



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES UNIDAD MORELIA

EL ARTE COMO PARTE DE LA EXTERIORIDAD SOCIAL.
« CHIN TACAMAYA », LOS GRABADOS DE FRANCISCO TOLEDO EN EL
CONTEXTO DE LOS SISMOS DEL 2017 EN OAXACA

ENSAYO ACADÉMICO
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
ANA LETICIA GARCÍA RODRÍGUEZ

TUTORA PRINCIPAL
DRA. ANA GARDUÑO ORTEGA
CENTRO NACIONAL DE INVESTIGACIÓN, DOCUMENTACIÓN E INFORMACIÓN DE
ARTES PLÁSTICAS, INBAL

TUTORES
DRA. DAFNE CRUZ PORCHINI
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, UNAM

DR. PEDRO ÁNGELES JIMÉNEZ
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, UNAM

CIUDAD DE MEXICO, FEBRERO, 2023



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.

In memoriam

A mi padre, Eduardo García

Quien fue, es y será mi ejemplo de fortaleza, de dedicación por lo que uno ama y de nunca
olvidar los orígenes de dónde venimos.

« La muerte no existe. La gente sólo muere cuando la olvidan.

Si puedes recordarme, siempre estaré contigo. »

- Isabel Allende

ÍNDICE

<i>Agradecimientos</i>	4
<i>Introducción</i>	6
Capítulos:	
I. <i>Toledo: entre la comunidad y la protesta</i>	11
II. <i>Arte y vida: lo estético entre lo social y lo político</i>	18
III. « <i>Chin Tacamaya</i> », <i>los grabados que formaron parte de la exterioridad social de Oaxaca</i>	24
<i>Conclusiones</i>	41
<i>Bibliografía</i>	47
<i>Índice de imágenes</i>	50

Agradecimientos

En primer lugar, agradezco a la Universidad Nacional Autónoma de México por ser una institución que siempre brinda oportunidades a sus estudiantes para seguir aprendiendo. De igual forma, doy gracias al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt), entidad que me brindó los medios económicos para poder cursar esta maestría y desarrollar mi investigación.

Quiero agradecer a mi tutora principal, la Dra. Ana Garduño, quien con su ejemplo de disciplina y pensamiento crítico fue mi guía para la realización de este ensayo académico. Asimismo, agradezco a mis asesores y también profesores en el posgrado, la Dra. Dafne Cruz y el Dr. Pedro Ángeles, por tomarse el tiempo para leer mis avances y brindarme comentarios atinados que me permitieron enriquecer el trabajo. Igualmente, agradezco a los Dres. Daniel Montero y Peter Krieger, quienes - a través de sus seminarios de Dispositivos de Exhibición e Iconografía Política - me ofrecieron las herramientas analíticas para complementar cabalmente mi investigación.

También agradezco al equipo del Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca (IAGO), al igual que a la Asociación Civil Amigos del IAGO y del CFMAB por haberme brindado la información requerida a propósito de las obras del Mtro. Francisco Toledo, así como por las diferentes charlas sostenidas con relación a mi tema de estudio. Del mismo modo, doy gracias al artista plástico José Ángel Santiago por su amabilidad y apertura para conocer su testimonio a propósito de los sismos de 2017 en Oaxaca.

De manera similar, gracias a la Coordinación del Posgrado en Historia del Arte, al Dr. Erik Velásquez, a Héctor Ferrer y a Gabriela Sotelo por siempre ofrecernos su apoyo y asesoría con el fin de realizar correctamente los trámites necesarios. También, agradezco al Instituto de Liderazgo en Museos, a Paula Duarte y Luis Ramírez, por ser el vínculo con el IAGO y gestionar lo

indispensable para llevar a buen fin la exposición proyectada como parte de la graduación del campo de Estudios Curatoriales. Asimismo, gracias a mis compañeros de generación: Nahui, Paola, Priscila, Nidia, Cindy, Ricardo y Luis Abel, por la riqueza de nuestras ideas y propuestas, por adentrarme al interesante ámbito del arte contemporáneo y por demostrarme que el trabajo en equipo en ocasiones suele ser complicado, pero siempre arroja valiosos resultados.

En la esfera personal, mi agradecimiento infinito a mi mamá, Rosario, quien - a pesar de la tristeza y del dolor que experimentamos como familia luego del deceso de mi padre - me mostró su gran amor y fortaleza para seguir adelante. Gracias mamá por estar a mi lado en todo momento y brindarme tu apoyo en mis proyectos. Y finalmente, a mi papá Lalo, por ser mi modelo a seguir de dedicación, constancia, sencillez y amor incondicional. Tu recuerdo siempre vivirá conmigo.

Introducción

*Como si la renuncia a la práctica del arte fuera parte del acto artístico mismo,
Toledo es el actor de una presencia artística que opera en su entorno (...).*

Olivier Debroise, « Toledo insurgente »¹

El 7 de septiembre de 2017 un movimiento telúrico de 8.2° en la escala Richter sacudió el territorio mexicano. El cuarto temblor con magnitud mayor a 8.0 desde 1900, el cual tuvo como epicentro el Golfo de Tehuantepec y ocasionó severos daños en los estados de Oaxaca y Chiapas, con el resultado de la muerte de 96 personas, 80% de ellas del territorio oaxaqueño.² Solo doce días después, el 19 de septiembre, otro sismo de magnitud 7.1° azotó al país. En aquel momento yo me encontraba trabajando en la oficina de Registro y Control de Obra del Museo Nacional de Arte (MUNAL); dado que siempre he habitado en las afueras de la ciudad, nunca me había tocado vivir un sismo en el centro de la capital mexicana. Por lo que, luego de haber pasado por esta experiencia, reflexioné sobre todo lo que había sucedido en tan corto tiempo y de manera tan rápida. Lo que más me sorprendió fue observar la capacidad de pronta respuesta colectiva que se efectuó durante los minutos posteriores al terremoto, tanto en lo relativo al auxilio de las vidas humanas en peligro, como a las acciones tomadas dentro del ámbito cultural con el fin de salvaguardar los repositorios artísticos pertenecientes a la red de museos del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL); entidad con la que estaba en contacto directo, debido al puesto que desempeñaba en el museo antes mencionado.

¹ Olivier Debroise, «Toledo Insurgente», en *La era de la discrepancia: arte y cultura visual en México 1968 - 1997* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2014), p. 250.

² Xyoli Pérez-Campos y Víctor Hugo Espíndola Castro, «La realidad geológica, una amenaza al patrimonio cultural de México (los sismos de 2017)», en Diana Goldberg Mayo, ed., *Sismos y patrimonio cultural: testimonios, enseñanza y desafíos, 2017 y 2018*, Primera edición (Ciudad de México: Secretaría de Cultura, Dirección General de Publicaciones, 2018), p. 53.

Como resultado de experimentar este evento en una ciudad que fue de las más afectadas, pude ser plenamente consciente de que las situaciones en las cuales los acervos se han visto en peligro juegan un papel fundamental dentro de la narrativa concerniente a la historia del coleccionismo. Desafortunadamente, en diversas ocasiones estos sucesos han resultado determinantes ya que se han registrado pérdidas importantes o daños graves en las obras que conforman estos repositorios. Para el caso mexicano – que es el que nos ocupa en este ensayo – los movimientos telúricos son fenómenos que se han vivido como experiencias traumáticas, debido a la ubicación geográfica del territorio y a la interacción de cinco placas tectónicas que provocan un alto nivel de sismicidad.³ En este marco, el patrimonio cultural también se ha visto afectado por estos desastres naturales que provocan crisis poblacionales, económicas, sociales y políticas.

El ejemplo que funge como eje central de este estudio son los sismos acontecidos en septiembre de 2017. Dichos acontecimientos resultaron perjudiciales para los inmuebles históricos y el patrimonio mueble artístico e histórico bajo el cuidado del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL) y el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH).⁴ De acuerdo con el Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble (CENCROPAM), durante estos temblores las afectaciones mayores se registraron en Ciudad de México, Tlaxcala, Morelos, Guerrero, Oaxaca y Chiapas.⁵

Por ello, y a raíz de esta problemática, surge la pregunta ¿qué pasa con el arte en momentos de crisis? Una interrogante extensa, dada la amplia concepción en torno a los términos ‘arte’ y ‘crisis’ que, no obstante, abre el camino para cuestionarse sobre la situación que experimentan

³ *Ibid*, p. 50.

⁴ Lidia Camacho Camacho, “Restauración del patrimonio artístico dañado por desastres naturales” en *Ibid*, pp. 124-131.

⁵ Ernesto Martínez Bermúdez, “Retos para la salvaguarda del patrimonio artístico afectado por los sismos” en *Ibid*, pp. 133-134.

tanto las piezas de arte institucionalizadas y resguardadas dentro de una colección, así como las producciones artísticas realizadas a partir o durante esos momentos de trance. ¿Qué sucede con las obras en dichas situaciones?, en las cuales, en un primer momento, pareciera que el aspecto artístico pasa a último término dada su naturaleza primordialmente estética. ¿Es que, entonces, la actividad artística se paraliza para brindar prioridad a la practicidad de la vida y, así, proveer soluciones para la supervivencia?

Para plantear esta cuestión en el contexto mexicano contemporáneo se analizará particularmente la creación de cuatro grabados, pertenecientes a la serie *Temblores*, realizados por el artista Francisco Toledo luego de los terremotos referidos líneas arriba. Los cuales afectaron gravemente al Istmo de Tehuantepec, zona con la cual el citado artista siempre guardó una profunda y cercana relación, al grado de considerarse oriundo de dicha región. Cabe mencionar que la selección de este tema forma parte del estudio en torno al acervo del Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca, con motivo de la curaduría colectiva realizada para obtener el grado de Maestra en Historia del Arte dentro del campo de Estudios Curatoriales.

Con base en lo anterior, surgen preguntas de mayor especificidad: ¿Estas obras se postularon como medio a través del cual el artista promovió el apoyo comunitario para la población y, a su vez, para manifestar protesta e inconformidad ante la falta de respuesta por parte del Estado?

Resulta esencial agregar que, para los fines de esta investigación, se retomará el concepto de *dispositivo* enunciado por Giorgio Agamben, quien menciona que éste es una red que permite establecer relaciones entre elementos de fuerza y saber, la cual contesta a una urgencia contemporánea de una necesidad específica; o sea, responde al momento presente y su nexo con las relaciones humanas con el fin de obtener un efecto más o menos inmediato. En donde, además,

está implícito un proceso de subjetivación que permite la producción de un sujeto a partir de su vínculo con el dispositivo.⁶

En función de ello, ¿se podría observar una cancelación del dispositivo de exhibición convencional? Francisco Toledo elaboró cuatro grabados en punta seca que fueron puestos a la venta a través de galerías y centros culturales en Oaxaca y Ciudad de México. No obstante, dado que lo recaudado por estas ventas fue destinado a los damnificados por el terremoto y se generó un plan de asistencia colectiva, ¿se podría percibir un dispositivo artístico enfocado hacia lo social? En otras palabras, se distinguiría un replanteamiento del dispositivo basado en el desarrollo de un programa comunitario, mediante el efecto obtenido con la ayuda económica resultante de la obra misma. Es decir, las piezas no fueron producidas en un inicio para su exposición, sino para ingresar directamente al mercado del arte.

Por consiguiente, el argumento propuesto aquí sugiere que, ante el contexto de catástrofe derivado de los sismos en Oaxaca, el dispositivo de exhibición tradicional de las obras experimentó una anulación. Esto porque, en lugar de exponer las piezas en un espacio determinado – como el museo –, éstas formaron parte de un programa de apoyo desarrollado en el espacio público; en otros términos, los efectos derivados de estas obras recayeron en la *exterioridad social* de dicha comunidad – en palabras de Nelly Richard ⁷ –. Del mismo modo, se plantea que esta serie de cuatro grabados fue el recurso por el cual Francisco Toledo manifestó su inconformidad política ante la falta de soluciones por parte del gobierno.

Para ello, este ensayo está organizado en tres capítulos. El primero tratará el carácter comunitario y protestatario percibido dentro de la labor estética y pública de Francisco Toledo con

⁶ Giorgio Agamben, « ¿Qué es un dispositivo? », *Sociológica*, agosto de 2011, pp. 250-261.

⁷ Nelly Richard, «La exterioridad social como soporte de producción de arte», en *Márgenes e instituciones: arte en Chile desde 1973*, 2. ed (Santiago de Chile: Ediciones/Metales Pesados, 2007), pp. 34-35.

el análisis de las posturas desempeñadas por él, así como indagar en torno a la fabricación de su imagen como artista. Esto llevará al segundo apartado, en donde se abordará la cuestión del arte político mediante las nociones propuestas por Nelly Richard y Jacques Rancière, lo cual conducirá a la identificación de tres aspectos principales que caracterizan a este tipo de expresiones artísticas. Después, en la tercera sección, se procederá al estudio del caso particular de la serie de grabados elaborados por el artista en ocasión de los temblores en Oaxaca, en el cual se priorizará el análisis visual de tinte político y social de la obra.

