

Identidades transnacionales a través del *Street art* del Colectivo Tlacolulokos de Oaxaca

Transnational identities through Street art by the Tlacolulokos Collective from Oaxaca

Joel Ruiz Sánchez y Rosaura Barrios Miranda

Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México

Resumen

El presente artículo pone énfasis en la producción cultural y artística que habla de una visualidad migrante entre México y Estados Unidos a partir del análisis desde la mirada *decolonial del Street art del Colectivo Tlacolulokos de Oaxaca*. La metodología empleada es de carácter cualitativa con perspectiva fenomenológica fundamentada, que retoma las experiencias e interpretaciones de los propios protagonistas del fenómeno a estudiar. Este examen permite establecer que las producciones culturales como el arte callejero, que surgen desde la invención de lo cotidiano, de la experiencia de la migración, la hibridación de la cultura y la globalización, dan testimonio de la cotidianidad de este fenómeno, de la memoria inacabada de esta transición y del sistema de intercambios del transnacionalismo.

Palabras clave: Transnacionalismo, *Street art*, imagen, identidades.

Abstract

This article It emphasizes the cultural and artistic production that speaks of a migrant visuality between Mexico and the United States based on the analysis from the decolonial point of view, of the Street art of the Tlacolulokos Collective from Oaxaca. The methodology used is qualitative in nature with a grounded phenomenological perspective, which takes up the experiences and interpretations of the protagonists themselves of the phenomenon to be studied. This examination makes it possible to establish that these cultural productions such as street art, which arise from the invention of the everyday, from the experience of migration, the hybridization of culture and globalization, bear witness to the daily experience of migration, of the unfinished memory of this transition and of the system of exchanges of transnationalism.

Keywords: Transnationalism, Street art, image, identities.

Artículo recibido el 16 de agosto de 2021 y aprobado el 14 de septiembre de 2022

INTRODUCCIÓN

El arte mexicano en Estados Unidos ha estado ligado a la experiencia histórica del desplazamiento al ser un medio en el que las personas representan su noción identitaria de la comunidad de origen, exaltando la identidad local y nacional, y las raíces prehispánicas en conjunto.

Poner énfasis en las producciones artísticas sobre la migración lleva a considerar aspectos que tienen que ver con las tensiones económicas, políticas y culturales de tradiciones históricas enfrentadas por la colonización, la modernidad y la globalización. Dichos procesos se reproducen y renuevan sus horizontes de sentido, pues son internalizados a partir de esta tensión conflictiva que nos remite a la historia inmediata, así como a un pasado más lejano, que ha determinado la configuración de una entidad epistémica, filosófica y simbólica específica, pero también a la cultura como modo de producción. Esto permite identificar, estudiar y comprender como es que las cosas, las palabras y la vida son lo que son y como han llegado a ser.

Para ello, es necesario repensar las identidades desde la hibridación, pues es indudable que las relaciones conflictivas, como las que históricamente se han desarrollado entre México y Estados Unidos, son las que han propiciado muchos procesos de hibridación. Lo híbrido como característica antigua del desarrollo histórico existe, nos dice García Canclini (2009). Esto es así desde que comenzaron los intercambios de diversa índole entre sociedades (comerciales, culturales, etcétera); el concepto también se usa para describir procesos de descolonización, globalizadores, viajes y cruces de fronteras, fusiones artísticas, literarias y comunicacionales. Pensar en la colonización y la hibridación implica, además, pensar en los desplazamientos (forzados o voluntarios) de personas de su lugar de origen a uno nuevo y desconocido.

En este sentido, el artículo pone énfasis en la producción cultural y artística que habla de una visualidad migrante entre México y Estados Unidos, partiendo del análisis desde la mirada decolonial del *Street art* del Colectivo *Tlacolulokos* de Oaxaca. El análisis da cuenta de la experiencia cotidiana de la migración, de la memoria inacabada de

esta transición y del sistema de intercambios del transnacionalismo a partir de la mirada del arte callejero.

