

Detalles sobre la publicación, incluyendo instrucciones para autores e información para los usuarios en: <http://espacialidades.cua.uam.mx>

**Marcela Meneses Reyes**  
“Ni derecho al centro tenemos”. Jóvenes artistas gráficos en el espacio público de Oaxaca (2006)  
pp. 142-166

Fecha de publicación en línea: 1º de enero de 2016

Para ligar este artículo: <http://espacialidades.cua.uam.mx>

© **Marcela Meneses Reyes** (2016). Publicado en *Espacialidades*. Todos los derechos reservados. Permisos y comentarios, por favor escribir al correo electrónico: [revista.espacialidades@correo.cua.uam.mx](mailto:revista.espacialidades@correo.cua.uam.mx)

**Espacialidades, Revista de temas contemporáneos sobre lugares, política y cultura.** Volumen 6, No. 1, enero-junio de 2016, es una publicación semestral de la Universidad Autónoma Metropolitana, a través de la Unidad Cuajimalpa, División de Ciencias Sociales y Humanidades, Departamento de Ciencias Sociales. Prolongación Canal de Miramontes 3855, Col. Ex-Hacienda San Juan de Dios, Delegación Tlalpan, C.P. 14387, México, D.F. y Av. Vasco de Quiroga 4871, Cuajimalpa, Lomas de Santa Fe, CP: 05300, México, D.F. Página electrónica de la revista: <http://espacialidades.cua.uam.mx/> y dirección electrónica: [revista.espacialidades@correo.cua.uam.mx](mailto:revista.espacialidades@correo.cua.uam.mx). Editora responsable: María Fernanda Vázquez Vela. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo del Título número 04-2011- 061610480800-203, ISSN: 2007-560X, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsable de la última actualización de este número: Gilberto Morales Arroyo, San Francisco, núm. 705, int. 4, Colonia del Valle, Delegación Benito Juárez, C.P. 03100, México, D.F.; fecha de última modificación: enero de 2016. Tamaño de archivo 3.1 MB.

*Espacialidades, Revista de temas contemporáneos sobre lugares, política y cultura* tiene como propósito constituirse en un foro de discusión académica que aborde la compleja, contradictoria y multicausal relación entre el espacio y la vida social. *Espacialidades* se inscribe en el debate académico internacional sobre el giro espacial en las ciencias sociales e invita al análisis de diversas prácticas sociales y formas de organización y acción política desde una perspectiva multidisciplinaria que ponga énfasis en las diferentes escalas territoriales. Los textos publicados incorporan métodos y problemas tratados desde la sociología, la ciencia política, la economía, los estudios urbanos, la geografía, los estudios culturales, la antropología, la literatura, el psicoanálisis y el feminismo, entre otros. La revista cuenta con una sección de artículos novedosos e inéditos de investigación teórica, empírica y aplicada y de reflexión metodológica sobre temas tan diversos como la justicia espacial, la democracia, la representación y la participación, la globalización, el multiculturalismo y las identidades, el género, la construcción de formas de representación y participación, los conflictos socioterritoriales, la gobernanza, el medio ambiente, la movilidad poblacional, el desarrollo regional y el espacio urbano. Cuenta también con un apartado de reseñas de libros relacionados con la dimensión espacial de los procesos sociales, políticos y económicos.

Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del comité editorial. Queda estrictamente prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa.

#### Directorio

**RECTOR GENERAL:** Dr. Salvador Vega y León

**SECRETARIO GENERAL:** Mtro. Norberto Manjarrez Álvarez

#### Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa

**RECTOR:** Dr. Eduardo Abel Peñalosa Castro

**SECRETARIO DE UNIDAD:** Dra. Caridad García Hernández

#### División de Ciencias Sociales y Humanidades

**DIRECTOR:** Dr. Rodolfo Suárez Molnar

**JEFE DE DEPARTAMENTO:** Dr. Salomón González Arellano

#### Revista Espacialidades

**DIRECTORA:** Dra. María Fernanda Vázquez Vela

**ASISTENTE EDITORIAL:** Verónica Zapata Rivera

**ADMINISTRACIÓN DEL SITIO WEB:** Gilberto Morales Arroyo

**EDICIÓN TEXTUAL Y CORRECCIÓN DE ESTILO:** Hugo Espinoza Rubio

**DISEÑO GRÁFICO:** Jimena de Gortari Ludlow

**FOTOGRAFÍA DE LA PORTADA:** © 2015 Rodion Kutsaev <https://unsplash.com/photos/IJ25m7fXqtk>

**COMITÉ EDITORIAL:** Dra. María de Lourdes Amaya Ventura (UAM-C), Dra. Claudia Cavallin (Universidad Simón Bolívar, Venezuela), Dra. Verónica Crossa (COLMEX), Dra. Marta Domínguez Pérez (Universidad Complutense de Madrid), Dr. Georg Leidenberger (UAM-C), Dra. Graciela Martínez-Zalce (UNAM), Dr. Jorge Montejano Escamilla (Centro Geo), Dr. Alejandro Mercado (UAM-C), Dra. Rocío Rosales Ortega (UAM-I), Dr. Vicente Ugalde (COLMEX), Dra. Claudia Zamorano (CIESAS).

**COMITÉ CIENTÍFICO:** Dr. Tito Alegría (Colegio de la Frontera Norte), Dra. Miriam Alfie (Universidad Autónoma Metropolitana-Cuajimalpa), Dr. Mario Casanueva (Universidad Autónoma Metropolitana-Cuajimalpa), Dra. Claudia Cavallin (Universidad Simón Bolívar, Venezuela), Dr. Humberto Cavallin (Universidad de Puerto Rico), Dra. Flavia Freidenberg (Universidad de Salamanca, España), Dra. Clara Irazábal (Columbia University, Estados Unidos), Dr. Jorge Lanzaro (Universidad de la República, Uruguay), Dr. Jacques Lévy (École Polytechnique Fédérale de Lausanne, Francia), Scott Mainwaring (University of Notre Dame, Estados Unidos), Miguel Marinas Herrera (Universidad Complutense, España), Edward Soja † (University of California, Estados Unidos), Michael Storper (London School of Economics, Reino Unido).

## “Ni derecho al centro tenemos”. Jóvenes artistas gráficos en el espacio público de Oaxaca (2006)

### “We Have No Right to the City Center.” Young Graphic Artists in Public Space of Oaxaca (2006)

MARCELA MENESES REYES\*

#### Resumen

Existe la necesidad (teórica y empírica) de comprender y explicar el papel activo que desempeñan los jóvenes en la configuración y estructuración del espacio público, a partir de su posición en el espacio social. Esta relación estuvo presente en dos sentidos, a lo largo del conflicto magisterial contra el gobierno oaxaqueño durante 2006, mismo que derivó en la conformación de la Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca (APPO): a través de la ocupación física, permanente y constante del espacio; y a partir de la apropiación simbólica y material de los muros para sumarse a la protesta popular por medio de la gráfica política. De esta forma, los jóvenes artistas gráficos oaxaqueños disputaron activamente la legitimidad de su presencia en el espacio público.

**PALABRAS CLAVE:** jóvenes, artistas gráficos, espacio público, gráfica política, Oaxaca.

#### Abstract

There is a theoretical and empirical need to understand and explain the active role of young people in shaping and structuring the public space. Along the Oaxaca teachers' conflict against the government in 2006, that led to the formation of the Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca (APPO), youth participation was present. We can find them in two ways: first, through physical permanent occupation of the space; and second, through the symbolic and material appropriation of city walls in which they joined the popular protest using political graphics. In this way, young artists actively disputed the legitimacy of their presence in the public space.