Al final, como parte de las conclusiones obtenidas y con base en los fundamentos teóricos revisados, se dará respuesta a las preguntas planteadas en un inicio, a través de una reflexión que permitirá ver cómo es que estas piezas se postulan como un ejemplo del arte político, en donde además se observará la manera en que Toledo manejó los dispositivos de exhibición.

I. *Toledo: entre la comunidad y la protesta*

Al abordar el quehacer de Francisco Toledo resulta inevitable observar que no se enfocó únicamente en las artes plásticas, sino también en las repercusiones dentro de las comunidades con las que interactuaba. Esta acepción de colectividad se puede percibir a través de dos líneas: el interés de ayuda que caracterizó las tareas sociales realizadas por el artista (por ejemplo, las diversas asociaciones o centros fundados en Oaxaca para la asistencia a la población, la protección del patrimonio cultural y los recursos naturales⁸), y el carácter revolucionario o de protesta política que, asimismo, fue algo recurrente en sus obras de arte y en sus actos públicos.⁹ En varias ocasiones, Toledo reconoció que el sentido de ayuda y servicio a los demás, así como el atributo revolucionario focalizado en la protesta social, formaban parte de sus actividades.

En Oaxaca, el sentido de comunidad se postula como una forma de vida muy arraigada, dada la tendencia que los habitantes tienen a desarrollar su cotidianidad en espacios públicos, donde las personas se reúnen y comparten experiencias en común como parte de sus propias tradiciones.¹⁰ El investigador Alejandro Castellanos menciona que algunos intelectuales de origen zapoteco, como Floriberto Díaz Gómez y Jaime Martínez Luna, han empleado el término “comunalidad”

⁸ Algunas de las instituciones en donde Toledo se involucró o fungió como fundador: creación del Patronato Pro-Defensa y Conservación del Patrimonio Cultural (Pro-Oax); fundación del Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca (IAGO); restauración del Ex Convento de Santo Domingo de Guzmán, la Biblioteca Francisco de Burgoa y el Jardín Etnobotánico; el Taller Arte Papel Oaxaca; el Centro de las Artes de San Agustín (CaSa); la Biblioteca para invidentes Jorge Luis Borges; el Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca (MACO); el Cine Club El Pochote; el Centro Fotográfico Manuel Álvarez Bravo y la Fonoteca Eduardo Mata. (Referidos en Silvina Espinosa De los Monteros, «Conversación con Francisco Toledo “He vivido deslumbrado”». Gaceta UNAM. 6 de septiembre de 2019, sec. Cultura. <https://www.gaceta.unam.mx/conversacion-con-francisco-toledo-he-vivido-deslumbrado/>).

⁹ Dos ejemplos ilustran este aspecto: la tamaliza que el artista organizó en agosto de 2002 en el Zócalo de Oaxaca como protesta en contra de que la franquicia McDonald’s instalara uno de sus restaurantes en el centro del estado. Otro caso fue la elaboración que hizo Toledo de 43 papalotes con el rostro de los estudiantes de Ayotzinapa que habían perdido la vida, con la intención de manifestar el malestar por aquel hecho y exigir que se castigaran a los culpables.

¹⁰ Antonio Moya Latorre, «El terremoto en Juchitán de Zaragoza. Catálogo de arte» (Master in City Planning, Massachusetts Institute of Technology, 2019), p. 32. https://issuu.com/tonimoya/docs/antonio_moya_art_catalog_in_juchit_n. (Consultado el 01/03/2022).

para referir al modo de vida de los pueblos oaxaqueños. Ello abarca diferentes ámbitos, como la creación cultural, y da cuenta de la forma en que la imagen ha resultado un elemento esencial dentro de la memoria colectiva en las diversas comunidades de dicho estado de la república.¹¹

Martínez Luna precisa el término “comunalidad” como un concepto de carácter práctico definido mediante el ejercicio de la vida misma, permitiendo su “comprensión integral, total, natural y común”.¹² Asimismo, agrega que este modo de existencia otorga fortaleza, la cual ha permitido el aprendizaje y la enseñanza de esta vivencia colectiva, la cual se logra por medio de una comunicación a partir de la “unidad de la diversidad”.¹³ Este tipo de resistencia – referida a la defensa de la existencia a partir de esta forma de vida – también guarda relación con el sentido de comunidad, ya que a través de esta dinámica de enseñanza-aprendizaje se reproducen las características de la cotidianidad propia de los habitantes de dichas regiones oaxaqueñas, guardando siempre la condición de unidad.¹⁴

Es así que, en la imagen pública de Toledo, su inclinación por apoyar a la gente ocupó un lugar primordial, en tanto agente cultural; identidad que él atribuyó a razones familiares, históricas, así como a rasgos distintivos de los oaxaqueños. En varios momentos, Francisco Toledo hizo referencia a descender de familia revolucionaria por el vínculo con José F. Gómez, “Che Gómez”, tío abuelo de su padre.¹⁵ Este personaje formó parte de la facción radical en calidad de jefe militar en Juchitán durante la primera fase de la Revolución Mexicana y se levantó en armas contra el entonces gobernador de Oaxaca, Benito Juárez Maza (hijo de Benito Juárez).¹⁶

¹¹ Alejandro Castellanos, «Lu’biaani: Francisco Toledo y la fotografía» (Exposición, Antiguo Colegio de San Ildefonso, UNAM. Presentada del 15 de octubre de 2021 al 13 de marzo de 2022).

¹² Jaime Martínez Luna, «Conocimiento y comunalidad», *Bajo el volcán*. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla 15, n.º 23 (septiembre de 2015), p. 100.

¹³ *Ibid*, pp. 103-106.

¹⁴ *Ibid*, p. 107.

¹⁵ Santiago Espinosa De los Monteros, «Francisco Toledo: An Interview», *ArtNexus*, marzo de 2005, p. 87.

¹⁶ «José F. Gómez, jefe político de Juchitán» en <http://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/fotografia:37288>. (Consultado el 02/11/2021).

Respecto a la relación intrínseca entre la labor comunitaria y el territorio de Oaxaca como localización geoespacial de su trabajo y residencia, Toledo apuntó que las retribuciones que hacía a la gente de la región eran a causa de la necesidad que experimentaban, dada la ausencia de recursos económicos.¹⁷ Es aquí, mediante el sentido de pertenencia al lugar, donde se puede observar una intersección entre su deseo de aportar ayuda a la comunidad y el sentido de protesta política que define su accionar público, ya que el ser oaxaqueño – istmeño de las zonas de Tehuantepec y Juchitán – para él significaba formar parte de una localidad que se ha caracterizado por su naturaleza activa, “su conciencia de clase y su larga historia política”.¹⁸

Por consiguiente, se advierte que, si bien el lugar de nacimiento de Toledo no fue precisamente Oaxaca, siempre se encontró rodeado por el modo de vida de este sitio. En primer lugar, porque provenía de una familia oriunda de este estado, también por haber vivido parte de su adolescencia allí¹⁹ y además por haber decidido hacer de Juchitán su lugar de residencia al regresar de sus estancias en Europa y Estados Unidos.²⁰ Por lo tanto, es evidente que, poco a poco y con toda la intención de destacar con orgullo sus antepasados istmeños, Toledo se impregnó de los usos y costumbres de estas localidades, en parte como una respuesta lógica de desarrollar su vida cotidiana en dichos espacios y admirar a sus culturas originarias. Como ya se mencionó, son zonas en las que los habitantes llevan un estilo de vida definido como comunalidad; comportamiento que Toledo hizo suyo.

¹⁷ Silvina Espinosa De los Monteros, «Conversación con Francisco Toledo “He vivido deslumbrado”», *Gaceta UNAM*, 6 de septiembre de 2019, sec. Cultura, <https://www.gaceta.unam.mx/conversacion-con-francisco-toledo-he-vivido-deslumbrado/>. (Consultado el 24/10/2021).

¹⁸ Teresa del Conde, «Francisco Toledo como artista gráfico», en *Anales Del Instituto De Investigaciones Estéticas*, 1989, p. 143.

¹⁹ Daniel Brena, «Gráfica. Una entrevista a Francisco Toledo», *Por cierto. Se me olvidó decirte* (blog), 8 de julio de 2017, <https://medium.com/narrativa-documental/gr%C3%A1fica-de16361f56fc>. (Consultado el 12/09/2022).

²⁰ Debroise, *Op. Cit.*, p. 248.

Otro punto que habla de la condición contestataria en la obra y la labor de Francisco Toledo, y que también fungió como componente de su imagen como artista, fue su interés por el grabado y su acercamiento al Taller de Gráfica Popular (TGP). En diversas ocasiones, Toledo describió la manera en la que llegó a tener contacto con dicho colectivo y la manera en que éste había influenciado su postura frente a la gráfica como medio de expresión social y político. Así, relató que durante su juventud, asistió a un taller con Arturo García Bustos, personaje que inculcaba a sus alumnos la realización de una “pintura con mensaje”,²¹ lo que guardaba relación con las temáticas promulgadas por el TGP. En una entrevista concedida en 2015, Toledo mencionó que aquellas clases con García Bustos tendrían su repercusión ante los hechos de Ayotzinapa y Tlatlaya,²² los cuales se caracterizaron por tratarse de la muerte de civiles a manos de grupos militares, ambos acaecidos en 2014.

A ello se suma el carácter democrático inherente al grabado, ya que éste se presenta como una técnica artística que permite una producción más rápida y a mayor escala, sin tantas repercusiones en el costo de su elaboración. Esto se puede advertir en los estatutos fundacionales del TGP, cuando éste manifestó que sus intereses veían por el progreso y la democracia del pueblo mexicano.²³ Por ello, la gráfica fungía como el medio más adecuado, al postularse como la técnica que posibilitaba una “multireproducción eficiente” que conllevaba una mayor difusión de las ideas, a través de la realización de manuales, folletos e ilustraciones de prensa que tenían la misión de educar al pueblo.²⁴

²¹ Silvana Espinosa de los Monteros, *Op. Cit.*

²² *Loc. Cit.*

²³ Raquel Tibol, *Gráficas y neográficas en México* (México: Casa Juan Pablos : Secretaría de Cultura del Gobierno del Distrito Federal, 2002), p. 68.

²⁴ *Ibid*, pp. 73 y 88.

Aquí, resulta interesante observar la manera en que Toledo rescató los puntos “favorables” concernientes a dicho taller, para así poder conformar su propia figura artística. Toledo no llegó a referir que dicho colectivo también sufrió de críticas que negaban su interés enfocado a la situación específica del pueblo mexicano. De igual modo, se le tachó de ser una agrupación que trabajaba para un pensamiento político partidista²⁵ y de desempeñar una postura populista que iba más en retroceso, en lugar de tener miras hacia el futuro.²⁶

Por el contrario, para Toledo, el aspecto que le resultó determinante del TGP con referencia a la gráfica, fue que sus miembros promovieron su uso con un sentido práctico en favor de la comunidad. Ya sea referente a su educación o en el sentido de encontrarse siempre cerca de ella e identificarse con sus problemas, generando discusiones colectivas de tinte político que permitieran su divulgación y conocimiento.²⁷ De esta forma se advierte que la gráfica, debido a su funcionalidad social, representó para Francisco Toledo el conducto para llevar a cabo una crítica social ante el contexto que lo rodeaba. De igual manera, el historiador de arte Renato González Mello evoca que el artista expresaba que el quehacer, a través del grabado, llevaba siempre implícita una consideración atenta del presente, viéndolo así como una herramienta para la reflexión que lo convertía en un arte de argumentos.²⁸

A ello se añade que Toledo también recuperó la relevancia de la labor editorial y la distribución de publicaciones – folletos o manuales, tal como lo realizó el TGP – al crear y editar la revista-boletín *El Alcaraván* durante la década de los noventa y emitida trimestralmente.²⁹ Ésta

²⁵ *Ibid*, pp. 83 y 86.

²⁶ David Craven, «Agrarian aesthetics in the age of mechanical reproduction: Walter Benjamin according to the Taller de Gráfica Popular», en Cuauhtémoc Medina, ed., *La imagen política*, 1. ed, Estudios de arte y estética 60 (Coloquio Internacional de Historia del Arte (Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Estéticas), México, D.F: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006), p.424.

²⁷ Tíbol, *Op. Cit.*, pp. 76 y 111.

²⁸ Renato González Mello, «La pintura, la gráfica, la biblioteca...», *Gaceta UNAM*, 9 de septiembre de 2019, p. 18.

