se puede diferenciar a la APPO metodológicamente en cuatro segmentos: 1) la Sección 22 del Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación (SNTE) y el Frente de Sindicatos y Organizaciones Democráticas de Oaxaca (Fesodo); 2) las organizaciones populares; 3) las organizaciones no gubernamentales, y 4) los sectores no organizados o "independientes" de la población.[14]

[12] Siguiendo la enumeración anterior, los puntos 1 a 5 corresponderían a los niveles de análisis de la interacción y la organización, mientras que el 6, 7 y 8 al de la sociedad.

[13] Estos subsistemas especializados hacen referencia, respectivamente, a la Asamblea General, el Espacio Civil de las organizaciones no gubernamentales, la movilización colectiva coordinada, las barricadas, los colectivos de artistas y los medios de difusión tomados. Sobre el Espacio Civil, consúltese Bolos (2011). Acerca de las barricadas y los medios de difusión, véase Estrada Saavedra (2010 y 2012a).

[14] Una lista amplia, aunque no completa, sobre los diferentes integrantes colectivos de la APPO se puede consultar en Martínez Vásquez (2007: 69 y ss.).

Subsistemas de la APPO



Este cuarteto de segmentos se encuentra, por su parte, internamente diferenciado en distintos grupos, fracciones, tendencias políticas y corrientes ideológicas, por lo que resultaría reduccionista suponer una homogeneidad del sistema de protesta, en general, y de los diferentes subsistemas, en particular. Esto implica, por tanto, que cada uno de los subsistemas de la APPO tiene, aparte de las orientaciones generales de comunicación y acción, orientaciones particulares que, en determinados momentos, pueden ser compatibles y, en otros, divergir y entrar en contradicción entre sí. Por ejemplo, el segmento formado por los sindicatos orienta sus comunicaciones y acciones colectivas *típicamente* de acuerdo con la lucha sindical, la negociación y el conflicto propios del sistema político institucional (estatal y federal). En cambio, los segmentos de las organizaciones populares y de los sectores no organizados de la población

Composición organizativa de la APPO



orientan las suyas *típicamente* fuera y en contra del sistema político,[15] mientras que las organizaciones no gubernamentales entablan relaciones, predominantemente, con actores y organismos de la sociedad civil nacional e internacional. En su conjunto, esto generó grandes problemas de coordinación y dirección en el sistema de protesta, pero también una gran capacidad de movilización, conflicto y negociación, así como de aprendizaje colectivo y de innovación de los repertorios de protesta tanto en los espacios sociales como en los institucionales, que depararon grandes dificultades a los oponentes del sistema de protesta (gobiernos estatal y federal, contra-movimiento local) para lidiar con la APPO.

[15] Lo cual no significa que no se vinculen y, posteriormente, entablen diálogos y negociaciones con los actores y las organizaciones del sistema político.

II

Gran parte de los integrantes de todos estos colectivos de artistas urbanos provienen de las clases medias bajas de Oaxaca. Algunos de ellos eran o son estudiantes de artes gráficas y visuales y de arquitectura de la Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca y de las carreras de diseño y ciencias de la comunicación de la Universidad Mesoamericana. 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 que crearían su agrupación en 2008, 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, desde tiempo atrás, con diversos *crews* o agrupaciones de grafiteros.[16] 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

[16] En realidad, únicamente Yankel (Aztek) hacía en aquel entonces grafiti. Rosario y Roberto usaron aerosol hasta 2008 y experimentaban con distintas técnicas gráficas o esténcils para serigrafía.

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 "territorio" 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, el animador y organizador principal de *ASARO*, Mario Guzmán, tenía una larga y estrecha relación con el Frente Popular Revolucionario (FPR), una de las organizaciones sociales más influyentes en la APPO, con la que pretendía, aunque sin mayor éxito, vincular orgánica e ideológicamente al colectivo. Esto generó muchas inconformidades entre los mismos artistas e, inclusive, provocó la salida de varios de ellos de la agrupación (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.

III

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 éste 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.[17]

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

[17] 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 con 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 la protesta, ya sea de manera lúdica o dramática. El concepto de "protesta simbólica", que aquí introduzco, hace referencia a los elementos *no discursivos lingüísticamente*, 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 público y de una identificación de éste con las razones y los fines de su lucha popular. En relación con la gráfica de protesta appista, habría que puntualizar que las leyendas que acompañan las imágenes de los esténcils sirven *sólo* de apoyo al núcleo iconográfico, ya que ayudan al público a entender y, en cierto modo, contextualizar el mensaje visual, en el cual es donde se juega su apuesta estética. Sobre el tema, consúltese Estrada Saavedra (2008).

los elementos que lo componen no pueden estar vinculados directamente entre sí al mismo tiempo. Entre 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 sistémicos. 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.[18]

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 autopoiesis), 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 plástica y gráficamente en sus obras, serán relativamente

[18] Al respecto, véase Luhmann (1987: 45 y ss.).