Lo visual desde la mirada decolonial

La migración es uno de los fenómenos más antiguos en la historia de la humanidad. Un rasgo de los procesos sociales contemporáneos es el de las diásporas y desplazamientos transnacionales; la decisión de dejar el lugar de origen recae en una diversidad de causas, entre ellas la violencia y la pobreza. Hoy en día existen múltiples modalidades en que los migrantes viajan a sus lugares y países de origen; incluso, como lo señalan Canales y Meza (2018) hay diferentes patrones de retorno que van de lo individual, a lo grupal y familiar, y que por su propia naturaleza se relacionan, es decir, puede existir un vínculo que va más allá de lo propiamente familiar, que puede ser incluso territorial.

Sin embargo, como menciona Shinji Hirai (2013), en los estudios de migración de retorno ha sido dominante la idea de la migración de retorno como forma de movilidad hacia los lugares de origen con miras de volverse a establecer. En este proceso de retorno también han influido otros factores; en este sentido, Canales y Meza (2018) señalan que las crisis económicas, así como el endurecimiento de las políticas contra la migración ilegal han contribuido a acelerar la migración de retorno. Y precisamente esta consideración *a priori* sobre el retorno de migrantes no ha permitido analizar otras formas de movilidad de este regreso de migrantes. Es en este contexto que los migrantes han construido redes sociales extendidas más allá de las fronteras nacionales y campos sociales que eslabonan a los países receptores con los de origen.

La complejidad del proceso de colonización no solo planteó una reorganización radical de las lenguas y los saberes, sino también una diversa rearticulación de las visualidades y las representaciones, problemática poco estudiada dentro de los estudios latinoamericanos. Como lo ha expuesto el historiador francés Serge Gruzinski (2001) en la historia de América Latina, la imagen constituyó uno de los mecanismos fundamentales de occidentalización. A través del uso de representaciones visuales se produjo un proceso de colonización del imaginario indígena, permitiendo a la vez la proliferación de una cultura visual rica en hibridaciones y mestizajes que permitió que América Latina se convirtiera en un verdadero laboratorio intercultural de imágenes.

Asimismo, Cristian León (2012: 121) ha sostenido que lo visual se ha desarrollado a través de procesos heterogéneos y discontinuos a lo largo de la historia moderna. Dichos procesos obedecen a las estructuras de orden colonial que se impusieron en diversas partes del mundo, especialmente en América Latina. Como resultado de lo anterior, se configuraron diversas manifestaciones visuales que comenzaron a hegemonizarse en el concierto mundial. Sin embargo, dentro de este contexto, también surgieron expresiones de carácter subalterno que pueden ser consideradas como parte de una resistencia frente a esta colonialidad del ver que se impuso a partir de los procesos de colonización de territorios e imaginarios.

En este sentido, el transnacionalismo como concepto nos permite entender las formas en que mantienen interacción grupos y comunidades separadas por fronteras nacionales, así como la circulación de bienes materiales y simbólicos: el traslado de culturas, el cambio cultural en los lugares de partida o expulsión de los migrantes. El transnacionalismo desde abajo habla de individuos y grupos que, migrando de forma temporal o circular o incluso de forma permanente construyen redes que posibilitan el mantenimiento en el tiempo de intercambios diversos (Olvera Gudiño, 2015: 4).

Dentro de las formas en que mantienen interacción e intercambio las comunidades, el arte y las fusiones artísticas encuentran su lugar, y están ligadas a la experiencia histórica del desplazamiento al ser un medio en el que las personas representan o ven representadas formas de identidad de la comunidad de origen, reivindicando y exaltando sus experiencias, la identidad local, nacional y las raíces prehispánicas en conjunto. Tales prácticas, sostiene Olvera Gudiño (2011: 233) muestran los vínculos materiales y simbólicos entre los que se van y los que se quedan y el mundo nuevo que habitan, así como el mundo de siempre de aquellos que nunca viajan, pero que está influido por quienes sí lo hacen.