**KEY WORDS:** youth, graphic artists, public space, political graphics, Oaxaca.

Fecha de recepción: 13 de abril de 2015

Fecha de aceptación: 15 de septiembre de 2015

---

\* Becaria del Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades (CEIICH, UNAM), en el Programa de Becas Posdoctorales UNAM. Doctora en Ciencias Políticas y Sociales, con especialidad en Sociología. C.e.: <marcemenesesr@gmail.com>. Agradezco a Tanisha Silva y Edgar Ruiz por su valiosa colaboración.

## Introducción

El movimiento social oaxaqueño de 2006 comenzó un 1° de mayo, día en que los maestros de la Sección 22 del Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación (SNTE) entregaron al gobernador Ulises Ruiz —como habían hecho año tras año con los gobiernos en turno— el pliego petitorio con dos demandas centrales: rezonificación económica y mejora en infraestructura educativa. En respuesta, el gobierno estatal comenzó una campaña mediática, bajo el nombre de la Asociación Estatal de Padres de Familia, en contra de las reivindicaciones magisteriales, por lo que el 15 de mayo, con motivo de la marcha conmemorativa por el Día del Maestro, la Sección 22 lanzó un llamado a paro que inició el 22 de mayo con un plantón en el centro histórico de la capital oaxaqueña.

Dada la poca disposición para la negociación y la solución del conflicto por parte del gobierno, las protestas del magisterio fueron subiendo de tono, entre marchas multitudinarias, bloqueos de aeropuerto y carreteras, liberación de casetas de peaje, cierre de oficinas y dependencias públicas, al tiempo que el

gobierno estatal intensificaba la campaña mediática en contra del magisterio.

El 7 de junio, con la participación de dicho gremio, decenas de organizaciones populares y población en general, se realizó una marcha multitudinaria que concluyó con un juicio político popular al gobernador Ulises Ruiz. Al día siguiente, una comisión de maestros viajó a la ciudad de México para pedir al entonces secretario de Gobernación, Carlos Abascal, su mediación en el conflicto; sin embargo, el secretario se negó a recibirlos, cerrando con ello las vías para una posible solución pacífica.

Unos cuantos días después, el 14 de junio de 2006, el gobierno estatal montó un operativo con tres mil policías para desalojar violentamente a los maestros que se encontraban en plantón en el zócalo. En respuesta, la población oaxaqueña, compuesta por trabajadores, padres de familia, mujeres, niños, jóvenes, ancianos, académicos, comerciantes, artistas, intelectuales, miembros de organizaciones civiles y de organizaciones indígenas, entre otros, se solidarizó con el magisterio y, en una revuelta popular de varias horas de duración, *el pueblo*<sup>1</sup> recuperó la posesión del centro histórico y se montó en

<sup>1</sup> Como se autodenominó la población oaxaqueña sumada a la protesta.

plantón, acción que a los pocos días desembocó en la conformación de la Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca (APPO), frente de organización y confluencia permanente entre el magisterio, más de 350 organizaciones sociales y políticas diversas entre sí, así como el resto del pueblo movilizado con una sola demanda compartida: la renuncia del gobernador Ulises Ruiz.

Uno de los actores centrales para la revuelta, y posteriormente para el surgimiento y mantenimiento de la APPO y de la protesta, fueron los<sup>2</sup> jóvenes oaxaqueños. El mismo día del desalojo, y dado que Radio Plantón<sup>3</sup> fue destruida por la policía en el operativo, los estudiantes universitarios tomaron Radio Universidad<sup>4</sup> para desde ahí informar a la población acerca del desarrollo de los acontecimientos que iban teniendo lugar en torno al conflicto. No faltaban a las marchas, mítines, bloqueos y refriegas contra la policía estatal y después contra la Policía Federal Preventiva (PFP); fueron

ellos, en buena medida, quienes mantuvieron las barricadas que la población montó en las calles de la ciudad para protegerse de los ataques policiales y de las “caravanas de la muerte”, es decir, de los grupos de choque que enviaba el gobierno para amedrentar, atacar y asesinar a los “appistas”. Todo el repertorio de protesta de la APPO fue sustentado de base por los jóvenes que se sumaron a las movilizaciones, ya fuera en las marchas, en las asambleas, en los mítines, en el plantón, en las barricadas, en los bloqueos, en los paros de actividades dentro de las escuelas y facultades, especialmente en la Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca (UABJO), en la *toma* de los medios de comunicación,<sup>5</sup> en los enfrentamientos con la policía y los grupos de choque, en los rondines de vigilancia, en los actos

<sup>2</sup> Escribiré en estos términos sólo por practicidad en la escritura, lo que no significa que pretenda invisibilizar la importante participación de las mujeres en el movimiento social oaxaqueño. Al respecto, sugiero revisar Dalton y Romero (2011).

<sup>3</sup> Radio Plantón era la estación autogestionada por la Sección 22 del SNTE que fungió como el primer medio de comunicación entre los maestros en paro, de tal suerte que su destrucción fue uno de los principales objetivos de la represión policiaca.

<sup>4</sup> Estación radiofónica de la UABJO.

<sup>5</sup> El 1º de agosto de 2006 se realizó la “marcha de las cacerolas”, encabezada por mujeres integrantes de la APPO. Al calor del recorrido, las mujeres decidieron acudir al canal de televisión estatal para solicitar un espacio en la transmisión y compartir con la audiencia su propia versión del conflicto. Dado que se les negó el espacio, las mujeres decidieron *tomar* el canal y la radio del estado para ponerlos al servicio de la causa popular. Posteriormente, con el recrudecimiento de la represión y la multiplicación de barricadas, fueron varios los medios tomados, independientes y autogestionados, que se volvieron parte sustancial de la protesta, pues mantenían informada a la población, que a su vez podía participar de los debates y formar parte del espacio de deliberación política virtual. Para un análisis sobre el papel de los medios de comunicación en la protesta oaxaqueña, véase Zires (2009) y Estrada, coord.. (2012<sup>a</sup>).

político-culturales. A propósito, Rubén Valencia, integrante del colectivo Voces Oaxaqueñas Construyendo Autonomía y Libertad (VOCAL), señala:

Uno de los sectores que antes de este movimiento tenía muy poca visibilidad y que fue un referente en esos días de autodefensa y enfrentamiento con la policía y el gobierno, fue el movimiento de los jóvenes urbanos. Esos jóvenes marginados de la vida social y política, con todo el hartazgo de lo que se estaba viviendo, fueron los primeros que se sumaron al movimiento, los primeros que estuvieron al pie del cañón en las barricadas, los primeros que estuvieron en la autodefensa ante la represión. No quiere decir que fueron los únicos, ya que había puro pueblo, de todo (Esteva, Valencia y Venegas, 2008: 99).

De entre todos esos jóvenes que participaron en el movimiento social oaxaqueño, resultan de especial interés para esta reflexión los jóvenes artistas gráficos que se apropiaron —material y simbólicamente—, de los muros de la ciudad para sumarse a la protesta popular por medio de una herramienta propia: la gráfica política, compuesta por grafiti, estencil, *sticker* (calcomanía) y cartel, prácticas que son consideradas transgresoras de origen, por realizarse en el espacio público clandestina e

ilegalmente, cuestionando, desde un punto de vista individual, la propiedad privada y, desde un punto de vista colectivo, el carácter patrimonial del centro de la ciudad, además de fungir como medio de expresión de una crítica generalizada contra el gobierno en turno. Por lo tanto, de su carácter subversivo con contenido político y estéticamente innovador deviene su impacto, trascendencia y aportación a la protesta.