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.[19]

Son cinco las dimensiones en las que se re-especifica la función de la producción de formas estéticas para la protesta simbólica realizada por estos colectivos con fines de 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 de la APPO en relación con el 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 tole-

[19] Estas "diferencias" se pueden observar tanto en el tipo de "disciplina" artística que privilegien (grafiti, pintura, esténcil, video, fotografía, música, teatro, etcétera) como en las técnicas utilizadas y las formas y contenidos de las obras mismas. Así, encontramos, por ejemplo, un "estilo" de *Lapiztola* claramente distinto del de *ASARO*. Inclusive, estas diferencias se multiplican al interior de cada colectivo, ya que la obra individual de sus integrantes se distingue de la "obra colectiva".

te, 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 puede 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 represo", "El ruin", "El asesino", "El asqueroso".[20]

En segundo lugar, estas intervenciones gráficas permiten a la APPO reflexionar sobre el conflicto y su proyecto social y político.[21] 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

[20] Obra del colectivo Zape.

[21] Estas dos primeras funciones subsistémicas tienen que ver, directamente, con la constitución de una "esfera de deliberación colectiva" en el entorno interno del sistema de protesta. En el V apartado abordaré el tema con mayor detalle.

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 un 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 cooperan en 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 "Ché" Guevara, el subcomandante Marcos, los macheteros de San Salvador Atenco, la virgen de Guadalupe, la intifada palestina, el Chapulín Colorado o 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.[22] Por ejemplo, la iconografía tradicional de Benito Juárez se modifica agregándole una boina a la "Ché" 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 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, chacal de la lucha sindical".[23]

En un nivel mayor de abstracción, esta función de los colectivos –con sus cinco dimensiones re-especificadas– puede entenderse como parte del proceso de *reflexión*[24] del sistema de protesta, es decir, como la autobservación del propio sistema en el que la comunicación tematiza su

[22] Como *forma*, la legitimación tiene un lado interno y otro externo en el sistema de protesta. El primero se dirige al público appista, mientras que el segundo al público espectador en general. Ambos interpelan al observador recordándole o sugiriéndole, respectivamente, que la lucha de la APPO es parte de las gestas del pueblo mexicano por la libertad y la justicia.

[23] Así sea con brevedad, hay que advertir que estas cinco funciones están estrechamente vinculadas con diferentes "dimensiones de sentido": mientras que la primera refiere a la "objetiva" y la tercera a la "social", la segunda, la cuarta y la quinta remiten a la "temporal". Aún más: si bien Luhmann sólo considera estas tres dimensiones de sentido (*vid*. 1987, capítulo 2), se puede aventurar una cuarta, la espacial, que se podría observar, para el caso que ahora nos ocupa, en la capacidad de las intervenciones gráficas de apropiarse el espacio público y marcar un territorio appista, como veremos en el V apartado.

[24] Sobre el concepto de reflexión, véase Luhmann (1987: 601 y ss. y 1998: 757 y ss.).

unidad. Con ello, no sólo se realiza la operación de la distinción del sistema-entorno, sino que, además, el sistema reflexionante gana información sobre sí mismo, la contingencia de su unidad y el reconocimiento de las alternativas de otros posibles modos de ser. De tal suerte, mediante la reflexión el sistema adquiere, en principio, la posibilidad de un mayor control sobre sus propias operaciones.

IV

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 una 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 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 postmoderno, 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 detrás 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 y también www.asar-oaxaca.blogspot.com).

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 producto, como dirían los francfortianos, 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 videoasta, 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 postmodernos, 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).

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 conductos 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 consigna 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 una actividad casi exclusiva de chavos bandas y grafiteros, se volviera una práctica común. Con ello, la idea de autoría sufrió una trans-

formación. 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".[25]

V

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.

[25] La no firma de los grafitis tiene, por supuesto, varios propósitos: uno consiste en eludir la represión, en especial durante los momentos más álgidos del conflicto de 2006 y sus secuelas en los meses y años siguientes. Otro es, más bien, de carácter lúdico, a saber: escuchar los comentarios y especulaciones de la "banda" sobre la probable autoría de esa obra en apariencia anónima: "la cosa era ocultar los trazos que te identificaran, a pesar de que los demás chavos ya conocían tu trabajo", comenta Cer, miembro de *Arte Jaguar*. "Entonces, era muy divertido que llegaran y te preguntaran '¿quién hizo este placazo? ¿Fuiste tú?', y tú disfrutabas poder negarlo" (entrevista, 24 de julio de 2009).

Sin duda alguna, las intervenciones de colectivos y grafiteros contribuyeron a su resignificación.[26]

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, etcétera); 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".[27] Con

[26] En un sentido primario y que no agota sus múltiples dimensiones, entenderé aquí lo público como todos aquellos objetos, espacios y actividades que son accesibles y se encuentran a la vista de todos. "Lo fundamental es que se renuncie a [la reserva de un derecho de] admisión o a una censura explícitas" (Luhmann, 2000: 284). Lo público conlleva, entonces, un momento de "imprevisibilidad" en torno a quién realmente tiene acceso, utiliza y experimenta lo público.