La propuesta de los estudios visuales desde la mirada decolonial latinoamericana propone partir del mundo empírico propio y reflexionar acerca de como se condiciona nuestra visión del mundo desde la colonización. Aboga por *unir arte* y ciencias sociales y comprender las visualidades de la vida cotidiana como una práctica teórica, estética y ética que no reconoce fronteras entre la creación artística y la reflexión conceptual y política, tomando en cuenta las otras miradas en el análisis visual; desde como leemos las imágenes y como se crean al

ser depósitos de memorias, contenedoras de conocimientos pasados y de sujetos transformadores de la realidad con una práctica actual, cotidiana y comunitaria.

Silvia Rivera (2015) propone la imagen como narrativa, ya que contiene una conexión entre visualidad y texto escrito: lo visual alude a una forma de memoria que condensa otros sentidos y como texto escrito la sobre interpretación de los datos que aporta la mirada hace que los otros sentidos se vean disminuidos o borrados por la memoria. En este sentido, la descolonización de la mirada consistirá en liberar la visualización de las ataduras del lenguaje y en actualizar la memoria de la experiencia como un todo indisoluble, en el que se funden los sentidos corporales y mentales. Sería entonces una suerte de memoria del hacer, que como diría Heidegger, es ante todo un habitar. Asimismo, Rivera (2015: 23) sostiene que en la integridad de la experiencia el habitar sería una de las ambiciosas metas de la visualización.

De esta manera, la función o productividad de la imagen se encamina hacia la comprensión de las distintas formas en que esta se relaciona con quien la produce, quien la usa y la función de la cultura en la producción de imágenes. Al preguntarnos por el significado y la relación de las imágenes con la realidad, el fenómeno de lo visual deja de pertenecer al campo exclusivo de la experiencia estética y se convierte en un fenómeno ligado al conocimiento.

La interpretación de la realidad que propone la sociología de la imagen debe por ello estar atenta a las conexiones de lo inmediatamente vivido con los problemas del mundo contemporáneo. Esto permitirá conocer microespacios de la vida diaria, de las historias acontecidas y que acontecen ahora mismo y que conectan nuestra mirada de los hechos con las miradas de las otras personas y colectividades para plantear el dilema de la mirada sobre el universo social representado.

De Oaxaca para el mundo: *Street art* como política de la memoria

Oaxaca se localiza geopolíticamente al suroeste de México, tiene una población, hasta el 2020, de 4 millones 132 mil 148 habitantes. En Oaxaca hay 10 mil 523 localidades rurales y 200 urbanas. Algo característico de Oaxaca es la diversidad de lenguas maternas hay: 1 millón 221 mil 555 personas mayores de tres años de edad que hablan alguna lengua indígena, las más habladas en esta entidad son el zapoteco, el mixteco, mazateco y el mixe. De cada 100 personas que hablan algu-

na lengua indígena, 12 no hablan español. Es importante mencionar que el 4.7 por ciento de la población total se auto reconoce afromexicana o *afro* descendiente. En el plano de la emigración interna entre 2015 y 2020, salieron de Oaxaca 133 mil 583 personas para radicar en otra entidad. De cada 100 personas, 13 se fueron a vivir al Estado de México, 10 a Ciudad de México, 10 a Baja California, nueve a Veracruz de Ignacio de la Llave y nueve a Puebla (INEGI, 2020).

En el plano económico, Oaxaca es el segundo estado con mayores índices de pobreza en México, el primer lugar lo ocupa Chiapas (CONVAL, 2020). De ahí que la acumulación de contrastes, de marginación y hartazgo ha hecho que el sur tenga distintos movimientos de resistencia, el más citado y visibilizado internacionalmente por su reivindicación de base indígena: el Ejército Zapatista de Liberación Nacional.