Aun cuando existen algunas investigaciones y publicaciones que han documentado la importancia de la gráfica política para el desarrollo de la protesta oaxaqueña (Estrada, coord., 2012b; 2013; Lache, 2009; 2013; Porras, 2009; Nevaer, 2009; Caplow, 2013; Franco, 2011; Leonardo, 2010; Stephen, 2013; Asaro, 2015; Aquino, 2011), son escasos los trabajos que se interrogan sociológicamente por los motivos, las razones y los métodos que llevaron a decenas de jóvenes a sumarse a la protesta popular.<sup>6</sup> De tal suerte que este artículo busca visibilizar a los sujetos detrás de las imágenes, para mostrar (con

<sup>6</sup> La única aproximación sociológica al tema es la de Marco Estrada Saavedra, investigador de El Colegio de México. Por su parte, Itandehui Franco (2011) y Francisco Leonardo (2010) consiguen un acercamiento a los sujetos a través de entrevistas. El resto de los textos sobre el tema se concentran en las imágenes, no en los sujetos.

sus testimonios) que a través de la gráfica y a propósito de un conflicto sociopolítico, estos jóvenes oaxaqueños cuestionaron y subvirtieron su condición de excluidos del espacio público y político, con lo cual disputaron activamente la legitimidad de su presencia en aquél.

Asimismo, me propongo abonar al conocimiento y a la comprensión de uno de los movimientos sociales más importantes del nuevo siglo mexicano, con el fin de mostrar —de la mano del andamiaje teórico de Pierre Bourdieu, Nora Rabotnikof, Edward Palmer Thompson y Marco Estrada Saavedra— que más allá de un conflicto de orden magisterial de origen, que derivó en la conformación de un frente organizativo complejo, heterogéneo y de enormes proporciones como lo fue la APPO, el movimiento oaxaqueño de 2006 fue un conflicto sociopolítico cuyo objetivo era cuestionar, confrontar y subvertir el orden de dominación ejercido por un gobierno considerado ilegítimo por el mismo *pueblo* que sostuvo la movilización, y del cual los jóvenes formaron parte. Entre esa multiplicidad de jóvenes estuvieron los artistas gráficos, quienes con su arte disputaron la legitimidad de su presencia en el espacio público central y dotaron de

alto impacto y trascendencia política a la protesta popular.

El método para lograr los objetivos planteados fue el cualitativo, con recorridos etnográficos por las calles y las galerías del centro de la ciudad de Oaxaca, especialmente en el Espacio Zapata y en el Taller Siqueiros, ubicados en la calle Porfirio Díaz. Gracias a estas visitas, conocí a los creadores de las dos imágenes que, desde mi punto de vista, fueron las que alcanzaron mayor impacto y trascendencia para la protesta oaxaqueña: la “Virgen de las barricadas” de Line y el “Zapata punk” de Yescka, ambos integrantes de la Asamblea de Artistas Revolucionarios de Oaxaca (Asaro), colectivo de artistas gráficos, creado al calor de los acontecimientos, con la finalidad de sumarse a la protesta por medio de la gráfica política. De tal suerte que ambos jóvenes fueron seleccionados para las entrevistas a profundidad, de las cuales se extraen los testimonios que amablemente accedieron a compartir con los lectores de esta reflexión. Asimismo, realicé una búsqueda exhaustiva del material bibliográfico y hemerográfico que existe sobre el tema y de los sitios virtuales



que albergan las imágenes de sus creaciones.<sup>7</sup>

Por lo tanto, el presente artículo está compuesto de las siguientes secciones: esta primera, en la que describo los antecedentes y el contexto que enmarcaron los objetivos del presente artículo; una segunda, en la cual se discute teóricamente la relación entre el espacio social y el espacio físico, con el fin de mostrar que la suma y estructura de capitales influye en la espacialización de los agentes y sus prácticas, de donde devienen, como consecuencia, las disputas por la apropiación, significación y desplazamiento en el espacio público que en el conflicto oaxaqueño de 2006 cobraron relevancia, a propósito del carácter popular de la protesta.

En una tercera sección se muestra la forma en que los jóvenes participaron activamente en las disputas por el espacio público y, más concretamente, la manera como los jóvenes artistas gráficos se sumaron a la protesta popular, con base en

<sup>7</sup> Para ver algunas imágenes de la gráfica política referida, sugiero visitar los sitios de Facebook de la Asamblea de Artistas Revolucionarios de Oaxaca (Asaro) (<<https://www.facebook.com/ASARO-asamblea-de-artistas-revolucionarios-de-Oaxaca-pagina-oficial-272341779588044/timeline/>>), de Lapiztola (<<https://www.facebook.com/lapiztola.stencil?fref=ts>>) y de Arte Jaguar (<<https://www.facebook.com/Artejaguarcrew?fref=ts>>).

un cúmulo de motivos, de razones y de agravios propios que quedaron plasmados en una gráfica altamente politizada, con la cual disputaron la legitimidad de su presencia en la ciudad y abonaron a la protesta a favor de la APPO.

Finalmente, la exploración realizada me lleva a concluir que el espacio público urbano y el espacio social de los jóvenes artistas gráficos se vieron simultánea y recíprocamente influenciados y reconfigurados como consecuencia colateral de un movimiento social cuyo objetivo era cuestionar y transformar las relaciones de dominación/subordinación de los oaxaqueños con sus gobernantes.

### **Las disputas por el espacio público en Oaxaca (2006)**

La toma del centro histórico por el movimiento magisterial puede verse como una apuesta por refrendar el carácter popular del espacio público. La presencia de los maestros provenientes de sectores populares (urbanos y rurales), constituía una afrenta contra los grupos de poder económico y político concentrados en este espacio urbano; no es casual que, al inicio de su gubernatura, Ulises Ruíz haya decidido trasladar los poderes de gobierno

a media hora de la ciudad de Oaxaca para liberar al centro de manifestantes.

Posteriormente, el nacimiento y consolidación de la APPO implicó una creciente apropiación y resignificación del espacio público en sus planos material, político, virtual y simbólico, a través de los plantones, las multitudinarias marchas, los violentos enfrentamientos con la policía estatal y federal, la ocupación de oficinas y recintos de gobierno, las innumerables asambleas, la *toma* de los medios de comunicación, la imprecisa cantidad de barricadas (que se cuentan entre quinientas y mil quinientas), los sucesos político-culturales y la gráfica plasmada en los muros por jóvenes provenientes de los barrios periféricos a la ciudad capital, con habilidades artísticas en general ejecutadas en la calle y perfeccionadas en la formación académica, todos ellos descendientes directos de los maestros que en el plantón se encontraban y que habían sido violentamente reprimidos.

En este sentido, la participación del *pueblo* en la organización y el sostenimiento de la protesta — recordemos que la APPO no estuvo compuesta únicamente por la Sección 22 del magisterio, que en el caso oaxaqueño es considerado un actor político central—, constituyó una toma de posición respecto

del imaginario dominante sobre el espacio público, al hacer visible que las prerrogativas de las élites empresariales y gubernamentales que se articulaban en torno a intereses privados, excluían a los sectores populares de la toma de decisiones y del ejercicio del poder político. Sirva como ejemplo el exitoso boicot de la APPO a la Guelaguetza<sup>8</sup> “oficial” y en su lugar la realización de la Guelaguetza “popular”.

Porque es un negocio de los políticos, de los hoteleros, los restauranteros, los dueños de agencias de viajes, de líneas de camiones y de líneas aéreas. Porque sólo los ricos y los extranjeros pueden comprar boletos de lugares preferenciales. Porque jamás rinden cuentas de las ganancias al pueblo mexicano. Porque se muestra a las etnias de Oaxaca como un espectáculo que divierte al turista. Porque los bailes que se presentan no son los auténticos de nuestros pueblos (extracto de un volante repartido por la APPO, citado en Osorno, 2007: 56).

<sup>8</sup> La Guelaguetza es la principal fiesta oaxaqueña de origen indígena, cuyo significado en zapoteco es “la cooperación”. Actualmente, se encuentra en manos del poder político y empresarial que le ha impreso un tono de espectáculo con fines de atracción del turismo. Por ello, aquel 2006, la APPO decidió recuperar la festividad para devolverle su sentido popular, religioso y político, y confrontar así simbólicamente al poder.