²⁹ Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca, *El Alcaraván*, vol. I, n.º 1 (abril-mayo-junio de 1990).

tuvo como objetivo principal el estudio y la divulgación de la producción gráfica³⁰ y el patrimonio artístico y cultural de México, la cual contó con diecinueve números,³¹ en los que se incluyeron textos de investigadores especializados en dichos campos como Cuauhtémoc Medina, Renato González Mello, Jan Hendrix, Patricia Álvarez y el mismo Francisco Toledo.³² Asimismo, esta publicación fue el medio a través del cual el artista impulsó un ejercicio de catalogación a propósito de su labor como coleccionista, ya que una sección de la revista se dedicó a registrar y describir las donaciones de obra gráfica que el artista recibía; piezas que luego formarían parte del acervo del Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca (IAGO).³³

Otro elemento que también explica el carácter contestatario de Toledo es con referencia al movimiento estudiantil de 1968 en México y su relación con Elisa Ramírez Castañeda, antropóloga, economista, poeta, editora y activista. Olivier Debrouse comenta que un día después de los hechos del 2 de octubre en Tlatelolco, Toledo decidió cancelar una exposición de su obra organizada por el INAH, la cual se presentaría en el Convento de Santo Domingo en Oaxaca. Ante dicha situación, el artista resolvió desmontar las piezas de la muestra y ofrecerlas al comité de la Facultad de Economía de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), con el fin de que las vendieran y se brindara apoyo a los presos políticos.³⁴ A partir de este gesto, agrega Debrouse, se estableció una comunicación entre el artista y el grupo de estudiantes, algunos de los cuales terminaron refugiándose con Toledo. Dentro de ellos se encontró Elisa Ramírez, con quien mantuvo una relación cercana durante once años. Este autor atribuye este encuentro como punto

³⁰ *Loc. Cit.*

³¹ «Este sábado: El Alcaraván en el IAGO», *Biblioteca del IAGO* (blog), 26 de diciembre de 2008, <http://biblioiago.blogspot.com/2008/12/este-sbado-el-alcaravn-en-el-iago.html>. (Consultado el 12/09/2022).

³² Mónica Mateos-Vega y Mónica Merry MacMasters, «Fundé una bomba cultural, suave y dulce: Toledo», *La Jornada*, 28 de noviembre de 2013, sec. Cultura, <https://www.jornada.com.mx/2013/11/28/cultura/a03n1cul>. (Consultado el 12/09/2022)

³³ Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca, *El Alcaraván*, vol. IV, n.º 14 (julio-agosto-septiembre de 1993).

³⁴ Olivier Debrouse, *Op. Cit.*, p. 248.

de partida para que el artista se inclinara hacia una posición de izquierda reflejada en un “liberalismo ultraradical”.³⁵

Para 1972, junto con Elisa, Toledo fundó la Casa de Cultura en Juchitán. Recinto que, durante un tiempo, se convirtió en centro de la Coalición Obrera Campesina Estudiantil del Istmo (COCEI). En 1981, dicha agrupación ganó las elecciones municipales y Juchitán llegó a ser el primer lugar donde existió una administración de izquierda en México. Resulta relevante mencionar, como comenta Debrouse, que el apoyo brindado por Toledo a esta organización fungió como un factor esencial para brindarle visibilidad nacional a la misma.

Por lo tanto, ¿de qué modo las actividades plásticas del artista, articuladas con el apoyo comunitario, reflejan esta confluencia con lo protestatario?, ¿la protesta y la asistencia a la colectividad local son parte del mismo dispositivo de la obra de arte o se trata de elementos separados que solo guardan una correspondencia entre sí? Para abordar la correlación entre las tareas plásticas de Toledo, sus labores de ayuda a la comunidad y el aspecto insurgente, se recurrirá al tema del arte político, de donde se pueden obtener algunas herramientas teóricas para observar las conexiones entre lo estético, lo político y lo social.

³⁵ Elisa Ramírez citada en *Loc. Cit.*

II. *Arte y vida: lo estético entre lo social y lo político*

En el apartado anterior, se planteó la cuestión de cómo la producción artística de Francisco Toledo, en conjunción con sus labores comunitarias, refiere a un cruce con la manifestación de disconformidad social y política. Lo que conduce a la reflexión sobre los dispositivos empleados por Toledo para su arte, en donde se percibe que sus labores de filántropo y crítico sociopolítico en Oaxaca formaron parte de su quehacer como artista.

Para ello, en primer lugar, se recurre a la definición de “política” y lo que se entiende por dicho término. El diccionario de la Real Academia Española brinda doce significados posibles para esta palabra; empero para este caso, son cuatro los que resultan adecuados. Como adjetivo refiere a una persona que interviene en las cosas del gobierno y negocios del Estado. Como sustantivo puede significar el arte, la doctrina o la opinión referente al gobierno de los Estados, así como a la actividad de quienes rigen o aspiran a regir los asuntos públicos o a la actividad del ciudadano cuando interviene en temas públicos con su opinión, su voto, o de cualquier otro modo.³⁶ De esta manera, se puede observar que el sentido *público* resulta esencial para comprender lo que conlleva el *ser político*.

No obstante, el arte, como producción estética presentada a un espectador en un espacio común; es decir, como expresión accesible a una comunidad, también muestra la característica de ser *público*. Entonces, ¿se diría que todo arte público es político? Cuauhtémoc Medina, al referir “lo político”, advierte el peligro en el que usualmente se cae al hablar de ello e identificarlo con lo ocurrido en relación directa a los asuntos del Estado, a la distribución de poderes o a la organización de las colectividades.³⁷ Para evitar incurrir en dichas confusiones, Medina cita el concepto de lo

³⁶ Real Academia Española, «político, ca», en *Diccionario de la Lengua Española* (España, 2020), <https://dle.rae.es/pol%C3%ADtico#Ta2HMYR>. (Consultado el 02/11/2021).

³⁷ Cuauhtémoc Medina, «Juegos Intersubjetivos en el campo político», en *La imagen política, Op. Cit.*, p. 570.

político propuesto por Carl Schmitt al mencionar que éste presenta una suerte de polaridad, al reconocer en él dos elementos opuestos: un adversario y un amigo; distinción que denota la unión/separación, asociación/disociación con un sentido de conflicto intrínseco.³⁸

Aquí es importante hacer una acotación y considerar el contexto en el cual se desarrolló dicha concepción teórica y el acercamiento que Schmitt tuvo con el fascismo; postura que se hace patente a través de esta misma definición, en donde dos partes se enfrentan y que, por lo tanto, pueden propiciar un ambiente violento reflejado en la terminología empleada por este autor para elaborar su concepto. No obstante, como agrega Medina, se recurre a esta acepción en razón de la notable revisión de la teoría política contemporánea realizada por Schmitt³⁹ y debido a que, dentro del caso estudiado en este ensayo, se puede identificar esta *parte* y *contraparte* representadas por la producción plástica de Francisco Toledo y por los diferentes ámbitos político-culturales a los que se enfrentó. Por ejemplo, cuestiones de administración gubernamental, además de aquellos proyectos que iban en detrimento del patrimonio cultural y ecológico de Oaxaca. Por consiguiente, se advierte que cuando se habla de “lo político” no necesariamente se debe cumplir con una condición aludida a un asunto del gobierno. La característica clave en ello es la distinción de dos puntos contrarios que se encuentran.

Algunos autores como Nelly Richard, al discutir la temática de lo político y lo crítico en el arte chileno, refieren al tema del arte y la vida, de la autonomía o heteronomía del arte, así como su vínculo con la praxis social⁴⁰ – de nuevo, está presente la polaridad señalada por Schmitt respecto al concepto de lo político –. Dichas cuestiones han sido tema recurrente desde principios del siglo XX, con el advenimiento de las vanguardias, en cuya historia “se observa una transgresión

³⁸ *Loc. Cit.*

³⁹ *Loc. Cit.*

⁴⁰ Nelly Richard, «Lo político y lo crítico en el arte: “¿Quién teme a la neovanguardia?”», en *Lo político y lo crítico en el arte: Artistas mujeres bajo la dictadura en Chile* (Valencia: IVAM, 2011), p. 20.

de los límites diferenciados y específicos del sistema artístico para que éste logre una intervención directa en la sociedad”⁴¹.

Por otro lado, Juan Acha – en 1975, ya instalado en México y abarcando un contexto latinoamericano – destacó que uno de los aspectos que ligan el arte con la política se observa mediante las temáticas de esta índole que permiten la creación de manifestaciones artísticas con fines contraculturales. En donde agregó que la obra de arte posee un valor cultural activo, lo cual le brinda su carácter de oposición, constituyéndose así como un acto político en sí mismo.⁴²

Lo que estas referencias ayudan a comprender es que lo político como concepto, se ha caracterizado por la presencia de elementos que conllevan un sentido de contraposición; que en el arte resulta ser un tema situacional. En otros términos, es un aspecto que se enuncia por el propio entorno en donde la producción estética se realiza y por las diferentes relaciones o lógicas que ésta genera o mantiene con otros agentes propios de la circunstancia. Sin embargo, a pesar de que la definición del arte político va de la mano con su propio ámbito, considero que se pueden rastrear algunas características en común que permiten identificarlo.

Richard, al hablar de los casos de la Escena de Avanzada y el Colectivo Acciones de Arte (grupo CADA) – activo entre 1979 y 1985 en Chile⁴³ –, resalta algunas de sus particularidades en función de sus “acciones de arte”, en donde la intervención de lo cotidiano por parte de los sujetos,⁴⁴ la inserción de sus dinámicas dentro de los roles comunitarios y el empleo del espacio público como dispositivo de exhibición⁴⁵ se postulan como propiedades esenciales para comprender su

⁴¹ *Loc. Cit.*

⁴² Juan Acha, «Arte y Política», en Juan Acha y Clara Bolívar Moguel, *Juan Acha: despertar revolucionario*, Primera edición, Folio MUAC 050 (Ciudad de México: MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM : RM Ediciones, 2017), p. 51.

⁴³ Biblioteca Nacional de Chile, «Crisis en el arte y resistencia política. Colectivo Acciones de Arte (CADA)», *Memoria Chilena*, <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3342.html#cronologia>. (Consultado el 12/08/2022).

⁴⁴ Nelly Richard, «Márgenes e Institución. Arte en Chile desde 1973», en *Arte en Chile desde 1973. Escena de Avanzada y Sociedad*, 46 (Chile: Flacso, 1987), p. 12.

⁴⁵ Nelly Richard, «La exterioridad social como soporte de producción de arte», *Op. Cit.*, pp. 34-35.

quehacer. En donde además, se vuelve a enfatizar que dichas producciones artísticas se conforman en “la pluridimensional social de soportes de materialización artística que combinan ‘arte’ y ‘vida’”.⁴⁶

Este vínculo entre los dos elementos antes enunciados también ha sido abordado por el filósofo Jacques Rancière. A propósito de ello, y en consideración de las prácticas estéticas y políticas, él habla de la “distribución de lo sensible”, la cual revela quién puede tener una participación dentro de lo que es común para la comunidad.⁴⁷ Asimismo, resulta importante mencionar que para este autor lo estético y lo político guardan un enlace en función de la experiencia; así como en lo primero se percibe una experiencia de los sentidos, con base en la idea kantiana, lo segundo se ve como una forma de experiencia.⁴⁸

De igual manera, para Rancière existen tres tipos de finalidad del arte, en donde se observa una de tinte externo y objetivo que guarda estrecha relación con su utilidad y su uso, en la cual se reitera la noción de comunidad, ya que se nota una repercusión sobre ella.⁴⁹ Igualmente, este autor advierte una relación suplementaria entre el arte y la vida.⁵⁰ No se trata de una unión en donde exista una disolución de ambos elementos, sino de una concordancia complementaria.⁵¹ Por consiguiente, se entiende que para Rancière el nexos entre lo estético y lo político conlleva un objetivo percibido mediante su aprovechamiento para un fin determinado, lo cual recae dentro de una colectividad, permitiendo así formas de vida.

⁴⁶ *Ibid*, p. 34.

⁴⁷ Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*, Pbk. ed (London ; New York: Continuum, 2006), p. 12.

⁴⁸ *Ibid*, p. 13.

⁴⁹ Jacques Rancière, «Art, Life, Finality: The Metamorphoses of Beauty», *Critical Inquiry. The University of Chicago* 43 (spring de 2017), pp. 600, 603.

⁵⁰ *Ibid*, p. 603.

⁵¹ Nikos Papastergiadis, «De la ciudad como cosmopolis a los espacios cosmopolitas», *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, junio de 2021, p. 43.

Por ello, a partir de las perspectivas de estos dos autores, Richard y Rancière, en donde persiste la idea conceptual sobre la existencia de dos puntos opuestos que se encuentran entre sí, propuesta por Schmitt, se distingue la convergencia de algunos elementos para abordar el tópico del arte político. En primer lugar, está la relación entre arte y vida. En ella se inscribe el aspecto funcional y de utilidad del arte, visto a través de una injerencia en la sociedad – para la autora francesa – y de un mantenimiento y mejoramiento del sentido común esencial para una comunidad, en Rancière. Ligado a esto último, también se encuentra la noción de colectividad que se vincula con la de agente social, lo cual se puede observar en Richard cuando habla del espacio público como el sitio donde tienen lugar las lógicas sociales, denominándolo “exterioridad social”, y por lo tanto, entendido como el dispositivo para la creación y exhibición de las producciones de arte de tono político. Finalmente, está el elemento de la intervención de lo cotidiano en Richard, que se refleja en el surgimiento de modos de existencia para el filósofo francés.