Oaxaca ocupa el quinto lugar en emigración nacional, según los datos proporcionados por el INEGI, en el Segundo Censo de Población y Vivienda. Muchos oaxaqueños viajan en búsqueda de mejores oportunidades, principalmente los que pertenecen a pueblos indígenas, o en el caso de la ciudad, los que viven en las colonias populares, ubicadas en el cinturón marginal de los cerros que rodean Oaxaca.

Explicar la pobreza monetaria de dicho estado requiere de un estudio más a fondo; pues, desde la perspectiva de los análisis contemporáneos, la pobreza va de la mano de una serie de acontecimientos que han tenido lugar en las últimas décadas. Por ejemplo, la relación que existe entre la cantidad de grupos indígenas dedicados, principalmente, al trabajo de producción en el campo, y los efectos generados por diversos tratados internacionales. Entre los efectos negativos encontramos la poca valoración, y por ende una baja remuneración, de los productos agrícolas mexicanos. Aunado a esto, la implementación de nuevas necesidades y de distintos factores culturales han provocado la migración a la misma capital de Oaxaca, a la Ciudad de México y a varias ciudades de los Estados Unidos; con oleadas disparadas después de las crisis de los años setenta a ciudades como Los Ángeles, California.

El profesor investigador del Instituto de Investigaciones Sociológicas de la Universidad Benito Juárez de Oaxaca, Jorge Hernández Díaz, describe brevemente el porqué de la migración indígena oaxaqueña:

El norte constituye un gran atractivo para la población indígena, ya que ahí, con seguridad, encontrarán un trabajo y el ingreso que se les ha negado en sus lugares de origen, sus primeros empleos son la cosecha y la

siembra de las plantaciones que alimentan las agroindustrias de Sinaloa o Baja California, o de los campos de hortalizas cercanos a la frontera. Otros se incorporan como peones en la industria de la construcción, en los servicios o en la economía informal de las ciudades fronterizas, Tijuana y Mexicali especialmente. Más tarde buscarán cruzar la frontera para llegar a California, Estados Unidos, algunos por la ruta de San Diego y otros por el desierto donde arriesgan todo, con la ilusión de mejorar sus condiciones de vida y de trabajo (Fox y Rivera, 2004: 25).

Estudios recientes han descrito la forma en la que los migrantes oaxaqueños han creado la comunidad desterritorializada de Oaxaca, al participar de manera activa en “los compromisos sociales, cívicos y culturales” y “unir sus vidas en Estados Unidos con sus comunidades de origen” (Fox y Rivera, 2004: 41). Como se puede observar, se ha prestado mucha atención a la participación cívica y el activismo político de los oaxaqueños, no así a sus compromisos culturales emergentes con las tradiciones populares.

Con esta migración, a las comunidades indígenas oaxaqueñas en el estado de California se les ha denominado con un término muy propio para describir los lazos que existen entre su población de origen y ese estado: *Oaxacalifornia* (término creado por Michael Kearney y Carole Nagengast para referirse a la comunidad desterritorializada de la que surgen nuevas formas de organización y de expresión política). No solo por la cantidad de personas que vivimos aquí sino porque también ya hay huajes y otros productos plantados que ya están vendiéndose en los mercados, con esto va unido las costumbres y tradiciones (Domínguez; 2004).

Este término define lo que es una comunidad transnacional, dentro de la cual los migrantes indígenas han respondido positivamente al mantener sus lazos sociales y culturales que les permiten la permanencia de su ser, a través de largas distancias. El hecho de no estar presentes físicamente en sus comunidades, no los aleja de ella ni les niega sus derechos para participar activamente dentro de los asuntos de su comunidad. Domínguez Santos (2004) opina al respecto que “se empezó a dar una vida de participación cívica binacional, que rebasa la circunscripción local y nacional que rompe fronteras para cubrir las necesidades de los nuevos tiempos”.

