



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO

FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

MAESTRÍA EN ARTES VISUALES

INVESTIGACIÓN EN ESTUDIOS DE LA IMAGEN

IMÁGENES DESDE LA RESISTENCIA

TALLER DE GRÁFICA ITINERANTE EN MOVIMIENTOS SOCIALES,
OAXACA, MÉXICO, 2015-2017

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:

MAESTRO EN ARTES VISUALES

PRESENTA:

DAVID PABLO CRUZ DAZA

DIRECTOR DE TESIS:

DR. ÁLVARO VILLALOBOS HERRERA
PROGRAMA DE POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO
REVISORES:

MTRA. ANA MAYORAL MARÍN

DR. YURI ALBERTO AGUILAR HERNÁNDEZ

DR. LUIS ERNESTO SERRANO FIGUEROA

DR. DARÍO ALBERTO MELÉNDEZ MANZANO

FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

CIUDAD DE MÉXICO, SEPTIEMBRE, 2018



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN, p.4

CAPÍTULO 1. GRÁFICA COMPROMETIDA EN MÉXICO, Y SUS PARTICULARIDADES EN EL ESTADO DE OAXACA, p.11

GRÁFICA DE PROTESTA EN LA MODERNIDAD, p.12

GRÁFICA INSURGENTE MEXICANA, p.16

GRÁFICA Y MOVIMIENTOS SOCIALES EN OAXACA, p.23

ARTE MEXICANO EN LA ERA DEL TRIUNFO DE LA ESTÉTICA, p.31

GRÁFICA Y POLÍTICA MEXICANA EN EL SIGLO XXI, p.35

HORIZONTES DE LA GRÁFICA ACTUAL PARA PUBLICAR CONTENIDOS EN IMÁGENES, p.37

CAPÍTULO 2. POLÍTICA Y ARTE POPULAR, p.39

PUEBLO, POLÍTICA Y MOVIMIENTOS SOCIALES EN MÉXICO, p.41

ARTE, POLÍTICA Y MEDIOS DE COMUNICACIÓN, p. 53

LO BUENO, LO BELLO Y LO POLÍTICO, p.59

CUALIDADES ICONOGRÁFICAS, PRAGMÁTICAS Y PEDAGÓGICAS EN LA GRÁFICA COMPROMETIDA, p.65

CAPÍTULO 3. BAMBULANTE BERMELLÓN. TALLER DE GRÁFICA Y ACCIÓN POLÍTICA, p.72

TALLER DE GRÁFICA ITINERANTE EN MOVIMIENTOS SOCIALES, p.73

LA DIMENSIÓN PEDAGÓGICA “EN ESPIRAL” DEL TALLER DE GRÁFICA, p.78

PRAGMÁTICA E ICONOGRAFÍA DE LA GRÁFICA COMPROMETIDA, p.81

ABRAHAM TORRES Y EL PROYECTO BAMBULANTE, p.83

BAMBULANTE BERMELLÓN, ESTRATEGIAS DE PRODUCCIÓN, p.85

BAMBULANTE BERMELLÓN EN LA BIBLIOTECA VÍCTOR YODO, JUCHITAN, OAXACA
p.89

BAMBULANTE BERMELLÓN EN EL PARQUE LABASTIDA, OAXACA DE JUÁREZ,
OAXACA, p.96

BAMBULANTE BERMELLÓN EN ASUNCIÓN NOCHIXTLÁN, OAXACA, p.104

CONCLUSIONES, p.110

FUENTES DE CONSULTA, p. 122

ANEXOS, p.130

AGRADECIMIENTOS, P. 165

INTRODUCCIÓN

El lenguaje de las imágenes es, por excelencia, polisémico. Su sentido surge tanto de la cultura heredada como de la subjetividad, de lo empírico y la serendipia. Permite expresar lo que muchas veces no puede decirse con palabras, ideas que no se encuentran atadas a conceptos lingüísticos preestablecidos (aunque a menudo se apoyen en mensajes verbales). Las imágenes son de carácter instituyente, cambian el modo de ver el mundo, hacen perceptible la complejidad del mundo de las ideas.

De ahí la inquietud por investigar y experimentar procesos creativos de producción de imágenes con contenidos políticos. Específicamente, aquí interesa la experimentación plástica para la reproducción de imágenes que deriven herramientas útiles para la lucha pacífica, en movimientos sociales de México. Se ha planteado si las vivencias, en luchas sociales actuales, pueden tomarse como caldo de cultivo para la construcción de estrategias de producción de artes visuales.

Hace falta esclarecer el concepto de *arte* del que se parte en esta pesquisa: *arte* con "a" minúscula, siguiendo la nomenclatura de Gombrich; un proceso histórico cultural de muy larga duración, tan antiguo que se pierde en la noche de los tiempos, emerge de la especialización y división del trabajo en torno a la estética; *arte* como trabajo, en un sentido marxista, satisface necesidades espirituales, hace contrapeso a las penosas dinámicas cotidianas, trastoca todos los aspectos de la vida social. Las necesidades de crear, recrearse, comunicar desde la sensibilidad emocional, desestresarse, socializar, encuentran una válvula de escape en las artes.

El *arte*, es un proceso cultural en constante y acelerada transformación. Sujeto a otros fenómenos históricos sociales y culturales señalados por las ciencias sociales, como la *hibridación cultural* (de Nestor García Canclini) o el *bricolage* (de Claude Lévi-Strauss), en diferentes momentos y espacios a lo largo de la historia, hasta la modernidad y el capitalismo del mundo globalizado actual. El *arte* se produce y reproduce en sistemas de símbolos y signos estructurados al devenir social, se integra en instituciones, cambia sus paradigmas y se bifurca en incontables modos de hacer y comprender la estética.

Es sabido que históricamente en los movimientos populares de México se recurre a las artes visuales, especialmente las artes gráficas. Imágenes concebidas para reproducirse técnicamente, han sido símbolos promotores de las insurrecciones que dan forma a la historia política y cultural del país. Algunos de los artistas y movimientos artísticos mexicanos más representativos emergieron en dichos contextos, sirviéndose de la reproductibilidad de la imagen y el lenguaje visual de la gráfica tradicional para protestar por sus ideales de lucha social.

En las relaciones de poder, imágenes de protesta aparecen a menudo como representaciones que acompañan y refuerzan las ideologías y discursos de las resistencias populares. Las artes gráficas se han integrado a las prácticas tradicionales de los movimientos sociales en México; éstas, han sido elegidas para dichos fines por sus atributos como medios para comunicar contenidos políticos.

La producción de gráfica comprometida con las luchas populares, en México, existe gracias a los talleres profesionales de grabado. De la mano de éstos nació uno de los principales medios de comunicación oficialistas: la “prensa” escrita. En talleres de gráfica se crearon

imágenes trascendentales para un sinfín de luchas populares; obras de grandes grabadores mexicanos como Leopoldo Méndez o Adolfo Mexiac.

Por otro lado, la producción anónima o popular de imágenes, muchas veces de manera ilegal o “vandálica”, también es pieza clave en el desenvolvimiento de la política mexicana; por ejemplo, la participación constante de artistas anónimos de *street art*, fue notable en el movimiento magisterial del 2006 en el estado de Oaxaca (más adelante, se profundiza en esto).

No obstante, las herramientas de producción artística que ofrecen los talleres de gráfica, así como los conocimientos de los maestros impresores, rara vez se encuentran disponibles como bienes públicos. Aun cuando, en momentos de crisis social, todo tipo de personas recurren a la gráfica para satisfacer la necesidad de comunicación que se hace urgente. Por tales motivos, en este proyecto de investigación-producción se plantea el taller de grabado como política pública, en una búsqueda de mayor compenetración entre las artes visuales y las luchas populares, abriendo nuevas posibilidades para la resistencia visual.

El tipo de taller de grabado que aquí se propone, funciona como una plataforma que promueve la apreciación popular y descentralizada de las artes. Asimismo, pone a disposición de la comunidad herramientas para la difusión de información en imágenes, no sólo de carácter político, sino de todo tipo. Por sus propiedades artísticas, las piezas de grabado consiguen transmitir la sensibilidad de sus creadores. En este caso, se instauran canales de comunicación entre dominantes y dominados, con tonos más humanos que los de costumbre, generando conciencia en torno a la complejidad de la política en México.

Esto último deja dudas sobre los efectos que pueden resultar al incorporar la producción de este tipo de imágenes, creadas prácticamente por cualquier miembro de un movimiento social, en un proyecto de investigación-producción de maestría en artes visuales. ¿Serían significativos? Y ¿Cómo generar transversalidad entre modalidades de activismo social con imágenes, la de “taller profesional” y la “callejera-anónima”?

Si bien se han realizado investigaciones sobre el valor cultural del “arte popular”, aquí se propone no solamente indagar sobre ello, sino la producción de obras artísticas de ese talante. Se trata de analizar no únicamente su presencia en el mundo, sino experimentar y reflexionar sobre el potencial artístico y político de las imágenes creadas popular y colectivamente; generar obras de artes gráficas que sean testimonios visuales del imaginario colectivo y que permitan reflexionar sobre las ideas allí expresadas. Para responder a la pregunta sobre cuáles son los conocimientos que pueden transmitirse con este tipo de procesos creativos, y el impacto social que se alcanza.

Para esto, se decidió que el “taller”, espacio de creación, reproducción y enseñanza de las artes gráficas, funcionaría como piedra angular en el desarrollo de la presente investigación. Asimismo, para delimitar espacial y temporalmente dichas problemáticas, se resolvió focalizar la investigación y producción en el estado de Oaxaca, México, y algunos frentes de lucha social que se gestan actualmente en su territorio.

El objetivo general de este trabajo, experimentar nuevas estrategias colectivas de producción y difusión de imágenes en movimientos sociales, se vincula con el de distintos artistas y movimientos artísticos que se encauzan en producciones para el beneficio del *pueblo* mexicano, estrategias culturales encaminadas a construir un

arte cercano a la clase trabajadora: la caricatura política de finales del siglo XIX, el Estridentismo, el Taller de Gráfica Popular, la gráfica del movimiento estudiantil de 1968 y la gráfica del movimiento del 2006 en Oaxaca, son algunos ejemplos.

El proyecto “Bambulante” creado por el artista oaxaqueño Abraham Torres, resulta también un antecedente directo, sobre todo en cuanto a la estrategia técnica-metodológica de producción mediante la cual se hizo posible plantearse el presente proyecto. Bambulante consiste en impartir cursos de grabado al público en general, con la ayuda de equipo portátil y materiales económicos, en distintos espacios de la ciudad de Oaxaca desde el año 2007, como una extensión del taller de gráfica “Bambú”, dirigido también por Abraham Torres.

A lo largo del presente documento, compuesto por tres capítulos, las respectivas conclusiones, y un amplio apartado de anexos, se encuentra una descripción de estrategias colectivas para la producción de artes visuales (gráfica), en el marco de tres frentes de lucha popular en Oaxaca: uno, en la región del Istmo de Tehuantepec, en la ciudad de Juchitán de Zaragoza; otro en la región de la Mixteca, en la comunidad de Asunción Nochixtlán; y, finalmente, uno más en la ciudad de Oaxaca de Juárez, capital del estado, en la región de los Valles Centrales. Con el apoyo de una metodología etnográfica, realizando las técnicas de la observación participante y descripción densa (detalladas más adelante), se registró información respectiva al impacto social del taller y las obras allí generadas.

Luego del trabajo en campo (la observación participante) prosiguió un análisis hermenéutico, desde la propuesta metodológica de John B. Thompson. Esta metodología funciona para analizar fenómenos culturales de una manera holística, se complementa con otros métodos de investigación social, contempla las características del contexto

sociohistórico, y datos recolectados a partir de técnicas tanto etnográficas como de investigación documental: se formulan interpretaciones que buscan describir, con verosimilitud, las características del objeto de estudio en cuestión.

En el primer capítulo, se presenta una breve, pero sustanciosa, descripción de los fenómenos que integran el proceso histórico de las artes gráficas socialmente comprometidas, en México y el estado de Oaxaca, precedentes de este proyecto de investigación y producción. De la misma manera, en este capítulo se introduce a las complejas circunstancias de los campos político y cultural en el espacio-tiempo que nos ocupa.

En el capítulo segundo, se ofrece al lector una reflexión de corte marxista sobre lo político, económico y lo estético, subyacente en el arte contemporáneo, en la época de su reproductibilidad técnica y la revolución de la informática. Al final del capítulo, también se incluye una presentación de la manera en que fue planteada la idea del taller de gráfica como política cultural al servicio de las luchas populares.

En el capítulo tercero se relata la estrategia de producción empleada para el proyecto de arte colectivo, en cada uno de los tres distintos espacios sociales antes mencionados: la implementación de un taller de gráfica itinerante enfocado en la producción de piezas con contenido político, al que se ha nombrado “Bambulante Bermellón”, así como el impacto social engendrado con ello.

Las conclusiones, giran en torno a exponer una deliberación sobre el porvenir de proyectos artísticos con objetivos similares al aquí presente; en contextos tan problemáticos como los del estado de Oaxaca, o cualquier sociedad latinoamericana del siglo XXI. De tal manera, el presente documento de tesis concluye respondiendo a la

suposición de que los procesos creativos colectivos deparan resultados significativos con relación a las funciones sociales del arte, especialmente dentro del activismo político.

Por último, en los anexos se incluye la descripción de 3 piezas de arte colectivo: libros de artista resultantes de los procesos creativos con los que se ha experimentado en esta pesquisa. El apartado también contiene fotos de los libros y las imágenes que albergan. Con todo, el lector puede apreciar detalladamente la calidad con que pueden facturarse piezas de arte colaborativo y popular.

Se espera que este proyecto sea un referente para continuar realizando estrategias culturales similares, encaminadas a enriquecer la producción y difusión de artes visuales en respuesta a los conflictos sociales que aquejan a la sociedad mexicana de nuestros días. Específicamente, se espera que este proyecto dé cuenta del potencial de la producción de imágenes como un modo de expresar el poder contenido en el *pueblo*.

CAPÍTULO 1

GRÁFICA COMPROMETIDA EN MÉXICO, Y SUS PARTICULARIDADES EN EL ESTADO DE OAXACA

Quien no se sustraiga a la percepción de la decadencia no tardará en pasar a reivindicar una justificación particular para su permanencia, su actividad y su participación en este caos.

(Walter Benjamin)

GRÁFICA DE PROTESTA EN LA MODERNIDAD

Con el desarrollo y masificación acelerada de la imprenta como industria, y a menudo con diseños políticos, los artistas visuales han aprovechado el surgimiento de una diversidad de tecnologías para la reproductibilidad técnica de la imagen. La posibilidad de hacer pública la obra de arte concedida por la imprenta, ha facilitado a los artistas una mayor y más profunda interacción con las clases sociales menos privilegiadas.

Al madurar técnicamente la litografía, la fotografía y el video; en el siglo XIX, luego de la consolidación del proceso civilizatorio moderno¹ en Europa (con la primera Revolución Industrial); las obras de arte comenzaron a reproducirse a una escala y velocidad neurálgica en la vida cotidiana, a un nivel global. Desde entonces, las grandes producciones artísticas también se hicieron económicamente más accesibles para las masas.

Walter Benjamin, en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (2003), señala que, a partir de dicho contexto, el papel social de la imagen y del arte comienza a superar la función ritual-instituyente de las “Bellas Artes” (posteriormente atribuida a la doctrina de *L'art pour l'art.*):

¹ Entiéndase por *modernidad* al proceso civilizatorio que comenzó a forjarse en Europa al finalizar el medioevo, con la ascensión de la burguesía como nueva clase social dominante, se consolidó a partir del siglo XVIII, con la revolución industrial, y se ha expandido en la mayoría de las sociedades de todo el orbe hasta nuestros días. Proceso que hasta ahora comprende los objetivos del sistema económico capitalista como ejes para la reproducción de la vida humana.

...si el criterio de autenticidad llega a fallar ante la producción artística, es que la función social del arte en su conjunto se ha trastornado. En lugar de su fundamentación en el ritual, debe aparecer su fundamentación en otra praxis, a saber: su fundamentación en la política. (2003, p.5)

Con los adelantos en la industria de la imprenta no sólo se propiciaron transformaciones en la escena de las artes visuales, también cambiaron otros ámbitos de la vida social, principalmente dentro de la política y la cultura; literatura, religión, ciencia, medios de comunicación, etcétera. Con la modernidad, la “prensa” comenzó a acumular el peso de oficialidad que aún hoy conserva, pero que comparte con otros medios como la radio y la televisión. Desde entonces, las clases sociales dominantes han emprendido campañas de control sobre las técnicas y tecnologías que permiten la reproductibilidad técnica de la imagen, para evitar la difusión de ideas que cuestionen los discursos hegemónicos.

Seguramente las implicaciones políticas de las artes impresas han sido factores que en Occidente, en conjunto con otras circunstancias históricas, propiciaron el hecho de que la burguesía (los mecenas) y las instituciones oficiales de difusión artística (los museos), eligieran como su “gran arte” obras hechas con técnicas de escultura, pintura y arquitectura, que se envuelven en un aura de autenticidad -de vuelta con Benjamin- dotadas con “valores eternos”, alejadas de los medios masivos de comunicación.

Al pasar de los años, tradicionalmente se recurre a los sistemas de estampación para la manufactura de obras de arte en apoyo a las resistencias sociales. Aun cuando las tecnologías de impresión digital han abaratado sus costos, las imágenes impresas en técnicas de grabado en hueco o relieve, litografía y serigrafía, continúan apareciendo como símbolos de protesta. La relevancia histórica de la

gráfica en las insurrecciones es motivo de acudir a la imprenta para producir obras de arte contracultural. Así pasa con algunas de las piezas más polémicas de artistas notables en distintos contextos, por ejemplo, Francisco de Goya en España (siglos XVIII y XIX), Otto Dix en Alemania (siglo XX), o José Guadalupe Posada en México (siglos XIX y XX).



Francisco de Goya, *Tú que no puedes*, aguafuerte, 30 x 20 cm, 1793-96.

La serie de grabados en metal, *Caprichos*, de Francisco de Goya, al que se integra *Tú que no puedes*, satirizaban a la sociedad española de finales del siglo XVIII, especialmente las clases sociales dominantes, como la iglesia y la corona.



Enrique Chagoya, *Tú que no puedes*, aguafuerte, 31 x 28 cm, 2012.

La serie de grabados en metal, *Los caprichos de Goya*, de Enrique Chagoya, son un homenaje al trabajo del artista español, actualizando sus contenidos al contexto del siglo XXI, desde la perspectiva de un artista de origen mexicano que vive en los Estados Unidos.

GRÁFICA INSURGENTE MEXICANA

En la gráfica mexicana de los siglos XIX, XX y XXI, periodo correspondiente de la materialización de las revoluciones industriales en el país, con frecuencia se exponen sumarios políticos. Con la entrada de la litografía, en el siglo XIX, comenzó una acelerada reproducción y publicación de imágenes artísticas, principalmente en periódicos, hojas volantes y revistas, que retomaban el tema de la política mexicana. Desde entonces, hasta el día de hoy, la relación entre el sistema cultural de las artes y los movimientos sociales en México se ha tornado más íntima, fuerte y amplia.

En otras palabras, luego de la industrialización de la imprenta, los sistemas de estampación entran como un matiz característico de los movimientos sociales en México. Algunos de los artistas y movimientos artísticos más representativos del país emergieron en circunstancias así. Imágenes de este tipo constantemente aparecen como partes integrantes de estrategias en activismo político.



Mujeres marchan por derechos políticos, usando grabados del Taller de Gráfica Popular, en Coahuila, México, 1950.

(Foto, Colección Casasola)



José Guadalupe Posada. *El fandango del bautizmo del hijo de Emiliano Zapata.* Hoja volante. Impresión tipográfica directa, 1913

A finales del siglo XIX, en el taller del impresor Antonio Vanegas Arroyo se elaboraban grabados de artistas contestatarios como José Guadalupe Posada (1852-1913) o Manuel Manilla (1830-1895), caricaturistas conocidos por su producción crítica sociopolítica.



Ernesto García Cabral, *D. Francisco I. Madero. Como esperábamos verlo. Como lo vimos,* 191, Revista Multicolor

Ante el contexto político de la primera mitad del siglo XX, respondieron artistas como el veracruzano Ernesto García Cabral alias “El Chango” (1890-1968), quien se dedicaba a la caricatura política. Por la fuerza enunciativa en su obra, que resultaba inconveniente para el gobierno de Francisco I. Madero, el Estado le ofreció una beca para desarrollar su carrera artística en Francia, una forma positiva de exilio.



David Alfaro Siqueiros,
El paro, Xilografía,
1930.

Siqueiros (1896-1974), fue un pintor y militar, considerado uno de los más importantes representantes del muralismo mexicano, militante del partido comunista, al igual que Frida Kahlo y Diego Rivera.



Leopoldo Méndez, *Buenos días*,
Litografía, 27 x 23cm 1935.

Leopoldo Méndez (1902-1969), considerado como uno de los mejores grabadores mexicanos, activista político fundador de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionario (LEAR) y del Taller de Gráfica Popular (TGP), trabajó como artista en apoyo a los movimientos sociales durante la primera mitad del siglo XX.



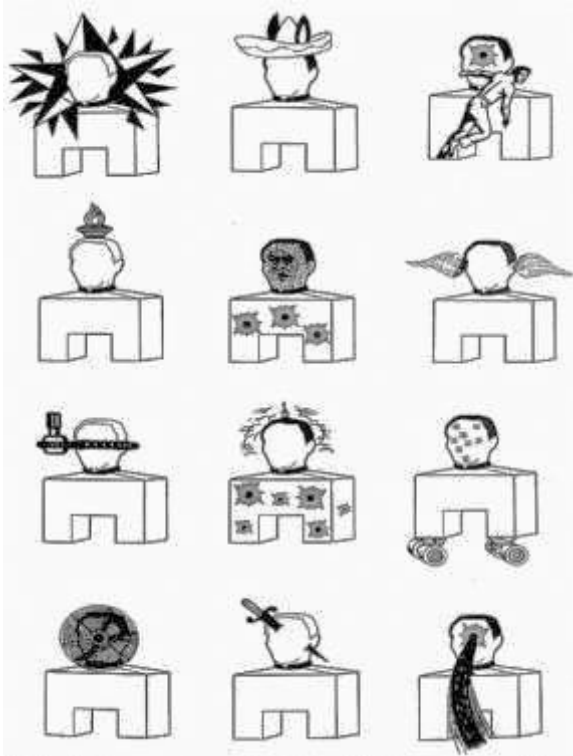
Adolfo Mexiac, *Libertad de expresión*, linografía, 1968.

Mexiac (1927), miembro del Taller de Gráfica Popular, participó en el movimiento estudiantil de 1968. La estampa, originalmente diseñada para protestar por la invasión de estadounidense en Guatemala, y el despido del director de Bellas Artes en la Ciudad de México (por usar la bandera del partido comunista en el funeral de Frida Kahlo), fue icónica en el movimiento estudiantil de 1968.



Rafael Doniz, *H. Ayuntamiento popular de Juchitán, COCEI*, fotografía, 1980.

Rafael Doniz (1948), fotógrafo originario de la Ciudad de México, discípulo de Manuel Álvarez Bravo, cuya obra es reflejo de las problemáticas sociales en México.



Demián Flores, *Serie de cabeza de Juárez*, gráfica digital, 2007.

Demián Flores (1971), artista gráfico contemporáneo. Con esta imagen colaboró en la carpeta gráfica “Calavera Oaxaqueña”, en homenaje a José Guadalupe Posada, donde participaron decenas de artistas oaxaqueños, en apoyo al movimiento popular del año 2006 en la capital del estado de Oaxaca.



Irwin Carreño, México, *Ayotzinapa 43*, gráfica digital, 2015.

Irwin Carreño, joven artista, ganador del concurso internacional “Carteles por Ayotzinapa”, organizado por el artista Francisco Toledo en el 2015, en apoyo al movimiento por los 43 estudiantes desaparecidos de Ayotzinapa, Guerrero.

Las técnicas y tecnologías para la multiplicación de obras de arte se prestan física y simbólicamente para reforzar y difundir discursos y estrategias de resistencia en la sociedad mexicana. La presencia de los artistas aparece como un factor de vital importancia en los frentes de lucha social actuales, sobre todo con limitantes como el analfabetismo, la barrera del idioma, o la propia cultura reproducida por las clases dominantes.

La gráfica tradicional ha sido elegida históricamente por las ventajas que posee como medio de comunicación de mensajes con contenido político. El arte mexicano —menciona Paúl Whesteim—

...al que la situación política y social del país impuso como necesidad la “renovación de los contenidos”, descubrió en las artes gráficas el instrumento adecuado para transmitir esos nuevos contenidos (...). Lo que Goya, en su prefacio a los caprichos formula como fin y sentido de su obra de grabador: “estigmatizar los prejuicios consagrados por el tiempo, la hipocresía y la mojigatería”, es también fin y sentido del arte de [Leopoldo] Méndez. Es tomar partido, no cabe duda. Como Voltaire, como Goya, quiere tomar partido, con toda decisión, con ímpetu de luchador. (Whesteim, 1981, p. 230 y 273)

Características como la posibilidad de reproducir las formas críticas del dibujo o de la fotografía para hacer público su contenido, además de acompañarles o complementarles con textos; cierta independencia de filtros institucionales que proporcionen autorización y recursos para la producción o difusión de las imágenes, la practicidad con que pueden ser instaladas en diferentes espacios y formatos físicos o digitales, han hecho de la producción de gráfica una excelente herramienta de contracultura.

De la tremenda tragedia que es la vida, de los conflictos y tensiones que provoca, 'deben surgir imágenes' (...). "Imágenes que brotan del concepto del mundo o, digamos, del sentimiento de la vida" (Mar Klínger citado por Whesteim, 1981, p.229).

En lo que va del nuevo milenio, hemos sido testigos de severos conflictos entre diversos sectores del *pueblo* mexicano con su gobierno. Las estrategias políticas de los últimos mandatarios han despertado inconformidad entre la población. Destaca cómo grupos de estudiantes, maestros, padres de familia, obreros, campesinos, artistas, intelectuales, políticos, entre otros ciudadanos y servidores públicos, se manifiestan constantemente en oposición al Estado. Por ello, no se ha hecho esperar la creación de numerosas obras de arte en oposición al gobierno actual; en las protestas por los 43 normalistas desaparecidos de Ayotzinapa, Guerrero, se hace notar un ejemplo reciente. Ante las problemáticas sociales de nuestro siglo, una vez más cobra vigencia la necesidad de generar imágenes de protesta.

GRÁFICA Y MOVIMIENTOS SOCIALES EN OAXACA

El estado de Oaxaca, como otros territorios del sur de México, se distingue por cobijar distintos movimientos populares, grupos de estudiantes, profesores, comuneros, artistas, etcétera; el movimiento por la educación de la Sección 22 del Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación (SNTE), desde los años 70; el movimiento de la Coalición Obrero Campesino Estudiantil del Istmo de Tehuantepec (COCEI), frente al gobierno municipal, en la década de los 80; el movimiento de la Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca (APPO), hermanada con la Sección 22 del SNTE, por la renuncia del exgobernador Ulises Ruíz Ortiz en el año 2006; en la última década, los movimientos feminista y lgbttti, contra la violencia de género en la Ciudad de Oaxaca; y finalmente, desde el 2013, el movimiento de los pueblos Binnizá e Ikoots, del Istmo de Tehuantepec, en oposición a las reformas energéticas dictadas por el gobierno del presidente Enrique Peña Nieto, son algunos ejemplos.

Al mismo tiempo, la estructura social oaxaqueña se distingue por su pluriculturalidad. Ésta se compone de 8 regiones etno-geográficas: La Cañada, Costa, Istmo, Mixteca, Papaloapan, Sierra Norte, Sierra Sur y Valles Centrales. Donde cohabitan 16 grupos étnicos: Afromexicanos, Amuzgos, Chatinos, Chochos, Chontales, Chinantecos, Cuicatecos, Huaves, Ixcatecos, Mazatecos, Mixes, Mixtecos, Popolocas, Triquis, Zapotecos y Zoques. Es también el estado con el mayor número de subdivisiones políticas en México, con 570 municipios.



Ernesto "El chango" García Cabral, *Bailando La Zandunga*, en la portada de la Revista de Revistas.

La "Zandunga" es una canción zapoteca tradicional de los grupos étnicos en el Istmo de Tehuantepec, en el estado de Oaxaca; la indumentaria colorida con la que está ataviada la mujer en la serigrafía del Chango es el huipil de tehuana, prenda ceremonial e identitaria de la misma región.

Oaxaca también es un estado donde prolifera la creación artística. Coloquialmente se dice que "levantas una piedra y salen tres músicos y dos pintores". A la fecha, el arte oaxaqueño es prestigiado nacional e internacionalmente. En cuanto a la gráfica, en lo que va del nuevo milenio, la producción se encuentra en un periodo de auge, especialmente en la capital del estado. El creciente número de talleres de grabado en las primeras décadas del siglo se debe a diferentes factores, de los cuales pueden señalarse dos principales; por un lado, está el deseo de explorar y expresarse con las cualidades plásticas y simbólicas que permite el lenguaje de la gráfica; por otro, la creciente demanda de grabados en el mercado del arte. En la escena contemporánea, resaltan exponentes dedicados

a la gráfica como Demian Flores, Francisco Toledo², los colectivos de gráfica Lapiztola³ o Gabinete Gráfico⁴, entre otros.

Desde el año 2006, en la ciudad de Oaxaca de Juárez comenzó esa efervescencia en la producción de gráfica por parte de artistas locales. Ante la unión de una multitud de contingentes, bajo la consigna “Fuera Ulises Ruíz de Oaxaca”, en el movimiento social de ese año⁵ surgieron colectivos dedicados a la elaboración de esténciles, carteles, revistas, hojas volantes y una diversidad de obras de arte gráfico callejero, anónimo y popular, que fue de gran apoyo para el movimiento, algunos de los cuales aún hoy continúan trabajando, aunque con otros objetivos.

Artistas emergentes y con trayectoria, como los ya mencionados, se adhirieron a la insurrección del 2006 para crear representaciones del conflicto, su trabajo fue ampliamente conocido, hicieron eco en otros espacios sociales y épocas posteriores. Artistas posicionados como “modernos” o “contemporáneos” se avocaron a la creación de obras

² Francisco Toledo (1940) es un artista visual oaxaqueño, reconocido también por su labor como ambientalista, promotor cultural, filántropo y activista social.

³ Colectivo de arte callejero originado en la ciudad de Oaxaca de Juárez, durante el movimiento del 2006; elaboran principalmente *stencil* monumental (murales) de gran calidad técnica, con mensajes críticos-descriptivos de la situación político-social mexicana.

⁴ Agrupación formada en el 2011 en la ciudad de Oaxaca, destaca su producción de xilografías de gran formato.