[27] En el caso de las intervenciones en los muros de oficinas gubernamentales, empresas y consorcios privados, particularmente con pintas o grafiti-consignas, el sentido de la acción y la comunicación de estos colectivos y grafiteros consistía en mostrar la vulnerabilidad, en términos simbólicos, del "poder político y el capital". La acción y comunicación estético-políticas de estos colectivos eran entendidas como ejemplares en tanto que se presentaban como una invitación a la rebelión y la resistencia para minar la dominación política y económica.

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.[28] 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

[28] Paradójicamente, al extender el radio del público mediante inclusión de los sectores populares, el uso de este espacio excluyó *de facto* a los que cotidianamente gozan de él: turistas, visitantes, empresarios, políticos, funcionarios públicos, vendedores ambulantes y, por supuesto, pordioseros.

oponentes políticos de éstos. 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.[29] 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.[30] Después de 2006 hay mucho maltrato a los artistas callejeros; la represión aumenta, en especial, si catalogan tu trabajo como arte político.[31] Nos identifican como parte del movimiento y nos golpean… Con la campaña de publicidad

[29] Sobre el particular, véase Lobo (2010).

[30] De acuerdo con un entrevistado de *Lapiztola*, las multas pueden alcanzar un monto de $40 000 o penas de privación de la libertad hasta de 10 años de cárcel (entrevista, 23 de julio de 2009).

[31] En relación con esto, una artista urbana y fotógrafa agrega: "Lo que ahora veo es que [las autoridades] borran de las paredes más rápido [que antes] los trabajos que tienen un contenido político. A veces no duran ni un día. En cambio si es una bomba, entonces ni les interesa [borrarlas por ser ilegibles]" (entrevista, 5 de mayo de 2010).

mi Oaxaca linda,[32] 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

[32] En un tríptico de la Dirección de Comunicación Social de la Secretaría Técnica del Ayuntamiento de Oaxaca de Juárez (2009), se lee lo siguiente sobre esta iniciativa municipal: "'mi Oaxaca linda' es una campaña de renovación humana y urbana que tiene como objetivo el realizar diferentes acciones que promuevan un cambio positivo de los habitantes en sus hábitos dirigidos a un sentimiento de orgullo, aprecio y cuidado por la ciudad y, a su vez, la realización de acciones que fomentan la rehabilitación y el mantenimiento de inmuebles, espacios públicos y áreas verdes de la ciudad… La campaña es precisamente un conjunto de acciones que nos ayudan en lo personal y en lo colectivo a formar un Oaxaca posible, el Oaxaca que queremos… Esta campaña no podrá tener éxito sin la suma de todos, es por eso que es muy importante contar con la colaboración activa de la ciudadanía, entidades, empresas y grupos sociales para crear vínculos y alianzas estratégicas entre todos ellos y trabajar juntos bajo un compromiso social y de conciencia para el mejoramiento de nuestra ciudad". En la televisión estatal, la publicidad de esta campaña señala como "hábitos" negativos, entre otros, pintar grafitis o protestar con marchas entorpeciendo el tráfico y las actividades de terceros (trabajo de campo, julio de 2009). Más al respecto, se puede consultar en la página electrónica: www.mioaxacalinda.org.

calles están diciendo cosas",[33] 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 entramado de las *esferas de deliberación colectiva*[34] del sistema de protesta, porque han favorecido la transmisión de los puntos de vista, la reflexión colectiva y la definición de

[33] Este es también el nombre de una canción de un grupo de rap oaxaqueño, así como de una exposición itinerante de esténcil en México 2008-2009.

[34] Gracias a su complejidad estructural, en los sistemas de protesta encontramos un "entorno interno" en el que se constituyen *esferas de deliberación colectiva* a través de la concatenación de temas y contribuciones u opiniones de los integrantes y simpatizantes del sistema. Estas esferas pueden adoptar la forma de un *sistema de interacción* (por ejemplo, una asamblea), en la que los presentes intercambian opiniones; o bien de un sistema que, al utilizar medios electrónicos de difusión (radio, televisión, prensa, Internet), no requiera de la copresencia de las personas como una condición de participación en la deliberación. A pesar de esta dislocación espacio-temporal, la deliberación tiene lugar en *foros virtuales* y, por tanto, se reproducen las esferas de deliberación colectiva como un sistema social. En segundo lugar, las esferas vinculan, a diferencia de la opinión pública del sistema político, opiniones y decisiones para determinar cursos de acción y movilización del sistema de protesta, ya que estas opiniones influyen directamente en su subsistema de dirección. Una tercera característica de estas esferas es que no sólo tienen funciones de comunicación y coordinación al interior del sistema de protesta, sino que, además, contribuyen, al determinar el contenido de la protesta y al destinatario de ésta, a que la "demanda social" del sistema de protesta tenga la probabilidad de ingresar, si bien desde la *periferia* y a través de movilizaciones contestatarias, al proceso comunicativo de la opinión pública del sistema político para constituir allí un tema que presione a la toma de decisiones por parte de este último. En resumen, en estas esferas la discusión tiene lugar ya sea en forma autorreferencial (público interno) o heterorreferencial (público externo). Sobre el tema, véase Estrada Saavedra (2008).