Tlacolula de Matamoros, municipio donde se sitúa el Colectivo *Tlacolulokos* es uno de los 570 municipios que conforman Oaxaca, se encuentra localizado en la Región de los Valles Centrales, y sus lenguas

indígenas son zapoteco y mixteco, tiene una extensión territorial total de 244.96 kilómetros cuadrados que representan el 0.26 por ciento de la extensión total del estado y contaba en 2020 con 30 mil 254 habitantes (Data México, 2020). De las características socioeconómicas es notoria la falta de desarrollo, cuyos indicadores de exclusión social (poder adquisitivo, escolaridad, vivienda, ingreso y expectativa de vida) conllevan focos de pobreza en las localidades del Valle de Tlaco-lula. Según el CONAPO en 2000 y 2010 las localidades de dicho valle no gozan de los beneficios del proceso de desarrollo nacional y la intensidad de exclusión se incrementó. La economía del estado de Oaxaca se ubica principalmente en el sector terciario, y a nivel de las localidades rurales el sector primario constituye la principal fuente de empleo, sus habitantes se dedican principalmente a la agricultura, la artesanía y el comercio (Data México, 2020).

Al analizar Oaxaca y su interculturalidad, no basta con comprender su diversidad en imágenes y símbolos, sino también el problematizar las relaciones de producción, distribución y consumo. Así como Oaxaca, que se localiza geopolíticamente al suroeste de México, muchos otros lugares poseen condiciones parecidas de migración, mixtura cultural y patrones de pasado colonial, donde, podemos inferir que cierto arte y actividades estéticas están influenciadas no solo por su ubicación geográfica, sino también por las relaciones políticas, culturales y corporales que se han dado entre sus habitantes.

Es importante, además, tener en cuenta la construcción de imaginarios que se generaron desde el periodo posrevolucionario, en el cual menciona Nahón, A. (2017) “existió un afán nacionalista que promovió el surgimiento de elementos culturales regionales para “fortalecer” la identidad nacional, pero sostenida más bien en la folclorización y este-reotipación de lo popular y lo indígena”.

La difusión de estereotipos y el reforzamiento de esta visión clásica de una mirada colonial, ha ocasionado que sea difícil concebirla más allá de esa imagen intemporal, idílica y estática en que se le ha enclaus-trado. La construcción de esta imagen de lo oaxaqueño (y sus identida-des), convenientemente complaciente, no da cuenta, en primer lugar, de las contradicciones inherentes a todo proceso cultural, ni tampoco, en segundo lugar, de las posibilidades de una mirada dialéctica que resalte o “redima” de las contradicciones las imágenes de las luchas, justamente, contra esos estereotipos colonialistas.

En Oaxaca se han registrado movimientos sociales de importante magnitud, por ejemplo, durante el 2006 en Oaxaca, una parte de la sociedad oaxaqueña se rebeló y se dio origen a la Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca (APPO), fue muy parecido a los escenarios de crisis en ciudades como Kiev, las revueltas en el mundo árabe durante 2010, ante la implantación de diversas reformas para entrar en la nueva era del sistema capitalista, algo en común de estos movimientos fue la alta presencia de gráfica en la calle y de *grafiti* con temas políticos en estas ciudades, que si bien generan contenidos y símbolos distintos, tienen también mucho en común con otras etapas de crisis y guerras, como las del florecimiento de los muralistas mexicanos, o el auge de gráfica con temas políticos durante movimientos sociales y de guerrilla.

Lo más destacable es que muestran una efervescencia cultural muy notoria, sustentada en la riqueza cultural de sus pueblos indígenas, afromexicanos y mestizos, y en las formas de organización como las asambleas comunitarias y el tequio que refrendan la colectividad y la vinculación comunitaria frente a la violencia de una modernidad capitalista que intenta pulverizarlas.