⁵ A grandes rasgos, este movimiento social consistió en una lucha ideológica entre el gobierno y distintos sectores de la población del estado de Oaxaca. La cual, posteriormente, generó enfrentamientos violentos entre la fuerza pública y civiles, durante la segunda mitad del año 2006. Luego de un violento desalojo, por parte de la fuerza pública, a un campamento de los trabajadores de la sección 22 de la Coordinadora Nacional de Trabajadores de la Educación (CNTE), en la capital del estado, comenzaron actos de rebelión: un levantamiento público contra los poderes del Estado con el fin de derrocar a los mandatarios, especialmente el gobernador Ulises Ruíz Ortiz; lo que llevó a la declaratoria de “Estado de excepción”, por parte de las autoridades federales.

bajo las mismas temáticas y funciones sociales, dejando de lado “el arte por el arte” por la demanda de contenidos consecuente de la crisis social.

Oaxaca es desde el 2006 a la fecha un nuevo espacio para la creación. [...] todas las consignas que vimos en el espacio público del legendario 2006, no sólo fueron leyendas sino también pintas y esténciles de imágenes sintéticas que lograron un gran impacto visual. las [sic.] pintas se dieron de dos tipos: las de sintaxis moderna, tipo Taller de la Gráfica Popular, con mensaje [sic.] revolucionarios directos y que, por momentos, cayeron en lugares comunes; y las de sintaxis actual, en las que los íconos populares se yuxtaponían con códigos culturales punks y cyber, para crear una imagen de mayor impacto conceptual. (Dávila, 2012, p. 19 y 20)

Por otra parte, es a partir de dicho movimiento que emerge una respuesta generalizada, por parte de los artistas, ante la crítica de arte en Oaxaca, especialmente dirigida a la llamada Escuela Oaxaqueña de Pintura (EOP). Por su parte, la crítica sobre arte oaxaqueño, aunque escasea, señala una visión “reduccionista” y “primitivista” que -menciona el crítico de arte Robert Valerio- responde a una perspectiva occidental sobre México, y toda América Latina, a “...la nostalgia de los europeos por su propio pasado pagano” (Valerio, 1998, p. 78), y que reafirma el eurocentrismo que encasilla a los pueblos latinoamericanos como una alteridad exótica, peldaños abajo del desarrollo civilizatorio moderno. En palabras de Gerardo Mosquera, “Muchos artistas, críticos y curadores latinoamericanos parecen dispuestos a 'otrizarse' para Occidente” (2010, p. 38).

Con exponentes como Arnulfo Mendoza, Luis Zárata o Fernando Aquino, la Escuela Oaxaqueña de Pintura ha establecido su hegemonía en el sistema de las artes en Oaxaca. Se habla de una concupiscencia entre el gobierno, instituciones de arte (galerías y museos) y los artistas integrantes de ésta “escuela” (Dávila, 2012 p.19). La EOP parte de

los lenguajes artísticos de Rufino Tamayo y Francisco Toledo, fundamentalmente se enfoca en la incorporación de elementos culturales “indígenas” en una jerga pictórica moderna, que resulta muy atractiva para el espíritu romántico occidental.

Desde los lenguajes del “arte contemporáneo”, sin embargo, emergen propuestas artísticas en Oaxaca que reaccionan a la crítica enfatizada por Valerio, interesadas en el empleo de medios, conceptos y técnicas vanguardistas. Descuella el surgimiento de artistas callejeros, fotógrafos, artistas de performance, instalación, arte sonoro, entre otros, que abordan temáticas controversiales como la política mexicana, la desigualdad de género, de raza o de clase, crisis ecológicas y económicas, etcétera.

Muchas de estas nuevas propuestas artísticas en Oaxaca manan desde el seno de las artes gráficas para atender necesidades sociales-espirituales, relacionadas con la experiencia estética-visual. La gráfica oaxaqueña actual frecuentemente se aleja de producciones que (transformadas en mercancías) responden a razones económicas, para ejercer esencialmente un papel como elemento cultural menester en cada estrato social.

Aun así, la mencionada visión reduccionista, atribuida a la Escuela Oaxaqueña de Pintura, sigue apareciendo con abundancia, el gran éxito mercantil que se encuentra detrás de este tipo de producciones enmudece la crítica. La hegemonía da encumbramiento a trabajos con corte eurocéntrico, incluso induce saltos hacia atrás: es sabido, por ejemplo, que algunos de los artistas callejeros que manifestaron su inconformidad ante el gobierno estatal en el año 2006 “...son ahora la bandera del nuevo gobierno.” (Dávila, 2012, p. 37).

De tal manera, actualmente puede hablarse de dos principales modos de hacer gráfica en el estado de Oaxaca: uno que responde a lo

señalado por los críticos, arte comprometido socialmente; y otro que hace lo mismo respecto a las demandas del mercado. En el primero se encuentran artistas responsables con su disciplina, en muchos casos jóvenes que buscan posicionarse, ellos muestran propuestas estéticas que hoy le han dado a la gráfica local una reputación internacional.



Lapiztola, *Sembremos sueños, cosechemos esperanzas*, Stencil, Oaxaca de Juárez, 2015.

Representación de una niña mixteca sosteniendo un corazón; en primer plano, una frase de la activista mixteca, Bety Cariño, asesinada en el 2010: “Hermanos, hermanas, abramos el corazón como una flor que espera el rayo del sol por las mañanas, sembremos sueños y cosechemos esperanzas, recordando que esa construcción solo se puede hacer abajo, a la izquierda y del lado del corazón”.



Irving Herrera, *Atlante*,
Xilografía, 112 x 76cm, 2012.

Irving Herrera, Joven Artista oaxaqueño, integrante del colectivo Gabinete Gráfico. En su página de wordpress, menciona “Mi gráfica busca un desafío en el que se conjugue un estado de naturaleza e ironía salvaje: la de aquel que tras el lente los rostros siempre miren a una cámara imaginaria donde lo femenino se convierte en poderoso, misterioso y barroco”.



Piezas de escultura en cerámica de la exposición “Duelo”, de Francisco Toledo, en el Museo de Arte Moderno (MAM) de la Ciudad de México, 2016.



Empleados del Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca (IAGO), en febrero del 2015, colgaron el menú de la cafetería del instituto sobre una obra del escultor Fernando Andriacci, como protesta por colocar la pieza de metal frente al Templo de Santo Domingo. La obra de Andriacci ha levantado polémica entre artistas e intelectuales en la capital de Oaxaca, sobre todo por el burdo contraste estético de sus esculturas en el centro histórico colonial de Oaxaca de Juárez.

ARTE MEXICANO EN LA ERA DEL TRIUNFO DE LA ESTÉTICA

Ante la modernidad globalizada, que ha alcanzado su auge en los tiempos del “triunfo de la estética”⁶, las identidades en territorios periféricos, como Latinoamérica, presentan cambios profundos y acelerados que se expresan en representaciones como el arte contemporáneo. Hablar de modernidad en América Latina es hacer referencia a las tradiciones que practican sus pueblos y cómo estas cambian, a la par que se reacomodan los ritmos de la vida cotidiana, adaptándose en cada contexto histórico.

En la etapa actual del proceso civilizatorio de la modernidad en México, que corresponde a la adopción del modelo económico capitalista-neoliberal, las transformaciones que experimentan las identidades culturales suceden al tiempo que perduran fuertes rasgos procedentes de modelos tradicionalistas de reproducción de la vida social.

Bolívar Echeverría, en su *Tesis 12* sobre modernidad y capitalismo (1995), hace una clasificación de fenómenos que integran la modernidad globalizada, a partir de la certeza de que no todas las mentalidades modernas son acordes al objetivo capitalista (La acumulación de la riqueza y reproducción de la escasez). Primero nombra los fenómenos modernos: el *humanismo*, *racionalismo*, *progresismo*, *consumismo* y *urbanismo*; en un segundo momento, hace referencia a tres modalidades de acontecimientos que se manifiestan en la “zona limítrofe” de la modernidad (presentada comúnmente en

⁶ De acuerdo con Ives Michaud, en *El arte en estado gaseoso* (2007), la civilización moderna, se desarrolla en un mundo repleto de imágenes, espacios donde la estética es tan abundante en el espectro visual que se desvanece. vivimos en los tiempos del “triunfo de la estética”.

los estilos éticos de los pueblos de Oaxaca): la *post-modernidad*, *semi-modernidad* y *premodernidad*, donde la vigencia o fuerza que constituye la modernidad central presenta muestras de agotamiento:

Es en la zona de los límites que dan hacia el futuro posible en donde se presentan los fenómenos *post-modernos*. En la que da hacia el pasado por superar se muestran los fenómenos *pre-modernos*. En la que se abre/cierra hacia los mundos extraños por conquistar se dan los fenómenos *semi-modernos*. (p. 199).

Las culturas latinoamericanas se enriquecen con elementos que corresponden a la zona limítrofe de la modernidad señalada por Echeverría. Sin embargo, una visión centralista generalizada, desde Occidente, ha encasillado a la modernidad en América Latina con el calificativo de “atrasada”. El atraso –menciona Mary Louise Pratt– “...tiende a verse como un estado permanente, y el acento recae sobre las carencias en el presente y no sobre la plenitud futura” (2000, p. 832).

Por su parte, la comunicación visual hoy en día comprende cantidades exorbitantes de información que se transmiten a velocidades y distancias inimaginables en épocas pretéritas. La ontología del arte se ha transmutado; de concebirse la creación de las obras esencialmente desde su condición técnica y material, se ha pasado a una suerte de “estado gaseoso” (Michaud, 2007) del arte, metafísico. Es decir, el llamado “arte contemporáneo” emplea la presencia física de las obras como medio para producir una serie de efectos, o “experiencias estéticas”, al interaccionar con el espectador.

En el contexto particular de México, como en otros territorios de América Latina, se han visto diversos movimientos de arte, y por supuesto de artes gráficas, que parten de los planteamientos estéticos más vanguardistas para la elaboración de sus obras, en una dialéctica que deviene en procesos de sincretismo cultural. El arte contemporáneo latinoamericano tiende a la apropiación de elementos

culturales de distintas procedencias histórico-sociales, que se mezclan armoniosamente para la producción de obras.

Por el profundo sincretismo del que se nutre actualmente el sistema de las artes en países como México, se hace comprensible la abundante presencia de tópicos que rotan en torno a la *identidad*, como las extranjerías o el mestizaje. De acuerdo con el artista colombiano Álvaro Villalobos, en el arte latinoamericano

...prevalece la preocupación por reflejar una noción de identidad en el sentido más propio, evidenciando que el autor detenta una identidad que no está únicamente definida por el lugar de origen, sino más bien por una experiencia continua de desplazamiento, exilio, labor emigrante receptor de influencias de la cultura local y de la externa, dentro o a través de las fronteras. [...] Elementos característicos del sincretismo distinguen obras representativas del arte latinoamericano contemporáneo, reflejándose en las necesidades de los artistas, la producción y los mecanismos y métodos utilizados para su ejecución y en su soporte conceptual, filosófico y técnico, en la crítica, en los organismos de difusión, en la teoría y, por supuesto, en la forma de reconstruir la historia. (Villalobos, 2011, p. 21-23).

El concepto de *Identidad*, partiendo del pensamiento de Gilberto Giménez, se entiende como el proceso histórico generado a partir de un juego recíproco de reconocimiento entre actores sociales, individuos y colectividades; juego de representación e interpretación simbólica, entre el auto-reconocimiento y el hetero-reconocimiento, entre lo propio y la alteridad; proceso evanescente, de naturaleza cambiante, efímera, en cada espacio-tiempo.

Ahora bien, los artistas gráficos mexicanos, quienes habitualmente retoman la identidad como eje temático, en ocasiones se expresan de manera crítica o reflexiva, congruente con la compleja situación

social que atraviesa el país; y otras veces -como ya se mencionó- se aborda la identidad desde una visión eurocéntrica y reduccionista. Desde luego, esto se manifiesta también en la gráfica oaxaqueña actual: por un lado, están los artistas gráficos comprometidos con su disciplina, y por otro los que responden a los intereses de sus coleccionistas o mecenas (usualmente atraídos hacia el arte decorativo, con temas folcloristas, al estilo del “realismo mágico”).



Rodolfo Morales, *Camino de la patria*, óleo sobre tela, 10 x 150 cm, colección particular, 1996.

En las artes visuales, como en la literatura; con exponentes en Oaxaca como Francisco Toledo, Rodolfo Morales o Maximino Javier; el realismo mágico es un movimiento latinoamericano originado en el siglo pasado, donde se muestra lo surreal y místico como característico de la vida cotidiana.

GRÁFICA Y POLÍTICA MEXICANA EN EL SIGLO XXI

Entre las distintas crisis que recientemente aquejan a la sociedad mexicana, saltan a la vista los problemas de violencia germinados en la “guerra contra el crimen organizado” declarada por el ex presidente Felipe Calderón en la primera década del siglo que comienza; también resalta la oposición de estudiantes normalistas y trabajadores de la educación ante la reforma educativa (de corte laboral), implementada por el presidente Enrique Peña Nieto; asimismo, alarman las condiciones de pobreza en que vive aproximadamente la mitad de la población del país, unos 50 millones de personas; finalmente, aqueja la severa crisis ambiental incitada -de acuerdo con Michael Lowy- por “...la carrera loca hacia la ganancia, la lógica productivista y la mercantilización de la civilización capitalista/industrial” (2011, p.25), causa del levantamiento de distintos contingentes ecologistas.

Como ya se mencionó, esos conflictos sociales hacen vigente la necesidad de generar imágenes: producciones encaminadas a la protesta, diseñadas para su reproducción y difusión masiva. Así, en la reproductibilidad técnica de imágenes, los artistas mexicanos han encontrado estrategias que responden al ejercicio del *poder*⁷

⁷ Menciona Michael Foucault que el sujeto humano se encuentra todo el tiempo “inmerso en relaciones de poder” sumamente complejas, al tiempo que está inmerso en relaciones de producción y significación. En conjunto, tales formas de desenvolverse en su medio ambiente moldean la existencia del ser humano a manera de una lucha en que cada individuo se esfuerza -o no- por resistir el poder de quienes ejercen un control sobre su individualidad, así como por relacionarse para subyugar -o no- a otros individuos.

político, a las acciones hostiles de los gobiernos capitalistas sobre su pueblo. Lo mismo en otros territorios de América Latina.

La necesidad de contar con los bienes de creación artística es generalizada. Por la crítica situación social actual, se necesitan políticas culturales públicas que, por medio del arte, faciliten medios de resistencia pacífica. Como el taller de gráfica que ahora se constituye como una vía de expresión popular, comunitaria, que abre la posibilidad de difundir en los *Mass Media* las opiniones e inconformidades públicas de un espacio social en particular.

La producción popular y colectiva de artes gráficas puede alcanzar una capacidad comunicativa de contenidos sociales cercana a la del arte académico, colocándose como un referente de procesos creativos colectivos en artes visuales. Con la implementación de un taller de gráfica como política pública y cultural⁸, se generan imágenes cuantiosas y con la claridad formal suficiente como para comunicar públicamente contenidos que develan las mentalidades y la sensibilidad personal de sus creadores, la condición humana de la *vox populi*, ayudando a la concientización sobre la complejidad de los problemas políticos que se viven actualmente en México.

⁸ Véanse a las “políticas culturales” como aquellas acciones y prácticas sociales, en la esfera pública que, como menciona José Joaquín Bruner, “...pueden encaminarse a mantener, a modificar parcialmente o alterar por completo los arreglos fundamentales que definen el modo de producción y transmisión de la cultura en una sociedad determinada.” (1992, p. 211).

HORIZONTES DE LA GRÁFICA ACTUAL PARA PUBLICAR CONTENIDOS EN IMÁGENES

La producción de imágenes en épocas pasadas cuantitativamente no puede compararse con la de nuestros días. Las sociedades actuales viven en complejos entornos, contruidos de tal modo que ya sólo pueden funcionar en base a la comunicación visual; especialmente en las urbes, donde se concentra más de la mitad de la población mundial. El avanzado desarrollo de tecnologías para la producción y reproducción de imágenes dio razón al océano gráfico en el que nos sumergimos cada vez más profundo. Tan sólo en *Facebook*, la red social más popular en Occidente (con 1.4mil millones de usuarios), diariamente son añadidas alrededor de 350 millones de imágenes.

Actualmente -menciona Michaud- vivimos en un “mundo exageradamente bello”. Hasta los envoltorios desechables de las paletas *Chupa Chup* son sometidos a un estricto proceso de estetización, la belleza reina; “Nosotros los hombres civilizados del siglo XXI, vivimos en tiempos del triunfo de la estética, de la adoración de la belleza: los tiempos de su idolatría.” (Michaud, 2007, p. 9 y 19). Más que nunca, en nuestro siglo, la estética es cualidad sustancial para el desenvolvimiento de la vida humana.

¿Cómo puede el artista visual posicionarse ante tan monstruosa situación, cuando encuentra su producción como una gota de agua frente a la inmensidad del océano?, su trabajo se desvanece en el entorno, se vuelve imperceptible. Esto significa un gran obstáculo para el austero grabador que busca producir imágenes de trascendencia política. Ante la revolución digital y la era del triunfo de la estética, ante las políticas del sistema capitalista-neoliberal mexicano, cabe preguntarse ¿Cómo impactar desde las artes gráficas

tradicionales en las mentalidades de una sociedad que apenas aparta la mirada de su *smatphone* para atender los señalamientos viales? ¿Qué mensajes difundir y cómo hacerlo desde las posibilidades técnicas de la gráfica? ¿En qué espacios y momentos es conveniente insertar una determinada producción artística? ¿A qué público es debido dirigirse?

El artista solidario con los movimientos sociales de principios del siglo XXI debe tomar en cuenta distintas problemáticas relacionadas a la política que, con severidad, afectan el mundo en que vivimos, como la migración, la guerra o la crisis ecológica. Acontecimientos que, a su vez, se complejizan en el contexto político de cada Estado. En el caso de México, por ejemplo, el artista visual activista se enfrenta al hecho de que realizar su obra a despecho del modo de producción capitalista/industrial le es desfavorable desde el punto de vista económico: implica desatender las exigencias del mercado del arte, del cual depende para sustentarse con su trabajo, y debe enfocarse en la necesidad espiritual de los contingentes por afirmar su identidad mediante representaciones estéticas⁹.

⁹ En *La hostilidad del capitalismo al arte*, Adolfo Sánchez Vásquez afirma que la utilidad primera del trabajo del artista radica en satisfacer “(...) la necesidad del hombre, de humanizar el mundo que le rodea y de enriquecer con el objeto creado su capacidad de comunicación. (...) El hombre siente la necesidad de una afirmación objetivada de sí mismo que sólo puede encontrar en el arte.” (Sánchez Vásquez, 1979, p. 184). Esta función social fundamental del arte entra en contradicción con el principio de la propiedad privada, al que queda sometido cuando es transformado en mercancía por el sistema de producción capitalista, desvaneciéndose sus cualidades espirituales frente al valor de cambio que le es asignado. La relación del arte con el hombre se desvanece a medida en que el artista deja de trabajar para satisfacer necesidades espirituales humanas sino para responder a las demandas del mercado.

A pesar de todo, se siguen construyendo estrategias de resistencia social desde la trinchera de las artes visuales. Como se mencionó, desde hace varias décadas, la gráfica juega un papel sobresaliente dentro de los movimientos sociales en México, sin embargo, en el contexto actual cabe preguntarse ¿Cuáles son las posibilidades de acción social que pueden explotarse? Tomando en cuenta que en nuestra época un gráfico no tiene el mismo impacto visual que tendría hace un siglo ¿De qué manera puede la gráfica tradicional constituirse como agente de cambio? Especialmente en los entornos urbanos, donde los impresos se distribuyen en cantidades y a velocidades exorbitantes; un mundo donde la imprenta, con el aumento de las tecnologías, ha dejado de ser un bien controlado, costoso y de difícil acceso, y ahora se encuentra al alcance del grueso de la población urbana para comunicar informaciones diversas.

Por el trabajo de artistas gráficos de renombre, como Enrique Chagoya, Demian Flores o Francisco Toledo, que se han posicionado políticamente ante los dilemas de la sociedad mexicana actual, se hace visible que otras propuestas artísticas así podrían tener trascendencia en distintos espacios sociales. Pero ¿Cómo se llega a esto? ¿Qué debe tomarse en cuenta para seguir esa senda?

CAPÍTULO 2

POLÍTICA Y ARTE POPULAR

Mi siglo, mi bestia, ¿hay alguien que pueda escudriñar tus ojos
y con su propia sangre fundir
dos centurias que justifiquen tu osamenta?
la sangre creadora mana desde la garganta terrenal,
y los parásitos tiemblan
en el umbral de los días por venir.

para liberar la época de su confinamiento
para generar un nuevo mundo,
los desavenidos, los enmarañados días
deberían sonar al unísono como una afinada flauta.
es el siglo que mece las mareas con la desesperación de la humanidad,
en la maleza el aliento de una serpiente
es la dorada medida del siglo.
(Osip Mandelstan)

PUEBLO, POLÍTICA Y MOVIMIENTOS SOCIALES EN MÉXICO

Aquí se expone una reflexión general sobre la importancia del sistema de las artes en el devenir político de la civilización moderna; particularmente, acerca de la acción política desde las artes en México. Por ello, es requerido desviar ligeramente el eje temático, hasta ahora centrado en la gráfica de protesta, hacia los conceptos de *espacio, pueblo, política, y movimientos sociales*.

Primero, respecto a los conceptos de *espacio y espacio público*, en este proyecto, tanto teóricamente como en la praxis, se parte de una noción fenomenológica: el primero se entiende como una dimensión que abarca al espacio físico, pero también al tiempo y al movimiento, un proceso dinámico. Sin embargo, y más importante aún, como lo ha descrito Lucien Lefevre, aquí se piensa al *espacio-tiempo* en términos de un fenómeno imaginario, creado a partir de la experiencia sensible humana, la percepción en el desenvolvimiento social de los sujetos. Nigel y Crag (2000, p.3) hablan de una multiplicidad de espacios-tiempos diferenciados en diversas trayectorias, direcciones, velocidades e imaginarios, multiplicidad que abarca desde el *espacio público* hasta el ciberespacio.

En cuanto al *espacio público*, entiéndase como un ambiente destinado a la socialización y comunicación, relaciones y encuentros en general, entre grupos y sujetos singulares. Jurídicamente, es un espacio sometido a regulaciones específicas por el Estado y sus instituciones de administración pública, priorizando en el libre acceso para la ciudadanía.

Jesús Galindo Caseres menciona que

Hay un temor al espacio público. No es un espacio protector ni protegido. En unos casos no ha sido pensado para dar seguridad

sino para ciertas funciones como circular o estacionar, o es sencillamente un espacio residual entre edificios y vías. En otros casos ha sido ocupado por las "clases peligrosas" de la sociedad: inmigrados, pobres o marginados. Porque la agorafobia es una enfermedad de clase de la que parecen exentos aquellos que viven la ciudad como una oportunidad de supervivencia. Aunque muchas veces sean las principales víctimas (Caseres, 2008, p. 92).

En este orden de ideas, el arte público, creado para consumirse en espacios con dichas características, ha de cumplir una función de socialización y comunicación (informar y expresar) de manera colectiva. De ahí que este proyecto de investigación y producción en artes fuera planteado como *política pública cultural*; la socialización y comunicación colectiva fueron direccionadas como objetivos, hacia la protesta en movimientos sociales.

Ahora bien, entiéndase por *política* a la manera en que los sujetos singulares y las instituciones se relacionan para determinar las normas que organizan la vida social. Siguiendo el concepto de *campo* de Pierre Bourdieu (espacio social donde los actores son influenciados entre sí por acciones específicas) Enrique Dussel desarrolla la idea del *campo político*, como aquél donde los actores sociales interaccionan para tomar decisiones y llevar a cabo acciones desde la colectividad y para la comunidad. La *política* sólo es posible por la comunidad y existe para la búsqueda del bien común.

El *trabajo* de grupos y sujetos singulares; la fuerza humana, fuente creadora del valor, de toda economía y sus medios de producción; señalado por Marx como *trabajo vivo* (Dussel, 2014, pp. 25-32), genera los bienes inmanentes para la reproducción de la vida social; bienes materiales e inmateriales de acuerdo con las necesidades de cada *espacio-tiempo*. Desde la política, se determinan las normas que hacen

esto posible, allí se pauta el ritmo al que vivimos en cada país, se decretan las libertades y prohibiciones para los actores sociales, se distribuye la riqueza para satisfacer las exigencias de la comunidad.

La política existe desde el momento en que un *pueblo* participa en la toma de decisiones del proyecto civilizatorio al que sostiene. Jaques Rancière nombra a la *democracia* (Rancière, 1995) como el fenómeno político legítimo, suscitado por vez primera en la antigua Grecia, cuando el *demos*, sector que carecía de una posición concreta dentro de la jerarquía social, alza la voz para hacer frente a la hegemonía, y exigir justicia.

El hacer político debe ser vocacional, por amor a la comunidad, una búsqueda del bienestar personal sólo cuando es en función del bien común. Las necesidades del *pueblo* deben ser prioritarias al actor político por vocación, anteponiéndose a su singularidad. Lamentablemente la política se pervierte; se fetichiza cuando aquellos que ejercen el poder político, en lugar de suscitar el bien común, lo hacen para dispensar a unos pocos, pasando por encima de aquellos a quienes deberían servir. Gobiernos de este tipo, ingratos, dan la espalda y diezman a la colectividad que les ha delegado el poder. Siguiendo las ideas de Dussel, el *fetichismo del poder* sucede cuando éste es empleado para afirmar la individualidad de quien lo ejerce.

La forma legítima de hacer política precisa el bien de la comunidad. Penosamente, en espacios sociales como la República Mexicana la democracia es negada y, en nombre del *pueblo*, los gobernantes actúan en beneficio de unos pocos privilegiados. Acertadamente, aunque resulta irónico viniendo de un intelectual de derecha, Vargas Llosa nombró a México como la “dictadura perfecta” que funciona como una oligarquía disfrazada de democracia.

Volviendo con Dussel, en este punto se hace necesario esclarecer el concepto de *poder político*: éste "...lo tiene siempre y en potencia la comunidad política, el *pueblo*" (2006, p. 23-28); entre mayor sea la participación colaborativa entre los miembros de la comunidad en el *campo político*, se acrecienta la efectividad del ejercicio del *poder*. Este poder contenido en el *pueblo*, llamado *potentia*, se delega a las instituciones gubernamentales, a los representantes políticos, asignándoles la facultad de ejercerlo y transformarlo en *potestas*. Es decir, el *poder político* en fase de *potentia*, necesita ser institucionalizado a manera de *potestas* para hacerse efectivo, y *potestas* ha de ser "por el otro" en su génesis y "para el otro" en su fin último.

Para mejor entender la idea de *pueblo*, noción que, como el concepto de *cultura*, es empleado de tantas maneras que se ha hecho anfibológico: entiéndase no como un lugar, sino como el conjunto de grupos humanos, sujetos e instituciones, que históricamente mantienen una pugna por el reconocimiento y favor del Estado, aquellos que no son tomados en cuenta en el ordenamiento de las jerarquías. De acuerdo con Slavoj Žižek, el *pueblo* es la sección del cuerpo social al que no dan lugar, la "parte sin parte" que no es considerada con equidad en el campo político.

El *pueblo* está formado por masas que incansablemente trabajan y luchan por dignidad en sus condiciones de vida, sectores que se organizan y se mueven estratégicamente en un proceso de prácticas que - en palabras de Fernand Braudel - "...se remontan a la noche de los tiempos" (1985, p.13). Movimientos de obreros, campesinos, feministas, la comunidad LGTBTTI, estudiantes, intelectuales, negros, indígenas, ecologistas, entre otros, que en su conjunto dan sentido a *potentia*.

En cada estructura social, el poder político es ejercido de un modo particular; en ocasiones de talante legítimo, pero también de manera fetichista. Por ejemplo, en contraparte a los sistemas donde el poder se ejerce genuinamente, Michael Foucault habla del uso del *poder pastoral* (1999), que se aproxima a los dogmas, derivado de las instituciones religiosas; está relacionado con el fanatismo, o ideologías remarcadas, con pretensiones de universalidad, donde los representantes políticos juegan el rol de “pastores” cuya palabra es inapelable para su “rebaño” (el *pueblo*). Tal es el caso de los Estados católicos como el Vaticano, la Alemania Nazi, la monarquía española o el imperio mexicana, por ejemplo.

No obstante, un verdadero poder político sería aquél que se ejerce en base a los deseos de la comunidad, sujeto a procesos democráticos como elecciones libres o consultas ciudadanas. Es herrado pensar – como sucede con los levantamientos de resistencia ante los gobiernos actuales– que el poder debe ser “tomado”, pues el poder lo tiene siempre y solamente el *pueblo*, aunque ésta sea una cualidad violentada, amainada para que no se materialice. En este tenor, debe exigirse el correcto ejercicio (altruista) del poder.

En conclusión, las nociones de *pueblo* y *poder* no deben ausentarse en cada movimiento social, y encontrarse siempre cimentando las acciones de sus integrantes, de manera que se afirmen los intereses de la colectividad, a la par del empleo de medios necesarios en una búsqueda fundamental del bienestar de la comunidad política.

Por su parte, el taller de gráfica itinerante que nos ocupa, como proyecto de creación colectiva, trabaja para la interiorización del trabajo en equipo, como valor medular en la lucha del *pueblo*. Aquí, la obra de arte no se crea solo por su rareza o su valor de cambio, respondiendo a una lógica capitalista. Por el contrario, en este proyecto, se busca que los participantes lleguen a valorar el trabajo

del artista, también por su función social-comunicativa y el tiempo de trabajo invertido en ello.

Ahora toca preguntarse ¿Cómo interpretar el concepto de *movimiento social*? Pues bien, a partir del pensamiento de Charles Tilly y Lesley J. Wood, entiéndase éste como el producto de la “acción colectiva” (2009), interacción suscitada entre actores sociales con aspiraciones afines, que buscan modificar o proteger elementos de la estructura social-cultural. En otras palabras, los *movimientos sociales* pueden señalarse como la materialización sistemática de las luchas populares.

Sin embargo, los levantamientos populares en nuestro país a menudo se ponen en marcha de manera dispar, suelen aparecer en el panorama político como “minorías”; al manifestarse, inclusive ocasionan molestias a terceros, se relegan del resto de la ciudadanía y esto debilita la eficacia de sus actos y discursos. El movimiento por la educación de la Coordinadora Nacional de Trabajadores de la Educación (CNTE), por ejemplo, usualmente recurre a marchas, plantones o bloqueos viales, que afectan el libre tránsito en algunas ciudades y provoca aversión entre las personas que no caen en la cuenta de que esas medidas fueron planeadas por los intereses del *pueblo*.