las expectativas de la APPO,[35] en una situación en la que los medios de comunicación impresos y electrónicos estatales, nacionales y privados han erigido un "cerco 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.

VI

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,[36] sino, también, el sistema del arte las haya incluido en sus comunicaciones especializadas.[37] En esta sección y la siguiente me ocuparé de este tema.

[35] Como se explicó en la tercera parte de este capítulo dedicada a las funciones de los colectivos para la reproducción del sistema de protesta.

[36] Aunque en este trabajo apenas si es mencionado, se podría agregar, sin embargo, al sistema jurídico, en relación con la criminalización de la protesta gráfica, como otro de los entornos relevantes para abordar analíticamente este subsistema.

[37] En la sociedad funcionalmente diferenciada, el arte también es un sistema especializado como el derecho o la religión, cuyas comunicaciones se orientan mediante la observación de obras de arte. Este es un sistema autónomo, en la medida que obstruye las referencias externas (como utilidad, verdad, moral, legalidad, entretenimiento, salud, ganancia, triunfo, etc.) y dispone predominantemente de autorreferencias para construir, observar, comunicar, designar o tratar un objeto como artístico o no. La consigna "el arte por el arte" expresa la autonomía y especialización de este sistema social.

La función del arte no es la representación, idealización o crítica del mundo (aunque esto también puede manifestarse en obras de arte par-

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

---

ticular). Su función consiste, más bien, en ofrecer al mundo la posibilidad de observarse a sí mismo desde perspectivas diferentes y no convencionales. En efecto, mediante distinciones internas, reglas y sentidos propios de operación, que sorprenden al observador y que éste debe aprender a descifrarlos, la obra de arte construye una realidad ficcional o imaginaria distinta a la realidad de la vida cotidiana o a la que crean otros sistemas funcionales (como la ciencia o la política, por ejemplo); pero que, en su propio orden imaginado, mas no arbitrario y más bien coherente y necesario, se confronta con la realidad no imaginada ("o real" desde el punto de vista de un observador de primer orden) para que el mundo tenga posibilidades de observarse y reflexionar sobre sí mismo (*vid*. Luhmann, 1995, capítulo 4).

Como todo sistema de funciones, el del arte opera con un código binariamente bifurcado en los valores bello/feo. Por tanto, las operaciones y comunicaciones que utilizan estos valores pertenecen a este sistema. Gracias al código (y a los criterios y programas suplementarios), podemos saber si un objeto debe considerarse o no como una obra de arte y, cuando se le considera entonces como algo artístico, si sus formas (distinciones) experimentadas y presentadas para crear un orden imaginado pueden entenderse como logradas, consistentes e interesantes o no. Todo esto es un proceso comunicativo en la medida en que el orden imaginado de la obra de arte contiene información que –ya sea notificada mediante exposición, escenificación, ejecución, publicación o proyección– espera ser comprendida por parte del espectador, lector u oyente (*vid*. Luhmann, 1995, capítulo 5).

disgregada, de plano atomizada. Cada quien para su cauce y causas".[38] 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, a la vez, colocó en su muro exterior una fotografía de Gandhi con la frase ¡*No a la violencia*!

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, por ejemplo, el Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca (MACO) 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

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

la fiesta" (entrevista con Valente Plascencia, fundador de Nueva Babel, 14 de noviembre de 2009).[39]

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 audioviosuales, 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 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".[40] En este evento no sólo participan, de una u otra forma, artistas reconocidos, como el fotógrafo Antonio Turok, sino, también,

[39] 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 núm. 1 de *La Patria Ilustrada*, Oaxaca, enero, 2007, pp. 9 y ss. Por cierto, este número, dedicado al tema de *La Calavera Oaxaqueña. Homenaje a José Guadalupe Posada*, y que acompañaría la exposición homónima en *La Curtiduría*, debió publicarse en noviembre de 2006, pero, a causa de la creciente represión, su aparición se pospuso hasta enero del siguiente año.

[40] En *La Patria Ilustrada*, publicación emergente, septiembre, 2006, p. 9.