Podemos decir que las especificidades históricas, socioeconómicas, políticas y culturales que conforman a Oaxaca han acentuado su singularidad frente a las otras entidades de la República Mexicana, al ir construyendo una modernidad alternativa; su fuerte componente indígena se vincula según las apropiaciones y resignificaciones de cada una de las culturas locales, con la tradición civilizatoria mesoamericana que se modifica y altera en un presente abierto, más las influencias que se han generado a partir de los desplazamientos de oaxaqueños en busca de mejores condiciones económicas a otros estados del país y a los Estados Unidos. Es factible comprender que los procesos culturales mencionados y los elementos culturales que definen a la entidad y a sus pobladores, aunque operen en tensión, reconciliación o transformación, no son neutrales, estáticas, ni son una sola, inevitablemente se filtran en la visión que poseen y se manifiesta en sus obras creativas.

La dimensión cultural de los sujetos influye de un modo determinante en su vida social e imaginativa. El mundo de la cultura no puede ser visto como un remanso de la improductividad al servicio del mundo realista, tal como señala Echeverría (2010: 20), cuando sostiene que:

La realidad cultural da muestras de pertenecer orgánicamente, en interioridad, a la vida práctica y pragmática de todos los días, incluso allí donde su exclusión parecería ser requerida por la higiene funcional de los procesos modernos de producción y consumo.

El *graffiti* como producto cultural es un vehículo que permite expresar imaginarios respecto a determinados temas. En este orden de ideas, Franco Ortiz (2014: 45) menciona que el *graffiti* en sus distintas manifestaciones, está presente en la interacción campo-ciudad con cruces y choques, “si bien es un movimiento con base y visibilidad en la ciudad”, la presencia de este se da también fuera de la capital oaxaqueña (en la que incluyo a Santa Lucía del Camino y a Santa Cruz, principalmente en los pueblos conurbados, que comprenden a la región de Valles Centrales, tales como: Tlacolula, Zaachila, Etna, Zimatlán, entre muchos más), donde se han generado movimientos propios, pero un tanto dependientes de los eventos y de los materiales encontrados en la capital.

La producción artística ha ido ganando terreno en los espacios urbanos abiertos (muros de la calle, transporte público, sobre anuncios publicitarios, paredes y otras superficies urbanas en lugares cotidianos) de manera libre, a veces incluso ilegal. Sus orígenes atraviesan la historia de la sociedad urbana occidental y su carácter como expresión artística, política y social acontece en momentos históricos tales como los disturbios del *Zoot Suit* en Los Ángeles, en 1943; el movimiento estudiantil de mayo del 1968 en Francia, así como las calles y trenes de Nueva York en la década de 1970. El arte callejero surge simultáneamente en diferentes partes del mundo e históricamente ha sido realizada por jóvenes que emplean un variado número de técnicas y recursos para su difusión.

En las producciones artísticas realizadas durante el conflicto del 2006-2007 en la ciudad de Oaxaca se mostraron claramente las contradicciones sociales y el peso aplastante de la lógica de dominación que intentaba contener un caudal de vitalidad e inventiva generada por jóvenes que hasta ese momento habían sido invisibilizados e ignorados; hay que tener en cuenta que estas prácticas como el *graffiti* y la gráfica callejera ya se desarrollaban en los barrios de la ciudad de Oaxaca. Diversos actores sociales y artistas tomaron por asalto las calles y las plazas de la ciudad, confrontándose a un poder criminal y negligente que todavía, a la fecha, se mantiene en la impunidad. El movimiento popular que dio cabida a la construcción de la APPO tam-

bién provocó la agrupación y configuración de la Asamblea de Artistas Revolucionarios de Oaxaca (ASARO), la cual evoca el carácter asambleario que se utiliza en los sistemas normativos de usos y costumbres en las comunidades de Oaxaca¹, otorgándole desde su nominación y organización una praxis política e histórica de organización popular.