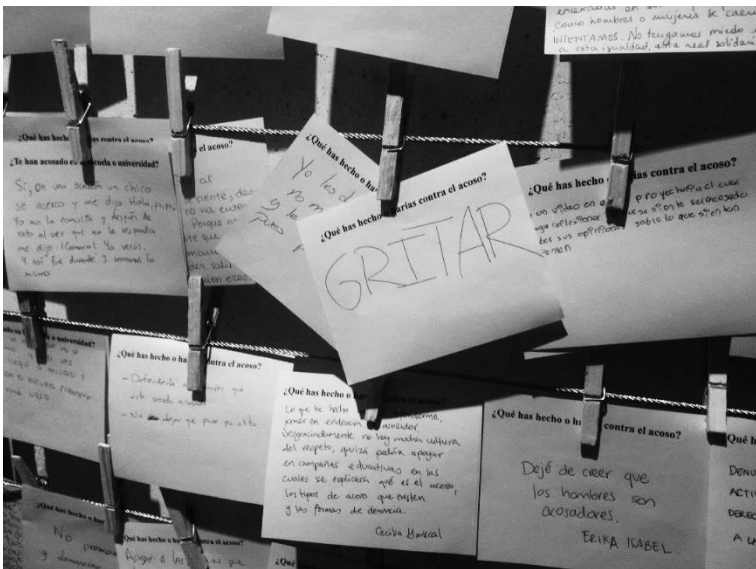
De lo anterior, se puede discernir que, más allá de criticar desde fuera, con antipatía, por las incomodidades que causan las marchas y bloqueos de movimientos sociales como el de la CNTE, lo indicado sería integrarse a la lucha y, en su caso, denunciar autocríticas constructivas, desde dentro, diseñar propuestas de mejores formas para protestar, más creativas, que tendrían mayor resonancia en el espacio social y el campo político. Encontramos algunos ejemplos en el activismo desde el arte contemporáneo-colectivo latinoamericano,

con exponentes como el grupo Proceso Pentágono (México), Mónica Mayer (México), o Javier Téllez (Venezuela).



Javier Téllez, *One Flew Over the Void* (Bala perdida), performance, 2005.

Aquí, Téllez trabajó con pacientes del Centro de Salud Mental del Estado de Baja California, México. En torno a las fronteras, espaciales y mentales. A partir del personaje circense del hombre bala, el equipo de trabajo dio forma al evento que culminó con el vuelo de un hombre disparado por un cañón, a través de la frontera entre Estados Unidos y México, en las ciudades de Tijuana y San Diego.



Mónica Mayer, *El Tendedero*, 2016, instalación.

En ésta se exhiben respuestas de distintas mujeres a preguntas sobre la experiencia social del acoso, las violencias machistas y la identidad.



Proceso Pentágono, Serpientes y petróleo, acción, Zócalo de la Ciudad de México, 1991.

El grupo se distingue por su producción de arte experimental, comprometido con las luchas populares. A partir de intervenciones e instalaciones, abordan temas del panorama político de México y América Latina, como la represión, la tortura y la desaparición forzada. Asimismo, al salirse de los espacios institucionales, Proceso Pentágono se manifiesta en resistencia al sistema artístico hegemónico mexicano. Conformado en un principio por Felipe Ehrenberg, Carlos Fink, José Antonio Hernández Amezcua y Víctor Muñoz, el grupo se integró formalmente en 1976.

La lucha del *pueblo*, los movimientos sociales, hoy no debería posicionarse e identificarse (especialmente desde el auto-reconocimiento) como una multiplicidad de facciones equidistantes, no como un conjunto heterogéneo. Por el contrario, con la coyuntura que concede el proceso de la globalización en nuestros días, análogamente a las interconexiones de algunos movimientos sociales en el pasado (la concomitancia entre la Revolución Francesa y las guerras de independencia en América, al tiempo que la primera se enlaza con la Revolución Inglesa de 1688, por ejemplo), la lucha del *pueblo* debe plantearse como un proceso, sí diverso, pero transversal al resto de las luchas populares, con el fin último de la prosperidad de la vida humana.

Por otra parte, también es frecuente que dichas formas de resistencia social se tornen corruptas en distintos modos; a la vez que son neutralizadas, inhibidas por las clases hegemónicas. Verbigracia; el *fetichismo del poder* también existe en los movimientos sociales, cuando sus líderes usan *potentia* para fines que les benefician personalmente y dejan de lado a sus compañeros de lucha, cuestión que imposibilita el cumplimiento de los objetivos del colectivo. Al respecto, en México es un secreto a voces que los líderes de algunos de los movimientos que se han mencionado aquí traicionaron a la resistencia por beneficio propio, usaron la insurrección como plataforma para posicionarse más alto en la jerarquía establecida, sin transformarla significativamente; es decir, para obtener *poder*.

En un segundo momento, el uso de la violencia, de la fuerza física, por parte del Estado también salta a la vista como un factor que desemboca en la supresión de los movimientos sociales del siglo XXI. Textos como *Vigilar y Castigar* (1986) de Michael Foucault demuestran que, desde la edad media y hasta la actualidad, la violencia (*el suplicio, el castigo y la violencia simbólica*) funge como mecanismo para el control social, causa de la aparición de las prisiones y manicomios. Foucault señala dichos aparejos como medidas bárbaras, diseñadas para la perpetración del *poder fetichista*.

En el presente, el uso de la fuerza bruta, principalmente por parte de cuerpos policíacos, se distingue como un método acostumbrado por los gobernantes mexicanos, para controlar a la sociedad civil. La represión policíaca es, definitivamente, una constante en la historia de los movimientos sociales en México y América Latina. Numerosas investigaciones en ciencias sociales abordan dicha situación como eje temático; el trabajo de intelectuales como Diego Enrique Osorno, o Noé Zavaleta, ha dejado documentos donde pueden consultarse las vicisitudes de esa realidad. Así, ha quedado

registrada la brutalidad con que los servidores públicos arremeten contra contingentes de campesinos, obreros, estudiantes, maestros, entre otros; el presente trabajo de tesis se proyecta con esta misma intención. El ejemplo más trivial, pero también uno de los más profundamente abordados y documentados, es el de la matanza estudiantil de 1968 en Tlatelolco, Ciudad de México.



Gráfica de protesta contra las olimpiadas en México, elaborada para el movimiento estudiantil de 1968. En la imagen, se aprecia cómo los diseños oficiales de los juegos olímpicos fueron reapropiados por los artistas contestatarios.

Con el milenio que comienza, la violencia de Estado en México se ha tornado muy visible. En el marco de la oposición a la reforma educativa del presidente Enrique Peña Nieto, por ejemplo, los medios de comunicación presentan como hechos noticiosos asiduos los enfrentamientos entre normalistas, o trabajadores de la Coordinadora Nacional de Trabajadores de la Educación, contra la policía. Principalmente en los estados del sur del país, como Chiapas, Guerrero y Oaxaca. Lo mismo con movimientos estudiantiles como el de “Yo soy 132” o, desde el sexenio del expresidente Felipe Calderón Hinojosa -cuando el gobierno le declaró la “guerra” al crimen

organizado-, estas formas violentas de control social se han hecho notar también contra los movimientos de “Autodefensas”.

En un tercer momento, entre las formas de dominación del Estado se encuentra la *postpolítica*, -concepto desarrollado por Slavoj Žižek en su texto *En defensa de la intolerancia* (2010)- que perpetúa la corrupción de los sistemas políticos sin la necesidad de suprimir violentamente a los movimientos sociales. Más bien mediante la atención parcial, el reconocimiento e incluso la satisfacción de algunas demandas, de las luchas populares. En otras palabras, la *postpolítica* aparenta responder positivamente a las necesidades del *pueblo*, pero mediante acciones que no alteran significativamente la estructura social, es decir, sin afectar los intereses personales de quienes ejercen el poder.

Por ejemplo, al emprender campañas de apoyo económico a familias de escasos recursos, indígenas, madres solteras, etcétera, el mal gobierno se fabrica una careta con la que presume ocuparse del beneficio de la comunidad política. En realidad, estas acciones son una forma de discriminación positiva que permite la reproducción de comportamientos e ideologías que son la raíz de los problemas que simulan solucionar, como el machismo, el racismo, o la distribución desigual de la riqueza.

Aunque la *postpolítica* aparentemente responde a las necesidades de los ciudadanos, al final resulta causante de sus dolencias, pues mantiene al sistema político-económico y la estructura social dominantes y, por lo tanto, la preservación de las condiciones sociales en que se generan las inconformidades de los menos privilegiados. -Como se dice coloquialmente en Oaxaca- “es dar atole con el dedo”. Por mencionar un caso, abrir programas de apoyo (incentivos económicos) para familias de escasos recursos no soluciona la pobreza; como sí lo haría la justa distribución de la

riqueza, mejores condiciones laborales, o el abastecimiento de servicios públicos en zonas marginales.

Lo mismo con los apoyos a madres solteras; apoyarles económicamente no resuelve el problema del machismo o de la paternidad irresponsable, síntomas del patriarcado; por el contrario, lo permite, este problema debe atenderse con políticas educativas y penitenciarias en torno a la planificación familiar. No es gratuito que los movimientos feministas condenen que las instituciones del Estado celebren festividades como el “día de las madres”, por la manera en que se celebra. Del mismo modo, estímulos monetarios tampoco solucionan el racismo hacia los indígenas en México, el llamado “malinchismo”, mientras sigan reproduciéndose ideas eurocéntricas sobre las diferencias raciales, que identifica a los “indígenas” como sociedades “atrasadas” y “exóticas”, el malinchismo continuará existiendo.

ARTE, POLÍTICA Y MEDIOS DE COMUNICACIÓN

Otro gran problema, en el orden de situaciones que se han descrito, aparece cuando los medios de comunicación e instituciones pedagógicas difunden y reproducen una ideología enajenante. De esta manera, se implanta el *ethos realista* de la vida moderna, señalado por Bolívar Echeverría en su *Tesis 12* (1995) sobre modernidad y capitalismo, comportamiento derivado de la aceptación del capitalismo (neoliberal para este caso) como si fuera el mejor sistema político-económico en el que se puede vivir; idea que produce aversión a otros mundos posibles, y antipatía hacia quienes luchan por ello.

Infortunadamente, aun cuando la filosofía marxista se desarrolla desde hace casi dos siglos en una búsqueda de modernidades alternas a la vía capitalista, las naciones socialistas o comunistas, más de una vez, se ha fundado con inconsistencias que les llevaron al desplome, como sucedió en la Unión Soviética, China o Italia, durante el siglo pasado. La presencia de mentalidades con fundamentos de odio (como el fascismo), el poder pastoral o el uso de la violencia como forma de control por parte de los Estados “rojos”, han llevado a que su propio pueblo participe de su abolición.

Así como también, países que se encuentran en el centro de la modernidad, difunden una cultura de hostilidad hacia la aplicación del marxismo; por ejemplo, en las producciones televisivas y cinematográficas de Estados Unidos o Reino Unido, las más consumidas internacionalmente, es común ver representados a los comunistas como sinónimo de “enemigos”. En realidad, los socialismos, comunismos y capitalismo de los siglos XX y XXI no son muy distintos entre sí; ambos, dice Bolívar Echeverría en su *Tesis 5* (íbid) sobre modernidad

y capitalismo, siguen la vía de la *reproducción de la escasez*, que es el origen de la explotación del trabajador y la vida en general.

La propaganda política es un caso de incidencia de los sujetos dedicados a la producción cultural, ergo de los artistas visuales, en el *campo político*. En países latinoamericanos precisa que cada ciudadano, cada grupo social, reflexione e interiorice que los levantamientos populares se ponen en acción por circunstancias que nos afectan a todos. Y concientizar se hace posible por medio de políticas culturales. En este orden de ideas; de la misma manera en que producciones como la llamada “cultura pop”, dirigida hacia las masas, es portadora de los valores de la hegemonía; los productores culturales preocupados por la lucha del *pueblo* también deben cuidar que su trabajo represente adecuadamente su ideología.

Volviendo con Dussel y Bourdieu, tómesese en cuenta que el desenvolvimiento político de los sujetos singulares, grupos e instituciones, se desarrolla en un campo que está en interacción directa con otros, en donde se determinan las estructuras que sostienen la civilización moderna. Como el *campo económico*, el *cultural* se encuentra en profunda interacción con el *político*; se hallan interrelacionados, atravesados por los sujetos. Cuando los artistas son activistas, surge un vínculo entre cultura (o arte) y política. El sentido democrático, popular, se pone a la base de la creación estética.

Como ya se expuso, en la política se hace uso de distintas formas de producción cultural para comunicar diversos mensajes. Resalta aquí la importancia de los medios de comunicación, justamente porque el *poder político* suele expresarse en el *campo cultural*. Giovanni Sartori, en *Hommo videns* (2015), desarrolla los conceptos de *videopoder* y *video-política* para hacer referencia a la manera en que

los medios (especialmente la televisión) ejercen control sobre la población en las sociedades modernas.

El *video-poder* y la *video-política* se erigen como piedras angulares en las estructuras políticas de los Estados, así sean democráticos o dictaduras; el *pueblo* "...opina sobre todo en función de cómo la televisión le induce a opinar". Las imágenes reproducidas en los medios de comunicación masiva, capitalmente de calidad fotográfica, están tratadas de tal modo que se aparecen con verosimilitud ante los ojos del *homo videns*, el sujeto típico de nuestra época; que ha sido educado por la televisión y el video, y para quien la palabra escrita provoca repulsión.

La obra del ensayista y artista visual catalán, Joan Fontcuberta, emerge como crítica hacia la *video-política* y el *video-poder*, cuestiona la veracidad de la imagen fotográfica:

... toda fotografía es una ficción que se presenta como verdadera. Contra lo que nos han inculcado, contra lo que solemos pensar, la fotografía miente siempre, miente por instinto, miente porque su naturaleza no le permite hacer otra cosa. (Fontcuberta, 1997).

La obra artística de Fontcuberta presenta imágenes ficticias como si fueran reales, con su trabajo tiende redes para atrapar la ingenuidad del *homo videns* que acepta la veracidad de las imágenes presentadas sólo por su calidad visual hiperrealista. La fuerza de la veracidad inherente a la imagen -dice Sartori- hace la mentira más eficaz y, por tanto, más peligrosa.



Joan Fontcuberta, de la serie *Herbarium*, fotografía, 1982-1985.

Para este proyecto, Fontcuberta fotografía objetos diversos, de tal manera que los hace lucir como una serie de plantas exóticas. Posteriormente expone las fotos, retomando la estética del lenguaje científico, elabora un catálogo botánico muy convincente. Todo, como una crítica a los discursos científicistas.

En el tiempo-espacio del triunfo de la estética, habitado por insaciables consumidores de imágenes, los medios audiovisuales de comunicación masiva difunden información diseñada para tornar convincentes los discursos políticos, aun cuando perjudican a la comunidad que representan. “La ciudad perversa nos encarcela, nos hace poco o nada libres; y la mala política -que obviamente incluye la política económica- nos empobrece” (Sartori, 2015, p.71). Con los medios masivos como herramienta, la mala política fabrica información noticiosa que le permite legitimarse, justificar sus acciones. Así, la *videopolítica* se aparece como soporte de la *postpolítica*.

Producciones culturales enajenantes, máxime cuando son visuales, instrumentan el control social, en favor del *poder fetichista*; instigan la segregación de los diversos sectores populares entre sí,

sobre engendran ideas que evitan la unificación de sus protestas, amordazan la crítica de los intelectuales de izquierda. La *video-política*, contrariedad inaplazable de combatir, obstaculiza la resistencia social, en la lucha por el bien común.

Sin embargo, las fuerzas opositoras a la *video-política* son mínimas en nuestro contexto, formadas por escasos productores que se deciden a trabajar, aun con los inconvenientes económicos que implica, en representaciones sociales con perspectivas críticas hacia el sistema. Conjuntamente, esto no sólo implica problemas financieros, para la - llamémosle así- *resistencia simbólica*, sino que puede poner en peligro la propia vida. Un ejemplo: los periodistas que, especialmente en México, reiteradamente son víctimas de violencia, hasta el grado del homicidio por intereses políticos.

Así como la *resistencia simbólica*, incluyendo el trabajo de los artistas comprometidos, trasciende en la historia de los movimientos sociales en México hasta el presente; análogamente, las producciones artísticas tienen un papel protagónico en las políticas de las clases dominantes, contemplando al arte académico. No hay que olvidar -para continuar con las referencias previamente citadas- la patente colaboración de artistas de renombre, nacional e internacionalmente, en el marco de los Juegos Olímpicos de 1968 en la Ciudad de México, al que hizo frente el movimiento estudiantil.

Como todo mensaje, los de carácter político se nutren del entramado cultural, en el sentido amplio del concepto *cultura*: sistemas símbolos y signos dispuestos en las estructuras sociales; Ergo, los valores estéticos, urdidos desde los sistemas artísticos, se encuentran siempre presentes en la praxis política de las sociedades modernas. Desde las artes y el diseño, los discursos políticos son revestidos con valores estéticos positivos, atractivos para el *hommo-videns*.

Lo anterior se aprecia en el día con día: Los Estados, partidos políticos, movimientos sociales y, en general, las instituciones que ejercen *poder* político, en su propaganda no sólo hacen uso de diversos medios y tecnologías de la comunicación, sino también de una variedad de técnicas desarrolladas para generar experiencias estéticas; entre otras, técnicas musicales, fotográficas, pictóricas, gráficas o narrativas. Por ejemplo, no hay campaña política posible sin la colaboración de diseñadores, músicos, actores, escritores, etcétera.

LO BUENO, LO BELLO Y LO POLÍTICO

En la modernidad, lo *bello* se muestra como un juicio de valor estético estrechamente relacionado con el valor ético de lo *bueno*, así lo afirmaron filósofos de siglos pasados como Diderot, Shaftesbury o Rosenkranz. Tal constructo ideológico se ha filtrado hasta el presente en los imaginarios colectivos, en una complejidad de formas. Aditivo, los parámetros eurocéntricos de “occidente”, respecto a los ideales de belleza, son los más difundidos y aceptados en la etapa actual de la globalización, provocando crisis identitarias en zonas periféricas de la modernidad.

En cuanto a las luchas populares, como se vio en el primer capítulo, el arte desempeña una función primordial como mecanismo de expresión-comunicación de discursos y valores estéticos, vital para estrategias de resistencia en la lucha de clases; orienta el rumbo de un movimiento social hacia lo espiritual-humano, externa la sensibilidad contenida en las demandas de los menos privilegiados. La cuestión es que, al mismo tiempo, bajo una ideología que asocia lo bello con lo bueno y lo feo con lo malo, también la mala política se sirve del trabajo de los artistas para construir discursos con tonos axiomáticos.

Los sistemas artísticos buscan estimular la sensibilidad humana desde la praxis estética; la estética, a su vez, confiere *valor* a las producciones culturales, *valor de uso* (en el sentido marxista); -Como afirma Bolívar Echeverría en *Definición de La cultura* (2001, p. 199-206)- : “el juego, la fiesta y el arte” satisfacen la necesidad espiritual de insertar la “existencia en ruptura”, como fuga del tedio en la rutina, del dolor emocional, estrés y otras

dolencias típicas de la vida moderna. Con el arte se da solución al sinsentido subyacente en la vida cotidiana.

La estética y las artes son bienes perseguidos instintivamente no sólo por los seres humanos, sino por otros entes que pueden apreciarles: animales, plantas, etcétera. Las inteligencias perceptivas tienden a la búsqueda de la experiencia estética, es el sustento predilecto de toda sensibilidad, satisface la necesidad de emocionarse, la sed de experiencias que dotan de significado a la existencia. De esa manera, los sistemas artísticos aderezan acciones políticas con experiencias estéticas, revistiendo con belleza los discursos políticos.

La estética en las representaciones sociales transmite contenidos que permean profundo en las mentalidades, contagian empatía hacia la diligencia de grupos que alzan la voz por motivos políticos. El arte incide en la sensibilidad de colectivos y sujetos singulares, coadyuva a la solidaridad con las causas de los movimientos sociales. En otras palabras, la obra de arte puede contener tanto significados racionales como emocionales.

Las artes visuales, en particular, toman forma en un mundo donde se ha hecho de lo visual el aspecto más complejo y abundante del entorno construido. Hoy, se desarrolla industrialmente una diversidad de formatos, técnicas, tecnologías, medios y costos para la manufactura, distribución y consumo masificados de mercancías visuales. Paradójicamente, en la época en donde las imágenes son más habituales que nunca, tanto que se hacen imperceptibles, se contraponen las ventajas de contar con una plétora de herramientas para la creación en artes visuales.

Con estrategias de *resistencia simbólica*, en el “Tercer Mundo”, apremia acrecentar la integración y comunicación entre los

territorios del *Sur global*¹⁰, cuya falta de relaciones internas contrasta con sus vínculos y dependencia hacia los países hegemónicos del *Norte global*. Aun cuando no hay sentido en “hablar de Tercer Mundo e incluir en el mismo paquete a Colombia, la India y Turquía” (García Canclini, 2009, p.75), las necesidades comunes entre las sociedades de estos territorios podrían ser reivindicadas por un mismo movimiento internacional, consiente y concientizado sobre las vicisitudes en la vida moderna.

La obra de arte cobra mayor peso en el *campo político* al crearse desde el colectivo y en representación del *pueblo*. En ese sentido, el trabajo del artista incide en el ejercicio del *poder* al asumirse como portavoz de las masas. Así, un arte popular, militante, pone de manifiesto que el *poder* delegado debe ser ejercido por los intereses de la comunidad política. Los artistas activos en movimientos sociales que anteponen sus intereses personales en la elaboración de sus obras están corrompiendo sus causas.

Cabe mencionar que, una responsabilidad presentada para los artistas inscritos en movimientos sociales en México, ante la escasez de medios de comunicación al servicio del *pueblo*, es la urgencia de generar otros nuevos; lo mismo con todos aquellos activistas cuya vocación está vinculada con la producción, distribución y consumo, de representaciones sociales (diseñadores, periodistas, comunicólogos, etcétera).

Como herramientas para la resistencia pacífica al servicio del *pueblo*, es debido fundar y promover instituciones encargadas de generar y difundir contenidos avocados a la defensa de la vida como

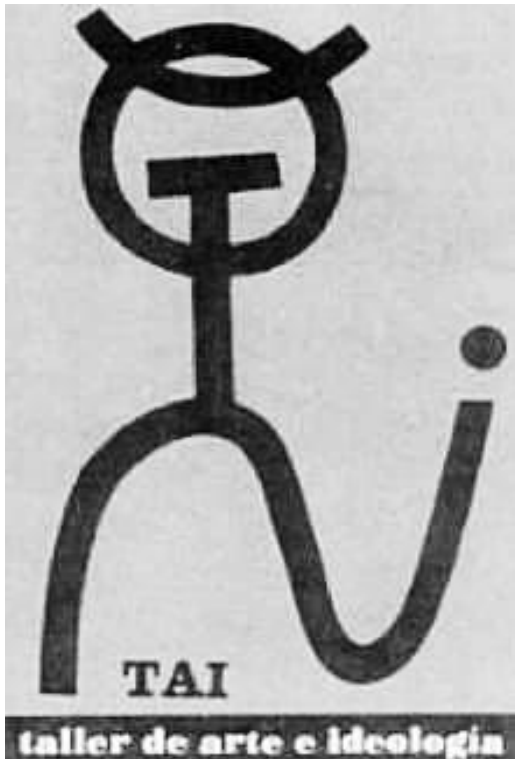
¹⁰ Del pensamiento de Boaventura Sosa Santos, se retoma el concepto de *Sur global* como las formas de vida que geopolíticamente han sido excluidas, explotadas, discriminadas, vulneradas, segregadas por el *Norte global* (Occidente).

principio; reavivar la crítica dirigida a las acciones humanas que la violentan y ponen en riesgo su preservación; antagónicamente a los medios de comunicación que, en una búsqueda de acumulación de capital económico, sirven y son cómplices de las instituciones responsables de las terribles circunstancias a las que se enfrenta hoy el mundo, especialmente el “Tercer Mundo”.

Por su parte, como se mencionó anteriormente, las artes gráficas cuentan con el atributo de la reproducción técnica, cualidad ventajosa en la empresa de la difusión de contenidos estéticos de corte político, propiedad primordial en movimientos sociales. Es decir que la gráfica destaca como elemento comunicacional, artilugio dialéctico entre sujetos, grupos y culturas. Todo sin restarle valor a propiedades más individualistas de producción, reproducción e interpretación en artes visuales, como la experimentación plástica, la polisemia o la libre interpretación.

No deben cesar las protestas ante las inclemencias que atentan contra la vida y la dignidad. Y un arte popular comprometido, es decir que vea por el bienestar del *pueblo*, y éste se vea representado en él; *arte verdaderamente popular*, como menciona Sánchez Vásquez en *Las ideas estéticas de Marx* (1979); debe ser una voz abstracta que ponga ante los ojos del mundo las problemáticas perentorias por atender en favor de la vida.

Las artes gráficas deben instituirse dentro de políticas culturales en favor de los derechos del *pueblo*, como se observa en los movimientos artísticos mencionados en el primer capítulo. El taller de Gráfica Popular (TGP), por ejemplo, ha funcionado como instrumento de recepción y difusión de información favorable para las luchas sociales en nuestro país desde 1937; lo mismo con los colectivos de gráfica del movimiento del 2006 en la ciudad de Oaxaca de Juárez.



Logotipo del Taller de Arte e Ideología (TAI), 1974.

En 1974 Alberto Híjar fundó en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, el Taller de Arte e Ideología; un seminario de estudios de estética marxista, influenciado por las ideas de Louis Althusser y Michael Foucault. Sus integrantes formaban un grupo variado: el diseñador Atilio Tuis, la cineasta Adriana Contreras, el entonces artista plástico Felipe Leal y el crítico de cine Andrés de Luna.



Roberto Lazos V. firmando para su exposición "La comandanta Ramona", en el Taller de Gráfica Popular, 2015.



Fanzine *Penélope* #14, “Años de la APPO y elecciones presidenciales”, 2012.

Para la producción artística de imágenes desde el colectivo y para la comunidad, un taller de grabado es ideal (como en el caso del presente proyecto). Sin embargo, los espacios de este tipo escasean, desvirtuados por el sistema político-económico capitalista neoliberal, puesto que implica una actividad que no genera ganancias significativas; de acuerdo con la lógica de la acumulación perpetua de la riqueza. Así, se acrecienta la pertinencia de proyectos similares.

CUALIDADES ICONOGRÁFICAS, PRAGMÁTICAS Y PEDAGÓGICAS EN LA GRÁFICA COMPROMETIDA

En la actualidad, además de las mencionadas circunstancias desfavorables al trabajo del artista (el exceso de imágenes en el entorno de las sociedades actuales, el “triumfo de la estética” o la hostilidad de la producción capitalista a la función social/espiritual del arte) existen también cualidades propias de la imagen y de las disciplinas artísticas que maximizan su impacto como *resistencia simbólica*: el carácter iconográfico de la imagen y su dimensión pragmática, así como la búsqueda de una pedagogía aplicada a la apreciación popular de las artes visuales son algunos ejemplos, tres aspectos que se exploran en este proyecto de investigación y producción.

Las características iconográficas de una imagen son de cuidado cuando se piensa transmitir un mensaje específico. Un artista visual que, con su trabajo, busca comunicar ideas sobre política, debe proyectar mensajes inteligibles para la mayor cantidad de personas posible, lo que implica empeñarse para que la forma y contenido de su obra resulten objetivos en la medida de lo posible. Si los mensajes en una obra de arte son claros, se facilita su interiorización en el imaginario colectivo, lo mismo respecto a la intensidad de su “fuerza enunciativa” (Roque, 1997, p. 153).

En un espacio social donde el *pueblo* no se encuentra familiarizado con el lenguaje particular y subjetivo de un determinado artista visual, y los elementos significantes que retoma para sus procesos creativos resultan ajenos, difícilmente su arte tendrá mayor resonancia que las representaciones más comunes y corrientes, pero más fáciles reconocer e interpretar para la mayoría. Ahora, aunque

lo anterior puede verse como limitante de posibilidades creativas, no significa que éstas queden cerradas, simplemente se complejiza la búsqueda de soluciones estéticas. Entonces, el artista encuentra imprescindible replantear su trabajo con afinidad al público.

Por otra parte, encontramos que las condiciones pragmáticas de la imagen, su situación comunicativa en relación con el espacio-tiempo donde se ubican, determinan en parte su significado, y pueden aprovecharse para reforzar el discurso que conllevan. Una vez más, se abren las posibilidades de amplificar la fuerza enunciativa en la obra de arte. Colocar un gráfico en un lugar específico encierra un significado, independientemente del contenido del gráfico en sí. De acuerdo con M. Davie, las imágenes pueden funcionar como “Marcadores de Territorio” (Davie, 1993, p. 38-58), útiles para demostrar la firmeza y amplitud de un movimiento social.

Para ejemplificar: en el centro histórico de la capital de Oaxaca, recientemente el gobierno municipal clausuró obras monumentales de *street art* creadas por el colectivo Lapiztola, posteriormente éstas fueron borradas, lo que ha generado polémica en el medio artísticopolítico de esa ciudad; La directora de Centro Histórico y Patrimonio Edificado de Oaxaca de Juárez, Verónica Arredondo Paulín, tuvo que excusar ante los medios que las acciones de clausura de los murales eran “...una cuestión normativa, (...) y bajo ninguna circunstancia es un acto de intolerancia y menos de censura” (Rodríguez, 2016). Por su parte, los integrantes de Lapiztola explican:

Nosotros pensamos que la razón detrás de esa decisión fue el mensaje que transmitía. Hay muchos murales en el centro que en teoría no deberían de estar si nos apegamos al reglamento del centro histórico, el mismo con el que justificó la autoridad la eliminación del nuestro. (Appel, 2016).



Borran mural de Lapiztola en el centro histórico de Oaxaca.

Provoca controversia que las autoridades gubernamentales reaccionen con hostilidad a las obras de arte con un discurso político crítico, de autores que emergieron (o se hicieron visibles) desde un movimiento social como el del 2006 en Oaxaca y que “están en la punta de la estampida de importancia del arte contemporáneo oaxaqueño” (Dávila, 2012, p. 23). Mientras tanto, el gobierno del Estado impulsa la carrera de artistas cuya producción es blanco de los críticos de arte en México desde finales del siglo pasado, pertenecientes a la ya mencionada Escuela Oaxaqueña de Pintura.

Todo indica que el mensaje crítico que transmitían esos murales de *Lapiztola*, potenciado por el espacio específico en que se encontraban (las calles del centro histórico de la ciudad de Oaxaca), causaron incomodidad para la clase política. Y el acto de borrarlos fue un gesto que resuena más allá de las fronteras del estado (Véase Pérez, 2016a, y 2016b). Así, la dimensión pragmática permite reforzar, matizar y hasta corregir, las ideas que pueden transmitirse por medio de imágenes (Roque, 1997, p.166). Los procesos creativos que toman conciencia de sus posibilidades enunciativas pragmáticas, como en el arte callejero oaxaqueño, también son auténticas estrategias de resistencia pacífica ante las clases dominantes.