La APPO, en consecuencia, se apropiaba de la ciudad, de su cultura y de sus símbolos, reinventando y restituyendo para sí el carácter popular y político del espacio público. De tal suerte que, en tanto núcleo organizativo que convocó a diversos actores, grupos, organizaciones, sectores e individuos con expectativas, motivos, objetivos y métodos diversos, constituía heterogéneamente su propio sentido legítimo de lo público, en oposición al del gobierno estatal, en la medida que trazaba un espacio de discusión, pero sobre todo de construcción autónoma del interés común. Por lo tanto, más que la simple ocupación de un lugar aparentemente disponible, la Asamblea pugnaba por el carácter político del espacio público y la reapropiación de su propia voz.

Estos hechos históricos motivan una reflexión en torno al concepto de espacio público desde sus distintas acepciones. Esto es, a) lo público como lo que es de interés común, lo que atañe al colectivo, a la comunidad y, por ende, a la autoridad de allí emanada, en contraposición a lo privado, entendido como de utilidad e interés individual; b) lo público como lo manifiesto, lo visible, en contraposición a lo oculto, a lo secreto; c) lo público como lo que es de uso común, accesible para

todos, en contraposición a lo cerrado, del que queda excluido una gran mayoría (Rabotnikof, 2005, 2008). Cabe enfatizar que estas tres dimensiones no son estáticas, sino en constante redefinición, algunas veces mezclándose entre sí; otras apareciendo una, dos o tres de éstas al mismo tiempo; otras más, contradiciéndose mutuamente.

Lo público, en efecto, se sitúa en una dimensión distinta de lo privado y se define por ser competencia del interés común. Sin embargo, esta suerte de concepción abstracta adquiere diversas formas de concreción desde los imaginarios políticos que la enuncian. Si bien este modo de concebir lo público ha sido transversal en la historia del pensamiento político —según las perspectivas clásicas y las contemporáneas—, desde un punto de vista sociológico es pertinente señalar que en realidad lo público obedece a un proceso de construcción dependiente de las posiciones sociales, de acuerdo con las cuales se experimentan y ejercen prácticas concretas de apropiación.

En palabras de Patricia Ramírez Kuri (2015), en el proceso de definición y construcción del espacio público urbano intervienen relaciones desiguales de poder, pues el espacio público no está exento de

tensiones, conflictos y negociaciones. En efecto, existe una reproducción hegemonizada del espacio público como recurso y discurso; una definición selectiva de actores y temas públicos que “subordina a grupos en condiciones de subalternidad, como la infancia, las minorías étnicas, las mujeres y los jóvenes” (Ramírez, 2015: 11).

No obstante, los jóvenes oaxaqueños provenientes de los sectores populares, segregados social y espacialmente, han buscado desnaturalizar por distintos medios su confinamiento a la periferia social, ello con el fin de apropiarse del espacio público. De tal suerte que al tomar los muros de la ciudad para plasmar en éstos una gráfica propia, cuestionan directa e indirectamente la concepción dominante del espacio público, en tanto que realizan una crítica contra la propiedad privada y contra el carácter patrimonial del que se ha dotado a la ciudad.

De ahí su sentido subversivo y transgresor, pues, aun cuando idealmente las calles son públicas, puesto que son abiertas, accesibles para todos y las actividades que allí se realizan son manifiestas, en realidad se trata de una “apertura a la mirada y exclusión en cuanto a la disponibilidad” (Rabotnikof, 2005: 30), lo que genera tensiones y confrontaciones

por definir qué es lo público, qué tan público es un espacio y quiénes tienen derecho de uso, formalmente o de facto.

De acuerdo con las experiencias concretas de uso y apropiación, vemos que en el espacio y sus lugares en realidad se plasman veladamente relaciones sociales atravesadas por la lógica del poder. De ahí que presenten tensiones y jerarquías, que a su vez se objetivan en el espacio. Esto, en términos de Pierre Bourdieu, significa que el espacio social de los agentes y los grupos, constituido por la suma y la estructura de sus capitales, se expresará irremediamente en el lugar que dicho agente o grupo ocupe en el espacio físico o, más precisamente, en el *espacio social reificado* (Bourdieu, 1999).

¿De qué forma se expresa el espacio social de los agentes en el espacio físico? Es un hecho indiscutible que los seres humanos y los objetos estamos situados en un lugar y ocupamos un sitio, pero esta ocupación física del espacio no dice nada por sí sola, si no es a partir de su condición relacional, que a su vez se encuentra distribuida jerárquicamente.

Así, la estructura del espacio se manifiesta, en los contextos más diversos, en la forma de oposiciones espaciales, en las que el espacio habitado (o apropiado) funciona como una especie de

simbolización espontánea del espacio social. En una sociedad jerárquica, no hay espacio que no esté jerarquizado y no exprese las jerarquías y las distancias sociales, de un modo (más o menos) deformado y, sobre todo, enmascarado por el *efecto de naturalización* que entraña la inscripción duradera de las realidades sociales en el mundo natural: así, determinadas diferencias producidas por la lógica histórica pueden parecer surgidas de la naturaleza de las cosas (Bourdieu, 1999: 120).

De modo que el espacio no es simplemente una superficie donde ocurre lo social, sino un campo de poder que produce sitios o lugares de distinción que, veladamente, adquieren un carácter de naturalidad y legitimidad mediante la experiencia prolongada de las distancias espaciales en que se afirman las distancias sociales (Kuri, 2013).

Así, los procesos de apropiación del espacio público no establecen una lógica independiente de los espacios sociales que los producen, pues se concretan en función de las diferencias entre las posiciones sociales que los constituyen. Estas relaciones de desigualdad se naturalizan bajo el fenómeno de exclusión y confinamiento de los sujetos menos capitalizados (entre los que se encuentran

los jóvenes de sectores populares que cuentan con una suma y estructura de capitales reducida) a una demarcación social periférica, a la vez que se acumulan los capitales más altos ahí donde se concentra físicamente el poder. Razón por la cual el espacio público operó en Oaxaca como un campo de lucha por recursos específicos que se disponen y concentran espacial o territorialmente en función de una distribución desigual de capitales económicos, sociales, simbólicos y políticos.

### **Gráfica política y jóvenes artistas gráficos en el espacio público**

El centro histórico de la ciudad de Oaxaca, que idealmente “es de todos”, era percibido antes de la irrupción de la APPO como un lugar negado para los jóvenes provenientes de los municipios periféricos de la capital oaxaqueña. Yescka<sup>9</sup> expone cómo ciertos lugares que se supondrían públicos, eran vividos como espacios excluyentes para jóvenes como él:

<sup>9</sup> Miembro fundador de la Asaro y dueño del Taller Siqueiros (galería en donde expone y vende sus obras), ubicado en la calle Porfirio Díaz, en el centro de la ciudad de Oaxaca. Entrevista realizada el 1° de octubre de 2014.

Mi barrio se llamaba Ejido Santa María y estaba por Atzompa.<sup>10</sup> Allí vivía yo, ahí estudié y ahí pasé mi pubertad. [Más adelante] llegué a interactuar con más personas del centro porque me cambié de escuela, empecé a ir al bachilleros y luego conocí a otro tipo de gente. Estaba en el Cobao<sup>11</sup> y empecé a contactar con gente que vivía en el centro. Porque, te voy a decir una cosa muy chistosa, creo que muchos jóvenes de mi barrio y de la colonia o de las colonias que están ahí *ni derecho al centro tenemos*,<sup>12</sup> al centro histórico. La verdad yo ni lo conocía. Yo recuerdo que íbamos muy rara vez. Para salir de mi colonia... casi no sales, tú vives en tu colonia, vas a la escuela en tu colonia y regresas a tu casa en tu colonia.