Como se observa, la noción de un arte político ha dependido de las circunstancias y situaciones que han rodeado a cada una de estas manifestaciones artísticas; por lo que es importante señalar la forma en que el denominado arte público se presenta en el ambiente oaxaqueño. Aquí resulta indispensable referir, de nueva cuenta, la noción de “comunalidad” explicada por Martínez Luna y citada anteriormente.

Este término se postula como un concepto esencial para comprender la forma de vida en conjunto desarrollada por las comunidades oaxaqueñas, en la cual existe una relación correspondiente entre la naturaleza, el territorio, la sociedad, las labores desempeñadas y el bienestar obtenido por la población, así como la defensa de este modo de existencia por parte de

las mismas personas que lo generan con el objetivo de que éste permanezca a través de los tiempos y los espacios.⁵²

Es por ello que, con base en estas nociones, ¿se puede sostener que la labor artística y filantrópica de Francisco Toledo se postula en suma como una muestra de arte político con las características antes enunciadas, en donde además se percibe una cancelación del dispositivo de exhibición convencional para concretar la producción artística? Luego, ¿todo arte público es político? En primera instancia, se podría responder que en Oaxaca sí, debido a la línea borrosa entre lo público y la cultura de dicha región; en donde, en realidad, no existe una división como tal, sino que lo público forma parte de la cultura oaxaqueña, la cual se experimenta en la colectividad y, por lo tanto, estimula un espíritu de compromiso social entre la comunidad. Razón por la cual la mayor parte de los artistas oaxaqueños, también se han desenvuelto como activistas.⁵³

Con el objetivo de continuar esta reflexión, se procederá al estudio de la realización de cuatro grabados por este artista, dentro del contexto de los sismos de 2017.

⁵² Martínez Luna, *Op. Cit.*, pp. 100, 103.

⁵³ Moya Latorre, *Op.Cit.*, p. 33.

III. «Chin Tacamaya», los grabados que formaron parte de la exterioridad social de Oaxaca

Luego del terremoto del 7 de septiembre de 2017, la región del Istmo en Oaxaca quedó devastada. Las viviendas resultaron afectadas al grado de convertirse en sitios inhabitables,⁵⁴ por lo que las personas perdieron su lugar para vivir y su patrimonio. Ante esta situación, en donde el factor humano se encontró en peligro latente, diversos artistas y colectivos, en su mayoría oaxaqueños, decidieron actuar para tratar de brindar una solución que ayudara a la población afectada o, al menos, mitigara las consecuencias.



Fig. 1 Francisco Toledo, *Juchitán (Chin Tacamaya)*, 2017, punta seca. Cortesía Amigos del IAGO y del CFMAB, A.C.

Grupos como *Binni Biri* (“gente hormiga” en zapoteco), *Bicu Yuba*, al igual que *Nómada Gráfica* y *El día de la impresión* de la Ciudad de México organizaron actividades para la recolección de víveres y su distribución en el estado de Oaxaca; así como la creación de talleres educativos artísticos de carácter público, una vez que la emergencia más crítica había pasado.⁵⁵ Dentro

de estas iniciativas desarrolladas por parte de los artistas oaxaqueños, Francisco Toledo también contribuyó con el objetivo de ofrecer apoyo a la comunidad perjudicada por dicho desastre. En un

⁵⁴ «El pintor Francisco Toledo llama a la solidaridad con Juchitán», *Desinformémonos*, 9 de septiembre de 2017, <https://desinformemonos.org/pintor-francisco-toledo-llama-la-solidaridad-juchitan/>. (Consultado el 04/11/2021).

⁵⁵ Moya Latorre, *Op. Cit.*, pp. 80-84.

primer momento, lo que Toledo consideró vital para comenzar con la ayuda fue depositar una cantidad inicial de capital en una cuenta bancaria que permitiera adquirir recursos que se destinaran a los damnificados,⁵⁶ pero posteriormente, ¿de dónde se obtendría mayor asistencia económica para costear los bienes que se necesitaban?

No se trataba de la primera vez que Toledo se enfrentaba a una situación de emergencia y donde tenía el interés de aportar a la causa. Como en el pasado, recordando el caso acaecido en octubre de 1968 citado con anterioridad, Francisco Toledo procedió desde su condición de artista. Por consiguiente, decidió realizar dos

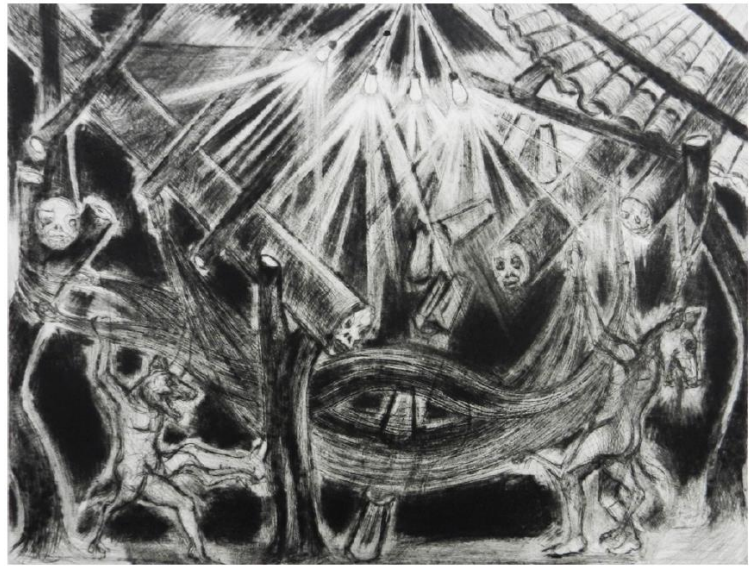


Fig. 2 Francisco Toledo, *Terremoto (Chin Tacamaya)*, 2017, punta seca. Cortesía Amigos del IAGO y del CFMAB, A.C.

ediciones de grabados que reflejaran su visión del temblor en Oaxaca, los cuales se pondrían a la venta con el fin de recaudar la suma de un millón 830 mil pesos; recurso que se destinaría en su totalidad a los afectados en el Istmo de Tehuantepec.⁵⁷ El primero de ellos, *Juchitán (Chin Tacamaya)* (Fig. 1), tuvo un tiraje de 50 piezas y un costo individual de 27 mil pesos. La segunda obra, *Terremoto (Chin Tacamaya)* (Fig. 2), presentó un tiraje de 30 unidades y se vendieron en 16 mil pesos cada una.⁵⁸

⁵⁶ Sara López Ellitsgaard (Presidenta de la asociación Amigos del IAGO, A.C.), Asesoría con la sexta generación de Estudios Curatoriales de la maestría en Historia del Arte, UNAM., Plataforma digital Zoom, 22 de octubre de 2021.

⁵⁷ Pedro Matías, «"Parece que a Juchitán lo zarandearon jugando chin tacamaya": Toledo», *Revista Proceso*, 5 de octubre de 2017, <https://www.proceso.com.mx/nacional/estados/2017/10/5/parece-que-juchitan-lo-zarandearon-jugando-chin-tacamaya-toledo-192751.html>. (Consultado el 04/11/2021).

⁵⁸ *Loc. Cit.*

Como se observa, la palabra *Chin Tacamaya* forma parte del título de ambos grabados. Cuando Toledo presentó al público esta propuesta de venta de obra para recaudar fondos, explicó que para la realización de las piezas se basó en un juego con el que se entretenía cuando era pequeño, el cual es conocido en Juchitán con dicho nombre. Declaró que la dinámica consistía en que un niño se subía a una hamaca, mientras otros dos sujetaban los extremos y comenzaban a moverla hasta tirar al que estaba adentro. Asimismo, Toledo agregó que empleó la figura de los lagartos en consideración de un mito azteca, donde se relata que este animal fue matado por el dios Quetzalcóatl para crear la Tierra. Por lo que estos lagartos, en los grabados, simbolizan la Tierra, los cuales juegan *chin tacamaya* con Juchitán; razón por la cual, dentro de la hamaca se distinguen algunas casas y hombres cayendo de ella.⁵⁹

Aquí, resulta importante incluir un análisis de la imagen proyectada por esta serie de grabados, en donde los lagartos fungen un rol esencial. En esta composición, se puede identificar la presencia de dos de ellos antropomorfizados (hombre-mujer). Estos animales, típicos de la fauna de la costa de Oaxaca, simbolizan la Tierra en la mitología náhuatl, por lo cual el artista lo integró en la composición como símbolo de lo terrenal.⁶⁰ De acuerdo al mito mexicana, los dioses Quetzalcóatl y Tezcatlipoca crearon la Tierra a partir de Tlaltecuhltli “señor o señora de la tierra”, quien era una divinidad-monstruo, la cual se identificaba como “un gran pez” denominado *cipactli* en náhuatl. A razón de ello, los dioses mataron a Tlaltecuhltli partiéndola a la mitad y de estas dos partes crearon la tierra y el cielo.⁶¹ La definición de *cipactli* cuenta con diversas connotaciones; no obstante, comúnmente se le conoce como el Monstruo de la Tierra⁶² y su representación se ha

⁵⁹ *Loc. Cit.*

⁶⁰ *Loc. Cit.*

⁶¹ Blas Román Castellón Huerta, “Mitos cosmogónicos de los nahuas antiguos”, en *Mitos cosmogónicos del México indígena*, Antropología (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1989), pp. 126–129.

⁶² Alfonso Arellano Hernández, “El monstruo de la tierra”, en *Religión y sociedad en el área maya*, 1995, p.17.

caracterizado por asemejarse a un lagarto, tal como aparece en el código Nuttall y en el Fájérváry-Mayer (Fig. 3 y 4).⁶³

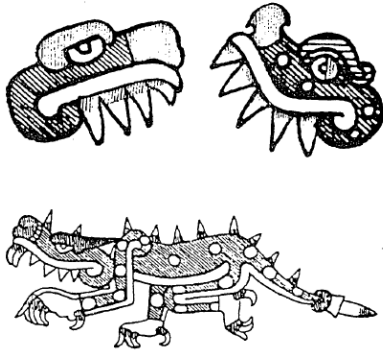


Fig. 3 Cipactli, Código Nuttall. Imagen tomada de Alfonso Arellano Hernández, “El monstruo de la tierra”.

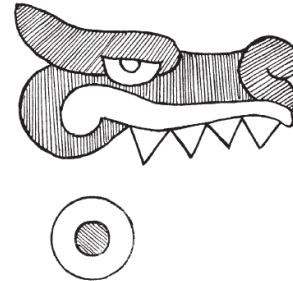


Fig. 4 Ce (uno) Cipactli, Código Fájérváry-Mayer. Imagen tomada de Alfredo Barrera Vázquez, “La ceiba-cocodrilo”.

En esta parte, resulta interesante cavilar brevemente en torno a la decisión de Toledo por retomar un mito de origen náhuatl, en lugar de alguno proveniente de la región del Istmo, territorio con el que guardó predilección. Durante una conversación sostenida con el artista José Ángel Santiago, originario de Juchitán, él relató que luego de los sismos acontecidos en septiembre de 2017, algunos habitantes de estas localidades – la mayoría de la tercera edad – contaban historias a propósito de los temblores, las cuales decían que éstos eran causados por una mujer negra que tenía como guardián a una serpiente, animal relacionado con el movimiento en algunas regiones de la costa.⁶⁴

No se sabe si Toledo conoció estas leyendas locales juchitecas – lo más probable es que sí lo haya hecho en razón de los años que residió y convivió con la gente de ahí –, no obstante para esta ocasión prefirió emplear al lagarto como personaje principal en sus composiciones. Considero que esta decisión fue – en parte – debido a que es muy común encontrar a este reptil dentro del

⁶³ Alfredo Barrera Vázquez, “La ceiba-cocodrilo”, en *Anales del INAH* (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1976), p. 202.

⁶⁴ José Ángel Santiago, Entrevista con la sexta generación de Estudios Curatoriales de la maestría en Historia del Arte, UNAM, Oaxaca de Juárez, 4 de agosto de 2022.

ecosistema de dicha zona; por lo que lo consideró esencial para la iconografía del lugar; es decir, una figura representativa que podría identificarse fácilmente con este municipio oaxaqueño. Asimismo, pienso que; dado que la intención inicial de Toledo fue vender todos los ejemplares realizados de los grabados a escala local, nacional e internacional para recaudar la mayor suma posible de dinero; el artista se decantó por basarse en un mito que fuera fundamentalmente conocido, el cual provenía de una cultura que resulta ser una de las más populares de México: los mexicas. De esta forma, Toledo aseguraba que el público – dentro del cual se encontrarían los posibles compradores de las obras – estaría familiarizado con estas narrativas y se interesaría por el tipo de imágenes empleadas.