La presencia constante de una técnica o estilo artístico concreto en el proceso histórico de un grupo social genera asociaciones imaginarias, tales formas artísticas se convierten en rasgos identitarios del colectivo en cuestión. Este fenómeno amplía el potencial pragmático de las artes visuales. Un ejemplo es el aura que remite a la insurrección en ciertas técnicas de gráfica, como el arte callejero que se considera común en regímenes represivos, típico de conflictos entre los Estados y la sociedad civil, abundante en espacios sin libertad de expresión (Chaffee, 1993, p. 163). Así, la identificación del *street art* con las resistencias sociales en Oaxaca, motivan a las clases dominantes a deslegitimar el trabajo de artistas callejeros críticos.

Más que por mera pragmática, a manera de ritual, se evocan movimientos sociales pasados mediante la reproducción de los signos y símbolos que les caracterizaron, para enriquecer el sentido de las luchas actuales. En nuestros días, uno de los puntos fuertes de recurrir a la gráfica como arte político latinoamericano es que históricamente se le ha identificado como típico de los levantamientos populares.

En México, la falta de conocimiento previo para la apreciación de obras de arte contemporáneo es habitual, especialmente en los territorios periféricos (marginales) a los centros políticos y económicos. Ciertas piezas de arte, dirigidas a iniciados, podrían pasar desapercibidas entre los habitantes de zonas, urbanas o rurales, alejadas de los espacios donde el arte académico se desenvuelve. Por ello la praxis pedagógica es vital en la empresa de transmitir mensajes de este tipo a una diversidad de públicos.

Implementar proyectos de difusión y educación artística, también son posibilidades por explotar en la búsqueda de mayor compenetración con la sociedad en que se pretende incidir. La familiarización de la comunidad con el arte actual es vital para la *resistencia simbólica*. El arte contemporáneo, que Michaud señala como “despreocupado en todo sentido por el público” (2007, p. 38), en transversalidad con la pedagogía, bien podría encaminarse a alcanzar las conciencias de las masas, y no sólo las de su actual “tribu de iniciados”.

En el estado de Oaxaca, la descentralización del arte, pretendida por artistas preocupados por llegar a las clases populares de la sociedad y la integración de su trabajo en la lucha social, es una empresa que también implica descentralizar el conocimiento teórico y práctico. Las aulas, el taller o cualquier espacio que permita la enseñanza, son otras trincheras para el artista comprometido.

En nuestra época, donde las acciones humanas son un factor de riesgo que amenaza el equilibrio ecológico en la Tierra, paradójicamente lo que se pone en riesgo es el sustento de la vida humana, el sustento de toda forma de vida. Hoy, la mano del hombre es la mano de un dios destructor de mundos. Si el trabajo del artista visual contemporáneo se dirige al ejercicio del poder político, éste debería partir de principios éticos en favor de la reproducción de la vida.

La vida, retomando ideas de Enrique Dussel, es el criterio ético último, el modo de realidad propio del ser humano, “es el Urfaktum (hecho original originante) de todo *campo*” (Dussel, 2014, p. 17 y 18), es el modo de realidad de la humanidad, el punto de partida de toda acción en nuestra especie y que debe ser también el punto de llegada ético de todo proyecto político. Criterio que es violentado por la producción material capitalista.

Si debe tomarse partido, el artista militante debe abogar por el verdadero bien común: la vida humana. Un *arte verdaderamente popular*, en palabras de Sánchez Vázquez, “ha estado siempre en estrecho contacto con la vida humana, con el *pueblo* y, por tanto, revela un profundo contenido ideológico” (Sánchez, 1979, p. 266), no limitado a una relación “epidérmica entre el arte y el pueblo”, sino profundamente interesado en expresar sus aspiraciones e intereses.



Saúl Velarde, “Central de Abastos”, Álbum de estampas, 2015.

Artista contemporáneo oaxaqueño, principalmente de performance, interesado en partir de sus acciones a la crítica social y política, fundador de “El Balcón”, proyecto cultural ubicado en la Central de Abastos de la capital de Oaxaca, dirigido a las personas que acuden cotidianamente a esa zona, principalmente niños y comerciantes.



Esculturas de Alejandro Santiago en el espacio escultórico “La Telaraña”.

Alejandro Santiago (1964-2013), artista visual oaxaqueño conocido por exponer temáticas denunciantes, especialmente sobre violencia y migración, generar y auspiciar centros culturales en zonas periféricas de la ciudad de Oaxaca como “La Telaraña” o “La Calera”.

CAPÍTULO 3

BAMBULANTE BERMELLÓN. TALLER DE GRÁFICA Y ACCIÓN POLÍTICA

El acto creativo no lo culmina solamente el artista, pues es el espectador-explorador quien, al descifrar e interpretar sus más íntimas cualificaciones, pone la obra de arte en contacto con el mundo exterior, y así es como su aportación enriquece el acto creativo.

(Marcel Duchamp)

TALLER DE GRÁFICA ITINERANTE EN MOVIMIENTOS SOCIALES

Para realizar un análisis de corte antropológico-histórico en el contexto del estado de Oaxaca, la etnografía integra una parte imprescindible. Particularmente, la *observación participativa*¹¹ etnográfica se articuló muy bien a este proyecto de investigación y producción en artes visuales. Así, el activismo político desde la gráfica se eligió como trabajo de campo correspondiente.

Por lo anterior, se trasladó el concepto de un taller de grabado móvil a espacios sociales en el estado de Oaxaca donde se desenvuelven distintos movimientos sociales. Esto, para una producción colectiva de arte, como las que se han descrito en capítulos anteriores (descentralizada y activista), y recolectar datos al respecto.

En concreto, se realizó un taller de grabado móvil en espacios públicos como estrategia de producción que conduce a la acción política desde las artes, atendiendo a las vicisitudes de los espacio-tiempos que nos atañen. Ante la hostilidad del capitalismo al arte, la era del triunfo de la estética y la revolución digital, el taller permite explotar las cualidades iconográficas, pragmáticas y pedagógicas de la obra de arte, en favor de los movimientos populares del estado de Oaxaca.

Con el calificativo *popular* aplicado a la producción de artes visuales, se hace referencia a su concomitancia con la comunidad política; los procesos artísticos de este tipo pueden servir a los

¹¹ La *observación participativa* es una técnica de investigación etnográfica procedente de la antropología cultural, donde el investigador se da a la búsqueda de aprendizaje empírico por medio de la interacción e integración con determinados grupos sociales.

sectores sociales menos privilegiados como medios de expresión, al mismo tiempo que les concede participación dentro de los sistemas artísticos; pero también son herramientas de apoyo porque generan representaciones en favor de sus demandas.

Las imágenes creadas y reproducidas en un proceso creativo, colectivo y *popular*, en cuanto fenómenos imaginarios, o *imágenes mentales* –siguiendo la línea de pensamiento del filósofo Hanz Belting–, en este proyecto, derivan de las mentes y cuerpos que integran movimientos sociales. Por lo tanto, a diferencia de las representaciones estéticas expresadas desde la singularidad de un sujeto-artista, el aquí se representa la opinión del *demos* político, del imaginario de grupos que se congregan para protestar por causas políticas afines. En ese sentido, aunque el funcionamiento del taller sea orquestado por sujetos con formación artística profesional, las imágenes elaboradas de este modo son testimonios directos que muestran la complejidad de las demandas y opiniones del *pueblo*.

Por otra parte, a diferencia de la gráfica digital, la tradicional-experimental (prioridad en este proyecto) se compone por técnicas que, por eficacia de tiempo y trabajo, llevan a la acción colectiva, al trabajo directo y coordinado entre los integrantes del taller. En la actualidad, el desarrollo de la informática y la impresión digital allanan la elución del trabajo colectivo en artes gráficas. Lo anterior, sin caer en una posición tecnofóbica que contradiga el sencillo hecho de que la revolución informática trae consigo condiciones propicias para la sociabilidad.

Acaso, al recurrir al taller de grabado como cimiento de esta estrategia cultural, pareciera que se apunta, históricamente, hacia la centralidad en el arte; a los ojos de algunos que buscan desligarse, en la medida de lo posible, de tradiciones como la gráfica análoga, en oposición a formas institucionales de la

hegemonía en los sistemas artísticos del proceso civilizatorio moderno.

Por el contrario, si bien aquí se retoma la idea del taller de grabado, ésta se cuestiona; se reciclan las formas estéticas características de la gráfica tradicional como símbolo reconocible de la *resistencia visual*. Sin embargo, al mismo tiempo, dicho símbolo se pone de cabeza al llevarlo fuera de su contexto de origen, del taller inmueble y privado hacia las calles, la periferia geográfica y económica. Tampoco se producen los tradicionales tirajes de estampas seriadas, sino acciones efímeras interdisciplinarias. En el mismo orden de ideas, el taller/escuela se lleva de un orden jerárquico donde existen relaciones de dominación del maestro a los alumnos, a una pedagogía en espiral donde se borran las figuras autoritarias.

Así, la acción colectiva desde las artes visuales aparece como símbolo de la lucha política, en representación del *poder* contenido en el *pueblo*, *potestas*. El taller colectivo e itinerante emerge como arte comprometido, como una estrategia cultural-política en el sentido de que se crea por ciudadanos. Semejante al poder electoral, pero más enfocado a la denuncia. En este tipo de arte no hay "individuos", sujetos aislados, a quienes señalar y juzgar, sino contingentes; de modo que supera la endeble fuerza enunciativa de las demandas subjetivas.

En una república legítima, los discursos de protesta cobran validez política al emitirse por las masas, de manera que el Estado se ve obligado a responder. Por su parte, la naturaleza democrática de un arte popular, colectivo, popular y comprometido se asemeja a la de los votos en los procesos electorales, pero de una forma mucho menos abstracta, con mayor libertad expresiva y un revestimiento simbólico de la condición humana (juicios éticos y estéticos).

En el presente proyecto de investigación-producción, además se propone que el taller de gráfica sea tomado-por-el-pueblo, colocado a disposición de los movimientos populares (cualquiera de sus integrantes). Entonces se llega más lejos, más allá del ofrecimiento del trabajo hermético de un artista-individuo, como regularmente sucede desde el siglo XIX en México; sin descartar que, desde entonces, los talleres de grabado han sido las fábricas por excelencia de imágenes desde la resistencia en nuestro país.

Retomando la crítica presentada por Sánchez Vásquez, en *Las ideas estéticas de Marx*, aquí el taller de grabado se plantea como una estrategia cultural de *arte popular*, en el sentido de que se crea desde una diversidad y complejidad de opiniones, gustos, perspectivas, ideologías y mentalidades del *pueblo* de Oaxaca. A esta parte práctica del proyecto se ha nombrado “Bambulante Bermellón”, en referencia al proyecto *Bambulante* (descrito más adelante), del que se retoman las bases técnicas.

Cabe mencionar que este proyecto toma distancia de lo expresado por Nicolás Burriaud, en su obra *Estética relacional*, que desde los 90 encabeza la corriente del *arte relacional*. Aunque sí hay coincidencias en ideas generales, éstas se comparten con mesura. Aquí también es básica la noción de que el arte es siempre relacional en cierta medida; aditivo, se comparte el objetivo de aprovechar las relaciones humanas en el proceso creativo. Pero, a diferencia del texto de Burriaud, que explica al arte relacional como un “intercambio”, es decir como una forma de comercio que “escapa al cuadro económico capitalista”, en éste se propone desligar la obra de arte de cualquier tipo de mercantilización, apartando su valor de uso de su valor de cambio, en términos marxistas.

Con esto, se pretende reivindicar el valor de la imagen; no únicamente sus atributos estéticos, su rareza, o su significado; en vez de eso, las obras de arte se valoran por el tiempo de trabajo y conocimiento invertidos en su creación. Se busca la subjetivación del trabajo colectivo como valor medular en la lucha del *pueblo*.

Por otra parte, también se marca distancia de ciertas producciones de *arte relacional* que retoman temas relacionados con la política y los movimientos sociales, aunque sólo emplean el trabajo colectivo, o las relaciones humanas, como punto de partida para la creación y dejan de lado a las comunidades o grupos como punto de llegada y remarcan, paradójicamente, el protagonismo del sujeto-singular-artista sobre la colectividad. Como sucede con algunos artistas del *mainstream* en habla hispana, como Santiago Sierra o Gabriel Orozco.

LA DIMENSIÓN PEDAGÓGICA “EN ESPIRAL” DEL TALLER DE GRÁFICA

Con anterioridad, se mencionaron tres aspectos del sistema de las artes visuales (especialmente de la gráfica) que pueden ser aprovechados con fines políticos: la pedagogía, la pragmática y la forma-contenido. Pues bien, con la estrategia de producción de este proyecto (que se aborda a profundidad más adelante), se explotan esos tres atributos de la gráfica, que también son ejes del proceso de investigación.

El taller de gráfica itinerante, en este proyecto, se plantea como una *pedagogía en espiral*, siguiendo las propuestas de Marisa Belausteguigoitia en *Mujeres en Espiral. Sistema de Justicia, perspectiva de género y pedagogías en resistencia de La UNAM*, donde desarrolla estrategias culturales de producción artística colectiva con mujeres en reclusión. Ésta es una metodología para la investigación en aulas que busca la transformación del salón de clases en un espacio abierto y en movimiento; El objetivo de esta pedagogía -dice Belausteguigoitia-:

...es hacer del salón de clases un espacio “frontera”, en contacto con diversas tensiones y contorsiones. Con aquella fuerza que integra y concentra en espiral, que es la centrípeta; y aquella que expulsa y amplía, que es la centrífuga.

La espiral es un espacio hueco y densamente habitado, espacio paradójico. Transforma el interior de un espacio intervenido por el “afuera”; y el exterior lo obliga a colindar, a hacer límite con lo interno. La espiral es entonces, un espacio de fronteras; el interior con el exterior, lo ascendente con lo descendente, lo centrífugo con lo centrípeta, lo expulsado con lo integral, el punto con la plaza, la línea con la curva, parecido a una banda de Moebius. Sus giros, pueden reducir el centro,

replegarlo, o aumentarlo y convertirlo en una suerte de plaza; centro desplegado, lugar de todos los gritos, lugar de todos los giros. (Belausteguigoitia, 2011).

El taller de grabado, al que se ha decidido nombrar Bambulante Bermellón, se organiza sin pretensiones de implantar una forma particular de ver la realidad, o las imágenes. Tampoco se proclama un posicionamiento como el de alguna institución moralina con aspiraciones de ejercer algún tipo de *poder pastoral*; Bambulante Bermellón no se establece en un juego de relaciones de dominación y sumisión. Por el contrario, aquí se proyecta una pedagogía dialéctica abierta entre el maestro y los alumnos; una acción interactiva, co-participativa, que posibilita la retroalimentación; donde la acción de los alumnos se valora tanto como el trabajo del profesor, quien está dispuesto a aprender cosas nuevas de y con los alumnos.

Con lo anterior, se proyecta la obra de arte como una práctica pedagógica donde se inquiere el autoaprendizaje, así como lucubrar sobre los grupos sociales a los que se pertenece, en una búsqueda de la autognosis filosófica; se explora la autocrítica, principalmente en torno a la posición de uno en el *campo político*. El taller trabaja para la subjetivación del trabajo colectivo como valor medular en la lucha del *pueblo*.

En un taller de grabado, los alumnos van a interiorizar el valor de trabajo del artista. Con esto, se pretende reivindicar el valor de la imagen; no únicamente sus atributos estéticos, su rareza, o su significado, como se supone desde una lógica mercantil-capitalista. En vez de eso, se instruye a valorar las obras de arte por el tiempo de trabajo y conocimiento invertidos en su creación.

Al enlazarse con movimientos sociales, como práctica pedagógica, Bambulante Bermellón discurre como un proyecto de arte

interdisciplinario. Esto sucede de manera curiosa: en lugar de pensar el taller (espacio pedagógico) como plataforma para la creación, aquí se expone como parte integrante de una estrategia cultural procesual-performativa, que sólo puede apreciarse por completo al quedar registrada en foto y video.

El artista de *neográfica*, Ulices Carrión, mexicano, nacionalizado holandés, plantea la creación de *estrategias culturales* resaltando que *hacer obras de arte no es lo único ni lo más importante que un artista hace*, y una visión del artista como “administrador” cultural. La preparación de la obra –dice Carrión– puede ser menos importante que exponerla, promoverla, distribuirla, contextualizarla o reproducirla; la obra de arte puede también percibirse como una serie de actividades (Yepez, 2008, p.227, 228).

Bambulante Bermellón aprovecha la interdisciplinariedad en el arte como medio discursivo, en oposición a las producciones culturales de la hegemonía; siguiendo la senda de los artistas de instalación de los años 70s y 80s, en oposición al purismo de los géneros en artes visuales. Los grabados elaborados durante las acciones del taller itinerante, por su parte, aparecen como obras de arte secundarias, aunque no por ello de menor importancia, y que en un tercer momento son utilizadas como materia prima para la elaboración de *Libros de artista* (más adelante, se describe con detenimiento la estructura técnica y conceptual de Bambulante Bermellón).

PRAGMÁTICA E ICONOGRAFÍA DE LA GRÁFICA COMPROMETIDA

La pragmática en el proyecto “Bambulante Bermellón” cobra sentido por el acto de tomar espacios públicos, de manera análoga a manifestaciones tradicionales como marchas y plantones. La imagen toma un valor pragmático-político al manifestarse en los mismos espacios y tiempos que un contingente popular ocupa para expresar sus demandas. Por ejemplo, durante la revolución francesa se utilizó la pintura *La muerte de Marat*, del artista neoclásico Jaques Louis David, como estandarte; ésta trascendió al grado de convertirse en un símbolo de su contexto, renombrada como “La Piedad de la Revolución” (En alusión a “La Piedad” de Miguel Ángel). Miembros del partido comunista, obreros y campesinos, hicieron lo mismo en México durante los años 30, con imágenes elaboradas en el Taller de Gráfica Popular; ni mencionar la fuerte presencia de artistas visuales en los movimientos estudiantiles de 1968 en la Ciudad de México y París, simultáneamente.

Con el apoyo de recursos pedagógicos y pragmáticos, el cuidado adecuado en la posproducción de las obras, y -por qué no decirlo- el azar, la acción política puede construirse con formas claras que conlleven contenidos concisos, oportunos para lo que se desea representar; a saber, la complejidad en las mentalidades en movimientos sociales.

Sin embargo, los rasgos iconográficos de las imágenes creadas en Bambulante Bermellón tienen pocas garantías respecto a su fuerza enunciativa. Por la premura con que el taller se pone en acción, causa del limitado tiempo con que se cuenta en acciones efímeras como ésta, así como la constante inexperiencia artística de los convocados a participar, la claridad de las imágenes resulta

inestable. Se cae en la cuenta de que las cualidades iconográficas posibles a explotar presentan dificultades; muchos de los grabados serán ambiguos, difíciles de entender, de contenidos inconexos e incluso antagónicos.

Tal situación se presenta como un reto, pero al mismo tiempo aporta materia prima riquísima para la representación del imaginario colectivo-popular-político en movimientos sociales: imágenes que dan cuenta de la diversidad cultural contenida en el *pueblo*, pluralidad de formas de ver el mundo que resaltan la legitimidad las demandas políticas en común.

Dicha inestabilidad es también una cualidad que enriquece el proceso creativo. Entonces, la producción de obras de arte se mueve en el terreno de lo accidental, abre el panorama para la experimentación en procesos de creación colectiva, de manera análoga a ciertos procesos de arte abstracto o expresionista; cómo Jackson Pollock aprovechaba la automaticidad y el accidente en su *action painting*, por ejemplo; sin embargo, aquí el accidente no es un fenómeno físico, químico o mecánico, sino una suerte de espontaneidad generada entre las personas, al azar, por la sinergia de un movimiento social.

La complejidad de las propiedades iconográficas en las imágenes creadas en un taller de grabado así es un arma de doble filo. Por un lado, se presenta un reto, un rompecabezas que debe armarse durante la posproducción de la obra para darle sentido; pero también aparece como un testimonio diversificado y directo, de primera mano, de la manera de pensar en los frentes de lucha popular. Los grabados demuestran la conciencia activa de la resistencia social, permiten percatarse de que las mentalidades no son homogéneas, no están en blanco y negro, sino que se desarrollan en una extensa gama de grises.

ABRAHAM TORRES Y EL PROYECTO BAMBULANTE

Bambulante es un proyecto artístico, creado por el artista Abraham Torres, un taller de gráfica con características especiales que lo distinguen del taller tradicional. De éste, parte técnicamente el taller Bambulante Bermellón, se inclina hacia el tránsito por diversos espacios sociales, la descentralización del arte, procesos creativos colectivos, efímeros y sobre todo públicos. Es un *taller* en el sentido abierto, no tiene un espacio concreto o privado, sino que se adapta y encuentra los contextos adecuados para instalarse.

Quienes orquestan las acciones de Bambulante son artistas con formación de grabadores. El timón lo lleva el maestro impresor Abraham Torres, artista visual oaxaqueño con larga trayectoria, quien ha trabajado en instituciones de relevancia en el mundo del grabado, como el Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca, el Centro de las Artes de San Agustín, en Oaxaca; la Ceiba gráfica en Veracruz, o el Tamarind Institute en New Mexico (Estados Unidos). Actualmente, está a cargo del área de litografía en el Taller Rufino Tamayo, el taller de grabado del centro cultural La Curtiduría, y su taller particular “Bambú”, en la ciudad de Oaxaca de Juárez.

Según su propio testimonio, el diseño de Bambulante comenzó a bosquejarse desde el año 2000, luego de ver una exposición del taller La Ceiba Gráfica, a cargo del artista sueco Per Anderson, en el Museo Universitario del Chopo de la Ciudad de México. Pero no fue sino hasta el 18 de mayo del 2007, cuando el proyecto salió por primera vez a las calles del centro histórico de la ciudad de Oaxaca.

De hecho, el nombre “Bambulante” es elegido por Abraham Torres para referirse a que el proyecto es una extensión de su taller de grabado Bambú, actualmente ubicado en el barrio de Jalatlaco de la capital

de Oaxaca, mismo que fue fundado por Torres en el año 2003, y permanece en la misma zona desde entonces.

Quienes le dan vida al proyecto Bambulante, los “artistas” del taller, generalmente no-iniciados en las artes gráficas, probablemente no volverán a acercarse a disciplinas como el grabado. En realidad, en México muy pocas personas se interesan por incursionar en la gráfica tradicional; de ahí la congruencia de llevar un espacio de creación “ambulante”.

Las herramientas y materiales empleados en el taller Bambulante, derivan de la gráfica tradicional, pero es menester el manejo de técnicas que no sólo permitan alcanzar un resultado con forma estética determinada en la producción de imágenes, sino que también ofrezcan mayor seguridad en términos de sanidad, y practicidad para sus usuarios; es decir, que sean menos tóxicas¹² y más portátiles, en la medida de lo posible. En el mismo orden de ideas, el empleo de sustancias nocivas como ácido y solventes se limita a la mínima cantidad necesaria. Por supuesto, la incorporación de técnicas al taller queda abierta: grabados en hueco, planografías, etcétera.

¹² Debido a que las técnicas de grabado tradicionales requieren el uso de sustancias nocivas para la salud, como ácido y solventes, las técnicas “no tóxicas” o “menos tóxicas”, como el grabado electrolítico, o el fotopolímero (conocido también como *solarplate*), han sido tendencia en la gráfica actual.

BAMBULANTE BERMELLÓN, ESTRATEGIAS DE PRODUCCIÓN

Bambulante Bermellón se coloca en respuesta a las críticas sobre el centralismo en el arte actual, como las de Gerardo Mosquera, Rober Valerio, Sánchez Vázquez, García Canclini o Cuauhtémoc Medina (mencionadas con anterioridad), dirigidas hacia el centralismo en el arte, especialmente el arte reproducible técnicamente. Los días de trabajo en Bambulante Bermellón transcurren en una dinámica similar en cada presentación. Las bases para ponerle en acción son lo suficientemente flexibles como para adaptar sus funciones a cada contexto donde se implementa. Así, el taller puede instalarse en espacios públicos y ponerse en marcha con un mínimo de dos impresores trabajando.

Para la producción, se utiliza un tórculo pequeño, portátil, de unos 30cm de largo por 25 de ancho, y no más de 10kg de peso; un rodillo, también pequeño, de vinil suave; las matrices para los grabados en relieve están hechos con placas de unigel, recicladas de platos desechables, con 10 x 10cm aproximadamente, se trabaja en éstas últimas sin gurbias o puntas metálicas, sino con lápices de grafito comunes. De igual modo, se usa una placa de acrílico transparente para adaptarla como mesa de entintado, tinta para grabado, papel (tarjetas de unos 10 x 20cm, regularmente) agua, aguarrás y estopa para la limpieza de los materiales de trabajo.

Al poner en marcha el proyecto, se lleva el equipo de grabado a un sitio previamente especificado, público o privado, donde exista una confluencia de personas interesadas, o probablemente interesadas, en la elaboración de una pieza de grabado. Acto seguido: se monta el equipo, el tórculo y la mesa de entintado, y se reparten las placas de unigel y los lápices entre los participantes. A estos últimos se

les explica brevemente la manera en que deberían trabajar y, posteriormente, se imprime al menos dos veces cada imagen; una se obsequia a su autor y la otra se exhibe en ese mismo lugar y momento.

Con la colaboración de muchos participantes, se va generando un mosaico de pequeños grabados que es posible instalar y componer bidimensional o tridimensionalmente, dependiendo de las condiciones del espacio. El resultado final es una pieza de arte colaborativo. Un aspecto interesante de este proceso creativo es que el entorno de la ejecución constituye un factor un tanto accidental que determina la forma de la obra, tanto en sus imágenes-componentes, como en la forma que puede darse al mosaico final.

Si se decide, por ejemplo, implementar una sesión del taller en un espacio arquitectónico, la existencia de muros facilitaría una presentación bidimensional de la producción terminada; si además se actúa en la vía pública, el mosaico resultante aparece como *street art*, los grabados adquieren el valor simbólico de “marcadores de territorio”; -dice George Roque- “...se trata de ocupar el espacio, no solamente para informar, sino también como demostración de la fuerza, de la amplitud del movimiento, así como de su voluntad de seguir adelante a pesar de la represión.” (1997, p. 164). Mientras tanto, el entorno incidental de un entorno natural, común en zonas rurales de Oaxaca, determinará que la pieza resultante se aproxime al *Land art*.

Por otra parte -y volviendo al tema de la repetición y la reproductibilidad técnica de la obra de arte- este proyecto de producción niega los valores de la originalidad y perpetuidad pretendidos por el arte moderno, muy importantes en el mercado. Por el contrario, aquí no interesa incorporar la gráfica en el mercado del arte, sino en la política, tampoco importa imprimir tirajes o cancelar matrices, no es trascendente la pureza y maestría de la

técnica de los grabadores, ni usar los materiales de la mejor calidad.

Por supuesto, existe una búsqueda de la experiencia estética desde la gráfica. Pero nuestra pesquisa rebasa el plano material de la imagen, se expande hacia los horizontes simbólicos de la acción creativa, contradice la segregación entre la imagen creada y la mente de su creador. La aspiración es que la estética de la obra de arte oriente a la comprensión de la condición humana de sus autores.

Los grabados elaborados en el taller, como cualquier imagen no protegida por derechos de autor, son susceptibles de reproducirse desde diversas técnicas y tecnologías, no sólo las de la gráfica tradicional, ahora ineficientes para la difusión. Así, las imágenes también pueden replantearse como habitantes de otros espacios y tiempos, públicos y privados, físicos o virtuales, y con ello aprovechar una expansión de las cualidades pragmáticas del arte en la política.

De la misma manera, el acto mismo de la repetición y la reproducción de la obra de arte consiste en un símbolo político. La “insistencia” –señala la filósofa argentina Andrea Giunta, reconocida por sus estudios sobre arte latinoamericano– es un recurso del discurso político,

...multiplicar la unicidad de la obra de arte puede concebirse como una herramienta política. [...] El artista que multiplica su obra, ya sea a partir del oficio demorado y meticuloso del grabador o bien desde la posibilidad de multiplicación mecánica inmediata que habilitó la fotocopia, repone el sentido político de la repetición. [...] Repetir es resistir. Es convertir el mensaje en un repiqueteo, una metralla. (Giunta p. 35).



Bambulante en el zócalo de la ciudad de Oaxaca de Juárez, 2007.



Bambulante en una escuela pública de la ciudad de Oaxaca de Juárez, 2013.

BAMBULANTE BERMELLÓN EN LA BIBLIOTECA POPULAR VÍCTOR YODO,
JUCHITÁN, OAXACA

Del 5 al 8 de enero del 2016 comenzó el trabajo de campo programado para este proyecto. La primera presentación del taller de gráfica itinerante Bambulante Bermellón se ejecutó en la región del Istmo de Tehuantepec, en la colonia Séptima de su capital, la ciudad de Juchitán de Zaragoza, Oaxaca, una colonia que sobresale por su peligrosidad y la remarcada presencia de hablantes del idioma zapoteco, también salta a la vista por su agitada actividad política.

Actualmente, en esta zona se desarrolla un fuerte movimiento en rechazo al Estado, se lucha por la autonomía de comunidades pertenecientes al municipio de Juchitán de Zaragoza. Esta rebelión se consolida anteponiéndose a la pretensión, por parte de la empresa transnacional Mareña Renovables, de implementar un proyecto autorizado por el gobierno municipal, estatal y federal, que consiste en la instalación de un parque eólico de generadores de energía eléctrica en el territorio que, por generaciones, ha pertenecido a los grupos étnicos que le habitan, implicando el despojo de tierras y la contaminación del ecosistema que sustenta estos pueblos de agricultores y pescadores.

Así, se han suscitado enfrentamientos violentos entre los pobladores de la región y cuerpos policiales del municipio de Juchitán y del estado de Oaxaca. La lucha por la autonomía “contra el despojo” es una consigna que identifica al movimiento que nos ocupa; donde, como es natural, puede observarse que la producción y reproducción de imágenes en el espacio social forma parte de su lucha. La necesidad de imágenes que representen su movimiento se ha hecho presente con mucha antelación. Sin embargo, es un contexto donde no se cuenta con

los espacios suficientes para promover adecuadamente la producción artística.

En general, la ciudad de Juchitán de Zaragoza tiene el clima político propicio para implementar un taller de gráfica enfocado a la creación de representaciones que sirvan de apoyo en movimientos populares, y con ello abrir una brecha a la posibilidad de que la producción amplia de imágenes forme parte de sus estrategias de lucha y organización social. Para esto, con la ayuda del director de la Casa de la Cultura de Juchitán, Miguel Ángel Charis, se consiguió un espacio en la Biblioteca Popular Víctor Yodo (nombrada así en honor al activista y profesor itsmeño de la sección 22, desaparecido en 1978), ubicada en la colonia Séptima.

Durante los dos días en que se impartió el taller, asistieron 22 personas, principalmente niños. La prensa local se interesó en el proyecto y le dio difusión al evento. En total se imprimieron 75 placas: 39 de unicel, para grabado en relieve, y el resto de cobre (que se trabajaron como grabado en hueco, electrolítico). Algunas de las piezas contaban con notables valores estéticos.