Este testimonio muestra los procesos de segregación social y espacial a los que estaban sujetos algunos de los jóvenes artistas gráficos que, en el ámbito individual y en el de colectivos como Arte Jaguar, Colectivo Transporte u Organización Zapatista, hacían grafiti y estencil en Oaxaca desde la década de los noventa.<sup>13</sup> Esto es, previo a 2006, ya

existía toda una escena de jóvenes tomando las calles por asalto para plasmar su gráfica, a la vez que buscaban perfeccionarla mediante la formación académica.

Sin embargo, el 2006 representó un parteaguas también para la escena de la gráfica urbana, pues la de antes, si bien tenía un carácter político, en tanto se practicaba en el espacio público de forma ilegal, clandestina y transgresora de la propiedad privada y del patrimonio cultural, era una actividad que se ejecutaba más acorde con las reglas propias del *street art*, es decir, desde una dimensión estética, los artistas se disputaban entre sí la capacidad de innovación sobre las formas, figuras, colores y estilos de sus obras, así como sobre lo *rifado*<sup>14</sup> que resultaría plasmarlo en lugares prohibidos para ellos.

En ese sentido, no había lugar más prohibido que el centro histórico de la ciudad. No obstante, a partir de 2006, los jóvenes partícipes del conflicto sociopolítico local, inmersos en un contexto sumamente politizado, echaron mano de sus propias herramientas para sumarse a la protesta popular, de donde resultó una gráfica de carácter subversivo con alto

<sup>10</sup> Ubicado cerca de Monte Albán, en los alrededores de la ciudad de Oaxaca.

<sup>11</sup> Colegio de Bachilleros del Estado de Oaxaca.

<sup>12</sup> El subrayado es mío.

<sup>13</sup> El trabajo de Itandehui Franco (2011) es un esfuerzo por reconstruir la historia del grafiti oaxaqueño. La autora identifica dos momentos clave: la “vieja escuela” de los años 90 hasta el 2000, y la “segunda generación” que comenzó a pintar después del 2002. Nuestros entrevistados provienen de la “vieja escuela”.

<sup>14</sup> Arriesgado, impactante, plasmado en lugares de muy difícil acceso, ya sea por cuestiones de altura o profundidad, o por exceso de seguridad y vigilancia.

contenido político y estéticamente innovadora que abonó a la movilización a favor de la APPO. Así fue como decenas de jóvenes decidieron aglutinarse en diversos colectivos, como Lapiztola o la Asamblea de Artistas Revolucionarios de Oaxaca (Asaro), con el fin de poner “el arte al servicio del pueblo”, como ellos mismos señalan. Pero, ¿cuáles fueron los motivos que los llevaron a sumarse a una protesta aparentemente ajena para ellos?

Los jóvenes oaxaqueños que habían encontrado una forma de expresarse a través de la gráfica política, tenían historias de vida que reflejaban constantemente los abusos perpetrados por las autoridades. Este cúmulo de agravios fue pieza clave para que salieran a las calles a protestar no sólo con la palabra o con el cuerpo, sino también con las imágenes, pues antes y durante 2006, la situación de represión que vivían distaba mucho del reconocimiento que ahora reciben. Yescka narra el abuso policial del que fue víctima durante la marcha del 2 de octubre de 2005:

Era octubre, me encuentro a dos cuates: “que no están dejando pasar a los jóvenes a la marcha, los están agarrando”. No traigo ni spray, voy a buscar apenas, “nomás traigo las válvulas, pero ahorita compro uno”. Voy diciendo esto y llega la patrulla

por atrás. Ésa es una de tantas que me han hecho los policías, me han hecho abusos cabrones de autoridad, que me han calado, me han emputado siempre y por eso tengo ese resentimiento hacia ellos. Cuando te ven joven, te hacen lo que quieren. Venían por atrás: “¿qué onda?, ¿qué pasó?, ¿a dónde van?”. Y paran una patrulla, andaban en motos como perros buscando a los jóvenes. Con tal de disuadir la marcha empezaban a reprimir a la gente, nadie llegaba al punto, la táctica del Ulises [Ruiz, el gobernador], del PRI, del municipio, del estado y todos en conjunto. “¿Cómo que nada? Saca las válvulas, vas pintar, a ver el spray, ¿eso qué es?”. “Son cosas de la escuela”. “Dámelos”. “¿Por qué te los voy a dar?, es mi trabajo”. *Agandallándose*.<sup>15</sup> “¿Cómo que no?”, y que se lo jalo y que empiezan a *toletearme*,<sup>16</sup> pongo fuerzas para que no me metan [a la patrulla] y cuando no me dejo, vienen otros y me pegan. Me enardecía, me esposaron, me llevaron, me cachetearon. Me pasan con el pinche juez y dice: “A ver ¿qué traes?”. “No hice nada, no traigo ni pintura, ni había pintado nada. Yo estudio en Bellas Artes. La policía estaba a un lado y no tiene por qué detenerme, no hice nada”. Dice el juez: “A ver, ¿cuánto traes?”. Me dio hasta pena, yo no traía dinero, eran como 32 pesos en monedas. Me quitó mis pesos el cabrón, nada son 32 pesos, pero imagínate, yo era pobre, alguien que no tiene que comer, eran mugres 32 pesos. Por dignidad, si voy a robar, robo bien, no voy a quitar 32

<sup>15</sup> Abusando.

<sup>16</sup> Golpes con el tolete.

pesitos. El tipo de gobierno que tenía. Me fui bien emputado. Tenía una novia y fui a verla: “pinche gobierno, pinches policías” y aún no pasaba lo de los maestros.

Este cúmulo de agravios históricos al que los jóvenes artistas gráficos provenientes de la periferia se veían expuestos, provocó que en 2006 se sumaran a la protesta en

contra del mismo gobierno que los reprimía. “Yo estaba ya hasta la madre. Ser pobre no es un delito, pero desgraciadamente sí es [así considerado]. No es cómodo tampoco, no es fácil, es como si ser pobre fuera un delito y te maltratan, te discriminan, no hay manera de salir del hoyo”, expone Yescka.



*Zapata punk, por Yescka.*

Otra de las claves que permiten comprender la incorporación de los jóvenes artistas a la protesta popular está enmarcada en el hecho de que la carrera magisterial en Oaxaca aún conlleva un alto prestigio social, razón por la cual la mayoría de las familias cuentan con algún miembro dedicado a esta profesión. Es así que buena parte de estos jóvenes resultaron ser descendientes directos de esos mismos maestros reprimidos en el plantón, por lo que la decisión de sumarse a la protesta estaba relacionada con una

dimensión afectiva, subjetiva, moral y relacional, que en términos de Edward Palmer Thompson se condensa en el *entramado hereditario* (1979). Esto significa que la herencia de una generación a otra, además de comprender propiedades, está compuesta en el fondo por un lugar en las relaciones sociales dentro de una comunidad con sus respectivos roles, costumbres y funciones. Por lo tanto, al tiempo que se heredan propiedades, se hereda cierto tipo de psicología social y comunal de la



propiedad: la propiedad no de la familia, sino de la familia-dentro-de-la-comunidad. Como muestra, Line<sup>17</sup> nos describe su experiencia mientras acompañaba a su padre el día del desalojo del plantón:

Mi papá es maestro y yo estaba con él en el plantón, porque también ya había muchos rumores de que iban a desalojar. Entonces esa ocasión me dijo mi papá: “vamos, no creo que pase nada”. Ya estábamos ahí, a él le gustaba mucho la música y él estaba tocando la guitarra y se oyen los primeros gritos de gente de que venía la policía. Yo me quedé como en *shock*, porque dices “¿sí vendrán o no vendrán o sólo serán los rumores?”. Entonces dice mi papá: “levántate y agarra lo que puedas”. Los maestros empezaron a desarmar sus campamentos y otros fueron por palos para defenderse. Decían que ya venían sobre ellos y se sentía ya el gas que empezaron a tirar. La verdad te voy a ser sincero, a mí me empezaron como a temblar los pies. Pues ves en la tele cómo reprimen y toda esa onda, pero nunca yo me imaginé vivirlo. Le digo a mi papá: “Vamos a ver qué pasa o vamos a apoyar a tus compañeras”, porque hay mujeres. Muchos de las regiones traen a sus niños y se quedaban en los plantones. Entonces así fue como me tocó vivir parte del 2006.