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".[41] 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 *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 esténcils 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 Plas-

[41] En *La Patria Ilustrada*, publicación emergente, Oaxaca, septiembre, 2006, p. 12.

cencia, 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 *Stencilatinoamérica. Iconografía callejera*.[42] 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.[43]

Además de los diversos documentales que han merecido la APPO y su protesta en los últimos cuatro años,[44] 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 de 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.[45]

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,

[42] *Vid*. La Curtiduría y Taller de Experimentación Gráfica (2007a): *Stencilatinoamérica. Iconografía callejera*, catálogo de la exposición, abril-mayo, Oaxaca, México, s/p.

[43] *Vid*. La Curtiduría, *Aquí no pasa nada*, catálogo de exposición, septiembre de 2007, Oaxaca. Esta exposición itinerante se presentaría también en Canadá, Estados Unidos y la Ciudad de México.

[44] Para las referencias videográficas, véase la nota 1 de este capítulo.

[45] Una selección de estas fotografías se expondría en julio de 2009 en el Centro Fotográfico Manuel Álvarez Bravo de la ciudad de Oaxaca con el título *Memorial de agravios. Exhibición de una memoria en tránsito*.

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,[46] empezaron a revalorar posteriormente las manifestaciones gráficas de la protesta simbólica de la APPO[47] y a considerarlas como objetos interesantes desde la perspectiva de observación, el código y los programas del sistema del arte.[48] Un ejemplo de lo anterior es la experiencia del artista

[46] No está por demás recordar que "la mayoría de los creadores artísticos participantes en el movimiento no se asumen como miembros de la APPO sino como ciudadanos que en su lucha compartieron muchas de las demandas de la Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca. A pesar de la serie de coincidencias entre una buena parte de los creadores artísticos afincados en Oaxaca y la APPO, pero con una independencia en cuanto a la toma de decisiones, [y de que] existió una propuesta directa por parte de los principales dirigentes de la APPO hacia diversos artistas para que éstos conformaran el sector cultural oficial de la Asamblea, [no hubo] una respuesta positiva [en este sentido]" (Porras Ferreyra, 2009: 233).

[47] Menciono sólo las propuestas gráficas de la protesta simbólica, porque, hasta donde veo, no sucedió lo mismo con la música producida por integrantes de la APPO.

[48] Por supuesto, no todo producto de estos colectivos de artistas es resultado de la creatividad y el ingenio. También recuperan, de una manera más convencional, práctica y propagandística, el enorme acervo de lemas y consignas políticas tradicionales que casi cualquier grupo contestatario utiliza como parte de una cultura de protesta común y de su repertorio de acciones. Junto a la elaboración de mantas y pancartas con contenidos y formas tradicionales, se pintan también en los muros consignas como "El pueblo unido, jamás será vencido", "Libertad a todos los presos políticos", "Ya cayó, ya cayó, Ulises ya cayó". Todo ello reafirma, de manera inmediata, un sentimiento de pertenencia e identidad, así como expresa las razones y los fines de la lucha. Cualquiera que pertenezca a

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 [profesionales], 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 imaginería y una creatividad extraordinarias. Yo sabía que el movimiento estaba metido en una dinámica

---

esta cultura contestataria particular, reconoce el contenido comunicativo de tales grafiti-consignas y sabe, de manera práctica, qué sentido darle y cómo utilizarlo.

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.

En un nivel de abstracción mayor, se puede afirmar que, a partir de su perspectiva de observación, el sistema de arte hizo *prestaciones* a la APPO,[49] poniendo a su disposición espacios de exposición, publicaciones especializadas, organización de eventos artísticos (*happenings*) y, por supuesto, el prestigio de artistas reconocidos local, nacional e internacionalmente con el fin de que la protesta gráfica appista pudiera expresarse y encontrar resonancias, paralelamente, en los sistemas del arte, los medios de masas y, por supuesto, el político.

VII

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.

[49] Sobre el concepto de prestación (*Leistung*), véase Luhmann (1998: 757 y ss.). En el último párrafo de la sección VII de este capítulo se puede apreciar con mayor claridad la diferencia entre *prestación* y *función* del sistema del arte.

Entre los grafiteros de las barricadas y los colectivos se dio un primer cisma después de 2006, ya que los primeros dejaron de lado los contenidos políticos de sus intervenciones y regresaron a las formas convencionales del grafiti. En las palabras de Itandehui: "Los grafiteros de la nueva generación[50] 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 algunos de 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 alusiva al movimiento" (entrevista con Itandehui, artista, 5 de mayo de 2010).[51] Asimismo, piensan

[50] 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.