Al iniciar el taller, fuimos presentados por la directora de la biblioteca frente a los asistentes. En seguida, los impresores explicamos el método de trabajo y el propósito de investigación y producción, correspondiente al Programa de Posgrado de la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM, en el que el taller Bambulante Bermellón se encuentra inmerso. Lo mismo en los dos días consecutivos.

Los asistentes del taller no siempre tenían la intención de representar aspectos relacionados con sus ideales de lucha social, especialmente los niños. Aunque se hizo la sugerencia, tampoco se pretendió forzar a que sucediera el resultado esperado. Por las

fiestas decembrinas, el ambiente de lucha estaba apaciguado, pero, a pesar de la pasividad en que se encontraba en ese momento el movimiento por la autonomía, el taller se impartió exitosamente. Aunque el tema de la insurrección fue recurrente, entre las imágenes que se elaboraron, no fue el más abundante (la navidad lo fue).

Al final, tampoco se montó el mosaico de gráfica, la pieza resultante del trabajo colectivo en el taller, para su exhibirse en la biblioteca Víctor Yodo. Para este momento del proceso de investigación-producción, aún no se había vislumbrado esa posibilidad, sólo se contemplaba la encuadernación de los impresos para colocarse posteriormente en una propuesta museográfica.

El taller tuvo un efecto positivo en varios aspectos: en un primer momento, como política cultural, Bambulante Bermellón fue recibido con interés por parte de los asistentes, principalmente los niños evaluaron al proyecto como una actividad recreativa y cultural. Especialmente, este efecto fue significativo por la escasa oferta de actividades artísticas en el espacio social de la colonia Séptima.

Aunque no equivale, por su fugacidad, el taller itinerante a un curso de artes más completo, como los que se pueden impartir en una institución educativa (como una clase en un centro de educación artística) puede verse a Bambulante Bermellón como una actividad que aporta elementos, desde una *pedagogía en espiral*, a la formación artística de las personas que acudieron a la biblioteca para tomar el taller.

Por otra parte, en cuanto a su valor como aportación a los movimientos populares de Juchitán, se apunta que el taller no funcionó como una herramienta de apoyo directo en la resistencia social. Es decir que, a quemarropa, Bambulante Bermellón no formó parte del itinerario que los movimientos por la autonomía de los

pobladores de Juchitán elaboran para manifestarse en oposición a las políticas municipales, estatales y federales.

En términos más generales, en el momento de mediatización del taller itinerante, al colocarse en propuestas museográficas, registrarse y publicarse en el documento de tesis y en medios de comunicación, se cumple una labor de divulgación de los ideales y la situación de lucha en que se encuentra el *pueblo* de Juchitán. En términos más generales, en el momento de mediatización del taller, al colocarse en propuestas museográficas, registrarse y publicarse en el documento de tesis y en medios de comunicación, se cumple una labor de divulgación de los ideales y la situación de lucha en que se encuentra el *pueblo* de Juchitán. Al final de cuentas, indirectamente, Bambulante Bermellón cumple su función como forma de arte colectivo inserto en movimientos sociales; su fuerza enunciativa, pragmática, se hace presente en etapas subsiguientes, como parte de la estrategia cultural que es este proyecto de maestría.



Abraham Torres (al fondo) impartiendo el taller de dibujo en y grabado en la Biblioteca Popular Víctor Yodo, Juchitán, enero del 2016.



David Daza impartiendo el taller de grabado en el área de impresión de Bambulante Bermellón, en la Biblioteca Popular Víctor Yodo, enero 2016.



Gráfica elaborada en Bamulante Bermellón, (Biblioteca Popular Víctor Yodo, Juchitán, 2016) por Jorge, de 6 años.

El pequeño disfrutó el taller en grande. Fue de los más curiosos en cuanto al proceso de impresión, un poco difícil de controlar (por fortuna sus padres estaban al pendiente de él), terminó un gran número de placas, la mayoría de las cuales no tenían mucho trabajo invertido, pero satisfacían la curiosidad del pequeño, podría decirse que cumplieron un propósito de experimentación.

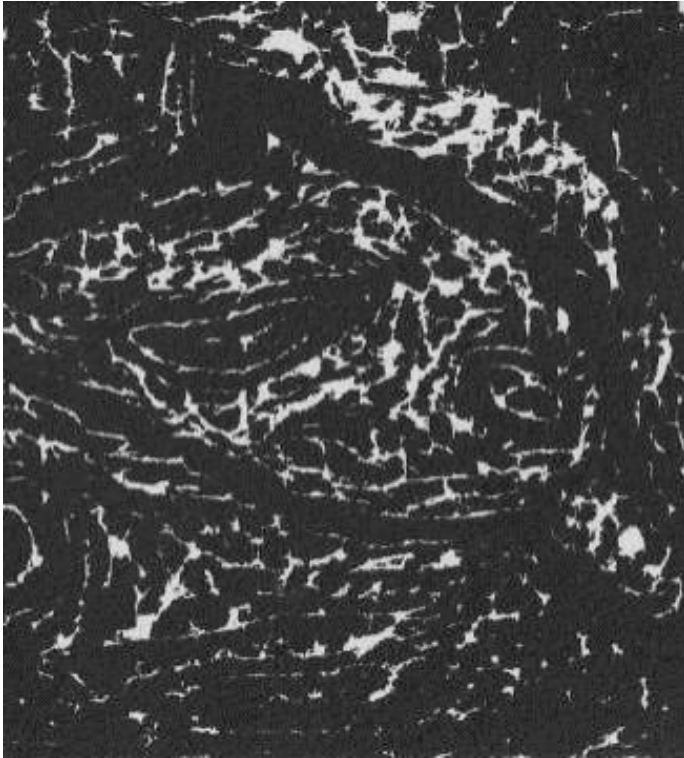


Asistentes del taller
Bambulante Bermellón en
la Biblioteca Popular
Víctor Yodo, Juchitán,
enero 2016.



Gráfica elaborada en
Bamulante Bermellón,
(Biblioteca Popular
Víctor Yodo, Juchitán,
2016) por Armando
Manuel, uno de los
asistentes del taller
que tenía formación
artística. Él asistió
principalmente con
intenciones de aprender
sobre talleres móviles.

Los impresores, no
esperábamos que el curso
llamara la atención de
iniciados en artes
plásticas, porque ser un
taller básico, dirigido
a principiantes. Sin
embargo, Armando fue de
gran apoyo para el
desarrollo del proyecto
pues ayudaba a sus
compañeros a entender el
proceso de estampación,
que a menudo resulta
confuso para los
estudiantes.



Gráfica elaborada en Bamulante Bermellón, (Biblioteca Popular Víctor Yodo, Juchitán, 2016) por Don José, un participante de edad avanzada. Alegre, pero con una expresión seria, acompañaba a su nieto en una actividad familiar.

Con mucho empeño, aunque fue difícil para él entender los sistemas de estampación en relieve, se tomaba su tiempo (alrededor de una hora) en terminar un grabado de dimensiones pequeñas, que los más jóvenes terminaban con precocidad, en minutos. Sus imágenes fueron de calidad notable.



Conclusión de la primera presentación de Bamulante Bermellón, Biblioteca Popular Víctor Yodo, enero 2016.

BAMBULANTE BERMELLÓN EN EL PAQUE LABASTIDA, OAXACA DE JUÁREZ,
OAXACA

Desde el comienzo del sexenio del actual presidente de México, Enrique Peña Nieto, en el 2012, se han gestado diversas problemáticas entre el gobierno mexicano y algunos sectores de la población. El conflicto que aquí nos ocupa, se originó por la oposición ante la implementación de la reforma educativa de corte laboral, desde el 2012.

La reforma de la que hablamos altera los artículos 3 y 37 constitucionales y adiciona una fracción al artículo 3, de la *Constitución de Los Estados Unidos Mexicanos*. Con esto, se desvirtúa el poder de los sindicatos de trabajadores de la educación con respecto a sus condiciones laborales, y lo delega al Estado y comités padres de familia. Implementa, de la misma manera, un proceso de evaluación con el que se determinaría la facultad de los actuales profesores para conservar sus empleos.

Por lo anterior, los maestros, principalmente miembros de la Coordinadora Nacional de Trabajadores de la Educación (CNTE) que ven en riesgo sus empleos, se han manifestado en contra de dicha reforma constitucional. El estado de Oaxaca, donde la Sección 22 del Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación (SNTE) es de los frentes de lucha popular más sobresalientes, la resistencia a la reforma educativa ha cobrado mucha fuerza.

En este contexto, el 19 de junio del 2016, la Policía Federal (PF) desalojó violentamente a los profesores y padres de familia de la comunidad de Asunción Nochixtlán, Oaxaca, que se encontraban bloqueando la entrada por autopista a la ciudad de Oaxaca de Juárez,

dejando un saldo de no menos de ocho muertos y más de un centenar de heridos.

A la mañana siguiente, un grupo de artistas e intelectuales, en su mayoría jóvenes de la ciudad de Oaxaca, coordinaron una manifestación para protestar por la violencia suscitada en Nochixtlán. En el parque Labastida, ubicado en el centro histórico de la ciudad, se organizó la “Brigada Cultural” en defensa de los derechos de los pobladores y maestros de Oaxaca, donde se congregaron cientos de ciudadanos.

Decenas de artistas de distintas disciplinas: artistas visuales, músicos, poetas, bailarines, actores, entre otros, se unieron para trabajar por las demandas populares, desde sus respectivas “trincheras” culturales. Simultáneamente, se realizaron piezas de *performance*, *street art*, se improvisó un concierto donde actuaron decenas de músicos, se hizo un fandango¹³, coreografías de danza contemporánea, se organizaron mesas de diálogo y, entre otras acciones, se presentó la segunda etapa de producción del Bambulante Bermellón.

De un momento a otro, se prepararon las placas de unicel, el tórculo, lápices y tinta para grabado. Junto con el maestro Abraham Torres y miembros del ya mencionado taller Bambú, en breve, fue instalado el taller Bambulante Bermellón en la Brigada Cultural. Por suerte el parque Labastida y el Taller Bambú están separados por unos pocos kilómetros. A diferencia del ejercicio anterior, en Juchitán, en esta ocasión la efervescencia del movimiento social estaba en un momento de auge, y el espíritu de protesta tan fresco en el ambiente, que bastaron pocas palabras para dar a entender la dinámica del taller, y sus intenciones político-discursivas.

¹³ Baile tradicional de las regiones de Las Tuxtlas, el Istmo y las Llanuras de Sotavento del estado de Veracruz, México.

En el transcurso de la tarde, durante unas cuatro horas consecutivas, el taller itinerante se detuvo para la factura de unos cincuenta grabados en relieve, de los que se imprimieron al menos dos copias, cada uno. Las placas de unicel fueron grabadas por las personas que acudieron a la manifestación; personas de distintas edades, ocupaciones y clases sociales; infantes, adultos mayores, locales y extranjeros; todos en protesta por la violencia vivida en Nochixtlán el día anterior.



Brigada Cultural en el parque Labastida, el 19 de junio del 2016. Oaxaca de Juárez, centro histórico.



Brigada Cultural en la calle Macedonio Alcalá, el 19 de junio, 2016. Oaxaca de Juárez, centro histórico.



Colectivo Son & Arte, Cartel en favor del movimiento magisterial de Nochixtlán, Oaxaca, 2016.



Bambulante Bermellón en la Brigada Cultural, parque Labastida, centro histórico de la ciudad de Oaxaca, el 19 de junio del 2016.



Juan, un niño de 5 años, entre todos los asistentes (esta vez fueron muchos al menos 50 personas), despertó un especial interés en el sistema de estampación al que estábamos introduciendo en el taller. No quiso elaborar ningún grabado, pero estaba fascinado por el tórculo y el proceso de impresión. Es un niño de escasos recursos, su madre trabajaba vendiendo dulces y cigarros en el centro histórico de la ciudad de Oaxaca. Más que curiosidad, el pequeño cultivó un genuino interés por el oficio de impresor.



Nunca faltaban los retraídos. Muchas de las personas, a quienes nos acercábamos para ofrecer el taller, se desenvolvían con timidez evidente en las imágenes que elaboraron. Esto se hizo notorio especialmente en adolescentes y adultos.



Bambulante Bermellón en la Brigada Cultural, parque Labastida, centro histórico de la ciudad de Oaxaca, el 19 de junio del 2016.



Gráfica elaborada en Bamulante Bermellón, (Parque Labastida, Oaxaca de Juárez, 2016) por Donají de 24 años.

Como Donají, la mayoría de las personas en la Brigada Cultural eran jóvenes con afinidades políticas de izquierda. Muchos eran estudiantes de escuelas públicas que se acercan a las formas de resistencia social por enseñanza de sus profesores; otro ejemplo de cómo la pedagogía es vital en todo movimiento social, especialmente a largo plazo.



Instalación gráfica en proceso, con las estampas elaboradas en Bamulante Bermellón en la Brigada Cultural, parque Labastida, centro histórico de la ciudad de Oaxaca, el 19 de junio del 2016.



Instalación gráfica formada con las estampas elaboradas en Bambulante Bermellón en la Brigada Cultural, parque Labastida, centro histórico de la ciudad de Oaxaca, el 19 de junio del 2016.



BAMBULANTE BERMELLÓN EN ASUNCIÓN NOCHIXTLÁN, OAXACA

Una segunda presentación de la Brigada Cultural se montó en la comunidad de Asunción Nochixtlan en la tarde del 9 de julio. Esta vez con una mayor organización previa de las actividades que se realizarían, y en colaboración directa con los profesores de la Sección 22 del SNTE y el *pueblo* organizado de Nochixtlán. Así mismo, hubo una presencia más amplia de medios de comunicación que divulgarían los eventos.

Para ese momento las rutas de acceso a la comunidad se encontraban bloqueadas y fuertemente vigiladas por miembros de la resistencia profundamente enardecidos y demandantes de justicia. Aquella mañana, soleada y muy calurosa, al llegar a Nochixtlán el paisaje era desolador; algunas casetas de cobro en la autopista estaban destruidas, había restos de camiones, autos, motocicletas y edificios que fueron incendiados, le daban la apariencia de una auténtica zona de guerra al poblado y sus alrededores.

Por los bloqueos carreteros, fue complicado entrar al centro de Nochixtlán, pero fuimos bien recibidos. En esta ocasión, no vino el maestro impresor Abraham Torres, ni ningún otro elemento del taller Bambú, a parte de quien escribe estas líneas. Pero otros artistas oaxaqueños, Gloria Illescas, comunicadora y artista de cómic, Omar García y Eréndira Garnica, ambos miembros de 8 Colectivo (un grupo emergente de arte contemporáneo oaxaqueño), hicieron que la dinámica del taller se realizara sin contratiempos, aun cuando no todos eran diestros en las artes gráficas.

En general, la acción se desarrolló de manera similar a sus versiones anteriores: con participantes de una diversidad de ocupaciones, edades, géneros, clases sociales y nacionalidades, pero en su mayoría

niños de la comunidad de Nochixtlán. Al cabo de unas cuatro horas de trabajo en Bambulante Bermellón, los materiales se agotaron y un mosaico de imágenes, capitalmente alusivas a las demandas del movimiento, quedó exhibido en el quiosco del parque central de Nochixtlán, acompañado de las obras de numerosos artistas comprometidos de distintas disciplinas que participaron en el evento.

Esta vez la pieza resultante, el mosaico de imágenes desde la resistencia, fue dispuesto para exhibirse de manera bidimensional, ordenada –por así decirlo– de manera menos lúdica, pero correspondiente a la manera en que comúnmente las personas acostumbran a leer las imágenes: en un plano horizontal, inerte. De tal modo, la apreciación de la obra por parte del *pueblo*, sus propios creadores, fue más provechosa.



Brigada Cultural, en el zócalo de Asunción Nochixtlán, Oaxaca, el 9 de julio del 2016.



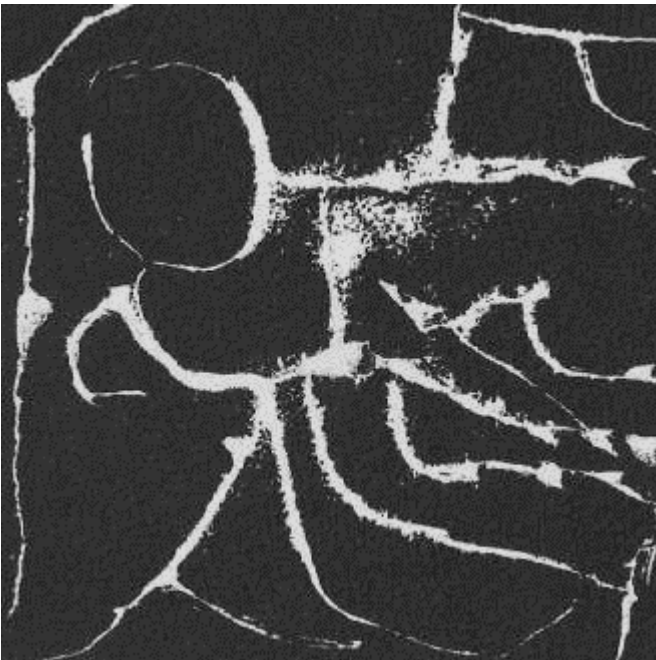
Bambulante Bermellón en la Brigada Cultural, zócalo de Asunción Nochixtlán, 9 de julio del 2016.



Bambulante Bermellón en la Brigada Cultural, zócalo de Asunción Nochixtlán, 9 de julio del 2016.



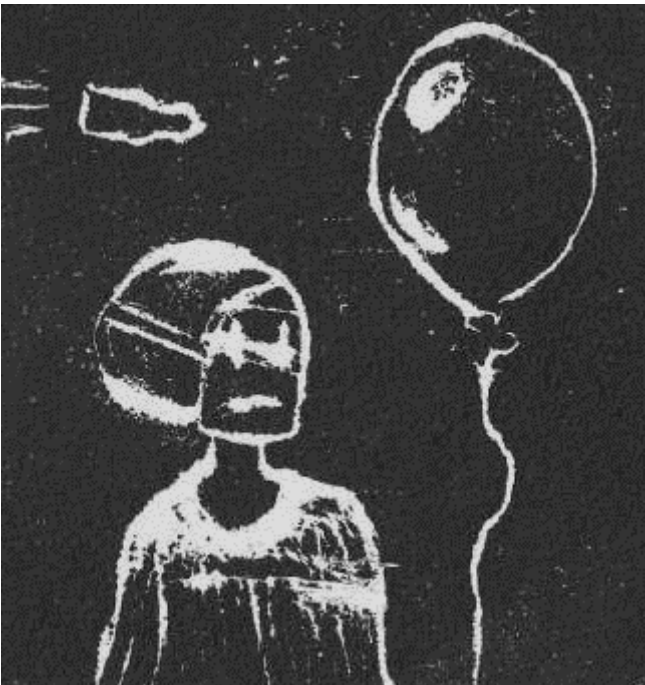
Bambulante Bermellón en la Brigada Cultural, zócalo de Asunción Nochixtlán, 9 de julio del 2016.



Gráfica elaborada en Bambulante Bermellón (Nochixtlán, Oaxaca, 2016) por Lupita, de 3 años, conmovida por los hechos recién ocurridos en su comunidad, estaba muy entusiasmada con el evento y las actividades artísticas. Luego de terminar su grabado, la niña se acercó para imprimirlo y comentó, con alegría el significado de su trabajo: son flores, pisoteadas por las botas de los militares que habían irrumpido noches atrás en Nochixtlán.



Instalación gráfica en proceso, formada con las estampas elaboradas en la Brigada Cultural, Asunción Nochixtlán, Oaxaca, 19 de julio del 2016.



Gráfica elaborada en Bambulante Bermellón (Nochixtlán, Oaxaca, 2016) por la artista Gloria Illescas, de 24 años.

Al igual que en las ocasiones anteriores, algunas de las imágenes elaboradas en Bambulante Bermellón fueron hechas por compañeros artistas que también se movilizaban para protestar. Gloria comentó que era curioso y agradable ver su trabajo en circunstancias distintas a las que acostumbraba, más cercanas a lo tradicional e institucional. Pero en esta ocasión las relaciones público-artista-obra era mucho más directa.



Instalación gráfica formada con las estampas elaboradas en Bambulante Bermellón, durante la Brigada Cultural, Nochixtlán, Oaxaca, 9 de julio del 2016.

CONCLUSIONES

Si bien la gráfica tradicional se ha perfilado como símbolo de protesta social, cualquier medio de producción en artes visuales desempeña un papel importante en el campo político. Ciertamente, no hay nada nuevo que “ver” en imágenes creadas culturalmente. En mayor o menor grado, directa o indirectamente, toda representación social se relaciona con la política, con la manera en que los sujetos singulares y las instituciones se relacionan para determinar las normas que organizan la vida social. Puede argumentarse que incluso un supuesto posicionamiento “apolítico” tiene consecuencias en las relaciones de poder.

Como vimos en el desarrollo de este trabajo de tesis, toda representación social corresponde al flujo del imaginario colectivo, a saber, los “magmas de ideas” (metáfora de Cornelius Castoriadis) que discurren en las mentes de un determinado grupo, en que se reinterpretan y reproducen. Ahí dentro, las representaciones sociales son más, y otras veces menos, cercanas al campo político.

Cada representación tiene cierta procedencia simbólica histórico-social y, por ende, mantiene asociaciones con lo político. Como señala Enrique Dussel en su libro *20 tesis de política* (2006), los sujetos atraviesan los campos que componen el mundo humano desempeñando funciones diferenciadas; especialmente por el fuerte lazo que en nuestra era liga los sistemas artísticos con el campo económico, se hace difícil encontrar obras de arte exentas de significados relacionados con lo político-económico de la vida social.

Por ejemplo, las obras de arte, transformadas en mercancías, son productos valorados en la economía internacional. Éstas se insertan

en el mercado y son sujetadas a las normas de este. Por su parte, las pautas que rigen el mercado del arte son siempre relativas a los acontecimientos de la política nacional e internacional. No hay caso en dedicarse a la producción y comercio de artes visuales y pretender que al hacerlo no se está incidiendo en la política.

Por el contrario, hay mayor sensatez en volverse consciente y responsable de las implicaciones subyacentes de las representaciones -obras de arte en este caso- en los diversos campos de la vida social. Entiéndase por “hacerse responsable” al firme posicionamiento político-ideológico del artista; en el mejor de los casos, llegando al activismo, a la participación directa en movimientos sociales.

De lo anterior, no se entienda que todo trabajo artístico legítimo debería enfocarse directamente al activismo social, sino que cada imagen es susceptible de emplearse dentro de las relaciones de poder; las pinturas de Frida Kahlo, por ejemplo, a pesar de representar temáticas subjetivas (la vida personal de la artista), se encuentran tan inmiscuidas en las relaciones de poder que aparecen hasta en los billetes de 500 pesos mexicanos. Todas las obras de artes visuales -siguiendo el pensamiento de Hans Belting- son extensiones del cuerpo y mente de sus creadores, por ello deben entenderse como seres sociales, portadores de significados diversos, entidades polisémicas. En este tenor, los significados políticos no escapan de los que pueden encontrarse en cada representación visual.

La obra de arte se instituye como agente social, habitante de uno o varios contextos en específico. Sin embargo, presa del mercado y la ideología burguesa, es revestida con los valores eternos de la “originalidad” y la “perpetuidad”, entonces se toma por un objeto

estático, limitando su potencial transformador en los procesos histórico-sociales. En la mayoría de los museos de arte las obras aparecen así, desligadas de su contexto social, restringidas a una función contemplativa. El argumento, desarrollado en el capítulo tercero de este trabajo de tesis, sobre la dimensión pragmática de la gráfica se compagina con esta idea.

Los artistas posicionados del lado del *pueblo*, en las relaciones de poder, comprometidos con uno o varios movimientos sociales, deben expresar sus discursos con un lenguaje específico, visual en este caso, cuidadosamente elaborado; siguiendo el ejemplo de los movimientos por la equidad de género, que buscan la deconstrucción del lenguaje hacia uno incluyente

Véase la cultura global en los términos del antropólogo Cleeford Geertz; como una “trama” de símbolos y signos entretreídos, concadenados en sistemas en el proceso de mundialización, donde cada elemento cultural se conecta con el resto por asociación u oposición. En realidad, toda forma remite a uno o varios significados. Aún el blanco total, el vacío, o la ausencia de la forma; todo lo cognoscible, es interpretado de algún modo, provisto de sentido de acuerdo con su contexto. Tendencias como el “arte por el arte”, aunque no se lo propongan, terminarán en cierto modo por concordar con fines histórico-sociales.

Las imágenes aparecen en la cultura de manera similar al lenguaje hablado y escrito: se construyen con símbolos y signos estructurados en sistemas complejos, son fenómenos codependientes de las estructuras sociales. Al transformarse los modos de comunicación visual, cambian las mentalidades, se transforman los esquemas habituales de comportamiento en sociedad.

Por su parte, el arte existe por su función comunicativa, su contenido determina el papel social que desempeña, y el artista comprometido socialmente debe siempre cuestionarse, una y otra vez, ¿Qué rol debe desempeñar su trabajo en la estructura social-cultural? ¿Qué ideas debe contener cada obra? En la posproducción del *Bambulante Bermellón* se elaboraron tres libros de artista, que aparecen en los anexos de este documento, con imágenes seleccionadas por su correspondencia con las ideas principales de los movimientos sociales donde fueron creadas.

Para Jaques Derrida, epistemológicamente, un texto es "cualquier cosa que signifique", y todo en la cultura es susceptible de interpretación, pues se encuentra situado en un "contexto" que le aporta valores significantes. Desde esta perspectiva, las imágenes pueden tomarse en cuenta como "textos". A partir de su método deconstructivo, Derrida demuestra cómo cada texto, toda representación social, cambia constantemente su contenido, de acuerdo con el espacio-tiempo en que se le ubique, lo que pone en evidencia la otredad presente en todo proceso de construcción identitaria.

Precisa discutir los símbolos y signos que merecen más cuidado en la construcción de imágenes; ¿Cuáles deben evitarse o aprovecharse en cada ocasión, con tal de hacer coincidir el contenido de la obra con los discursos ideológicos en los que se tiene filiación? Recordemos, por poner un ejemplo, cuántas pinturas (encargos de la iglesia católica) han sido ingratas para el gusto de sus mecenas puesto que los elementos que las componen dan pie a interpretaciones curiosas, como las que señala Aby Warburg en sus estudios sobre paganismo en el arte renacentista.

Pongamos atención al entorno cotidiano, ¿El tipo de imágenes más abundante, el más reproducido en el espacio físico y en medios de

comunicación audiovisual, no es un reflejo de las ideologías dominantes? Las formas de *habitus* más comunes en las distintas sociedades de nuestro tiempo corresponden a las representaciones visuales más frecuentes ¿No es evidente la violencia simbólica ejercida en las imágenes difundidas por los medios masivos afines a los sistemas político-económicos dominantes?

El filósofo Humberto Maturana nos habla del lenguaje como piedra angular de la existencia humana, los modos de comunicación. Por supuesto el lenguaje se extiende más allá de la oralidad y la escritura; en lingüística se considera que, en su mayoría, el lenguaje que utilizamos es no-verbal. En este orden de ideas, en ciencias sociales, la comunicación visual tiene tanta o más relevancia como la palabra. El cuidado de los símbolos y signos empleados en la composición de una obra de arte resulta un ejercicio imprescindible para el posicionamiento político del artista y su trabajo. La deconstrucción del lenguaje visual desde la obra de arte es un paso adelante en la búsqueda de mejores condiciones para construir nuevos mundos posibles, como herramienta en las estrategias de resistencia ante la hostilidad de la cultura de masas.

Se torna vacua aquella búsqueda exclusivamente enfocada en la exploración de las formas, en artes visuales, sin reflexionar mínimamente sobre los mensajes que van a comunicarse con cada pieza. El artista visual comprometido ha de proyectar su trabajo hacia la militancia política, a sabiendas de que cada imagen tiene un camino por delante como agente de cambio social. Por ejemplo, tanto el expresionismo de Jackson Pollock puede asociarse al capitalismo estadounidense, como el suprematismo de Kazimir Malévich al socialismo ruso, aun cuando sus trabajos se compongan por puras formas abstractas. En el caso de México, podemos hallar casos

similares con la gráfica de Gabriel Orozco y Vicente Rojo, respectivamente.

Cuando un artista que no se compromete socialmente deja su trabajo a la total libre interpretación, sin decir nada con claridad, cede el paso a la perpetración de la opresión del *pueblo*, es no-oponer-resistencia. Con sobrada libertad para la interpretación de una obra, se corre el riesgo de que ésta sea “mal interpretada”, se abre la puerta a traducciones y usos inconvenientes para su propósito original (sobre todo si éste es el activismo).

El artista comprometido puede ser activista de diversas maneras desde su trabajo. Sobresalen dos sendas: La primera, sin total radicalidad, a conciencia de su dependencia al sistema político-económico del lugar en que vive, como ocurre con el artista de las urbes, pero activando sus obras -en palabras de Suazo- como “caballos de Troya” que buscan la transformación del sistema desde adentro, en una suerte de autocrítica constructiva.

Para seguir la segunda senda, los artistas activistas, se anexan en grupos que se oponen de raíz a las clases dominantes, hasta sus últimas consecuencias. Por ello, deben estar siempre atentos a que su labor concuerde con los discursos que representan y rechazar la posibilidad de llegar a ser de utilidad alguna para las políticas que son hostiles a sus causas. Si un artista comprometido se opone radicalmente al capitalismo, por ejemplo, ha de cuidar que su obra nunca sea mercantilizada.

Con los resultados del trabajo de campo señalados en el último capítulo, se mantiene la hipótesis planteada para este proyecto de investigación-producción, donde se propone que el arte popular-colectivo, incluso con la participación de no-artistas, puede generar resultados positivos en relación con las funciones sociales

del arte, especialmente dentro del activismo político. Nadie mejor que el *pueblo* para hablar por el *pueblo*, aún en los campos más especializados (entiéndase por éstos a las artes y ciencias).

Sin embargo, aún cuando los objetivos de este proyecto de maestría fueron cubiertos durante su desarrollo. Varios aspectos del mismo no se completaron de la mejor manera posible. Luego de analizar el resultado final, puede apreciarse que, para un desempeño óptimo en las acciones en el taller Bambulante Bermellón, debió disponerse de mejores métodos de registro, fotográfico y audio visual, que permitieran documentar extensamente el desenvolvimiento del taller itinerante. La falta de equipo profesional, fotográfico y de video, así como un especialista delegado a dicha tarea, fueron los impedimentos principales.

Algo similar ocurrió con el registro de la identidad de los participantes del taller. Aunque se les instruyó que escribieran sus nombres en la parte trasera de las placas de grabado de su autoría, muchos de ellos no lo hicieron y algunos otros sólo lo hicieron con el primero de sus trabajos. Además, como ya se mencionó, después de dos o tres impresiones algunas matrices de materiales reciclados se rompían; por ello, la autoría de varios participantes, individualmente, quedó en el anonimato.