*Virgen de las barricadas, por Line y Wons.*

<sup>17</sup> Line, además de ser miembro de la Asaro, también es el creador, junto con Wons, de la *Virgen de las barricadas*. Entrevista realizada el 17 de noviembre de 2014.

Fue a partir de ese momento cuando los jóvenes, que ya de por sí transgredían el orden por medio de la práctica clandestina del grafiti, del cartel y del estencil, decidieron salir a las calles a hacer lo que desde tiempo atrás sabían hacer: denunciar la represión, protestar contra el gobierno y disputar el espacio público por medio de la gráfica:

Ese día me habló un compañero: “Oye, Line, creo es el momento para hacer gráfica, prepara algo”. Yo en la casa tenía mi taller de revelado y pues a hacer serigrafía, preparar algo y hacer unos carteles. Por ahí tengo una foto de lo primero que hicimos, la foto de Ulises con unas orejitas, un escudo y un tolete. Esa misma tarde empezamos a pegar los carteles. Entonces, a partir de esa fecha empezamos a integrar más compañeros que eran parte de la gráfica, porque también veíamos en los periódicos que decían sólo ciertas cosas tratando de evadir otras.

Sin embargo, no fue sino hasta octubre —ya que la policía federal había arribado a Oaxaca, el conflicto se había radicalizado, la *toma* de los medios de comunicación ya había ocurrido, el movimiento ya contaba con varios muertos resultado de los ataques de las “caravanas de la muerte” y las barricadas ya cubrían toda la ciudad—, cuando más de cuarenta artistas gráficos

que participaban de manera individual o en pequeños grupos, se constituyeron como la Asaro, con postulados muchos más puntuales y mayor organización:

Un compañero que se llama Mario<sup>18</sup> es quien fundó Asaro —cuenta Yescka—. Él era el que estaba más leído en la cuestión o ya más politizado que todos nosotros, es más grande, él ya había pertenecido a más organizaciones. Yo ya andaba en el *desmadre*, pintando con otros cuates, pero no estábamos tan organizados, no teníamos esa idea de organizarnos. Nos veíamos en las marchas, Mario se nos acercó: “Oye, hay que armar esto, hay que decirle a los compañeros de Bellas Artes”. Habíamos participado en las movilizaciones por nuestra cuenta, nos habíamos visualizado no de manera organizada. El primer proyecto que hicimos organizados fue chistoso, una de las primeras tareas que como Asaro quedamos fue ¿qué podíamos hacer cuando entrara la PFP más allá de confrontarlos?

Ahora bien, ¿de qué manera la gráfica política contribuyó a la reproducción de la protesta popular? Marco Estrada Saavedra, con base en un análisis luhmanniano del tema, señala que los colectivos y los artistas fungieron como

<sup>18</sup> Se refiere a Mario Guzmán, artista gráfico cercano al Frente Popular Revolucionario, organización política de corriente estalinista con larga trayectoria en Oaxaca.

componentes de un mismo “subsistema”, “ya que realizan la misma función especializada para la asamblea: la *generación de formas estéticas* para el contenido de la ‘protesta simbólica’<sup>19</sup> de este sistema”<sup>20</sup> (Estrada, coord., 2012b: 406), e identifica cinco dimensiones desde las cuales la gráfica sirvió para la reproducción de la protesta:

- 1) Los colectivos colaboran en generar una *perspectiva de observación* en la construcción significativa de la realidad desde el punto de vista de la APPO, lo cual supone dimensiones cognitivas y valorativas en torno a eventos y actores. Con ello, invierten las jerarquías sociales y morales, y desafían la legitimidad del orden social de dominación.
- 2) Permiten a la APPO reflexionar sobre el conflicto, sobre su proyecto social y político, y condensan gráficamente expectativas en torno a un futuro deseable.
- 3) Contribuyen a la identificación activa con la asamblea a través de la “resistencia visual”.

<sup>19</sup> Elementos *no discursivos lingüísticamente*, es decir, emotivos, plásticos, sonoros, escénicos y figurativos de la movilización contestataria pública.

<sup>20</sup> El autor se inspira en Niklas Luhmann para elaborar el concepto de *sistema de protesta*, que entiende como “una forma especial de los sistemas sociales, que se caracteriza por su constitución y reproducción mediante comunicaciones orientadas al conflicto. Estas comunicaciones se expresan temáticamente como movilizaciones de protesta en contra de diferentes oponentes (como el gobierno, las organizaciones eclesiales, las empresas, los medios de comunicación) o de las consecuencias no previstas de la operación de los sistemas de funciones de la sociedad (como la política, el derecho, la economía, la ciencia o el arte) (Estrada, coord., 2012a: 57).

- 4) Cooperan en la elaboración y preservación de la “memoria colectiva” de los múltiples eventos significativos de este conflicto.
- 5) Echando mano del acervo de la memoria social, reelaboran sucesos históricos y personajes, y los intervienen estéticamente para generar profundidad y resonancias históricas de continuidad de las luchas populares pasadas a la oaxaqueña, que legitiman la protesta actual y la dotan de horizonte utópico colectivo.

Personalmente, aun cuando coincido con Estrada en las aristas que él apunta, propongo agregar algunos elementos más para abonar a la discusión sobre las aportaciones de los artistas gráficos a la protesta popular:

- 1) La obra gráfica de los colectivos sirvió como mecanismo de apropiación y resignificación del espacio público a favor de la APPO. Con la ocupación material y simbólica de los muros de la ciudad, el espacio público recuperó su carácter popular, ya que por un medio lúdico, creativo y transgresor, los jóvenes confinados a la periferia social se hicieron presentes en el centro del poder político y económico, haciendo valer así su presencia en la ciudad.
- 2) Paradójicamente, el carácter de impermanencia y fugacidad propio de la gráfica urbana ha dotado de permanencia y trascendencia a la APPO, y a la protesta que en 2006 tuvo lugar. La conformación y consolidación de los colectivos de gráfica les ha permitido trascender

la coyuntura, el espacio y las fronteras, cuestión que además de beneficiarlos personal y colectivamente, los obliga a difundir el marco y el contexto en el que fueron creadas las imágenes, estos es, los motivos, razones y consecuencias de la protesta oaxaqueña.<sup>21</sup>

- 3) El ejercicio individual y colectivo de la gráfica deriva en una transformación subjetiva de la experiencia política de estos jóvenes. Con los acontecimientos de 2006, estos jóvenes alcanzaron altos niveles de politización que los llevaron a dotar a su arte de un sentido más social, político y popular, además del estético. Y en el terreno individual, muchos de ellos fueron capaces de capitalizar el reconocimiento a sus obras dentro y fuera de Oaxaca, incluso más allá de la coyuntura política, tal como lo expresa Yescka:

Fue un paso importante para salirme de ese círculo [de pobreza]. Si no hubiera salido, me hubiera casado