[51] Inclusive entre los mismos colectivos se encuentran tales afirmaciones. Léase, por ejemplo, la siguiente apreciación de un miembro de *ASARO*: "Demián Flores invitaba a hacer esténcil, [pero lo vendía] y lo cobraba en dólares. Algunos de *Arte Jaguar* se han vuelto también oportunistas y comerciales" (Yescas, entrevista, 21 de julio de 2009). Estas diferencias entre *ASARO* y *Arte Jaguar* tienen, en parte, su origen en el hecho de que el segundo se había incorporado, meses antes, a la asamblea. Entonces, cuando surge la oportunidad de participar en la exposición *Grafiteros al paredón* (IAGO, 2007), se provoca una ruptura –por cierto, muy típica en sus motivos y desarrollo en el mundo del arte–, porque las contribuciones de *Arte Jaguar* hubieran aparecido con la "firma" de *ASARO*, por lo que

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).[52] 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 en 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 citadinas" (Porras Fe-

---

su trayectoria y visión estética particular hubieran quedado sin reconocimiento. Por tanto, decidieron no exponer y separarse de la asamblea de artistas.

[52] Las obras de *Lapiztola* han encontrado, en particular, un espacio de exposición en la galería *Cuarto Contemporáneo*, ubicada en uno de los corredores turísticos, artísticos y comerciales privilegiados del centro de Oaxaca: la calle de Macedonio Alcalá.

rreyra, 2009: 240 y ss.). Asimismo, entre algunos creadores oaxaqueños se percibe también escepticismo en relación con 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 dónde 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 instituciones. 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 elite 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, 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.[53] 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, Galería El Ángel, Estación Cero, Espacio Espantapájaros* o, a nivel nacional, la

[53] Una lista de exposiciones locales, nacionales e internacionales de *ASARO* se puede consultar en su "Curriculum Vitae", en *ASARO. A dos años*, Oaxaca, 2009.

Revuelta Cultural Mexicana, en donde sus obras y discursos se exponen, intercambian y venden. En este espacio creen que se pueda "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 las palabras de Yecas: "Cuando exponemos colectivamente, [los curadores] buscan siempre a los más conocidos de *ASARO* y al que tiene el trabajo más estético. Yo creo que esta 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 y no dejarse absorber [por el sistema]… Cuando era estudiante de la Escuela de Bellas Artes [de la UABJO], yo no sabía a dónde 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 el "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 funcionales, pero, también, sus posibles acoplamientos estructurales, préstamos, resonancias e irritaciones mutuas (sobre el tema, *vid*. Luhmann, 1998).

CONCLUSIÓN

A contracorriente de las teorías dominantes en el estudio de los movimientos sociales, en este capítulo he tratado a

la APPO como un "sistema de protesta". El reto ha consistido en pensar la acción colectiva en términos no accionalistas y subjetivistas. Lo anterior no sólo implica ir más allá de la falsa oposición entre el actor y el sistema, sino, además y *fundamentalmente*, pensar lo social ya no desde la acción, sino a partir de la comunicación. Todo ello supone un cambio de paradigma que conciba los objetos de conocimiento –en este caso particular, los movimientos sociales– en términos postontológicos.

Pero, ¿cuáles serían las posibles ganancias teóricas de este cambio paradigmático? Gracias a las pretensiones de universalidad de la teoría de sistemas y de su enorme capacidad de integrar los rendimientos de distintas teorías, tenemos, en primer lugar, la oportunidad de elaborar una teoría general y no un conjunto de teorías sobre los movimientos sociales. Segundo, podemos estudiar el fenómeno ubicándolo, a la par y complementariamente, en contextos micro (*interacción*), meso (*organización*) y macro (*sociedad*). Tercero, al entender los movimientos como sistemas de protesta, se les libera de cualquier teleología (por ejemplo, la autonomía, la democratización o la historicidad), así como de cualquier jerarquía organizacional interna y de la consecución de fines predeterminados o exclusivos (por ejemplo, la recreación de una identidad colectiva, la obtención de bienes colectivos o el reconocimiento como actores legítimos en la *polity*). Cuarto, en vista de la globalización de algunos movimientos sociales (los llamados "altermundistas"), la teoría de los sistemas sociales ofrece mejores herramientas conceptuales que las teorías accionalistas tradicionales para abordar el tema en relación con la sociedad mundial,[54] ya que resulta más factible observar la simultaneidad de las operaciones de los sistemas de protesta en diferentes áreas geográficas,

[54] Inclusive cuenta con una descripción más potente y compleja de esta sociedad que cualquiera de las otras teorías. Nos referimos, por supuesto, a la que se encuentra en el libro *La sociedad de la sociedad*.

en tanto flujo de comunicaciones, que observar acciones, *necesariamente locales* en su manifestación, como lo exigen las teorías convencionales. Y, quinto, al partir de la unidad de la diferencia sistema/entorno, se libera el estudio de la acción colectiva de percibirla, exclusivamente, en relación con el sistema político. En efecto, éste es únicamente uno de los múltiples entornos (por ejemplo, el derecho, el arte, la religión, los medios de comunicación, la ciencia, etc.) en relación con el cual se pueden estudiar los sistemas de protesta.

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*, Leske + Budrich, Opladen.

Arte Jaguar (2007a), "Arte Jaguar", en La Curtiduría y Taller de Experimentación Gráfica, *Stencilatinoamérica. Iconografía callejera*, catálogo de la exposición, abril-mayo, Oaxaca, México, s/p.