Mayor atención en el registro de los participantes del taller habría sido de gran apoyo para el registro de la identidad singular de los insurgentes de los grupos cuya participación hizo posible este proyecto. A futuro, la experiencia en las acciones de Bambulante Bermellón, tanto los tropiezos como los aciertos, se traducen en información valiosa para cimentar más y mejores estrategias culturales, proyectos de producción de *arte popular* y colectivo, en una búsqueda de generar, desde el arte, herramientas para el uso común en pueblos como el de México.

El sentido democrático, la acción política original, se hace presente en el arte cuando el *pueblo* participa en su producción, dando legitimidad a la obra de arte como auténticamente *popular*, así como se presta para fungir como elemento estético-conceptual. Los procesos creativos *populares* son, quizá, las estrategias de acción política desde las artes con mayor potencial para el bien común. La creación colectiva es el único medio por el cual puede verse, de primera mano, representado el poder contenido en el *pueblo*, dentro de la obra de arte.

Sin embargo, en realidad son muy pocos los proyectos de creación colectiva y *popular* actualmente. Por supuesto, existe una fuerte presencia de colectivos de gráfica que, como ya vimos, históricamente han sido constantes en el desarrollo de las artes visuales en movimientos sociales. Pero, en general, la participación en estos grupos se limita al “gueto” de artistas gráficos. En cambio, instituciones de educación artística, talleres abiertos, por ejemplo, se acercan más a la acción comunitaria. Esto por la presencia de cantidades variables de personas de distintas ocupaciones, interesadas en aprender alguna disciplina artística. La transmisión de conocimientos en artes, los semilleros de artistas alientan la resistencia pacífica.

Con los resultados de la investigación, especialmente los que devienen de la experimentación en arte colectivo, se deja el camino abierto para plantear nuevas preguntas, trazar otras rutas, sobre el arte comprometido socialmente. Éstas, pueden dirigirse, por ejemplo, a compaginar estrategias culturales-artísticas multidisciplinarias, con la experimentación de los lenguajes más actuales del arte contemporáneo en el terreno de la gráfica y la reproductibilidad técnica de la obra de arte.

Por la decadencia del Estado mexicano en el siglo XXI, en el sentido político-económico, se hace necesario dar fuerza a un movimiento de acción artística interdisciplinaria y comprometida con el bien común. Sin embargo, proyectos como el que aquí se expone, por sí solos, no hacen una diferencia significativa en ninguno de los movimientos sociales donde se ponen en acción. Un artista, singularmente, o una sola obra de arte, tampoco cambiarán los paradigmas. En su lugar, el gran aporte lo hará el auge de un proceso histórico de resistencia pacífica, *resistencia simbólica* desde las artes, alumbrado por múltiples artistas trabajando simultáneamente, al que se integran las acciones de este proyecto de investigación-producción.

Deben llevarse a la corriente principal, en el arte contemporáneo, los procesos creativos colectivos y populares, arte popular que arremete como un excelente “caballo de Troya” para desestructurar la doxa (concepto de Pierre Bourdieu), el *habitus* colectivo, los esquemas cotidianos de conducta no cuestionados socialmente, aceptados como “naturales”, que impiden la armonía entre las relaciones de poder.

El arte, en las instituciones hegemónicas, continúa apareciendo como un fenómeno acontecimental. En los museos y galerías, cada ficha técnica señala con insistencia que las obras deben percibirse como objetos acabados, casi inertes, intocables. Otros signos, como la celosa restricción del uso de cámaras fotográficas, las líneas que señalan la distancia permitida entre el espectador y las piezas, denotan la misma idea.

Los valores de la perpetuidad y la originalidad, cancerígenos para la descentralización del arte actual, hoy continúan reproduciéndose en los grandes centros oficialistas del arte contemporáneo, en los centros económicos del mundo. Así, se mantiene una profunda lejanía

entre el sistema de las artes y los sectores populares de la sociedad. La cultura centralizada por el capitalismo, en general, sólo se permite intimidad con aquellos que poseen los medios adecuados, muchas veces un elevado capital económico.

Para cambiar de fondo los modos de circulación del arte en nuestros tiempos, se hace indispensable deconstruir los paradigmas sobre el arte y la estética. Apremia la introducción de una perspectiva distante de la Historia del arte tradicional (acontecimental e individualista) y más cercana a los planteamientos de la Escuela de los Annales francesa, donde el acontecimiento queda rebasado por los conceptos de procesos y estructuras histórico-sociales. En otras palabras, la historicidad en el arte debe atenderse como un proceso de larga duración, remontado a no menos de 35,000 años atrás, a los tiempos en que se datan los más antiguos hallazgos de representaciones estético-culturales, en la prehistoria. Las obras de arte se erigen en un proceso, o conjunto de procesos diversificados conforme al desarrollo de los ritmos étnicos en cada sociedad.

Al contrario del eurocentrismo preponderante en la Historia del arte tradicional, amerita replantearse el tratamiento del arte occidental sí como un conjunto de fenómenos culturales que han determinado medularmente el arte actual, en la globalización; pero tal cual, el arte occidental sólo es parte de un crisol, se integra al cause que hoy desemboca en el arte contemporáneo. Más profundamente, este cambio de perspectiva teórica respecto a la historicidad en el arte debe aplicarse también a cada obra en particular. Así, cada obra de ha de entenderse como un proceso histórico en sí misma, generalmente de corta duración, que pasa a aumentar el torrente de la historia del arte.

Así como la obra de arte no se crea espontáneamente, tampoco es el resultado de la inspiración de un genio, de un sujeto individual, sin precedentes. La obra de arte no es un acontecimiento, y un artista no puede desligarse nunca de su realidad histórico-social y cultural. Toda representación se retroalimenta con los “magmas de ideas” que forman el imaginario colectivo. La rica herencia cultural, pluriétnica, en Oaxaca -para bien o mal-, deviene en las curiosas formas y conceptos artístico que caracterizan a los artistas originarios de este territorio, tanto en el realismo mágico como en la gráfica de protesta.

El contexto político de México está intrínsecamente ligado a los estilos étnicos de sus habitantes, a la diversidad cultural de sus pueblos, a una infinidad de mentalidades y actitudes ante la vida. Preguntémonos entonces ¿Cuán heterogénea es la realidad de los movimientos que pretenden organizarse como frentes de lucha popular? Se comete un error al asumir que las relaciones de poder son luchas dicotómicas entre opuestos. Por el contrario, éstas suceden como fenómenos sociales complejos, donde cada persona aboga por sus propios intereses, así sean afines a los de la alteridad o no.

Por su trascendencia histórica, sin mencionar el pacifismo, es prioritario poner empeño en las representaciones sociales que se manifiestan expresamente en el plano cultural (simbólico) de cara a los enfrentamientos violentos que preferentemente deberían evitarse por las duras consecuencias que provocan en la vida social; injusticias que muchas veces quedan impunes. Al final, son los discursos políticos, la guerra simbólica, los que anteceden y preceden cualquier fenómeno belicoso.

Por último, resáltese una vez más la vital importancia del rol que cada sujeto singular desempeña en el devenir de las naciones, y el ejercicio de la autognosis filosófica (proceso intelectual en que

una persona puede identificarse a sí misma al compararse, o ponerse en perspectiva, con la otredad) en la vida cotidiana de todos aquellos que se ocupan de moldear su propio destino. Por ello, ante la seriedad con que deben tomarse las crisis sociales generadas por la lucha de clases, por sencillo que parezca, la concientización es el primer sustento de una nación que procura el bien común.

FUENTES DE CONSULTA

- Adamovsky, Ezequiel, y otros, 2011, *Pensar Las autonomías*. México D.F. Sísifo Ediciones, Bajo Tierra.
- Barthes Roland, 1986, *Lo obvio y Lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. Barcelona. Editorial Paidós.
- Bartra, Armando; 2002, “Piel de papel. Los 'pepines' en la educación sentimental del mexicano”, en: Acevedo Esther; 2002, *Hacia otra historia del arte en México. Tomo III: La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*. México. CONACULTA.
- Belting, Hans; 2002, *Antropología de la imagen*. Buenos Aires, Argentina. Katz Ediciones.
- Benjamin, Walter, 2015, *Calle de Sentido único*. Madrid. Ediciones Akal.
----- 2003, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México D.F. Itaca.
- Blanchet, Alain, y Otros, 1987, *Técnicas de investigación en ciencias sociales*. España. Narcea Editorial.
- Bourdieu, Pierre, *La miseria del mundo*. Madrid. Editorial Akal.
-----2000, *La dominación masculina*. Barcelona. Anagrama.
-----2001, *¿Qué significa hablar?*. Madrid. Ediciones Akal.
-----2012, *Bosquejo para una teoría de la práctica*. Argentina. Prometeo Libros.
- Braudel, Fernand, 1987, *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*. México. Fondo de Cultura Económica.
-----, 1985, *La dinámica del capitalismo*. México D.F. Fondo de Cultura Económica
- Bruner, José Joaquín, 1992, “Políticas culturales y democracia, hacia una teoría de las oportunidades”, en: Nestor García Canclini y otros, 1992, *Políticas culturales en América Latina*. México. Editorial Grijalbo.
- Bourriaud, Nicolas, 2008, *Estética relacional*. Argentina. Adriana Hidalgo editora.
- Castoriadis, Cornelius, 1975, *La institución imaginaria de la sociedad II*. Buenos Aires, Argentina. Tusquets.

- Chaffee, L. G, 1993, *Political Protest and Street Art: Popular Tools for Democratization in Hispanic Countries*. Wesport, Conn y Londres. Greenwood Press.
- Cisneros Sosa, Armando, 2001, *Crítica de Los movimientos sociales; debate sobre La modernidad, La democracia y La igualdad social*. México. Porrúa-UAM.
- Coelho, Teixeira, 2000, *Diccionario crítico de política cultural: Cultura e imaginario*. México. ITESO, Secretaria de Cultura del Gobierno de Jalisco y CONACULTA.
- Davie, M, 1990, "Les marqueurs de territoires idéologiques á Breyrouth", en: Pierre Fresnault Dans la ville, 1993, *L'affiche, Maison des Sciences de La Ville*. Francia. Université François-Rabelais.
- Dávila García, Olga Margarita, 2012, *Sin título. Arte contemporáneo desde Oaxaca*. Oaxaca, México. Secretaría de las Culturas y Artes del Estado de Oaxaca.
- Derrida, Jaques, 1975, *Hegel y el pensamiento moderno*. México. Siglo veintiuno.
- De Sousa Santos, Boaventura, 2009, *Una Epistemología del Sur. La reinención del conocimiento y La emancipación social*. Buenos Aires, Argentina. Siglo XXI Editores
- Duch, J.C., y Ll. Mélich, 2009, *Ambigüedades del amor. Antropología de La vida cotidiana*. España. Tiota.
- Dussel, Enrique, 2006, *20 tesis de política*. México D.F. Siglo XXI editores.
- , 2014, *16 tesis de economía política. Interpretación filosófica*. México D.F. Editorial Siglo XXI.
- Echavarren, Roberto, 2011, *Foucault. Una introducción*. Argentina. Editorial Quadrata.
- Echeverría, Bolívar, 1995, *Las ilusiones de La modernidad. Ensayos*. México D.F. UNAM.
- 1998, *Lo político y La política*. México D.F. Ediciones Era.
- 2010, *Definición de La cultura*. México D.F. UNAM.
- 2006, *Vuelta de siglo*. México D.F. Ediciones Era.

- Ferro, Marc, 1978, “Imágen”, en: Jacques Le Goff y otros, 1988, *La nueva historia*. Bilbao, España. Ediciones Mensajero.
- Fernandez, Sergio, 1974, *Fuentes de historia de La Revolución Mexicana. Tomo II, La caricatura política*. México D.F. Fondo de Cultura Económica.
- Florescano, Enrique, 2012, *La función social de la historia*. México. Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, Michel, 1986, *Vigilar y castigar*. Madrid, España. Siglo XXI Editores.
- Fontcuberta, Joan, 1997, *El beso de judas. Fotografía y verdad*. Barcelona, España. Editorial Gustavo Gili.
- Galindo Cáceres, Jesús (Comp.), 1989, *Técnicas de investigación en sociedad, cultura y comunicación*. México. Addison Wesley Longman.
- García Canclini, Néstor, 2009, *Culturas híbridas, Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México D.F. Editorial Debolsillo.
- Geertz, Clifford, 1987, *La interpretación de las culturas*. México. Gedisa editorial.
- Gretton, Thomas, 1994. “Interpretando los grabados de Posada: la modernidad y sus opuestos en imágenes populares fotomecánicas”, en: Gustavo Curiel y otros, 1994, *Arte, Historia e Identidad en América: Visiones comparativas. XII Coloquio Internacional de Historia del Arte, Tomo III*. México. Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM.
- Giunta, Andrea, 2011, *Escribir las imágenes. Ensayos sobre arte argentino y latinoamericano*. Argentina. Siglo XXI Editores.
- Gombrich, E. H., 1999, *La historia del arte*. México. CONACULTA, Diana.
- Gubern, Roland, 1996, *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*. Barcelona, España. Editorial Anagrama.
- Jodelet, Denise, 1986, “La representación social: fenómenos, concepto y teoría” en: Serge Moscovici (comp.), 1986, *Psicología social II. Pensamiento y vida social. Psicología social y problemas sociales*. España. Ediciones Paidós.
- Lazo Briones, Pablo, 2007, “La perversión semántica de las imágenes en una sociedad multicultural”, en: Diego Lizarazo Arias (Comp.),

- 2007, *Sociedades icónicas. Historia, ideología y cultura en la imagen*. México. Siglo veintiuno Editores.
- Leroi-Gohuran, André, 1971, *El gesto y la palabra*. Venezuela. Ediciones de la Universidad Central de Venezuela.
 - Lévi-Strauss, Claude, 1982, *El pensamiento salvaje*. México. Fondo de Cultura Económica.
 - Lizcano, Emmánuel, 2003, “Imaginario colectivo y análisis metafórico”, en: Ana María Moraes (Comp.), 2003, *Territorios ilimitados: El imaginario y sus metáforas*. México D.F. y Cuernavaca. UAM-A y Universidad Autónoma del Estado de Morelos.
 - Lizarazo Arias, Diego, 2007, *Sociedades icónicas. Historia, ideología y cultura en la imagen*. México. Siglo veintiuno Editores.
 - Lowy, Michael, 2011, *Ecosocialismo. La alternativa radical a la catástrofe ecológica capitalista*. Buenos Aires, Argentina. Ediciones Herramienta y Editorial El Colectivo.
 - Martínez Vásquez, Víctor Raúl (Coord), 2009, *La APPO: ¿Rebelión o movimiento social? (nuevas formas de expresión ante la crisis)*. Oaxaca, México. Editorial IISUABJO.
 - Maturana, H. & Dávila, X. Y., 2008, *Habitar humano en seis ensayos de biología-cultural*. Santiago de Chile: JC Sáez.
 - Michaud, Yves, 2007, *El arte en estado gaseoso*. México D.F. Fondo de Cultura Económica.
 - Medina, Cuauhtémoc y Otros, 2007, *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México, 1968-1997*. México D.F. Universidad Nacional Autónoma de México.
 - Morin, Edgar, 2006, “La complejidad del pensamiento complejo (El pensamiento complejo de la complejidad)”, en: Edgar Morin y Raúl D. Motta, 2006, *Educación en la era planetaria*. España, Gedisa editorial.
 - Mosquera, Gerardo, 2012, *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y culturas*. Madrid, España. EXIT publicaciones.
 - Musacchio, Humberto, 2007, *El Taller de Gráfica Popular*. México D.F. Fondo de Cultura Económica.
 - Mydin, Iskander, 1992, “Imágenes históricas, públicos cambiantes”, en Juan Naranjo (comp.), 2006, *Fotografía antropología y*

- colonialismo (1845-2006)*. Barcelona, España. Editorial Gustavo Gili.
- Nigel y Crag, 2000..
 - Prignits, Helga, 1992, *El taller de Gráfica Popular en México 1937-1977*. México. INBA.
 - Pratt, Mary Louise, 2000, “La modernidad desde las Américas”, en: *Centro Virtual Cervantes, Actas VIII, Congreso AIH (Tomo 3)*. México. Centro Virtual Cervantes.
 - Randle, Michael, 1998, *La ciudadanía ante Las arbitrariedades del gobierno*. España. Editorial Paidós.
 - Rancière, Jaques, 1995, *La mésente*. París, Francia. Galilée.
 - Raya Lemus, Claudia, 2011, *Imágenes de La tradición y La modernidad. Grabados tipográficos de Las placas originales de La imprenta La Purísima Coronada*. México D.F. CONACULTA.
 - Revel, Jacques, 1991, “Lucien Febvre”, en: André Burguière (editor), 1991, *Diccionario de Ciencias Históricas*. Madrid, España. Akal.
 - Reyes Palme, Francisco, 1994, *Leopoldo Méndez, El oficio de grabar*. México D.F. ERA.
 - Sánchez Capdequí, Celso, 1996, *Identidades culturales*. País Vasco, España. Universidad de Deusto.
 - Sánchez Vasquez, Adolfo, 1979, *Las ideas estéticas de Marx. Ensayos de estética marxista*. México D.F. Ediciones Era.
 - Sartori, Giovanni, 2010, *La política. Lógica y método en Las ciencias sociales*. México D.F. Fondo de Cultura Económica.
 - , 2015, *Homo videns. La sociedad teledirigida*. México D.F. Editorial Debolsillo.
 - Suazo, Félix, 2005, *A diestra y siniestra. Comentarios sobre arte y política*. Venezuela. Fundación de Arte Emergente.
 - Tarrow, Sidney, 1998, *El poder en movimiento; Los movimientos sociales, La acción colectiva y La política*. España. Editorial Alianza.
 - Tilly, Charles y Lesley j. Wood, 2009, *Los movimientos sociales, 1976-2008. Desde sus inicios hasta Facebook*. España. Editorial Crítica.

- Thompson, John B., 1998, *Ideología y cultura moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación de las masas*. México D.F. UAM.
- Valerio, Robert, 1998, *Atardecer en la maquiladora de utopías. Ensayos críticos sobre las artes plásticas en Oaxaca*. Oaxaca, México. Instituto estatal de Educación Pública de Oaxaca
- Villalobos, Álvaro, 2011, *Sincretismo y arte contemporáneo latinoamericano. Performances de Tania Bruguera, Carlos Zepa y Rosemberg Sandoval*. Toluca, Estado de México, México. Universidad Autónoma del Estado de México.
- Warbug, Abry, 2005, *El renacimiento del paganismo*. España. Alianza editorial.
- Whesteim, Paul, 1981, *El grabado en madera, España*. España. Fondo de Cultura Económica de España.
- Zerner, Henri, 1978, “El arte”, en: Jacques Le Goff y Pierre Nora, 1985, *Hacer la historia, Tomo 2*. Barcelona, España. Editorial Laia.
- Yepez, Heriberto, 2008, “Ulises Carrión: El arte como estrategia cultural (y más allá)”, en: Ulises Carrión, 2008, *Lilia Prado superestrella (y otros chismes)*. México D.F. Tumbona ediciones.
- Zizek, Slavoj, 2010, *En defensa de la intolerancia*. Madrid, España. Diario Público.

REVISTAS:

- Foucault, Michel, 1999, “El sujeto y el poder”, en: *Revista Mexicana de Sociología*, Vol. 50, No. 3, Jul. – Sep, 1999. México D.F. UNAM.
- Giménez, Gilberto, 2009, “Cultura, identidad y memoria. Materiales para una sociología de los procesos culturales en las franjas fronterizas”, en: *Frontera norte* Vol. 21, Núm. 41; enero-junio 2009, México.
- Roque, George, 1997, “Aproximaciones argumentativas a la gráfica del 68”, en: *Curare, espacio crítico para las artes*, núm. 10, 1997, México.

FUENTES DE INTERNET:

- APIIDTT. Asamblea de los Pueblos Indígenas del Istmo de Tehuantepec en Defensa de la Tierra y el Territorio [BLOG]. [Fecha de consulta: 20/4/15] disponible en: <https://tierrayterritorio.wordpress.com/tag/alvaro-obregon/>.
- Appel, “‘Nuestro objetivo es transgredir’ Colectivo Lapiztola (II y última)”, 2016, en: Murostreetart [En línea]. Disponible en: <http://murostreetart.com/2016/01/16/nuestro-objetivo-es-transgredir-colectivo-lapiztola-ii-y-ultima/>, revisado el 1/3/2016
- Belausteguigoitia, Marisa, 25 de agosto de 2011, “Pedagogías en espiral”, Mesa: “Pedagogías en espiral: arte y justicia en el Penal de Santa Martha Acatitla”, en: *Coloquio Anual de Estudios de Género, UNAM*. México D.F. [Video en línea]. [Fecha de consulta: 20/4/15] disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=zCs2zHmPxP4>
- Chávez Pérez, Adazahira. “De la resistencia la autonomía en Álvaro Obregón (Gui'xhi'ro'), Oaxaca” 2014, en: *La Jornada* [en línea], *Ojarasca*, Suplemento mensual, número 204, abril del 2014 [Fecha de consulta: 20/4/15], disponible en: <http://www.jornada.unam.mx/2014/04/12/oja-oaxaca.html>.
- Kenae, Lily Bubie y Virikota, 2014, “Gui'xhi' Ro'-Álvaro Obregón: En defensa del territorio y por su autonomía”, en: *Regeneración Radio* [en línea], 2014. [Fecha de consulta: 20/4/15] disponible en: <http://regeneracionradio.org/index.php/portada/item/4223-alvaro-obregon>.
- Mandelstam, Ósip, (1923), “El siglo”, en: *De sibillas y pitias* [En línea] [Fecha de consulta: 23/06/2017]. Disponible en: <http://desibilasypitias.blogspot.com/search/label/%C3%B3sip%20mandelstam>
- Pérez Alfonso, Jorge A, 2016, “Impugna artista 'doble moral' del ayuntamiento de Oaxaca”, 2016a, en: *La Jornada* [En línea] [Fecha de consulta: 30/01/2016]. Disponible en: <http://www.jornada.unam.mx/2016/01/30/cultura/a02n1cul> Revisado el: -----
- “Borran mural de arte urbano en el centro histórico de Oaxaca”, 2016b, en: *La Jornada* [En línea], [Fecha de consulta: 29/01/2016],

disponible

en: <http://www.jornada.unam.mx/2016/01/29/cultura/a03n1cul>

- Rodríguez, Oscar, “Gobierno de Oaxaca no censura artistas plásticos”, 2016, en: *Milenio* [En línea], [Fecha de consulta, 29/01/2016], disponible en: http://www.milenio.com/estados/Gobierno-Oaxaca-censura-artistas-plasticos_0_673732802.html, revisado el 1/3/2016.
- Kolektivo kolibrí, 2013, *Somos viento* [Video en línea] [Fecha de consulta: 20/4/15] disponible en: https://www.youtube.com/channel/UCwAYbX3ncW5QFcYtTpolf_Q/feed.
- <http://www.jornada.unam.mx/2014/04/12/oja-oaxaca.html>, Revisado el 20/4/15
- <http://regeneracionradio.org/index.php/portada/item/4223-alvaro-obregon>, Revisado el 20/4/15
- <https://tierrayterritorio.wordpress.com/tag/alvaro-obregon/>, Revisado el 20/4/15
- https://www.youtube.com/channel/UCwAYbX3ncW5QFcYtTpolf_Q/feed, Revisado el 20/4/15

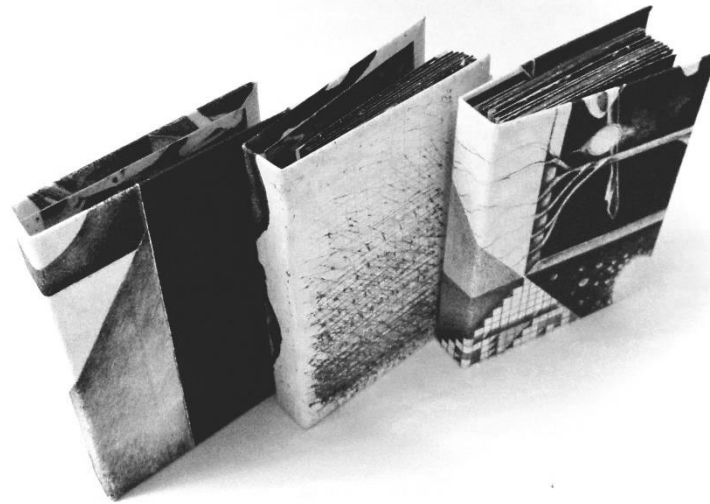
ANEXOS

Las imágenes presentadas como anexos son constituyentes de una segunda etapa de producción, por no decir posproducción, del presente proyecto de maestría en artes visuales. En concreto, son 3 libros de artista, realizados a partir de la reproducción de los grabados elaborados durante las tres presentaciones del taller itinerante “Bambulante Bermellón”; en la biblioteca Víctor Yodo de la ciudad de Juchitán de Zaragoza, en el parque Labastida de la Ciudad de Oaxaca de Juárez, y en la comunidad de Asunción Nochixtlán.

Cada libro cuenta con 25 grabados pequeños, tomados de la producción del Bambulante Bermellón. Éstos, fueron escogidos por diversas razones; en primer lugar, por el buen estado de conservación de sus matrices (hechas, en la mayoría de los casos, de poliestireno expandido reutilizado, por lo que se deterioran con facilidad, hasta quedar inutilizables). Asimismo, se discriminaron las piezas por sus atributos plásticos, su claridad y fuerza enunciativa, con tal de comunicar una experiencia estética construida con elementos reminiscentes a los ideales de los movimientos sociales de los que hemos estado hablando.

Los libros están compuestos por estampas que, aunque no demuestran la maestría técnica de un artista de grabado, sí son cuantiosas y con claridad suficiente en sus formas como para comunicar públicamente ideas plásticas sobre el contexto social de su creación. En su conjunto, las imágenes se agrupan como una sola obra de arte colectivo. Así, se transmiten estéticamente contenidos con respecto a la

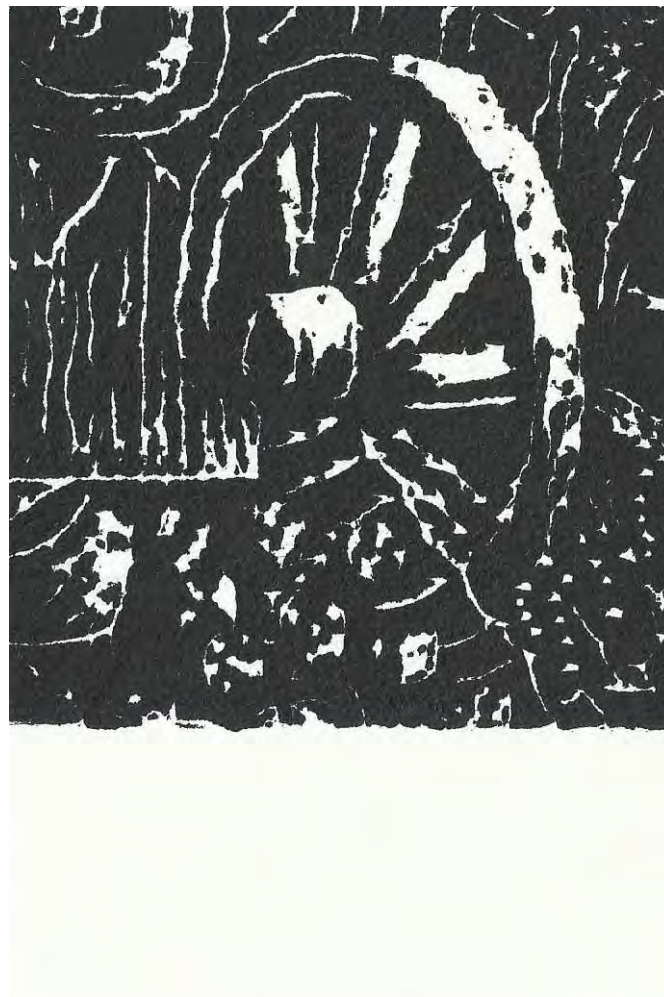
sensibilidad personal de sus creadores, estableciendo una comunicación más humana entre la sociedad y la obra de arte, que genera conciencia sobre la complejidad de los problemas políticos que vivimos actualmente en México.



Bambulante Bermellón, libros de artista, grabados en relieve sobre papel de algodón, 2015-2017

Libro 1.

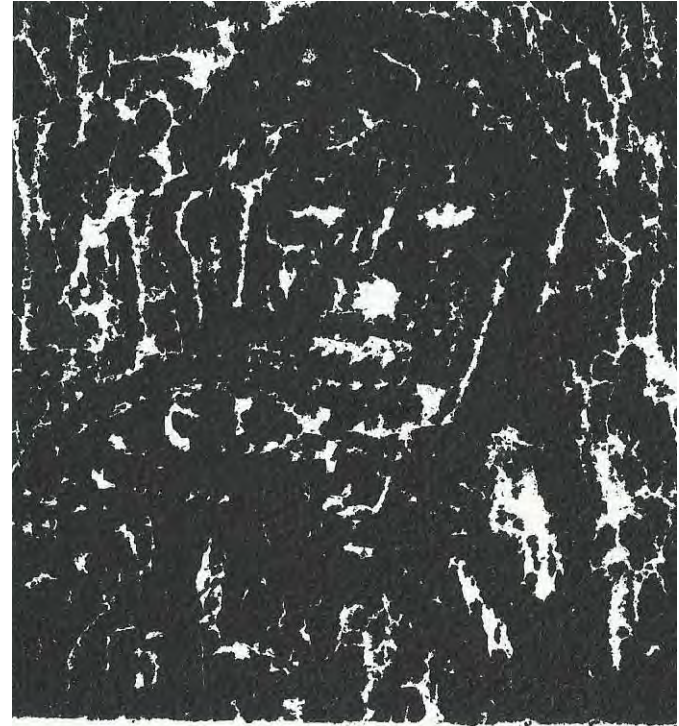
Bambulante bermellón en Juchitán de Zaragoza,
Oaxaca. 2016



Armando Manuel. Grabado en relieve. 2016. En la imagen se aprecia un molino de agua.