Respecto a la obra *Juchitán (Chin Tacamaya)* (Fig. 1 y 5), en la esquina inferior derecha, se advierte un recipiente del que brota agua, lo cual podría hacer alusión al Río Los Perros, también llamado Río Las Nutrias o Río Juchitán, debido a que el afluente atraviesa la población de Juchitán de Zaragoza. Elemento que, en el segundo grabado *Terremoto (Chin Tacamaya)* (Fig. 2), probablemente fue representado a través de la inclusión de los perros, los cuales, en dicho caso, son los agentes que ocasionan el movimiento de la hamaca.

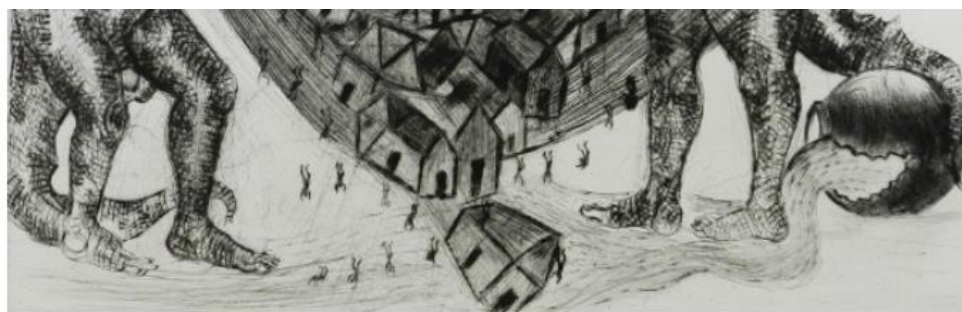


Fig. 5 Detalle de Francisco Toledo, *Juchitán (Chin Tacamaya)*, 2017

Por otro lado, en la parte superior de ambas obras, se aprecia el foco encendido colgado de la parte de arriba, el cual se presenta como otro elemento que connota la vibración ocasionada por el sismo. Esto se deduce con base en otras dos obras de Francisco Toledo, pertenecientes a la serie

Temblores. En estos grabados titulados: *Si el foco se mueve* y *Empieza el temblor* (Fig. 6 y 7), la bombilla aparece representada con una intención de movimiento; ya sea que el artista la haya impreso varias veces para brindar ese sentido o que la haya acompañado de otros trazos que asemejan la oscilación.



Fig. 6 Francisco Toledo, *Si el foco se mueve*, 2018, punta seca. Cortesía Amigos del IAGO y de CFMAB, A.C.



Fig. 7 Francisco Toledo, *Empieza el temblor*, 2018, punta seca. Cortesía Amigos del IAGO y del CFMAB, A.C.

En esta misma zona de los grabados, se notan las tejas maltrechas de los techos, entre las cuales el artista incluyó algunos elementos cadavéricos, posiblemente, para referir a los muertos y heridos que resultaron de los movimientos telúricos (Fig. 8 y 9).



Fig. 8 Detalle de las tejas en Francisco Toledo, *Juchitán (Chin Tacamaya)*, 2017



Fig. 9 Detalle de las tejas en Francisco Toledo, *Terremoto (Chin Tacamaya)*, 2017

A ello se suman los denominados horcones, los cuales se caracterizan por ser maderos, normalmente en forma de Y empleados como columnas en algunas casas para sostener las vigas o los aleros del tejado;⁶⁵ en este caso, son las estructuras desde donde cuelgan las hamacas presentadas en las composiciones (Fig 10 y 11). Por lo tanto, se observa que Toledo brindó importancia al aspecto arquitectónico en sus obras con el objetivo de elaborar una iconografía que recordara a las construcciones típicas en Juchitán, en donde componentes como las tejas, los horcones y las hamacas resultan factores esenciales para identificar el espacio del cual hablan las piezas, el Istmo de Tehuantepec.

⁶⁵ Real Academia Española, «horcón», en *Diccionario de la Lengua Española* (España, 2021), <https://dle.rae.es/horc%C3%B3n>. (Consultado el 29/11/2022).

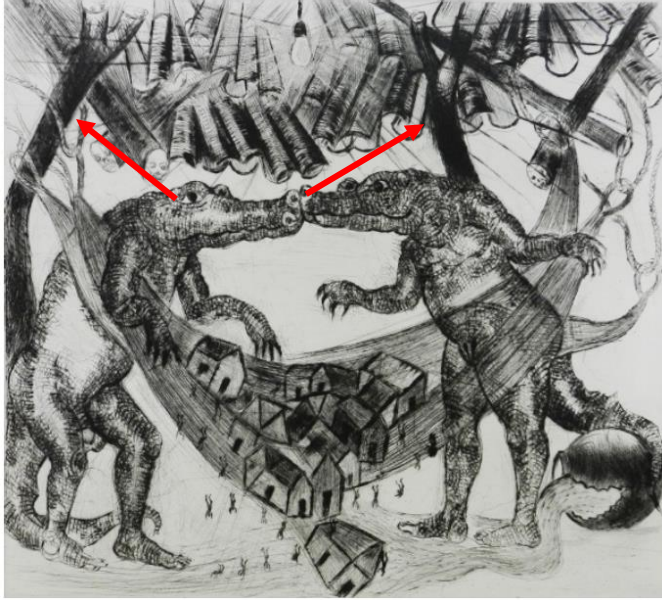


Fig. 10 Horcones en Francisco Toledo, *Juchitán* (Chin Tacamaya), 2017

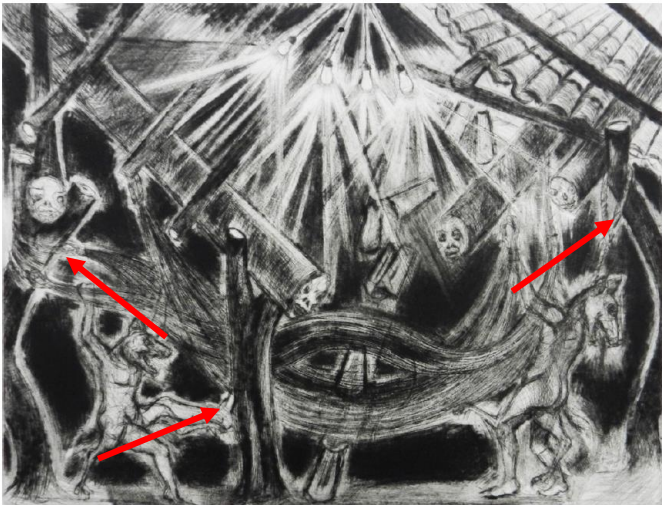


Fig. 11 Horcones en Francisco Toledo, *Terremoto* (Chin Tacamaya), 2017

Así, se percibe que cuando el artista concibió la idea de generar obras que reflejaran su visión de los hechos, pensó en aquellos aspectos que resultaran distintivos del espacio donde los eventos habían ocurrido. Por consiguiente, se advierte que la fauna típica de la región – los lagartos –, los referentes geográficos – como el río – y las estructuras arquitectónicas propias de las casas juchitecas se postularon como aquellos elementos que ayudaron a Toledo a elaborar un conjunto iconográfico que refiriera al contexto espacial y lograr con ello que el espectador tuviera en mente a Juchitán en el momento de mirar las piezas.

Durante el comunicado, emitido por Toledo para mostrar los dos primeros grabados, informó que las ganancias

obtenidas de la venta de las obras se utilizarían para impulsar diversos proyectos en el Istmo, así como para la reconstrucción de viviendas. De igual forma, el artista comentó que estos ejemplares de gráfica se pondrían a la venta en diversas galerías como Quetzalli en Oaxaca y Juan Martín, López Quiroga y Galería de Arte Mexicano en Ciudad de México, así como en las tiendas del

Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca (IAGO) y en el Centro de las Artes de San Agustín (CaSa) o al correo chintacamayagrabado@gmail.com.⁶⁶

Después, en el mes de noviembre de 2017, estos grabados fueron acompañados por otras dos ediciones que Toledo creó para agregar a la venta. En su columna “Toledo Lee”, en la revista *Proceso*, el artista dedicó dos artículos para hablar sobre la elaboración de estas



Fig. 12 Francisco Toledo, *Temblor III (Temblor y sus réplicas)*, 2017, punta seca. Cortesía Amigos del IAGO y del CFMAB, A.C.

obras gráficas. En su segundo escrito, incluyó la imagen de los nuevos grabados que se sumarían a la causa (Fig. 12 y 13), los cuales, explicó, formaban parte de la serie *Temblores*.⁶⁷ Al final, de acuerdo a la lista de obra proporcionada por el equipo de exposiciones del IAGO, dicha serie se compuso por un total de 24 piezas, las cuales fueron trabajadas por el artista entre 2017 y 2018.



Fig. 13 Francisco Toledo, *Temblor VI (La tierra desnivelada)*, 2017, punta seca. Cortesía Amigos del IAGO y del CFMAB, A.C.

Cuando Francisco Toledo informó sobre la venta de los primeros dos grabados mencionó que, con lo recaudado, se pondrían en marcha diversos proyectos, los cuales se concentraron principalmente en

⁶⁶ *Loc. Cit.*

⁶⁷ Francisco Toledo, «Del temblor (II)», *Revista Proceso*, 14 de noviembre de 2017, <https://www.proceso.com.mx/toledo-lee/2017/11/14/del-temblor-ii-194782.html>. (Consultado el 04/11/2021).

tres aspectos: la instalación de cocinas comunitarias, la reconstrucción de viviendas y la organización de talleres educativos para la población, concentrándose en 41 municipios del Istmo de Tehuantepec.⁶⁸

Dichas iniciativas fueron ejecutadas con la colaboración de una institución fundada por el mismo artista: la asociación civil Amigos del IAGO y del Centro Fotográfico Manuel Álvarez Bravo. Agrupación que abrió una cuenta bancaria para recibir todos los donativos que llegaron en apoyo de las víctimas del terremoto.⁶⁹ En un comunicado emitido por dicho organismo civil, se informó que, al 30 de septiembre de 2017, los donativos sumaban un total de ocho millones 829 mil pesos, aportaciones que provenían de las ventas de la obra y de distintas personas y órganos del país y del mundo, en donde se incluían donaciones en especie.⁷⁰

En este punto, resulta relevante mencionar el apoyo con el que contó esta campaña impulsada por Toledo en los medios de comunicación, ya que al ser uno de los artistas oaxaqueños más conocidos de los últimos años, esto favoreció la difusión mediática que se le brindó a la venta de los grabados, lo cual también divulgó el llamado a ayudar a los damnificados del sismo mediante la donación económica y en especie. Esto se constata a través de las diversas noticias que fueron emitidas por la prensa a propósito de este programa. Publicaciones de circulación nacional como *La Jornada*, *El Universal*, *Reforma*, *Milenio*, las revistas *Forbes*, *Proceso*, así como diferentes medios digitales cubrieron la nota con artículos que reprodujeron el anuncio hecho por Toledo.

Asimismo, merece mención la difusión con la cual también contaron las obras en las redes sociales. Ésta tuvo su origen a partir de la publicación realizada el 7 de octubre de 2017 en el perfil

⁶⁸ Jorge A. Pérez Alfonso, «Toledo crea dos grabados a beneficio de damnificados», *La Jornada*, 7 de octubre de 2017, <https://www.jornada.com.mx/2017/10/07/cultura/a02n1cul>. (Consultado el 04/11/2021).

⁶⁹ «Historias del Sismo/Francisco Toledo logra recabar más de 8 mdp, y va por más en apoyo al Istmo», *Ciudadanía Express*, 2 de octubre de 2017, <https://www.ciudadania-express.com/2017/imprimir/historias-del-sismo-francisco-toledo-logra-recabar-mas-de-8-mdp-y-va-por-mas-en-apoyo-al-istmo>. (Consultado el 04/11/2021).

⁷⁰ *Loc. Cit.*

de Facebook de la asociación civil Amigos del IAGO y del CFMAB.⁷¹ En dicha nota, se reiteraba el comunicado de Toledo, en donde se citaron algunos fragmentos del texto escrito por el artista para el artículo de su columna “Toledo Lee”. Además, dicha publicación fue acompañada por seis fotografías, las mismas que circularon en la prensa. Así, a raíz de compartir dicho recurso visual en esa plataforma – ya que las imágenes son descargables en esta red social – se dio pie a su propagación por diferentes medios; en donde se agrega que, al 21 de octubre de 2022, dicha publicación había sido compartida 914 veces por los usuarios de Facebook.