<sup>21</sup> Sorprende la cantidad de ciudades y países a los que especialmente Asaro y Lapiztola han sido invitados para pintar o para exponer sus obras en museos, galerías, instituciones académicas y espacios públicos. Sirva tan sólo como ejemplo la más reciente exposición de Lapiztola, “Democracia Real Ya!”, montada en la galería Rich Mix, en Londres, Inglaterra, a donde fueron invitados por la campaña Global Justice Now (<<http://www.globaljustice.org.uk/our-world>>) para difundir los problemas de violencia que enfrenta nuestro país, en el marco de la más reciente desaparición de 43 estudiantes en Ayotzinapa, Guerrero, a manos de las fuerzas del Estado, aprovechando la visita del presidente Enrique Peña Nieto a aquel país. Véase la nota publicada el 5 de febrero de 2015 en *The Guardian*, <<http://www.theguardian.com/global-development/2015/feb/05/mexico-oaxaca-murals-lapiztola-street-art-murals>>.

con una chica de la cuadra o de otra colonia, la hubiera embarazado a temprana edad, trabajaría de lo que me alcanzara, tendría una vida frustrada como muchos de mis amigos o compañeros. Hay gente que ni el mar conoce, y no se trata de dinero, se trata de arriesgarse. [En 2006] fue cuando conocí a mis compañeros, mis amigos. Incluso mi primer viaje fuera del país fue a Perú, que me fui a pintar un mural, me mandaron por [parte del] colectivo. Yo pensé que nunca me subiría a un avión, yo me aventé.

- 4) Finalmente, el papel activo que desempeñaron los jóvenes artistas en la cruenta batalla sostenida por el pueblo oaxaqueño contra sus gobernantes durante más de seis meses, les permitió pelear violentamente para después negociar y legitimar su presencia en el espacio público central. De ello resulta la apertura de galerías que hasta la fecha fungen como referentes para la difusión de la gráfica política, entre las que se encuentra Espacio Zapata (de Asaro) y el Taller Siqueiros (de Yescka).

Por un lado, esto puede ser reductivamente interpretado como una forma de cooptación e institucionalización de un arte nacido en las calles, para las calles y para el pueblo. Con esta lectura, se soslaya que la fundación de estos

espacios permite la apropiación, difusión y transmisión de referentes históricos y políticos que encuentran en diversos artículos un soporte para, directa o indirectamente, contar la historia de la APPO y de otros procesos históricos locales o nacionales. Además de que, por otro lado, estos artistas gráficos, en efecto, están ahora insertos en un campo profesional que los distingue y los localiza en el centro de la ciudad del que anteriormente estaban excluidos.

De tal suerte que el espacio público en la ciudad de Oaxaca y el espacio físico y social de los artistas gráficos se vio simultánea y recíprocamente reconfigurado. Al respecto, Yescka puntualiza: “los espacios que tenemos nosotros no existían. Hay muchos espacios ahorita alternativos que están haciendo otras cosas y como que se abrieron otras nuevas rutas. Antes no teníamos un espacio físico, [ahora] tenemos un espacio que se dedica a difundir el arte político social, tenemos un espacio donde trabajar y esos espacios están abiertos.” Vale la pena citar textualmente a Bourdieu para entender lo que estos desplazamientos significan:

Las luchas por la apropiación del espacio pueden asumir una forma *individual*: la *movilidad espacial*, intrageneracional o intergeneracional —los desplazamientos en ambos

sentidos entre la capital y la provincia, por ejemplo, o las direcciones sucesivas dentro del espacio jerarquizado de la capital—, es un buen indicador de los éxitos o los fracasos obtenidos en las luchas y, en términos más generales, de toda la trayectoria social (Bourdieu, 1999: 123).

## Consideraciones finales

El proceso social que abrió la APPO en Oaxaca en 2006 obliga a una reflexión sobre la apropiación del espacio público. La Asamblea contribuyó a delinear una clara distinción entre lo público y lo privado, al ser un referente político que buscaba restituir el carácter visible, abierto y disponible del interés común frente a los gobiernos estatal y federal. La APPO emerge, pues, en un contexto de agravios a la población oaxaqueña, reflejados en la continua pérdida de legitimidad política de las autoridades; en este sentido, la apropiación del espacio público se materializó como la presencia y la permanencia de la organización popular en los espacios erigidos en función de intereses ajenos a quienes se asumían como *el pueblo*. Además, es importante recordar que no fue una entidad social con intereses, expectativas y métodos de lucha



homogéneos, sino el proceso mismo de construcción popular del espacio público.

Entre la diversidad de actores sociales, organizaciones políticas e individuos que se sumaron a la protesta, cobró mayor visibilidad la presencia de los jóvenes oaxaqueños que conformaron la base del movimiento, con su participación a través de varias estrategias, entre las que destaca la ocupación de las calles con las asambleas y las barricadas, la *toma* de los medios de comunicación, los enfrentamientos cuerpo a cuerpo con la policía y las caravanas de la muerte y, para los fines de este trabajo, con la gráfica política. Este hecho revela su carácter activo en la construcción popular y autónoma de lo político y, por ende, en la apropiación del espacio público.

Estos jóvenes, junto con los otros actores participantes, se asumieron también como agraviados por el autoritarismo, con el que las autoridades ejercían el poder, pues lo experimentaban en su vida cotidiana como una exclusión de la ciudad y, en especial, del centro histórico. De ahí que Yescka argumentara que “ni derecho al centro tenían”, pues el modo en que experimentaban la exclusión del espacio o escena pública era a través de la violencia que “los ponía en su lugar”,

es decir, que los regresaba a la periferia a la que estaban confinados.

En ese sentido, sus experiencias de exclusión y represión eran vividas como una fuerza opuesta a sus aspiraciones. La negación del espacio público era sentida por ellos como un impedimento para hacer efectivos sus capitales en un espacio urbano dispuesto para la reproducción de relaciones sociales de exclusión. Cabe argumentar que la irrupción de la APPO significó para los jóvenes artistas la construcción de un espacio social, en el cual ponían en juego sus capitales, legitimando así su presencia en la ciudad. Empero, esta posibilidad no fue espontánea, sino que se construyó en el proceso mismo de lucha y a través de la permanente participación de los jóvenes en las acciones formuladas desde la Asamblea.

Observar las trayectorias sociales y las experiencias de los jóvenes artistas gráficos antes, durante y después de la irrupción y conformación de la APPO, contribuye a confirmar que la apropiación del espacio público no es nunca un hecho consumado, sino un proceso constante de disputa y puesta en juego de capitales, posiciones y disposiciones socialmente estructuradas y estructurantes, que se entretajan en la vida cotidiana. Una lucha



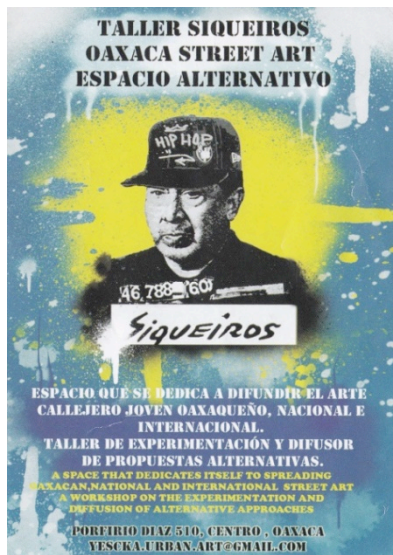
que nunca es simplemente por la presencia y la permanencia de diversos actores en un lugar determinado, sino por la legitimidad y el predominio de posiciones sociales que detentan y ejercen poder. Así, la apropiación del espacio público indica que éste no es una entidad poseída o apropiada en términos absolutos, sino un escenario tenso, jerárquico y desigualmente compartido, en el que se disputan prácticas, usos, imágenes, discursos y, sobre todo, presencias y permanencias.