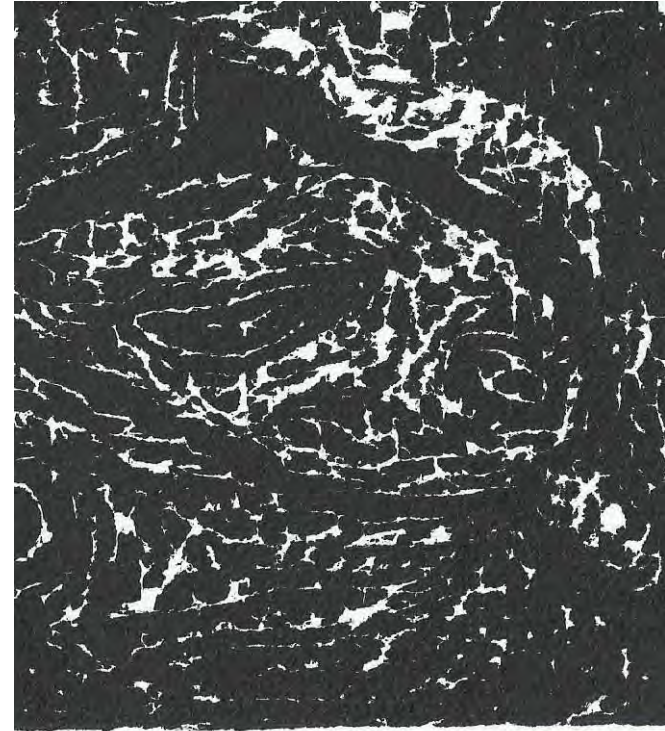
Autor anónimo. Grabado en relieve. 2016. La imagen representa un Jaguar.



José Martínez. Grabado en relieve. 2016. La gráfica presente el retrato de un anciano.



Autor anónimo. Grabado en relieve. 2016. Se aprecia una representación de una bicicleta, vehículo de uso común en la ciudad de Juchitán.



José Martínez. Grabado en relieve. 2016. Puede observarse la representación de un delfín.



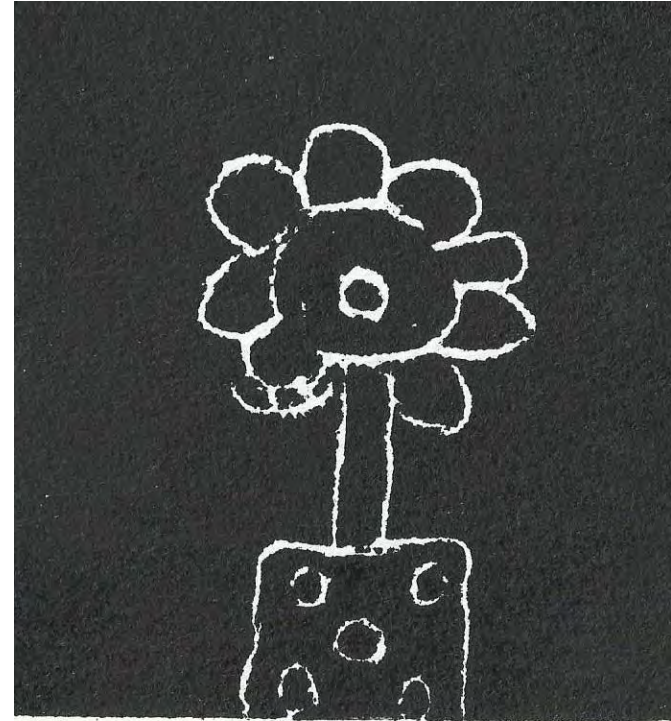
Jorge. Grabado en relieve. 2016. En la imagen aparece el dibujo de una persona sonriente.



Natalia. Grabado en relieve. 2016. La gráfica presenta un paisaje de apariencia surrealista, reminiscente a las fiestas decembrinas católica.



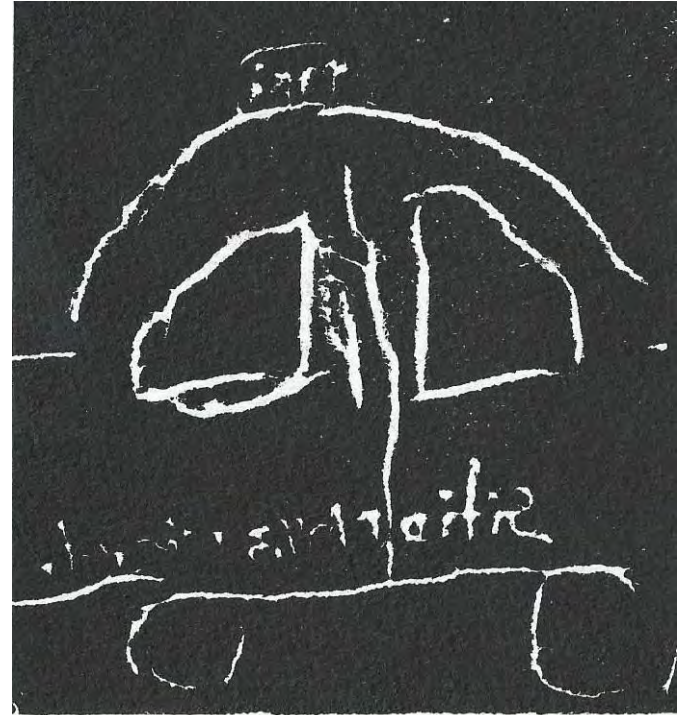
Autor anónimo. Grabado en relieve. 2016. Se observa una composición abstracta en base a puntos y líneas.



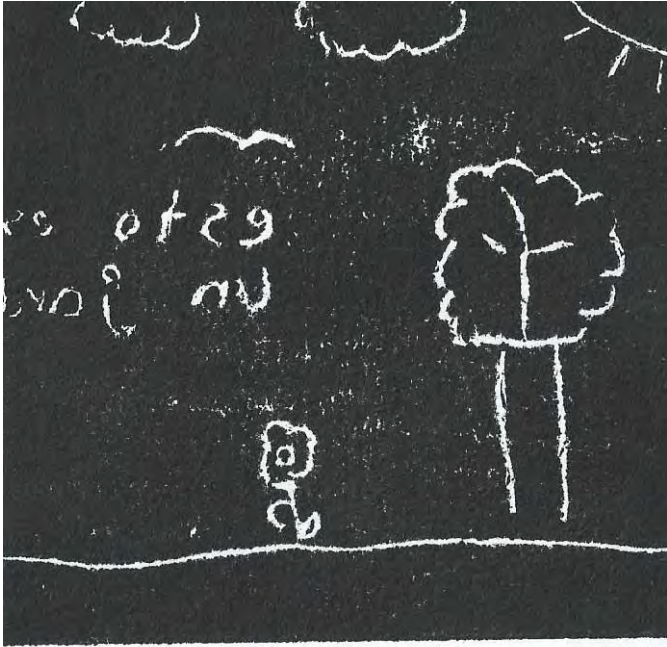
Itzel. Grabado en relieve. 2016. La imagen muestra una flor sobre un dado.



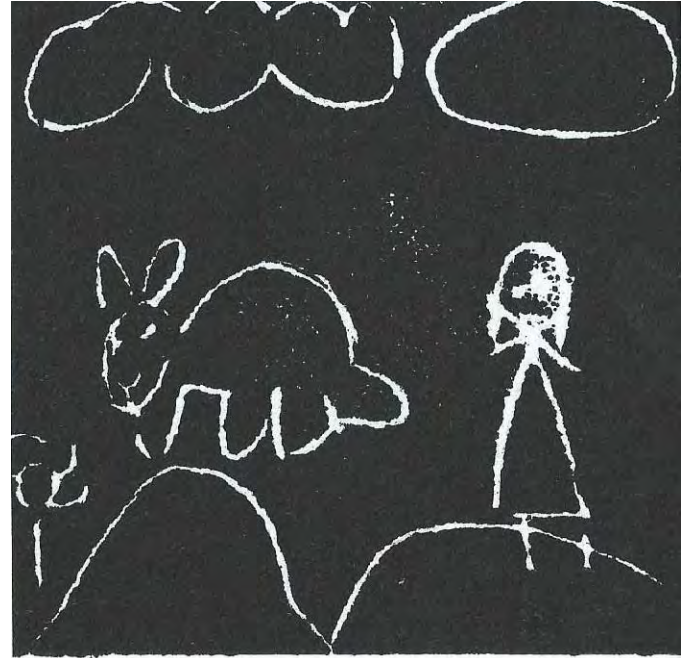
Flor Cruz. Grabado en relieve. 2016. Se representaron motivos de las fiestas decembrinas.



Autor anónimo. Grabado en relieve. 2016. En la imagen se observa el dibujo de un taxi de Juchitán.



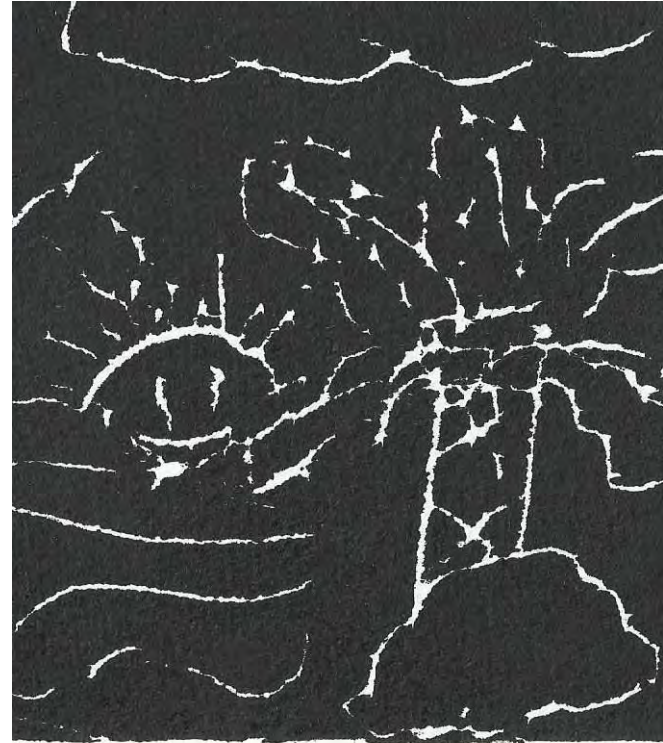
Autor anónimo. Grabado en relieve. 2016. Puede leerse la leyenda “esto es un jard”, sobre el dibujo de un jardín.



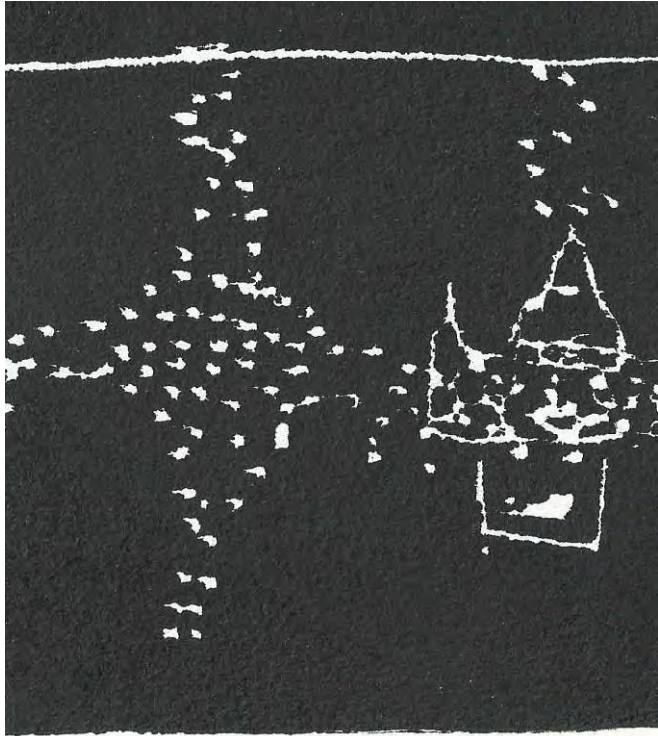
Ana. Grabado en relieve. 2016. Dibujo de una persona y un conejo en el campo abierto.



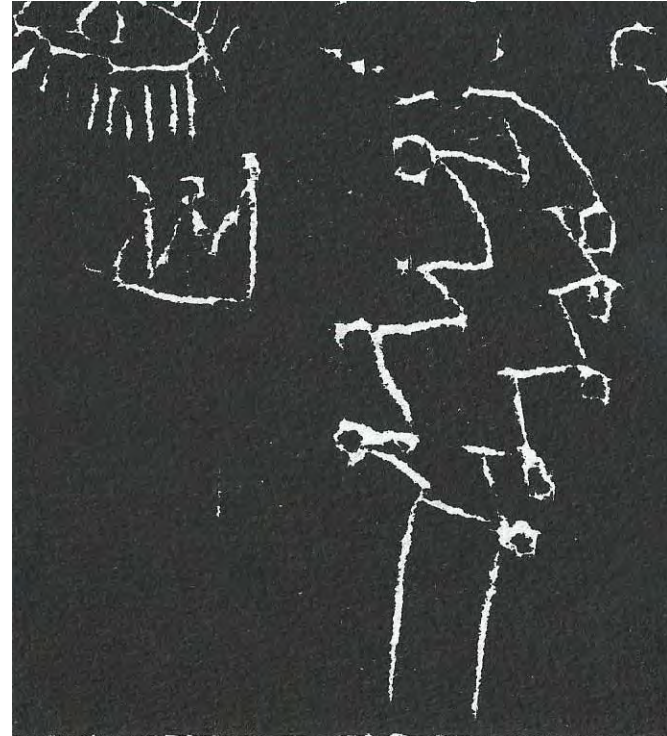
Autor anónimo. Grabado en relieve. 2016. La imagen está compuesta por elementos de fauna marina.



Fernando Tapia. Grabado en relieve. 2016. Puede apreciarse un paisaje marino.



Autor anónimo. Grabado en relieve. 2016.
Representaciones de piñatas.



Jorge. Grabado en relieve. 2016. Imagen compuesta por
elementos simbólicos de la navidad.



Martha. Grabado en relieve. 2016. Autorretrato.

Libro 2.

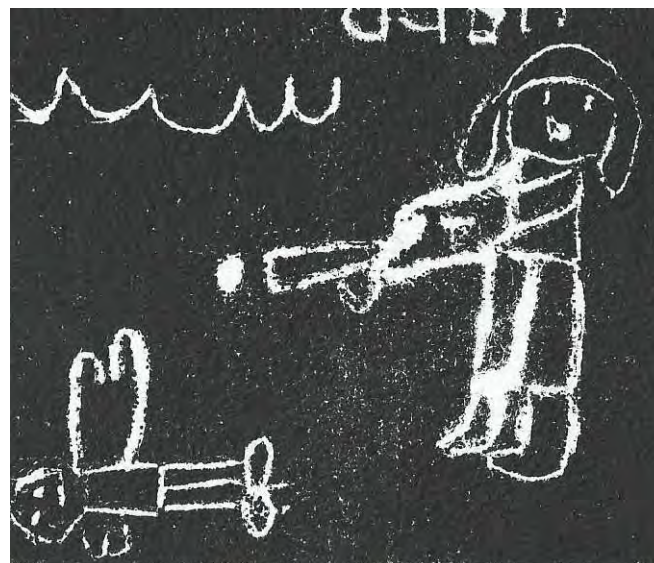
Bambulante bermellón en la Ciudad de Oaxaca de
Juárez. 2016



Gloria Illescas. Grabado en relieve. 2016. La imagen se compone por la imagen de un ojo, acompañado de la leyenda "Oaxaca observa".



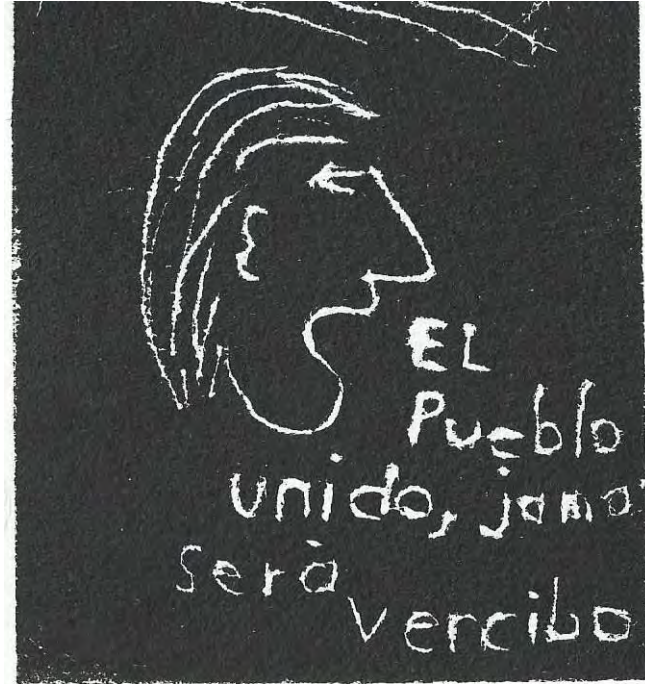
Rubén. Grabado en relieve. 2016. Representación de uno de los camiones que fueron incendiados en la entrada a Asunción Nochixtlán, durante los enfrentamientos del 19 de junio.



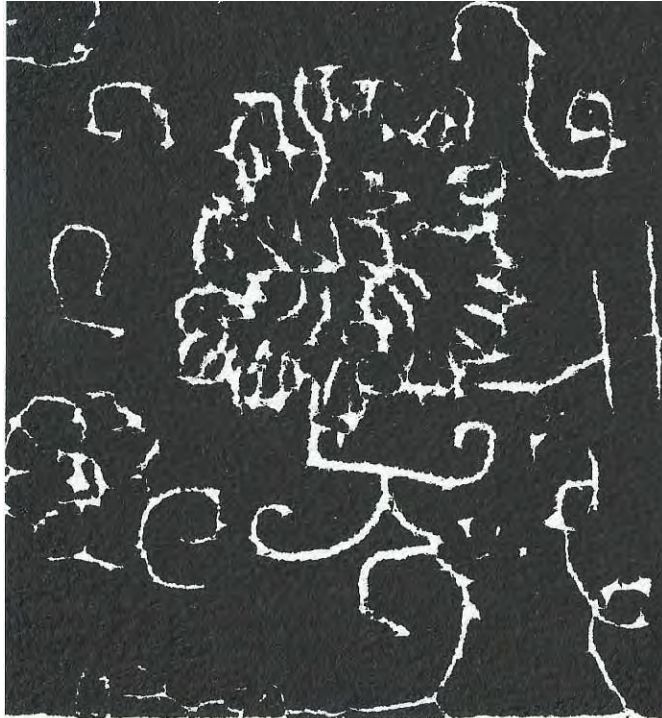
Autor anónimo. Grabado en relieve. 2016. Observamos la imagen de un policía disparando a un civil.



Lupita. Grabado en relieve. 2016. Representación de personas.



Jesús Sánchez. Grabado en relieve. 2016. Rostro de perfil exclamando "El pueblo unido, jamás será vencido".



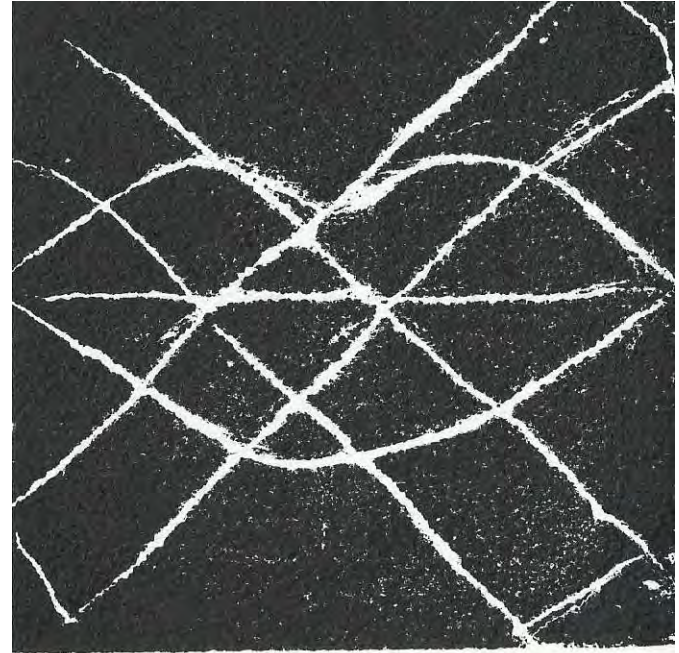
Autor anónimo. Grabado en relieve. 2016. Imagen compuesta por motivos florales.



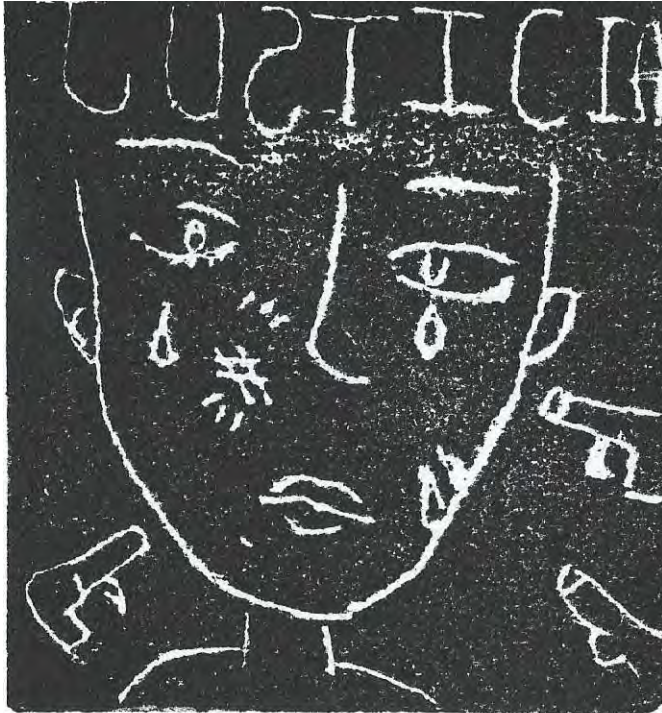
Pablo. Grabado en relieve. 2016. Puede apreciarse el dibujo de una persona sonriente.



Karina Aquino. Grabado en relieve. 2016. En la imagen aparecen textos de protesta ante la violencia del estado a la comunidad de Nochixtlán.



1. Lorena. Grabado en relieve. 2016. Dibujo de una boca cerrada, con una equis sobrepuesta.



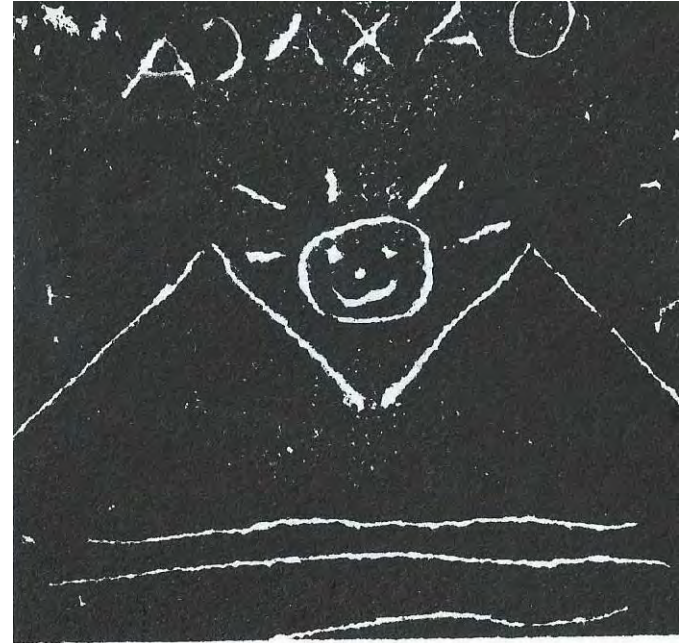
Karla. Grabado en relieve. 2016. Representación de un sujeto amenazado por armas de fuego y la leyenda "Justicia".



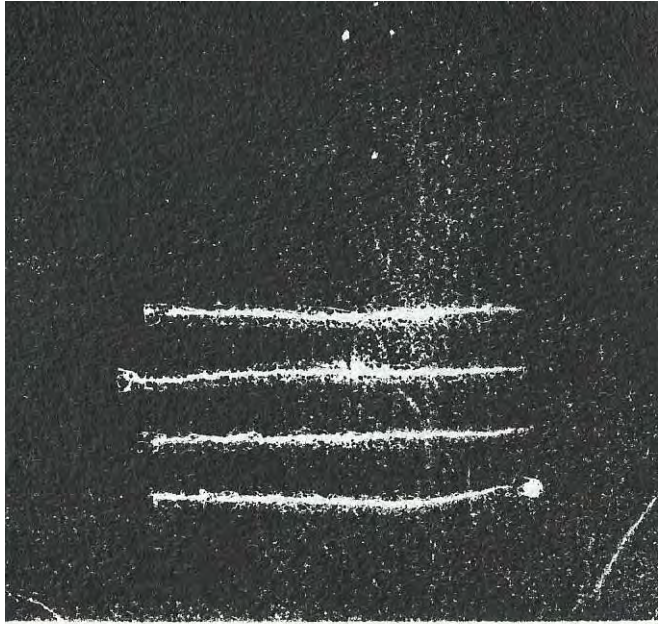
Autor anónimo. Grabado en relieve. 2016. Grabado del Sol con un rostro sonriente.



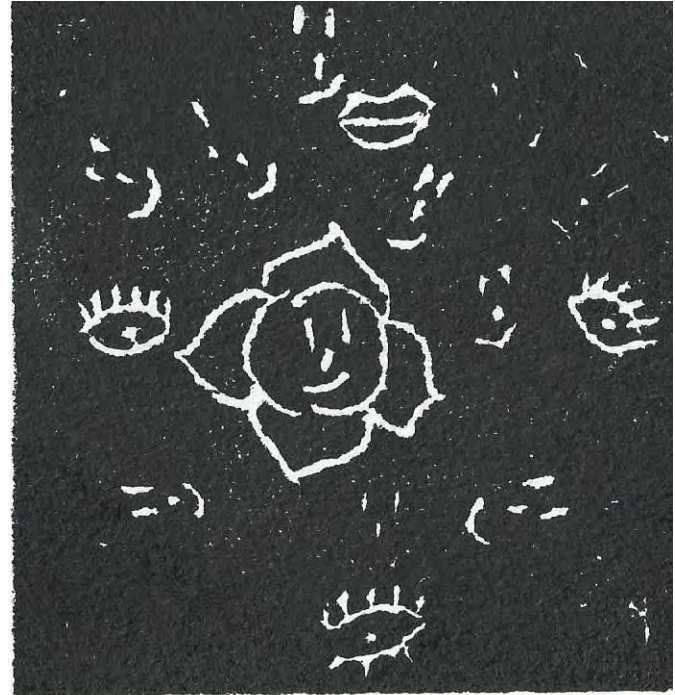
Autor anónimo. Grabado en relieve. 2016. Paisaje rural.



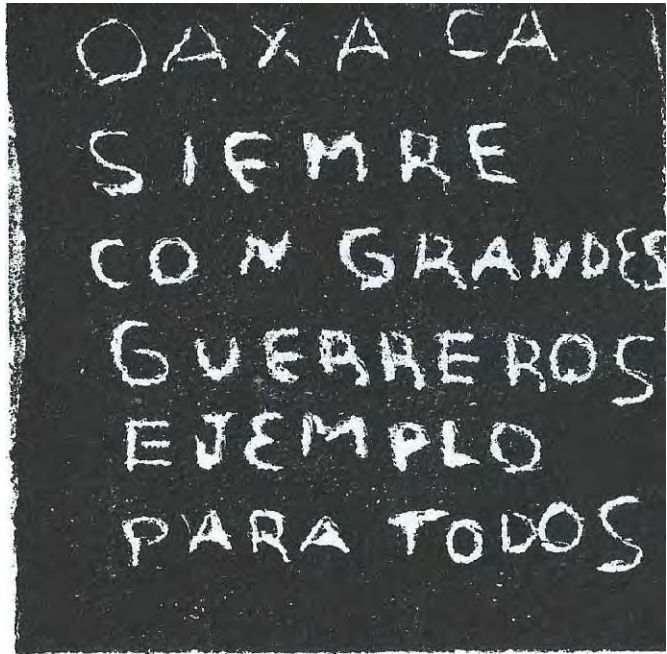
Autor anónimo. Grabado en relieve. 2016. Paisaje intervenido con la palabra "Oaxaca".



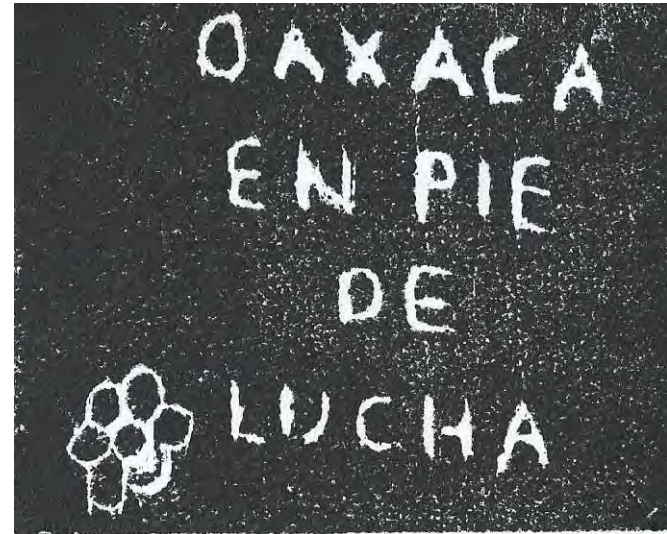
Autor anónimo. Grabado en relieve. 2016. Composición abstracta en base a líneas.



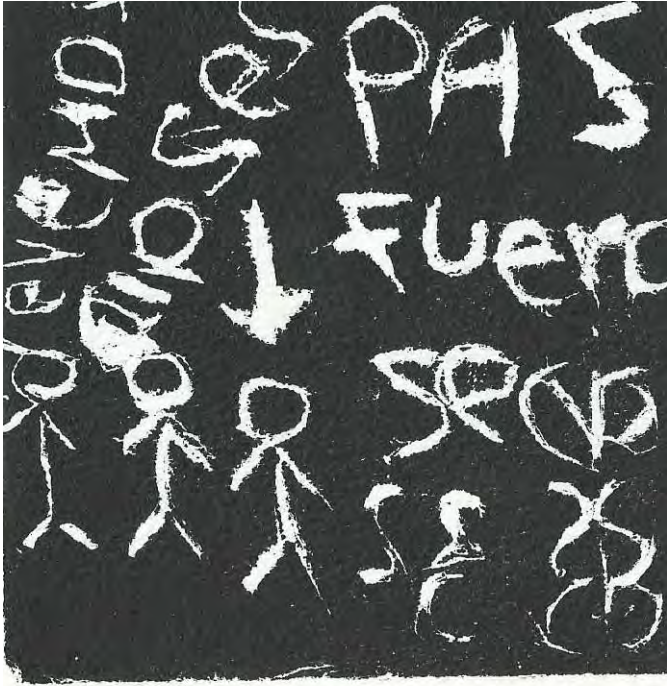
Autor anónimo. Grabado en relieve. 2016. Imagen compuesta por una flor rodeada con rostros sonrientes y ojos abiertos.