De modo que, a diferencia de las numerosas actividades en favor de las víctimas del terremoto que también realizaron los diversos grupos de artistas en Oaxaca, el plan de ayuda de Toledo gozó de un alcance más amplio para convocar la cooperación de los residentes en México y del extranjero, debido a su propio reconocimiento como artista plástico. Aspecto que Toledo supo emplear para conseguir mayor asistencia para la causa. Como menciona Antonio Moya: “No solo los artistas más famosos tienen voz tras un desastre como este. En efecto, ellos son los que mejor pueden aprovechar su popularidad para captar la atención pública y compartir su reflexiones a través de los medios masivos de comunicación”.⁷²

Como un ejemplo de ello, se puede referir el caso del artista Rodolfo Morales – pintor de origen oaxaqueño – quien, al igual que Francisco Toledo, fue un personaje que mostró empatía por diversas causas en favor de la población de dichas comunidades, así como por la conservación y restauración del patrimonio arquitectónico de Oaxaca, creando en 1992 una fundación que lleva por título su nombre.⁷³ No obstante, aunque en su momento, Morales también brindó difusión a sus

⁷¹ Asociación civil Amigos del IAGO y el Centro Fotográfico Manuel Álvarez Bravo [Amigos del IAGO y del CFMAB A.C.], 7 de octubre de 2017, «Gráfica a beneficio del Istmo» [Publicación de estado], *Facebook*, <https://www.facebook.com/amigosdeliagoydelcfmab/posts/961291027345613>. (Consultado el 21/10/2022).

⁷² Moya Latorre, *Op. Cit.*, p. 69.

⁷³ Secretaría de Cultura, «Rodolfo Morales, el Señor de los Sueños», 17 de junio de 2014, <https://www.gob.mx/cultura/prensa/rodolfo-morales-el-senor-de-los-suenos> (Consultado el 28/11/2022).

proyectos e iniciativas, algunas de las personas que conversaron con él coincidían en que el pintor se caracterizaba por guardar una postura discreta.⁷⁴ En una entrevista en 1994, Morales expresó su disgusto ante la actitud de convertir a los artistas en íconos idealizados después de su muerte.⁷⁵ Por lo tanto, aquí se observa que las personas desempeñan diferentes tipos de posturas para defender las distintas causas por las que luchan, desde guardar una posición más reservada y actuar en y desde lo local – como el caso de Morales –, a representar de manera consciente una actitud que atraiga mayor divulgación en los medios de comunicación con el objetivo de captar más atención en favor de las propuestas realizadas – tal como hacía Toledo –. Independientemente de la personalidad desarrollada, ambos artistas se postulan en la actualidad como dos figuras que contribuyeron a afianzar la importancia de Oaxaca como un territorio poseedor de una gran riqueza cultural.⁷⁶

Así pues, se deducen los motivos del porqué en la prensa y en las redes sociales, además de circular las imágenes de algunos de los grabados puestos a la venta, lo que predominó fueron las fotografías que capturaban a Francisco Toledo mostrando la pieza o firmándola en el taller donde fue realizada (Fig. 14 y



Fig. 14 Francisco Toledo durante la presentación de la edición de los grabados en el taller del artista Fernando Sandoval. Cortesía Amigos del IAGO y del CFMAB, A.C.

⁷⁴ Cfr. Santiago Espinosa De los Monteros, «Rodolfo Morales, Ocotlán, Oaxaca, México», *ArtNexus*, <https://www.artnexus.com/es/magazines/article-magazine-artnexus/5d62fa2f90cc21cf7c09d867/40/rodolfo-morales-ocotlan-oaxaca-mexico> (Consultado el 28/11/2022).

Jaime Moreno Villarreal, «Rodolfo Morales», *Letras Libres*, 31 de marzo de 2001, <https://letraslibres.com/revista-mexico/rodolfo-morales/> (Consultado el 28/11/2022).

⁷⁵ Secretaría de Cultura, «Rodolfo Morales, el Señor de los Sueños», *Op. Cit.*

⁷⁶ Moreno Villarreal, *Op. Cit.*

15). Toledo siempre fue consciente de la importancia de la fotografía como una forma para la apropiación de su imagen como artista que, a su vez, poseía el poder de un medio que permitía la construcción de imaginarios.⁷⁷ Es por ello que, para esta ocasión, se tenía que mostrar al público el momento preciso en que el



Fig. 15 Francisco Toledo firmando un ejemplar de *Terremoto* (Chin Tacamaya), Cortesía Amigos del IAGO y del CFMAB, A.C.

artista consumaba la obra para, de esta manera, otorgar esa aura mística de la creación artística. Lo cual, a su vez, enfatizó el sentido de autoría de los grabados, confirmándose que, en efecto, Toledo mismo los había elaborado y, por consiguiente, promover la adquisición de las piezas.

Paralelamente, ante la emergencia del sismo, dado que muchas personas se habían quedado sin hogar, se impulsó la creación de 45 cocinas comunitarias que ayudaron a más de cinco mil damnificados durante casi cuatro meses.⁷⁸ A partir de esta iniciativa, alrededor de 47 voluntarios que se autonombraron “Brigada totopo”, descargaban los víveres que llegaban a la región y los distribuían diariamente;⁷⁹ alimentos que luego eran preparados por las mujeres y se compartían entre la comunidad.⁸⁰ Para ello, cada zona elaboraba listas de los insumos que se requerían, dependiendo las necesidades específicas de cada pueblo, las cuales se enviaban al equipo del

⁷⁷ Castellanos, «Lu’biaani: Francisco Toledo y la fotografía», *Op. Cit.*

⁷⁸ Lizbeth Alberto López Flores, «Recuerdan la mano solidaria de Toledo tras terremoto del istmo», *El Universal*, 7 de septiembre de 2019, <https://www.eluniversal.com.mx/cultura/recuerdan-la-mano-solidaria-de-toledo-tras-terremoto-del-istmo>. (Consultado el 04/11/2021).

⁷⁹ Amigos del IAGO y del CFMAB A.C. [Amigos del IAGO y del CFMAB A.C.], 18 de enero de 2018, «Gracias “To-topos”» [Publicación de estado], *Facebook*, <https://www.facebook.com/634286216712764/posts/pfbid0AdPQcHSSVBA5nw4jic1HVLBPBWGFpSPdff24YaGZr7bk gDdhqU52z9uvhyrELUYrl/?d=n>. (Consultado el 11/08/2022).

⁸⁰ Amigos del IAGO y del CFMAB A.C. [Amigos del IAGO y del CFMAB A.C.], 17 de enero de 2018, «Cocinas comunitarias ¡Gracias!» [Publicación de estado], *Facebook*, <https://es-la.facebook.com/amigosdeliagoydelcfmab/videos/1010997779041604/>. (Consultado el 11/08/2022).

IAGO, quien se encargaba de mandar las provisiones.⁸¹ Dichas cocinas se localizaron en diferentes zonas de Juchitán: en poblados como Santa Rosa de Lima, Santa María Xadani y Unión Hidalgo.⁸²

Resulta relevante mencionar que la Brigada Totopo se nombró así en relación con la proliferación de hornos que producen este producto derivado del maíz en Juchitán⁸³ y también debido a un juego de palabras con referencia a la Brigada de Rescate Topos – quienes son las personas encargadas de llevar a cabo las acciones de búsqueda y rescate luego de un terremoto⁸⁴–. El artista plástico José Ángel Santiago, quien también participó de la organización de estas cocinas, relata que cuando los “topos” se retiraron del lugar, debido a que ya habían concluido sus tareas de salvamento, la gente comenzó a decir: “ya se fueron los topos, ahora entran los totopos”.⁸⁵ Del mismo modo, este artista agrega que, si bien al principio los habitantes de las secciones de Juchitán no aceptaron de inmediato la ayuda a través de las despensas y los alimentos que llegaban – ya que ellos preferían recibir dinero –, pronto se familiarizaron con la dinámica de las cocinas, involucrándose y organizándose entre ellos mismos; llevando a cabo lo que en zapoteco istmeño se llama *ridaagu’ ridopa lú*,⁸⁶ que en español significa “cerrarse y juntarse”.⁸⁷

Durante la entrevista con José Ángel Santiago, el artista mencionó que la mecánica de las cocinas, además de postularse como una ayuda directa hacia los damnificados del terremoto, causó

⁸¹ López Ellitsgaard, *Op. Cit.*

⁸² Diana Manzo, «El amor de Francisco Toledo por Juchitán se desbordó cuando su tierra se cimbró en 2017», *La Jornada*, 8 de septiembre de 2019, <https://www.jornada.com.mx/2019/09/08/cultura/a02n1cul>. (Consultado el 04/11/2021).

⁸³ Uno TV, «Totoperas de Oaxaca reconstruyen sus hornos después del sismo», *CBS News*, 12 de octubre de 2017, <https://www.cbsnews.com/news/totoperas-de-oaxaca-reconstruyen-sus-hornos-despues-del-sismo/>. (Consultado el 01/02/2022).

⁸⁴ Brigada de Rescate Topos Tlatelolco A.C., «Historia», <https://www.topos.mx/nosotros/historia#:~:text=A%20consecuencia%20del%20sismo%20que,comenz%C3%B3%20a%20llamar%20%22TOPOS%22>. (Consultado el 11/08/2022).

⁸⁵ José Ángel Santiago, Entrevista con la sexta generación de Estudios Curatoriales de la maestría en Historia del Arte, UNAM, Oaxaca de Juárez, 4 de agosto de 2022.

⁸⁶ «Lengua Zapoteca. Diccionarios», *Pueblos originarios. Lenguas*, <https://pueblosoriginarios.com/lenguas/zapoteca.html>. (Consultado el 1/08/2022).

⁸⁷ José Ángel Santiago, *Op. Cit.*

la reactivación de la economía de la región, debido a que – como parte del proceso de elaboración de los alimentos – se procuró apoyar a los productores locales, con lo cual también se ocasionó un rescate de tradiciones que ya se estaban apagando, como el tequio⁸⁸ – un ejemplo del modo de vida en comunalidad –, el cual es entendido como:

“una forma de trabajo en beneficio de la comunidad, arraigada en la cultura zapoteca desde tiempos prehispánicos. Una especie de tributo laboral que cada integrante debe rendir a su comunidad, pues los integrantes de ésta aportan materiales o su fuerza de trabajo para realizar una obra para el bien común. Todos los integrantes de la comunidad son beneficiarios del tequio. En Oaxaca, esta tradición se encuentra protegida por una ley estatal.”⁸⁹



Fig. 16 Habitantes de la región con un cartel al fondo de la Brigada Totopo, 2017. Imagen tomada de *El Universal*.

Así, estas cocinas creadas a partir de la emergencia del sismo, se presentan como un reflejo de la vida comunitaria experimentada en Oaxaca, no solo por la cuestión de la organización colectiva que

deriva en actividades de carácter público, sino también por la presencia de mujeres dirigentes en labores claves para la localidad. Algunos autores como Antonio Moya han declarado que Juchitán es visto como un matriarcado en razón de que “en muchas familias, las mujeres son el principal proveedor y quienes administran las finanzas del hogar”.⁹⁰ Lo cual, no solo se percibe en dicho municipio oaxaqueño, sino en toda la

⁸⁸ José Ángel Santiago, *Op. Cit.*

⁸⁹ Alejandro Rangel, «El tequio y otras formas de hacer el bien», *El Universal Oaxaca*, 17 de noviembre de 2019, sec. Sociedad, <https://oaxaca.eluniversal.com.mx/sociedad/17-11-2019/el-tequio-y-otras-formas-de-hacer-el-bien-comun>. (Consultado el 11/08/2022).

⁹⁰ Moya Latorre, *Op. Cit.*, p. 15.

región del sureste del país, donde el género femenino ha desempeñado un papel importante en la defensa de sus comunidades y su territorio.⁹¹

Asimismo, otra de las preocupaciones fue la reedificación de viviendas, las cuales habían resultado sumamente afectadas por el movimiento telúrico. Respecto a esta reconstrucción, Toledo buscó que se conservara la arquitectura tradicional de Juchitán,⁹² en consideración del clima y las costumbres de la gente.⁹³ De igual manera, el artista solicitó, en aquel momento, la intervención de especialistas de la UNAM y de otras universidades, así como de fundaciones privadas, que ofrecieran asistencia técnica para aquellas localidades que tuvieran la intención de restaurar su patrimonio a fin de que no se perdiera la identidad arquitectónica de la región.⁹⁴ A finales de 2021, la asociación Amigos del IAGO y del CFMAB comentó que la labor de reedificación de casas continuaba.⁹⁵

Finalmente, en diciembre de 2017, cuando el peligro ocasionado por el terremoto había aminorado, se pensó en la organización de diferentes talleres, ya que, como consecuencia de dicho acontecimiento, los niños estaban imposibilitados de asistir a la escuela. Estas dinámicas se llevaron a cabo en los refugios de damnificados, donde se promovieron clases de zapoteco y actividades deportivas,⁹⁶ además de talleres de lecto-escritura, grabado y dibujo; los cuales eran acompañados por material didáctico.⁹⁷ El objetivo era incentivar la creatividad de la población, luego de haber experimentado un trauma a causa de la experiencia del terremoto.⁹⁸

⁹¹ Josefa Sánchez Contreras, «Mujeres comunales y colonialismo energético», *Revista de la Universidad de México*, abril de 2021, p. 56.