Por lo tanto, la toma de los muros por medio de la gráfica política constituye una forma de apropiación del espacio público, aunque no de manera definitiva ni exclusiva. La disputa y la apropiación del espacio público por parte de los jóvenes artistas gráficos que encontró resonancia en la protesta de 2006 derivó en una reconfiguración del espacio urbano, es decir, en una reconfiguración de los criterios de legitimación de presencias en el espacio público.

La violenta irrupción de la APPO significó la articulación de una fuerza social que legitimó a los jóvenes artistas como sujetos activos, lo suficientemente capitalizados como para después negociar

con la autoridad los criterios de aceptación de su presencia y, con ellos, la de una gráfica politizada.

De este modo, el arte de estos jóvenes en específico, terminó por constituir un elemento fundamental en la reapropiación de lo público, pues de ser un aspecto oculto, clandestino e ilegal, acotado a los intereses específicos de un grupo social marginado, a través de la APPO y su presencia en el espacio público, se convirtió en un elemento visible, que formó parte de la estética urbana y que agenció demandas y exigencias de interés común. Sin embargo, cabe señalar que la gráfica política también se instituyó como un nuevo criterio de legitimación de presencias y posiciones sociales, pues no toda gráfica es considerada legítima y no todos los jóvenes que participaron en la APPO ocupan el espacio central urbano, sino sólo quienes mejor capitalizaron y legitimaron su presencia en el espacio público a partir de la protesta. Para muestra, la apertura del Espacio Zapata y del Taller Siqueiros, ambos de Asaro, en el mero centro de la ciudad.



Flyer con el mapa de ubicación del Taller Siqueiros, Oaxaca, 2015.

Finalmente, la protesta popular y la gráfica política que le acompañaba reconfiguraron el espacio público, político y urbano de la capital oaxaqueña, no por concesión, sino como resultado de una confrontación

violenta. En otras palabras, la apropiación del espacio público sólo pudo negociarse en la medida en que fue contundentemente disputada. •

## Fuentes

- Aquino Casas, Arnulfo (2011). *Oaxaca 2006. Imágenes de rebelión y resistencia*. México: Cenidiap, INBA.
- Bolos Jacob, Silvia y Marco Estrada Saavedra, coords. (2013), *Recuperando la palabra. La Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca*. México: Universidad Iberoamericana.
- Bourdieu, Pierre (1999). “Efectos de lugar”, en *La miseria del mundo*. Trad. de Horacio Pons. Buenos Aires, FCE.
- Caplow, Deborah (2013). “El arte contemporáneo callejero de Oaxaca en el contexto mexicano”, en Vv.AA., *Oaxaca en movimiento. La gráfica en la resistencia popular oaxaqueña*. México: La Guillotina-Casa Vieja.
- Dalton, Margarita y María de los Ángeles Romero Frizzi (2011). *Para que no se olviden: Mujeres en el movimiento popular, Oaxaca 2006*. Oaxaca: Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Oaxaca.
- Esteva, Gustavo, Rubén Valencia y David Venegas (2008). *Cuando hasta las piedras se levantan*. Buenos Aires: Gemsal-Antropofagia.
- Estrada Saavedra, Marco, coord. (2012a). “*Vox populi*. La difusión mediática de la protesta de la Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca”, en *Protesta social. Tres estudios sobre movimientos sociales en clave de la teoría de los sistemas sociales de Niklas Luhmann*. México: El Colegio de México.
- Estrada Saavedra, Marco, coord. (2012b). “Los muros están hablando: la protesta gráfica de la Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca”, en Marco Estrada Saavedra y René Millán, coords. *La teoría de los sistemas de Niklas Luhmann a prueba. Horizontes de aplicación en la investigación social en América Latina*. México: El Colegio de México-Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM.
- Franco Ortiz, Itandehui (2011). “El deleite de la transgresión. Graffiti y gráfica política callejera en la ciudad de Oaxaca”. México: ENAH, tesis de Licenciatura en Etnohistoria.
- Kuri Pineda, Edith (2013). “Representaciones y significados en la relación espacio-sociedad: una reflexión teórica”, *Revista Sociológica*, vol. 28, núm. 78 (enero-abril): 69-98.

- Lache Bolaños, Norma Patricia (2013). “Entre la consigna y el arte, una mirada al estencil-graffiti oaxaqueño vinculado a la APPO”, en Vv.AA., *Oaxaca en movimiento. La gráfica en la resistencia popular oaxaqueña*. México: La Guillotina-Casa Vieja.
- Lache Bolaños, Norma Patricia (2009). “La calle es nuestra: intervenciones plásticas en el entorno de la Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca”, en Víctor Raúl Martínez Vásquez, coord., *La APPO: ¿rebelión o movimiento social? (nuevas formas de expresión ante la crisis)*. Oaxaca: IIS-UABJO.
- Lapiztola (2015). “Mexico’s Street Art Tells Stories of Grief, Anger and Resistance”, *The Guardian*, 5 de febrero, en <http://www.theguardian.com/global-development/2015/feb/05/mexico-oaxaca-murals-lapiztola-street-art-murals>.
- Leonardo Reséndiz, Francisco (2010). “Gráfica política alterna. Estrategia contrainformativa como acción política en Oaxaca 2006-2009”. , México, CIESAS, tesis de Maestría en Antropología Social.
- Lynn, Stephen (2013). *We Are the Face of Oaxaca. Testimony and Social Movements*. Durham: Duke University Press.
- Nevaer, Louis E.V. (2009). *Protest Graffiti Mexico: Oaxaca*. Nueva York: Mark Batty.
- Osorno, Diego Enrique (2007). *Oaxaca sitiada. La primera insurrección del siglo XXI*. México: Random House-Mondadori.
- Porras Ferreyra, Jaime (2009). “Las expresiones artísticas y la participación política: el conflicto oaxaqueño de 2006”, en Víctor Raúl Martínez Vásquez, coord., *La APPO: ¿rebelión o movimiento social? (nuevas formas de expresión ante la crisis)*. Oaxaca: IIS-UABJO.
- Rabotnikof, Nora (2008). “Discutiendo lo público en México”, en Mauricio Merino, coord. *¿Qué tan público es el espacio público en México?* México: CNCA-Universidad Veracruzana-FCE.
- Rabotnikof, Nora (2005). *En busca de un lugar común. El espacio público en la teoría política contemporánea*, México, Instituto de Investigaciones Filosóficas, UNAM.
- Ramírez Kuri, Patricia (2015). “Espacio público, ¿espacio de todos?”

Reflexiones desde la ciudad de México”, *Revista Mexicana de Sociología*, año 77, núm. 1 (enero-marzo): 7-36.

Thompson, Edward P. (1979). “El entramado hereditario. Un comentario”, en *Tradicón, revuelta y consciencia de clase. Estudios sobre la crisis de la sociedad preindustrial*. Barcelona: Crítica.

Zires, Margarita (2009). “Estrategias de comunicación y acción política: movimiento social de la APPO 2006”, en Víctor Raúl Martínez Vásquez, coord., *La APPO: ¿rebelión o movimiento social? (nuevas formas de expresión ante la crisis)*. Oaxaca: IIS-UABJO.

### Entrevistas

Line, archivo personal, 17 de noviembre de 2014.

Yescka, archivo personal, 1° de octubre de 2014.

### Recursos electrónicos

Facebook de Asamblea de Artistas Revolucionarios de Oaxaca (Asaro), <<https://www.facebook.com/ASARO-asamblea-de-artistas-revolucionarios-de-Oaxaca-pagina-oficial-272341779588044/timeline/>>, consultada el 21 de septiembre de 2015.

Facebook de Lapiztola, <<https://www.facebook.com/lapiztola.stencil?fref=ts>>, consultada el 21 de septiembre de 2015.

Facebook Arte Jaguar, <<https://www.facebook.com/Artejaguarcrow?fref=ts>>, consultada el 21 de septiembre de 2015.