_____ (2007b), video sin título, http://www.youtube.com/watch?v=vinA3BFQQrM, Oaxaca. Última consulta: 15 de agosto de 2009.

ASARO, blogs.myspace.com/asaroaxaca. Última consulta: 10 de agosto de 2009.

_____ www.asar-oaxaca.blogspot.com. Última consulta: 3 de mayo de 2011.

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, Ed. Yope Power, Oaxaca.

Bolos, Silvia (2011), "La participation des organismes civil dans le conflit de Oaxaca en 2006", en *Problèmes d'Amérique Latine*, núm. 81, verano, pp. 33-58.

Coladeangelo, Claudio (2009), *El comal ardiente. ¿Qué pasa en Oaxaca?*, Pueblo Production, Oaxaca.

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*, http://www.exonline.com.mx/diario/noticia/comunidad/expresiones/grafiti_jaguar_arte_de_protesta/312443, *Excélsior*, 10 de agosto de 2008. Última consulta: 10 de agosto de 2009.

Cortés, Joel Vicente (coord.) (2006), *Educación, sindicalismo y gobernabilidad en Oaxaca*, Oaxaca, SNTE.

Cuadernos del Sur (2007), año 12, núm. 24/25, noviembre, Oaxaca.

Denham, Diana y C.A.S.A. Collective (2008), *Teaching rebellion. Stories from the grassroots 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, núm. 6, s/p.

El Cotidiano (2008), UAM-A, México, año 23, marzo-abril.

Espacio Zapata, www.espaciozapata.blogspot.com. Última consulta: 10 de agosto de 2009.

Estación Cero, http://galeriaestacioncero.blogspot.com. Última consulta: 5 de mayo de 2011.

Estrada Saavedra, Marco (2008), *Sistemas de protesta*, manuscrito inédito.

_____ (2010), "La anarquía organizada: las barricadas como el subsistema de seguridad de la Asamblea Popular de

los Pueblos de Oaxaca", *Estudios Sociológicos*, vol. XXVIII, núm. 84, septiembre-diciembre, pp. 903-939.

_____ (2012a), *Vox populi*. La difusión mediática de la protesta de la Asamblea Popular, en Estrada Saavedra, Marco (coord.), *Protesta social. Tres estudios sobre movimientos sociales en clave de la teoría de sistemas sociales de Niklas Luhmann*, El Colegio de México, México, pp. 45-104.

_____ (2012b), "Riesgo, miedo y protesta: los movimientos sociales en la obra de Niklas Luhmann", en Estrada Saavedra, Marco (coord.), *Protesta social. Tres estudios sobre movimientos sociales en clave de la teoría de sistemas sociales de Niklas Luhmann*, El Colegio de México, México, pp. 23-43.

Franco Ortiz, Itandehui (2009), *Curriculum delictivo. atake visual 132k. Graffiti y esténcil Oaxaca*, foto, video y edición, http://www.youtube.com/watch?v=9CF1JgF8H4k, Oaxaca. Última consulta: 15 de agosto de 2009.

Freidberg, Jill (2007), *Un poquito de tanta verdad*, Producción de Corrugated Films con la colaboración de Mal de Ojo TV, Seattle.

Galería El Ángel, elangelartegaleria.blogspot.com. Última consulta: 5 de mayo de 2011.

Garduño, Armando y Salcido, Amelia (2008), *El Muro*, DVD, UAM-X, México.

Giarraca, Norma (2008), *Cuando hasta las piedras se levantan. Oaxaca, México, 2006*, Buenos Aires, Antropofagia.

Giddens, Anthony (2002), *Consecuencias de la modernidad*, 2a. ed., Madrid, Alianza.

Hellmann, Kai-Uwe (1996), *Systemtheorie und neue soziale Bewegungen. Identitätsprobleme in der Risikogesellschaft*, Opladen, Westdeutscher Verlag.

_____ (1998), "Systemtheorie und Bewegungsforschung. Rezeptiondefizite aufgrund von Stildifferenzen oder das Ausserachtlassen von Naheliegenden", en *Rechthistorisches 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 y Schmidt, Johannes (eds.), *Rezeption und Reflexion. Zur Resonanz der Systemtheorie Niklas Luhmanns ausserhalb der Soziologie*, Frankfurt am Main, 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 Hans-Jürgen Unverferth (ed.), *System und Selbstproduktion. Zur Erschliessung eines neuen Paradigmas in den Sozialwissenschaften*, Frankfurt, Berna, Nueva York, Peter Lang, pp. 166-191.

_____ (1986b), "Neue soziale Bewegungen und die Kontinuität der Moderne", en Johannes Berger (ed.), *Die Moderne-Kontinuitäten und Zäsuren*, Soziale Welt-Sonderband 4, Göttingen, pp. 311-333.