⁹² Diana Manzo, «El amor de Francisco Toledo por Juchitán se desbordó cuando su tierra se cimbró en 2017», *Op. Cit.*

⁹³ Óscar Rodríguez, «Subasta Toledo 2 grabados para recaudar fondos para damnificados», *Milenio*, 5 de septiembre de 2017, <https://www.milenio.com/estados/subasta-toledo-2-grabados-recaudar-fondos-damnificados>. (Consultado el 04/11/2021).

⁹⁴ *Loc. Cit.*

⁹⁵ López Ellitsgaard, *Op. Cit.*

⁹⁶ Diana Manzo, *Op. Cit.*

⁹⁷ López Ellitsgaard, *Op. Cit.*

⁹⁸ *Loc. Cit.*

De esta manera, resulta importante reflexionar en torno al arte como *acción* operante frente a contextos de emergencia que irrumpen en la cotidianidad de las personas. Recordando los estudios realizados por Nelly Richard a propósito del Colectivo Acciones de Arte (grupo CADA) – visto como un caso de arte político –, como se revisó, en éste las manifestaciones artísticas se definen con base en sus repercusiones sobre grupos sociales específicos, más que caracterizarse por la elaboración de piezas plásticas destinadas a su exhibición en espacios como el museo.

En el ejemplo de Toledo, el artista conjuntó ambos aspectos: la realización de grabados y la puesta en marcha de distintas iniciativas, las cuales buscaron siempre el beneficio dirigido a las comunidades afectadas y cuyas consecuencias recayeron en el espacio público oaxaqueño, territorio en donde se desenvuelven las dinámicas sociales de las diferentes localidades. Esto constituyó a su vez una acción política que reforzó la imagen de artista-filántropo desempeñada por Francisco Toledo, en la cual su arte actuaba como motor reaccionario ante situaciones de emergencia, injusticia o necesidad.

Conclusiones

Luego de haber hecho este recuento a propósito de la creación de los cuatro grabados referidos y el programa de ayuda comunitaria que se instrumentó a la par, ¿se puede afirmar que Francisco Toledo articuló estas obras con el carácter de un arte político, mediante el cual expresó un tono de protesta ante la falta de respuesta por parte del gobierno luego de los hechos sucedidos a causa del temblor? De igual modo, y partir de ello ¿se podría observar la cancelación del dispositivo de exhibición convencional y el empleo de otro que se desplegó en la exterioridad social de Oaxaca?

Para responder a la primera pregunta, se recurre a lo que se mencionó al discutir las ideas de Richard y Rancière en cuanto al arte y lo político. Al momento de analizar los posibles elementos que caracterizan este tipo de manifestaciones artísticas, se consideró la existencia de tres aspectos principales: el vínculo entre arte y vida, dentro del cual se incluye el aspecto funcional/utilitario del arte; la noción de colectividad, en relación a lo social y lo público; y por último, la intervención de la cotidianidad.

Por lo tanto, ¿estos puntos se pueden percibir en la obra de Toledo? Al respecto, considero que se presentan dos posibilidades para abordar esta cuestión. La primera es reparar en la producción de los cuatro grabados de manera aislada, vistos únicamente como ejemplares artísticos elaborados por el artista para reflejar su visión del terremoto. Sin embargo, como se revisó, estas piezas formaron parte de una dinámica más amplia, dado que desde un inicio su creación respondió a un interés de carácter social. Por lo que la segunda opción para examinar el caso es considerar los grabados como parte de una obra de mayor amplitud proyectada por Toledo, la cual estuvo acompañada de otras acciones que tuvieron un impacto sobre la población oaxaqueña. Por ende, siguiendo esta última posición, se advierte una confluencia entre la producción plástica y el accionar social y político, en razón de la forma de vida en comunalidad.

En consecuencia, el *nexo entre arte y vida* se percibe a través del modo en que los grabados se postularon como una herramienta para el artista, con la cual se consiguió un recurso monetario que ayudó a adquirir materiales o víveres que se destinaron en beneficio de la población necesitada. Así pues, se distingue el sentido funcional y útil por parte de las piezas, en relación a su valor de venta en el mercado y la ganancia económica conseguida a partir de su comercialización.

Por otra parte, la *idea de colectividad* se distingue desde la intención que buscó Toledo en un principio. La creación de esta gráfica y la puesta en marcha de las diferentes actividades, a la par de la venta de las obras, siempre buscaron el objetivo de ayudar a los habitantes del Istmo. Por lo que dichas tareas se concentraron en un solo sujeto: la comunidad y debido a ello, las labores realizadas en un ambiente público motivaron diversas lógicas sociales; es decir, lazos e intercambios entre los pobladores de la región.

Finalmente, la *intervención de lo cotidiano* se advierte mediante el proceso y los resultados ocasionados por este programa dentro de la población Juchiteca. Luego del sismo, y con la aplicación de las diferentes dinámicas propuestas: la realización y venta de los grabados, la creación de las cocinas, la implementación de talleres y la reconstrucción de viviendas, se originó una nueva mecánica del día a día; como diría Rancière, surgió una nueva forma de vida.

Respecto al elemento de protesta en la obra de Toledo, considero que éste no fungió como el objetivo primordial de la creación de la gráfica en conjunto con las actividades comunitarias. En efecto, el artista fue consciente de la falta de pronta respuesta por parte del Estado. En una entrevista, a propósito de las consecuencias sufridas por el temblor, Toledo se preguntó “¿para cuánto alcanza lo que va a dar el gobierno a los que perdieron su casa?”.⁹⁹ No cabe duda que Toledo fue crítico de la circunstancia en aquel momento; no obstante, la obra que él propuso no buscó en

⁹⁹ Sonia Sierra, *Op. Cit.*

primer lugar una postura de lucha, sino una intención de carácter práctico: brindar ayuda a las personas que sufrían a causa de la necesidad. Sin embargo, también resulta visible la intención tácita del artista por evidenciar la carencia de la administración gubernamental para brindar soluciones cabales ante la situación de crisis. Por lo que se percibe una oposición entre el sentido activo desempeñado por Toledo, a través del programa social desplegado, y la postura no lo suficientemente funcional del Estado.

Con relación a la pregunta referente a la posible anulación del dispositivo de exhibición tradicional empleado por Toledo, considero que se puede hablar de un tipo de modificación en éste. Siguiendo las ideas de Giorgio Agamben, en torno al concepto de dispositivo – las cuales se enunciaron en la primera parte de este escrito –, se debe recordar que éste es considerado como una red que responde al presente, la cual se vincula con las relaciones humanas con el objetivo de conseguir un efecto.¹⁰⁰

Por consiguiente, con base en el contexto del terremoto vivido en Oaxaca y la situación de emergencia, Toledo partió de una idea principal: ofrecer apoyo a la población afectada. ¿Cómo se manifestó dicha ayuda? A través de un proyecto que conjuntó distintas actividades, desarrolladas en el espacio público y cuyos efectos recayeron en el mismo ámbito. Este lugar se postula como el dispositivo en el que tienen lugar las lógicas sociales; razón por la cual Richard lo denomina con el término de “exterioridad social”, y que para este caso también se presenta como el territorio donde acontece la vida en comunalidad. De esta forma, hay una labor plástica que incluyó la elaboración de gráfica por parte del artista, obra vendida para recabar fondos, a la par de las acciones sociales comunitarias que tuvieron lugar en la exterioridad social oaxaqueña gracias al recurso económico conseguido.

¹⁰⁰ Agamben, *Op. Cit.*, pp. 250-261.

Como se revisó, la elaboración y venta de los grabados fue un acto considerado por Toledo para conseguir mayor apoyo económico que posibilitara llevar a cabo distintas tareas colectivas en beneficio de los damnificados. Por lo que se advierte que este plan de asistencia comenzó siguiendo un dispositivo propio de las manifestaciones artísticas modernas; es decir, un medio tradicional: la elaboración de piezas que, desde el inicio, fueron pensadas para su inserción en el mercado del arte con el objetivo de conseguir una ganancia monetaria que, posteriormente, posibilitara la puesta en escena de un dispositivo más apegado a los elementos presentados por el arte político. En otras palabras, un dispositivo con el cual, a partir de un arte plástico, se establecieron relaciones entre su utilidad, su repercusión en la comunidad y la generación de una nueva dinámica en la cotidianidad oaxaqueña de Juchitán.

Cabe mencionar que la elección por parte del artista de que se tratara de obra gráfica no fue fortuito. En primer lugar, se trataba de la técnica por la cual Toledo tenía predilección. Además, el método con el cual se producen este tipo de piezas resulta más ágil y rápido, en contraste con el procedimiento seguido por la pintura; aspecto determinante, dado que lo que se buscaba era conseguir recursos económicos a la brevedad a causa de la emergencia que apremiaba. A ello se suma que los grabados son obras más accesibles de adquirir en razón de su precio asequible en comparación con un cuadro realizado al óleo. Con esto, el artista aseguró que las piezas fueran producidas en menos tiempo, presentadas al público y fomentar su pronta compra con el fin de obtener los fondos que se necesitaban de manera urgente.

En consecuencia, ¿la labor estética y filantrópica de Francisco Toledo se mostró como una obra artística en común? Considero que la clave para responder a esta pregunta reside en comprender las mecánicas sociales experimentadas en las diferentes regiones de Oaxaca, las cuales comparten lo que se ha denominado como “comunalidad”. Es mediante esta noción que se entiende que estos diferentes elementos – la producción artística, el apoyo entre la colectividad y la

resistencia – forman parte de un mismo conjunto, de un modo de vida. Aspecto que, a su vez, se complementa con los postulados revisados a partir de Richard y Rancière en torno al arte y la política.

Sin embargo, resulta necesario anotar que, aunque se trate de obras de carácter político, de acuerdo a las diversas declaraciones que Toledo expresó en 2017, él nunca enunció dicho proyecto social como un acto artístico en sí; su interés primordial fue ayudar y encontró en su arte una herramienta, como lo había sido en el pasado. Un recurso que, desde su postura como artista, había activado en ocasiones anteriores para apoyar diferentes iniciativas, en donde la utilidad de la pieza plástica reside en su valor como mercancía. Toledo se sujetaba a esto, mientras su producción plástica sirviera a la causa, había cumplido su cometido. Empero, como se expuso en este ensayo, el asunto no concluyó ahí, ya que a partir de dicha producción estética se generaron otras lógicas y relaciones que llevaron a una modificación del dispositivo artístico original, el cual desembocó en la exterioridad social de Oaxaca, vista como escenario público para el desarrollo de la obra.

Así, se llega a la pregunta planteada al inicio de este escrito, ¿qué pasa con el arte en momentos de crisis?, ¿la actividad artística se paraliza para priorizar la practicidad de la vida? Evidentemente, cada caso resulta diferente, cada circunstancia se desenvuelve dependiendo su contexto y sus agentes. No obstante, a través del estudio del ejemplo de Francisco Toledo y los sismos de septiembre de 2017 en Oaxaca, se advierte que la labor artística no se detuvo ante esta situación de emergencia, al contrario, se postuló como un medio para generar soluciones enfocadas en la supervivencia humana. Es decir, se distinguió una exacerbación del arte ante el escenario de crisis, el cual motivó su elaboración para lograr un efecto pragmático en la vida de los seres humanos.

Para finalizar – y al tomar en consideración las obras de arte institucionalizadas y resguardadas en calidad de acervos museales – resulta esencial agregar que, ante eventos de

desastre, de índole natural o no, es de vital importancia contar con protocolos adecuados a cada tipo de colección, en un afán de proteger el patrimonio arqueológico, histórico y artístico, motivando el aumento en la toma de consciencia colectiva respecto a los riesgos que enfrentan los repositorios y la mejora de sus condiciones para asegurar su prevención. Es evidente que, al salvaguardar la materialidad que los constituye, también se conserva la memoria, la identidad y el patrimonio que nos pertenece a todos, en tanto sociedad. Son objetos que, al ser poseedores de valores simbólicos, estéticos e históricos, son fuente notable de información para el incremento del conocimiento de nuestra trayectoria cultural.