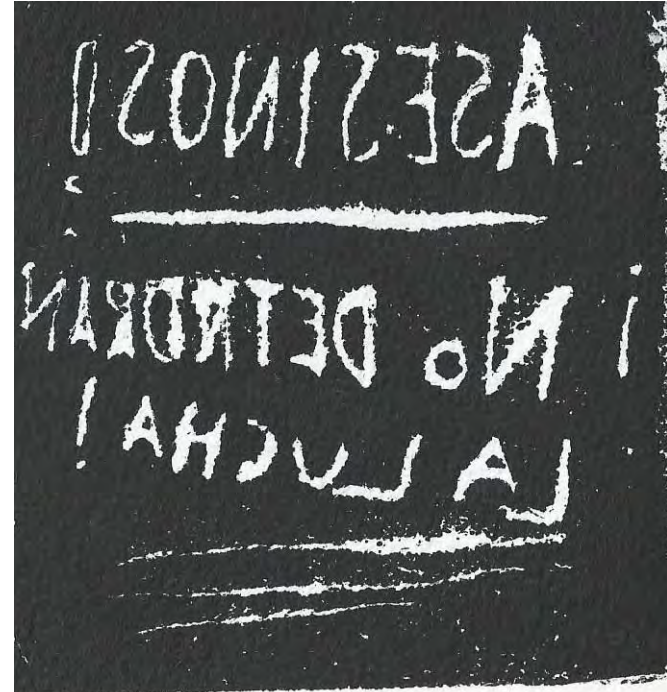
Ángela. Grabado en relieve. 2016. Texto: "Oaxaca siempre con grandes guerreros, ejemplo para todos".



Dulce Gómez. Grabado en relieve. 2016. Texto: "Oaxaca en pie de lucha", acompañado por el dibujo de una flor.



Autor anónimo. Grabado en relieve. 2016. Representación de personas y textos de protesta por la paz.




Autor anónimo. Grabado en relieve. 2016. Texto: "¡Asesinos! ¡No detendrán la lucha!".

¿CUAL ES EL
PRECIO DE LAS
TELEVISORAS
QUE NOS MIENTEN
TV AZTECA
TELEVISA

Eduardo. Grabado en relieve. 2016. Texto: “¿Cuál es el precio de las televisoras que nos mienten, Televisa y Tv Azteca?”

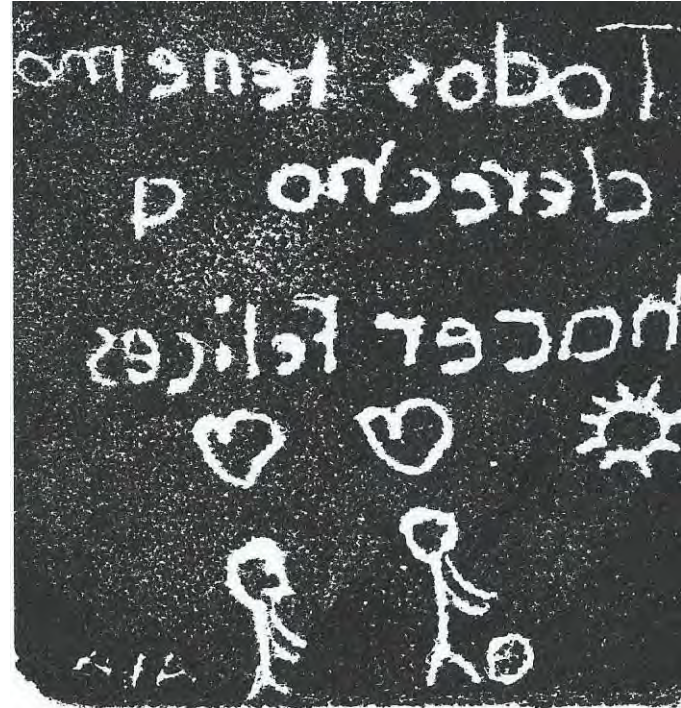
PENA
NOSOTROS TE
PUSIMOS
NOSOTROS TE
QUITAMOS



Uriel García. Grabado en relieve. 2016. Texto: “Peña, nosotros te pusimos, nosotros te quitamos”, acompañado por una cara con expresión de enojo”.

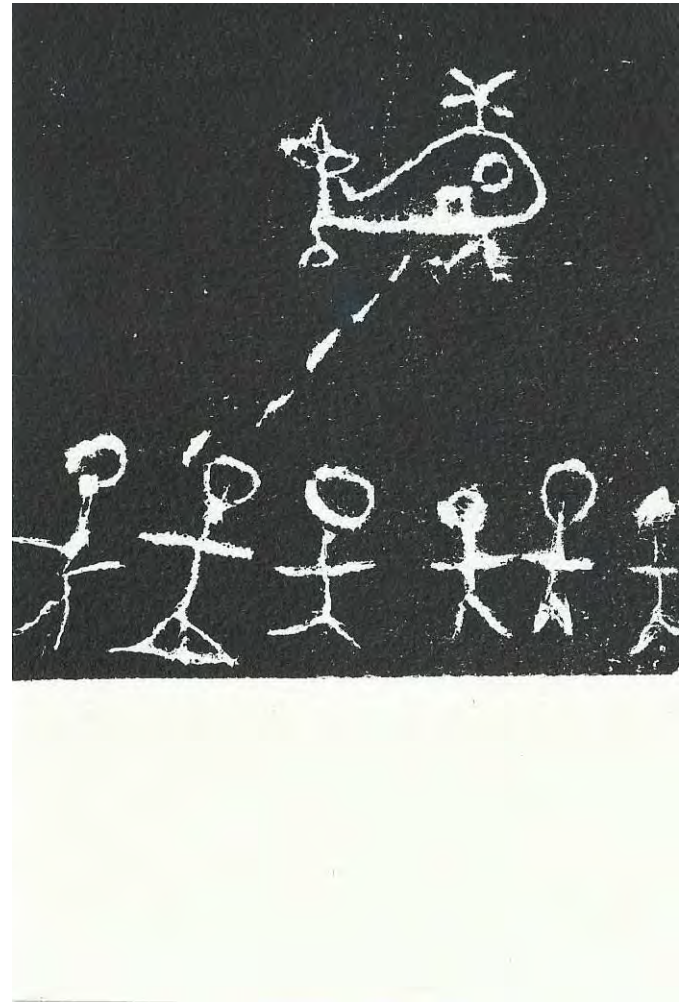


Leti. Grabado en relieve. 2016. Imagen compuesta con elementos festivos y la palabra "Oaxaca".

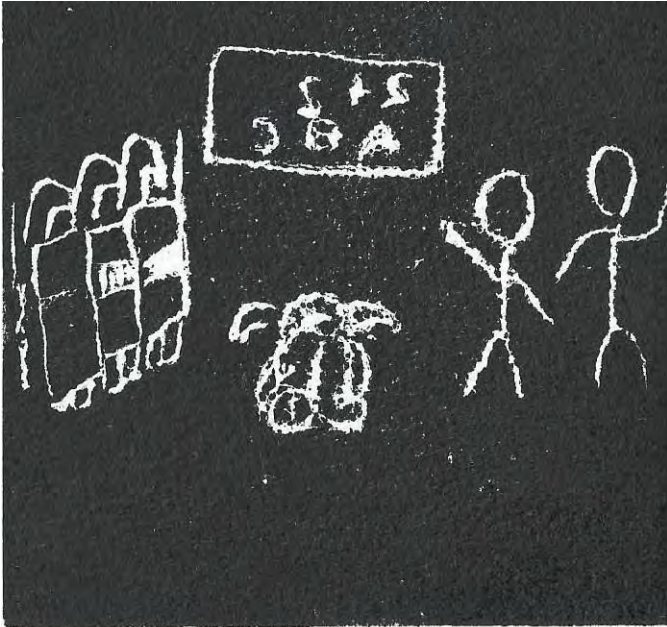


Ana. Grabado en relieve. 2016. Texto: "Todos tenemos derecho a ser felices" y representaciones de personas y signos que remiten a sentimientos de alegría.

Libro 3.
Bambulante bermellón en Asunción Nochixtlán,
Oaxaca.



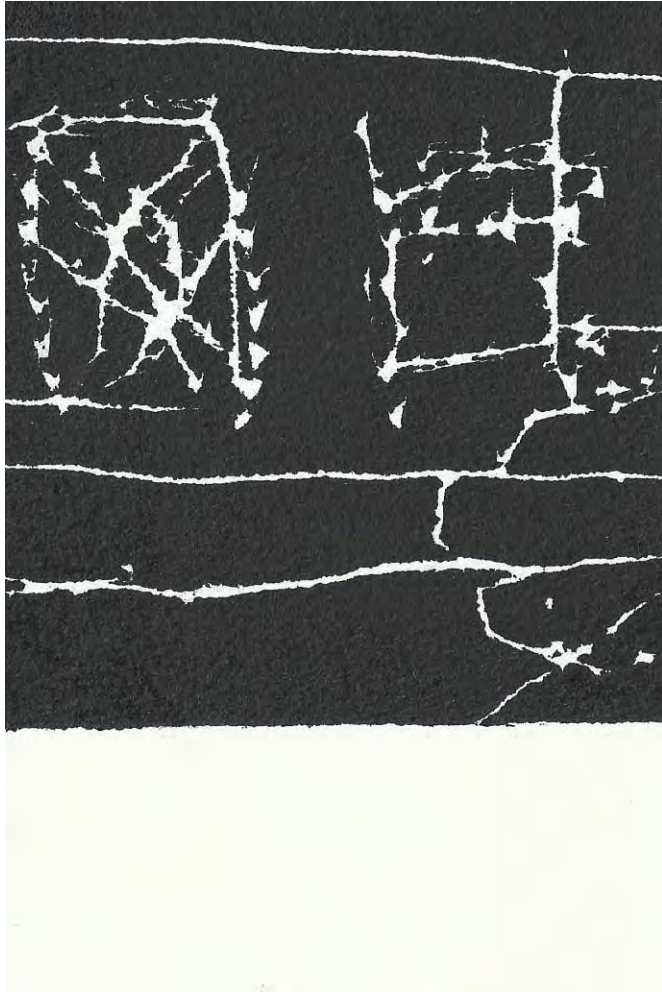
Carlos. Grabado en relieve. 2016. Representación de un helicóptero disparando a civiles.



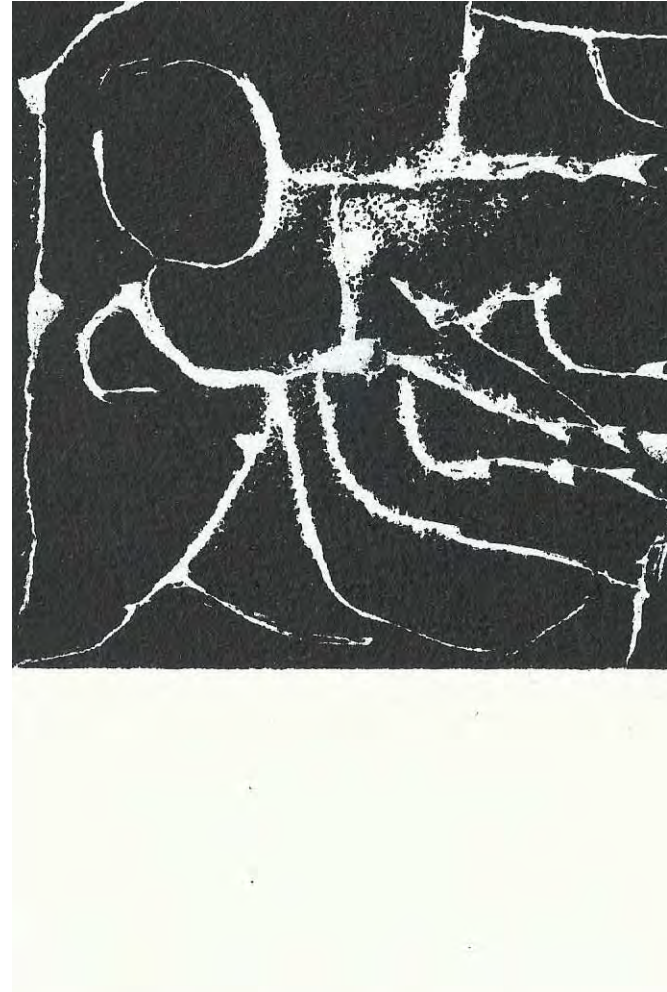
Lidia. Grabado en relieve. 2016. Dibujo de un enfrentamiento entre policías federales y maestros.



Donají. Grabado en relieve. 2016. Dibujo de una bala disparada hacia el globo de una persona con expresión de tristeza.



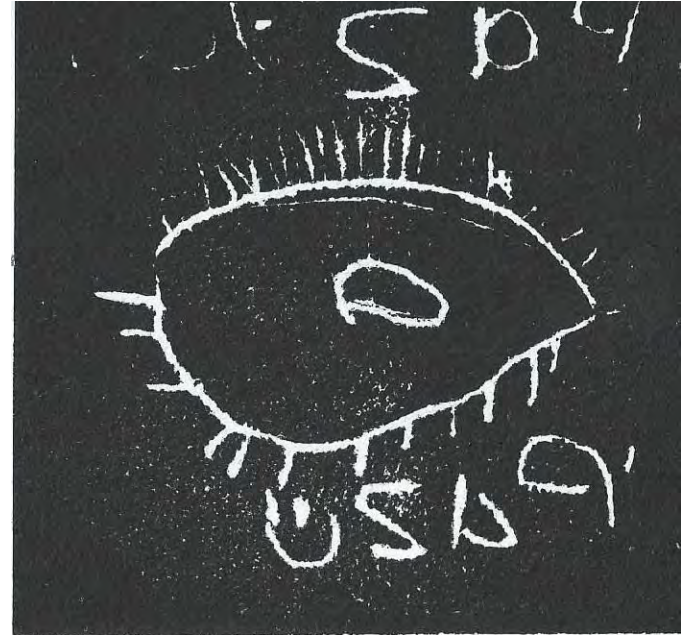
Autor anónimo. Grabado en relieve. 2016. Composición abstracta.



Autor anónimo. Grabado en relieve. 2016. Composición abstracta.



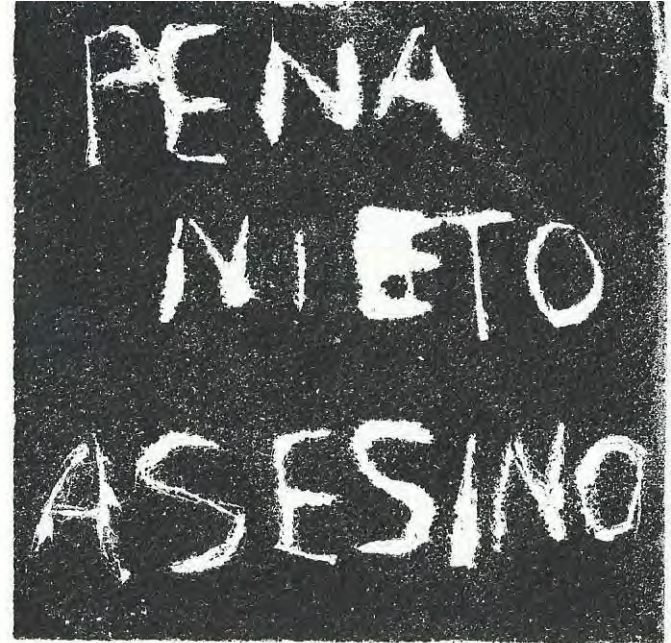
Viridana. Grabado en relieve. 2016. Dibujo de un corazón humano con un ojo abierto y motivos vegetales, acompañado por el texto "Nochixtlán florece".



Autor anónimo. Grabado en relieve. 2016. Dibujo de un ojo abierto y motivos acompañado por el texto "Paz".



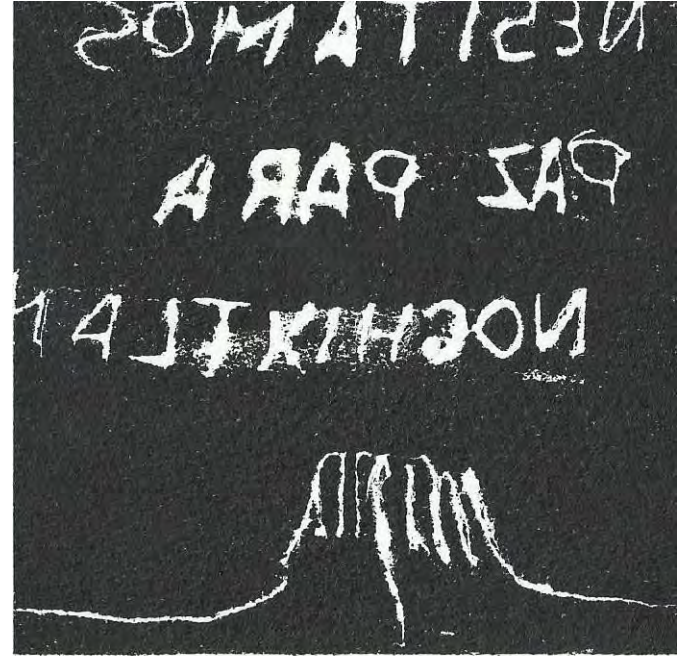
Autor anónimo. Grabado en relieve. 2016. Dibujo de un personaje sentado en una silla y caracteres ambiguos.



Autor anónimo. Grabado en relieve. 2016. Texto "Peña Nieto asesino".



Maritza. Grabado en relieve. 2016. Dibujo de un rostro con el ceño fruncido y el texto "Gracias maestro x [por] tu ensin [enseñanza]".



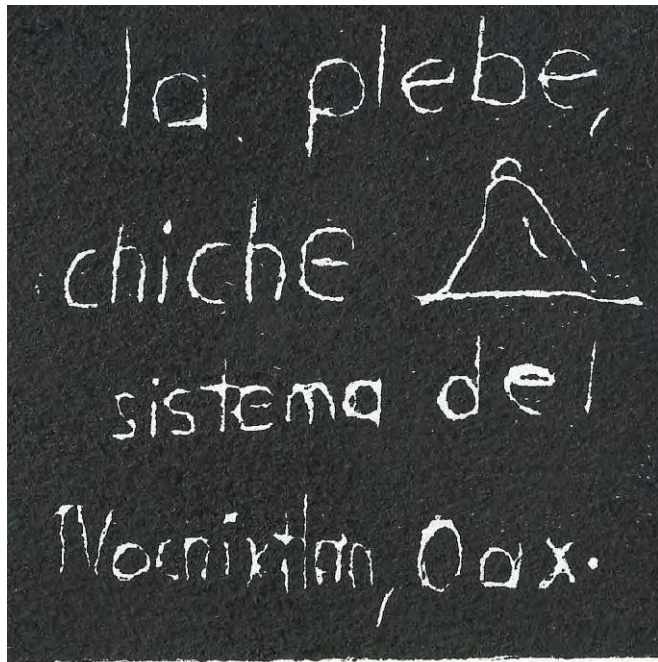
Lulú. Grabado en relieve. 2016. Dibujo de dos manos en posición de plegaria y la frase "Necesitamos paz para Nochixtlán".



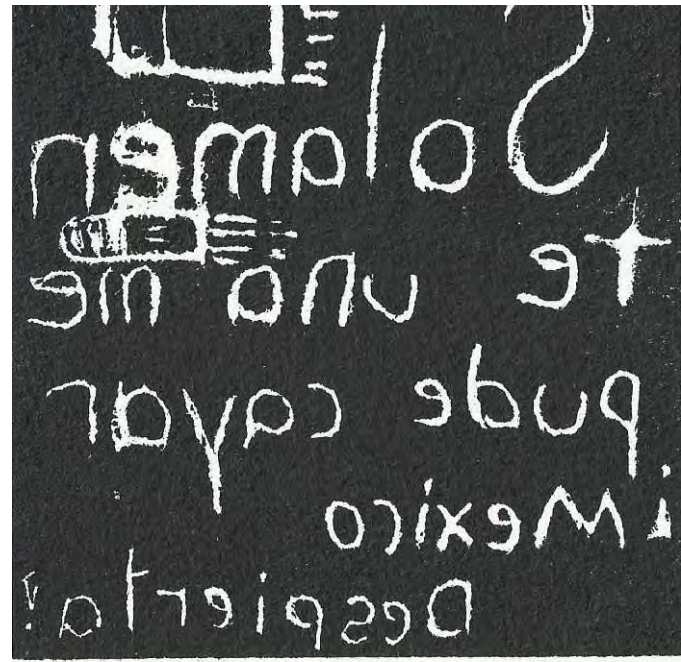
Francisco Aquino. Grabado en relieve. 2016. Dibujo de un puño izquierdo levantado, y las frases "Viva la lucha magisterial" y "Secc. 22"



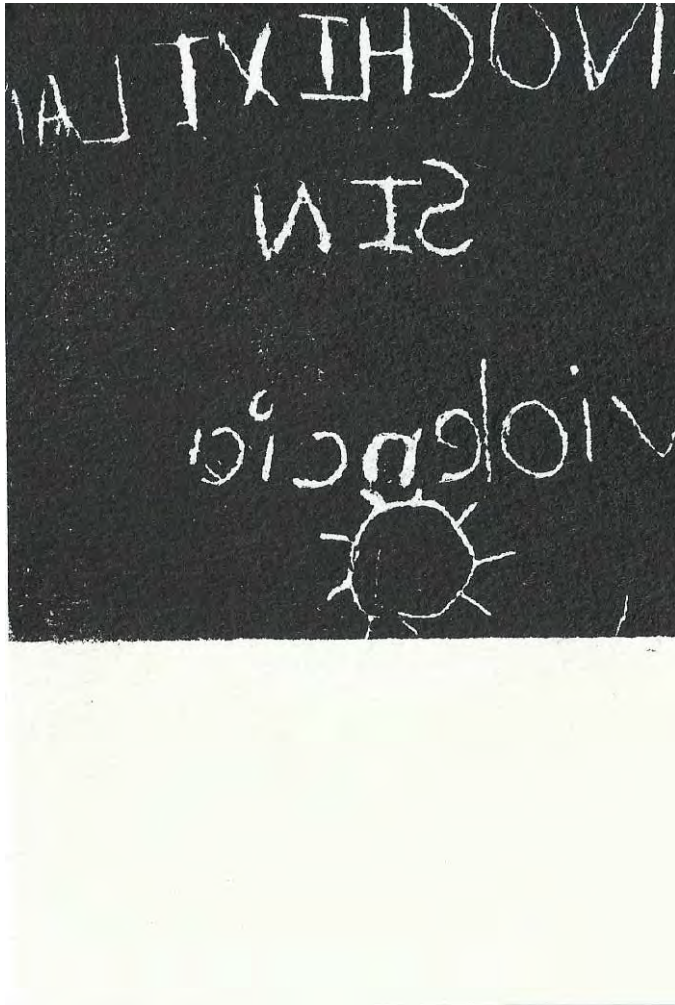
Ari. Grabado en relieve. 2016. Paisaje esquemático, con un sol sonriente, y la leyenda "Adelante Secc. 22"



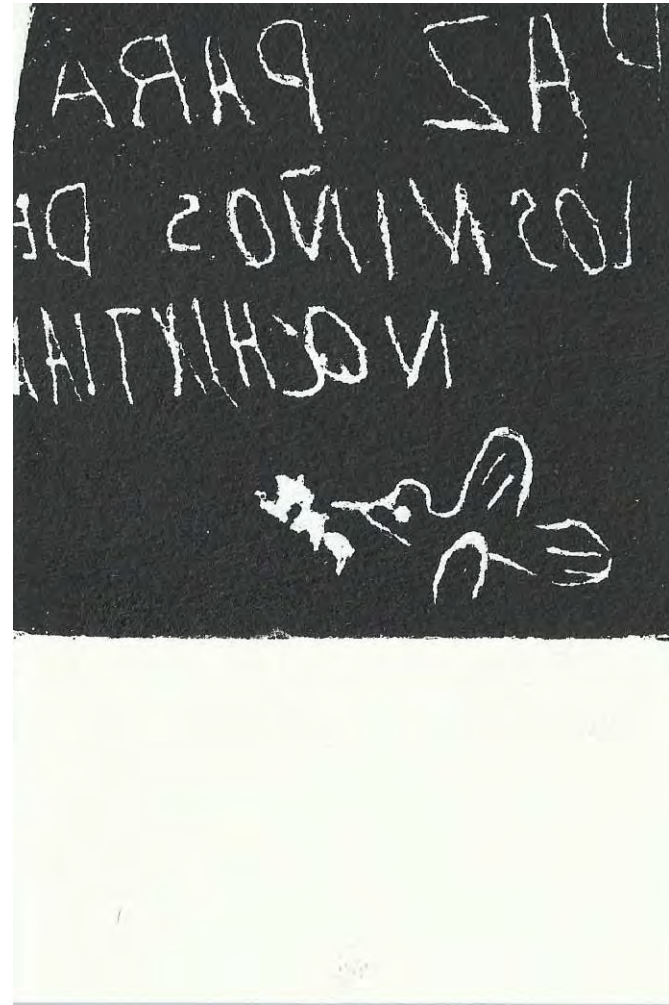
Autor anónimo. Grabado en relieve. 2016. Texto: "La plebe, chiche del sistema. Nochixtlán, Oax.", acompañado del dibujo de un seno.



Marcos Santa Ana. Grabado en relieve. 2016. Texto: "Solamente una me puede callar ¡México despierta!" y dibujos de balas.



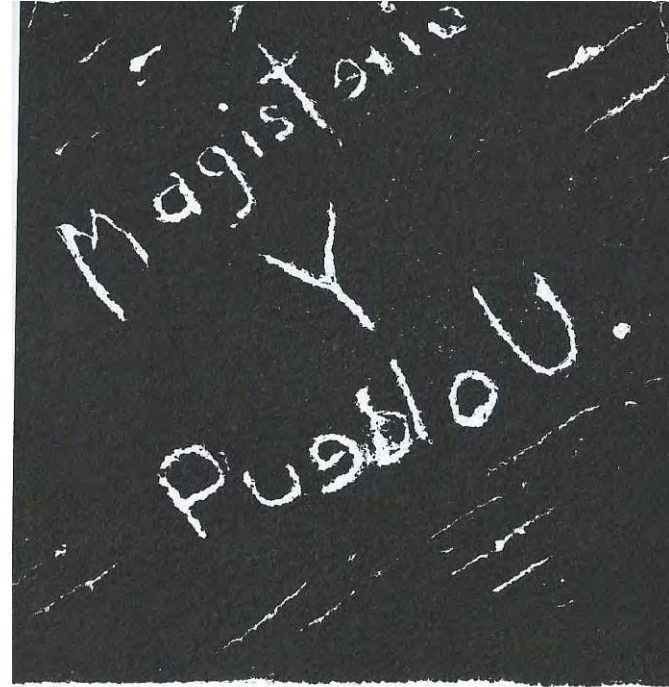
Melisa Avendaño. Grabado en relieve. 2016. Representación del Sol y la frase "Nochixtlán sin violencia".



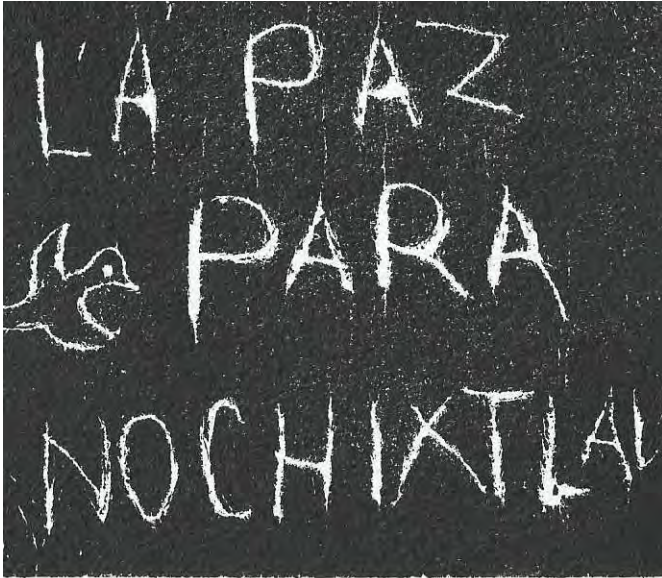
Autor anónimo. Grabado en relieve. 2016. Representación de la paloma de la paz y la frase "Paz para los niños de Nochixtlán".



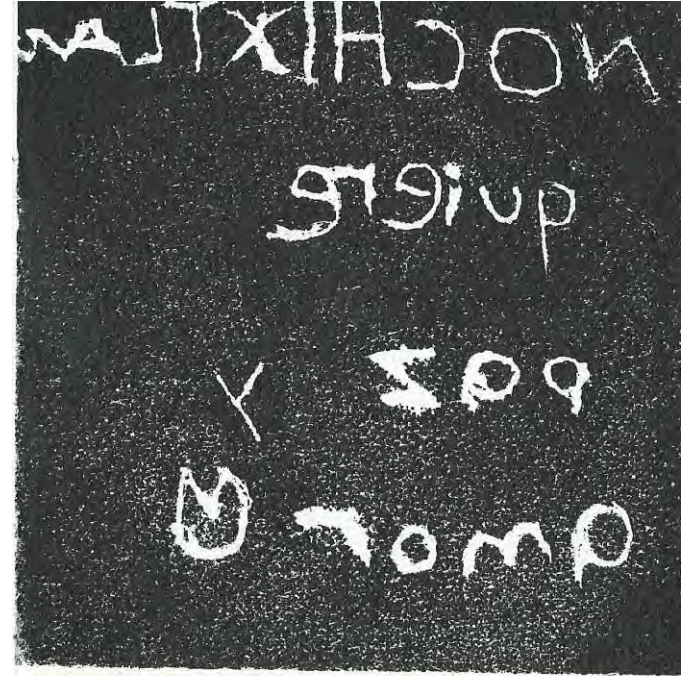
Autor anónimo. Grabado en relieve. 2016. Paisaje con elementos infantiles.



Autor anónimo. Grabado en relieve. 2016. Texto: "Magisterio y Pueblo"



Autor anónimo. Grabado en relieve. 2016. Representación de la paloma de la paz y la frase: "La paz para Nochixtlán".



Cristian. Grabado en relieve. 2016. Texto: "Nochixtlán quiere paz y amor".

AGRADECIMIENTOS

Agradezco profundamente a mis padres, sin su apoyo y cariño no habría podido llegar hasta aquí. Por sus valiosas enseñanzas, agradezco también a los maestros que directamente me dieron las pautas en esta pesquisa: Abraham Torres, un padre para mí, sin sus enseñanzas de grabado este proyecto no habría existido; a Álvaro Villalobos, tutor académico y director de tesis, por la gran orientación y excelentes consejos; a Alfredo Rivera, profesor del taller de experimentación gráfica de la Maestría en Artes Visuales.

A mis sinodales, Ana Mayoral Marín, Yuri Alberto Aguilar Hernández, Luis Ernesto Serrano Figueroa y Darío Alberto Meléndez Manzano, por sus acertadas correcciones. A mi pareja, Gloria Illescas; a mis compañeros y amigos del posgrado, Ameyalli, Carleti, Carlos, Gracia, Noel y Paco, por hacer de la maestría una experiencia inolvidable.