_____ (1990), "Das Risiko der Rationalität für technisch-ökologische Systeme", en Halfmann, Jost y Japp, Klaus Peter (eds.), *Riskante Entscheidungen und Katasthophenpotentiale. Elemente einer soziologischen Risikoforschung*, Opladen, Westdeutscher Verlag, pp. 34-60.

La Curtiduría (2007), *Aquí no pasa nada*, catálogo de la exposición, La Curtiduría, Oaxaca.

La Jornada (2008), *ASARO, una respuesta cultural ante el control de los medios*, reportaje de Arturo García Hernández, noviembre 3. Reproducido en: *ASARO*, blogs.myspace.com/asaroaxaca. Última consulta: 10 de agosto de 2009.

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, IIUABJO, Oaxaca, pp. 199-217.

Law, Yihn (2008), *Sígueme contando. Sonidos de la lucha oaxaqueña*, Producción Cesol, luzKemada, Oaxaca, Ciudad de México.

León, Andrea, *El grafiti y su historia en Oaxaca*, 9 de agosto, 2009. Reproducido en: *ASARO*, blogs.myspace.com/asaroaxaca. Última consulta: 10 de agosto de 2009.

Leyva, Rubén (2008), *Memorial de agravios, Oaxaca, México, 2006*, Ed. Marabú, Oaxaca.

Lobo, Fernando (2010), "La pared es el medio", en Penélope. Diseño, gráfica y sociedad, *Oaxaca, Gráfica 2006, carteles, esténcil, grafiti y grabados*, enero, núm. 6, s/p.

Luhmann, Niklas (1987), *Soziale Systeme. Grundriss einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.

_____ (1992), *Sociología del riesgo*, Jalisco, Universidad Iberoamericana y Universidad de Guadalajara.

_____ (1995), *Die Kunst der Gesellschaft*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.

_____ (1996), *Protest. Systemtheorie und soziale Bewegungen*, herausgegeben und eingeleitet von Kai-Uwe Hellmann. Frankfurt am Main, Suhrkamp.

_____ (1998), *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.

_____ (2000), *Die Politik der Gesellschaft*, Suhrkamp, herausgegeben von André Kieserling, erste Auflage, Frankfurt am Main.

_____ (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 y Comité de Liberación 25 de noviembre (2007), *Compromiso cumplido*, DVD, México.

Mal de Ojo TV y 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, UABJO, Instituto de Investigaciones Sociológicas.

Martínez Vázquez, Víctor Manuel (2007), *Autoritarismo, movimiento popular y crisis política: Oaxaca 2006*, México, UABJO, Instituto de Investigaciones Sociológicas, Centro de Apoyo al Movimiento Popular Oaxaqueño, Educa, Consorcio para el Diálogo Parlamentario y la Equidad, México.

Mejía, Gina, *Captan imágenes a poetas urbanos*, 16 de junio de 2009. Reproducido en: *ASARO*, blogs.myspace.com/asaroaxaca. Última consulta: 10 de agosto de 2009.

Melucci, Alberto (1996), *Challenging codes. Collective action in the information age*, Cambridge University Press.

_____ (2002), *Acción colectiva, vida cotidiana y democracia*, El Colegio de México, México.

Meza Villarino, Inti, *Escribir la vida en las calles. Conversación con Smeck, del colectivo Arte Jaguar*, http://666ismocritico.wordpress.com/2009/03/14/598/. Última consulta: 10 de agosto de 2009.

Nevear, Louis E. V. (2009), *Protest graffiti Mexico: Oaxaca*, Mark Batty Publisher, fotografías de Elaine Sendyk, Nueva York.

Ortiz Franco, Itandehui (2007), *Resistencia visual. Stencil Oaxaca*, http://www.youtube.com/watch?v=fleop9szefu, Oaxaca. Última consulta: 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)*, http://www.youtube.com/watch?v=A22_rg6jCpU. Última consulta: 15 de agosto de 2009.

Penélope. Diseño, gráfica y sociedad, *Oaxaca, Gráfica 2006, carteles, esténcil, grafiti y grabados*, 2010, enero, núm. 6, s/p.

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*, IIUABJO, Oaxaca, 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, *Guerra visual*, http://www.youtube.com/watch_popup?v=FLEOP9SZEfU, Oaxaca, 2008. Última consulta: 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.

Tamara, León (2006), *La Patria Ilustrada*, publicación emergente, Oaxaca, p. 12.

Tovar, Patricia (2009), "Resistencia visual", en *ASARO. A dos años*, Oaxaca.

Videohackers e Indymedia (2007), *Brad, uma noite mais nas barricadas*, DVD, Videohackers, Indymedia, Familia Bastos, producciones-Brasil, Producciones Intermedia-Madrid, 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 de noviembre de 2009.
Entrevista con Demián Flores, artista plástico, 5 de mayo de 2010.
Entrevista con Itandehui Franco Ortiz, 5 de mayo de 2010.