Bibliografía

- Acha, Juan, y Clara Bolívar Moguel. *Juan Acha: despertar revolucionario = Revolutionary awakening*. Primera edición. Folio MUAC 050. Ciudad de México: MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM: RM Ediciones, 2017.
- Agamben, Giorgio. «¿Qué es un dispositivo?» *Sociológica*, agosto de 2011, 249-64.
- Amigos del IAGO y del CFMAB A.C. «Cocinas comunitarias ¡Gracias!» *Facebook*, 17 de enero de 2018. <https://es-la.facebook.com/amigosdeliagoydelcfmab/videos/1010997779041604/>.
- . «Gracias “To-topos”». *Facebook*, 18 de enero de 2018. <https://www.facebook.com/634286216712764/posts/pfbid0AdPQcHSSVBA5nw4jic1HVLPBWGFpSPdff24YaGZr7bkgDdhqU52z9uvhyrELUYrl/?d=n>.
- . «Gráfica a beneficio del Istmo». *Facebook*, 7 de octubre de 2017. <https://www.facebook.com/amigosdeliagoydelcfmab/posts/961291027345613>.
- Arellano Hernández, Alfonso. «El monstruo de la tierra». *Religión y sociedad en el área maya*, 1995, 15-28.
- Barrera Vázquez, Alfredo. «La ceiba-cocodrilo». En *Anales del INAH*, 187-208. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1976.
- Biblioteca del IAGO. «Este sábado: El Alcaraván en el IAGO», 26 de diciembre de 2008. <http://biblioiago.blogspot.com/2008/12/este-sbado-el-alcaravn-en-el-iago.html>.
- Biblioteca Nacional de Chile. «Crisis en el arte y resistencia política. Colectivo Acciones de Arte (CADA)». *Memoria Chilena*. Accedido 12 de agosto de 2022. <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3342.html#cronologia>.
- Brena, Daniel. «Gráfica. Una entrevista a Francisco Toledo». *Por cierto. Se me olvidó decirte* (blog), 8 de julio de 2017. <https://medium.com/narrativa-documental/gr%C3%A1fica-de16361f56fc>.
- Brigada de Rescate Topos Tlatelolco A.C. «Historia». <https://www.topos.mx/nosotros/historia#:~:text=A%20consecuencia%20del%20sismo%20que,comenz%C3%B3%20a%20llamar%20%22TOPOS%22>.
- Castellanos, Alejandro. «Lu'biaani: Francisco Toledo y la fotografía». Exposición, Antiguo Colegio de San Ildefonso, UNAM, 15 de octubre de 2021.
- Castellón Huerta, Blas Román. «Mitos cosmogónicos de los nahuas antiguos». En *Mitos cosmogónicos del México indígena*, 125-76. Antropología. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1989.
- Ciudadanía Express. «Historias del Sismo/Francisco Toledo logra recabar más de 8 mdp, y va por más en apoyo al Istmo». 2 de octubre de 2017. <https://www.ciudadania-express.com/2017/imprimir/historias-del-sismo/francisco-toledo-logra-recabar-mas-de-8-mdp-y-va-por-mas-en-apoyo-al-istmo>.
- Debroise, Olivier. «Toledo Insurgente». En *La era de la discrepancia: arte y cultura visual en México 1968 - 1997*, 246-51. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.
- Del Conde, Teresa. «Francisco Toledo como artista gráfico». *Anales Del Instituto De Investigaciones Estéticas*, 1989, 143-162.
- Desinformémonos. «El pintor Francisco Toledo llama a la solidaridad con Juchitán». 9 de septiembre de 2017. <https://desinformemonos.org/pintor-francisco-toledo-llama-la-solidaridad-juchitan/>.
- Espinosa De los Monteros, Santiago. «Francisco Toledo: An Interview». *ArtNexus*, marzo de 2005.

- . «Rodolfo Morales, Ocotlán, Oaxaca, México». *ArtNexus*. <https://www.artnexus.com/es/magazines/article-magazine-artnexus/5d62fa2f90cc21cf7c09d867/40/rodolfo-morales-ocotlan-oaxaca-mexico>.
- Espinosa De los Monteros, Silvina. «Conversación con Francisco Toledo “He vivido deslumbrado”». *Gaceta UNAM*. 6 de septiembre de 2019, sec. Cultura. <https://www.gaceta.unam.mx/conversacion-con-francisco-toledo-he-vivido-deslumbrado/>.
- Flores, Lizbeth, López, Alberto. «Recuerdan la mano solidaria de Toledo tras terremoto del istmo». *El Universal*. 7 de septiembre de 2019. <https://www.eluniversal.com.mx/cultura/recuerdan-la-mano-solidaria-de-toledo-tras-terremoto-del-istmo>.
- Goldberg Mayo, Diana, ed. *Sismos y patrimonio cultural: testimonios, enseñanza y desafíos, 2017 y 2018*. Primera edición. Ciudad de México: Secretaría de Cultura, Dirección General de Publicaciones, 2018.
- González Mello, Renato. «La pintura, la gráfica, la biblioteca...» *Gaceta UNAM*. 9 de septiembre de 2019.
- Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca. «El Alcaraván». *El Alcaraván* I, n.º 1 (junio de 1990).
- . «El Alcaraván». *El Alcaraván* IV, n.º 14 (septiembre de 1993).
- López Ellitsgaard, Sara (Presidenta de la asociación Amigos del IAGO, A.C.). Asesoría con la sexta generación de Estudios Curatoriales de la maestría en Historia del Arte, UNAM. Plataforma digital Zoom, 22 de octubre de 2021.
- Manzo, Diana. «El amor de Francisco Toledo por Juchitán se desbordó cuando su tierra se cimbó en 2017». *La Jornada*. 8 de septiembre de 2019.
- Martínez Luna, Jaime. «Conocimiento y comunalidad». *Bajo el volcán. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla* 15, n.º 23 (septiembre de 2015): 99-112.
- Mateos-Vega, Mónica y MacMasters, Merry. «Fundé una bomba cultural, suave y dulce: Toledo». *La Jornada*, 28 de noviembre de 2013, sec. Cultura. <https://www.jornada.com.mx/2013/11/28/cultura/a03n1cul>.
- Matías, Pedro. «"Parece que a Juchitán lo zarandearon jugando chin tacamaya": Toledo». *Revista Proceso*, 5 de octubre de 2017. <https://www.proceso.com.mx/nacional/estados/2017/10/5/parece-que-juchitan-lo-zarandearon-jugando-chin-tacamaya-toledo-192751.html>.
- Medina, Cuauhtémoc, ed. *La imagen política*. 1. ed. Estudios de arte y estética 60. México, D.F: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006.
- Moya Latorre, Antonio. «El terremoto en Juchitán de Zaragoza. Catálogo de arte». Master in City Planning, Massachusetts Institute of Technology, 2019. https://issuu.com/tonimoya/docs/antonio_moya_art_catalog_in_juchit_n.
- Papastergiadis, Nikos. «De la ciudad como cosmopolis a los espacios cosmopolitas». *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, junio de 2021, 29-62.
- Pérez Alfonso, Jorge A. «Toledo crea dos grabados a beneficio de damnificados». *La Jornada*. 7 de octubre de 2017. <https://www.jornada.com.mx/2017/10/07/cultura/a02n1cul>.
- Pueblos originarios. Lenguas. «Lengua Zapoteca. Diccionarios». <https://pueblosoriginarios.com/lenguas/zapoteca.html>.
- Rancière, Jacques. «Art, Life, Finality: The Metamorphoses of Beauty». *Critical Inquiry. The University of Chicago* 43 (Spring de 2017): 597-616.
- . *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. Pbk. ed. London ; New York: Continuum, 2006.

- Rangel, Alejandro. «El tequio y otras formas de hacer el bien». *El Universal Oaxaca*. 17 de noviembre de 2019, sec. Sociedad. <https://oaxaca.eluniversal.com.mx/sociedad/17-11-2019/el-tequio-y-otras-formas-de-hacer-el-bien-comun>.
- Real Academia Española. «horcón». En *Diccionario de la Lengua Española*. España, 2021. <https://dle.rae.es/horc%C3%B3n>.
- . «político, ca». En *Diccionario de la Lengua Española*. España, 2020. <https://dle.rae.es/pol%C3%ADtico#Ta2HMYR>.
- Richard, Nelly. «La exterioridad social como soporte de producción de arte». En *Márgenes e instituciones: arte en Chile desde 1973*, 2. ed. Santiago de Chile: Ediciones/Metales Pesados, 2007.
- . «Lo político y lo crítico en el arte: “¿Quién teme a la neovanguardia?”» En *Lo político y lo crítico en el arte: Artistas mujeres bajo la dictadura en Chile*. Valencia: IVAM, 2011.
- . «Márgenes e Institución. Arte en Chile desde 1973». En *Arte en Chile desde 1973. Escena de Avanzada y Sociedad*. 46. Chile: Flacso, 1987.
- Rodríguez, Óscar. «Subasta Toledo 2 grabados para recaudar fondos para damnificados». *Milenio*. 5 de septiembre de 2017. <https://www.milenio.com/estados/subasta-toledo-2-grabados-recaudar-fondos-damnificados>.
- Sánchez Contreras, Josefa. «Mujeres comunales y colonialismo energético». *Revista de la Universidad de México*, abril de 2021, 54-61.
- Santiago, José Ángel. Entrevista con la sexta generación de Estudios Curatoriales de la maestría en Historia del Arte, UNAM, Oaxaca de Juárez, 4 de agosto de 2022.
- Secretaría de Cultura. «Rodolfo Morales, el Señor de los Sueños», 17 de junio de 2014. <https://www.gob.mx/cultura/prensa/rodolfo-morales-el-senor-de-los-suenos>.
- Tibol, Raquel. *Gráficas y neográficas en México*. México: Casa Juan Pablos : Secretaría de Cultura del Gobierno del Distrito Federal, 2002.
- Toledo, Francisco. «Del temblor (II)». *Revista Proceso*, 14 de noviembre de 2017. <https://www.proceso.com.mx/toledo-lee/2017/11/14/del-temblor-ii-194782.html>.
- Uno TV. «Totoperas de Oaxaca reconstruyen sus hornos después del sismo». *CBS News*, 12 de octubre de 2017. <https://www.cbsnews.com/news/totoperas-de-oaxaca-reconstruyen-sus-hornos-despues-del-sismo/>.

Índice de imágenes

FIG. 1 FRANCISCO TOLEDO, <i>JUCHITÁN (CHIN TACAMAYA)</i> , 2017, PUNTA SECA.	24
FIG. 2 FRANCISCO TOLEDO, <i>TERREMOTO (CHIN TACAMAYA)</i> , 2017, PUNTA SECA. CORTESÍA AMIGOS DEL IAGO Y DEL CFMAB, A.C.	25
FIG. 3 CIPACTLI, <i>CÓDICE NUTTALL</i> . IMAGEN TOMADA DE ALFONSO ARELLANO HERNÁNDEZ, “EL MONSTRUO DE LA TIERRA”	27
FIG. 4 CE (UNO) CIPACTLI, <i>CÓDICE FÉJÉRVARY-MAYER</i> . IMAGEN TOMADA DE ALFREDO BARRERA VÁZQUEZ, “LA CEIBA-COCODRILO”	27
FIG. 5 DETALLE DE FRANCISCO TOLEDO, <i>JUCHITÁN (CHIN TACAMAYA)</i> , 2017.	28
FIG. 6 FRANCISCO TOLEDO, <i>SI EL FOCO SE MUEVE</i> , 2018, PUNTA SECA. CORTESÍA AMIGOS DEL IAGO Y DE CFMAB, A.C.	29
FIG. 7 FRANCISCO TOLEDO, <i>EMPIEZA EL TEMBLOR</i> , 2018, PUNTA SECA. CORTESÍA AMIGOS DEL IAGO Y DEL CFMAB, A.C.	29
FIG. 8 DETALLE DE LAS TEJAS EN FRANCISCO TOLEDO, <i>JUCHITÁN (CHIN TACAMAYA)</i> , 2017.	29
FIG. 9 DETALLE DE LAS TEJAS EN FRANCISCO TOLEDO, <i>TERREMOTO (CHIN TACAMAYA)</i> , 2017.	30
FIG. 10 HORCONES EN FRANCISCO TOLEDO, <i>JUCHITÁN (CHIN TACAMAYA)</i> , 2017.	31
FIG. 11 HORCONES EN FRANCISCO TOLEDO, <i>TERREMOTO (CHIN TACAMAYA)</i> , 2017.	31
FIG. 12 FRANCISCO TOLEDO, <i>TEMBLOR III (TEMBLOR Y SUS RÉPLICAS)</i> , 2017, PUNTA SECA. CORTESÍA AMIGOS DEL IAGO Y DEL CFMAB, A.C.	32
FIG. 13 FRANCISCO TOLEDO, <i>TEMBLOR VI (LA TIERRA DESNIVELADA)</i> , 2017, PUNTA SECA. CORTESÍA AMIGOS DEL IAGO Y DEL CFMAB, A.C.	32
FIG. 14 FRANCISCO TOLEDO DURANTE LA PRESENTACIÓN DE LA EDICIÓN DE LOS GRABADOS EN EL TALLER DEL ARTISTA FERNANDO SANDOVAL. CORTESÍA AMIGOS DEL IAGO Y DEL CFMAB, A.C.	35
FIG. 15 FRANCISCO TOLEDO FIRMANDO UN EJEMPLAR DE <i>TERREMOTO (CHIN TACAMAYA)</i> , CORTESÍA AMIGOS DEL IAGO Y DEL CFMAB, A.C.	36
FIG. 16 HABITANTES DE LA REGIÓN CON UN CARTEL AL FONDO DE LA BRIGADA TOTOPO, 2017. IMAGEN TOMADA DE EL UNIVERSAL.	38