La ASARO sería la organización más visible y con mayor convocatoria, aunque existieron diversos colectivos de manera satelital e independiente, que también desplegaron sus propias iniciativas artísticas y políticas. Heterogéneos colectivos de artistas, tales como Arte Jaguar, Zape, Zaachila, *Stencil Zone*, *Bemba Klan*, Revólver, Movimiento Contracultural Oaxaqueño, *Tlacolulokos*, Lapiztola, entre otros, transfiguraron las paredes de la ciudad en lienzos del imaginario social, generando una expresión artística singular, que entrecruzaba el humor, la ironía, la creatividad y la denuncia social (Franco Ortiz, 2014).

Es esencial reflexionar sobre el impacto de la apropiación de espacios públicos y privados a través de la intervención gráfica, así como en la politización de estos espacios considerados hasta esos momentos neutrales. El análisis de Walter Benjamin sobre la modernidad señala que las edificaciones urbanas, los objetos materiales y los anuncios publicitarios constituyen algunos de los “rasgos expresivos” que definen la fisonomía de las ciudades, las cuales condensan en sus 167 significativas expresiones culturales lo que, en el libro de los pasajes, el filósofo caracteriza como imágenes de la historia.

Estos abordajes teóricos sobre el ámbito urbano nos permiten valorar la dimensión que adquiere la intervención en espacios públicos, al entender a la ciudad como expresión ininterrumpida del trabajo humano, donde se sintetizan temporalidades, estratos socio históricos y gestos creativos. Espacio transitorio que es asediado interminablemente por el azar, el deterioro, la desigualdad y el caos cotidiano, pero también por un aparente control que llegaron a pintar para hacer evidente que las fracturas de lo social se hacían latentes en la arquitectura y en las paredes de la promocionada ciudad histórica del “patrimonio de la humanidad”.

El ejercicio artístico activista que asumieron decenas de jóvenes a través del arte panfletario permitió cuestionar el arte, legitimado

1 Lo cual significa en el aspecto político, el reconocimiento a las tradiciones y prácticas democráticas de las poblaciones indígenas que hasta ahora han utilizado en la renovación de sus Ayuntamientos, en el cual se protege y promueve el desarrollo de sus lenguas, culturas, usos, costumbres, recursos y formas específicas de organización social, y garantiza a sus integrantes el efectivo acceso a la jurisdicción del estado.

por instituciones y espacios culturales, al propagar sus imágenes en las calles para interpelar a los transeúntes que normalmente no visitan estos parnasos de la institucionalización artística. La inclusión de estudiantes y *amateurs*, sin legitimación como artistas por parte de las instituciones y del campo artístico, permitió revalorar al sujeto a través de su potencial artístico y político. La clandestinidad y urgencia que requiere el mural, *grafiti* o *stencil* improvisado tiene ya en su producción una noción de lo efímero y fortuito de la intervención. La inclusión de sujetos anónimos o colaboradores espontáneos vincula a esta práctica con uno de los deseos de socializar el arte por parte de la vanguardia: el arte debemos hacerlo entre todos.

Testimonios visuales: *Street art* del Colectivo *Tlacolulokos* de Oaxaca

La obra de los *Tlacolulokos* nos abre un abanico de temas: las identidades transnacionales que trastocan a Tlacolula de Matamoros, la influencia artística de lo mexicano con lo *chicano*, las influencias prehispánicas, imágenes del barroco, la Santa Muerte, la Virgen María, símbolos *punks*, y del *grafiti neoyorkino*. Nos hablan de los múltiples contextos que se entrelazan, se unen, se contradicen y se disuelven.

Tlacolulokos tiene su historia en el movimiento político y social que se suscitó en la capital del estado en 2006 en torno a la Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca (APPO) y la Asamblea de Artistas Revolucionarios de Oaxaca (ASARO). Esa experiencia marcó las expectativas sobre la cultura y las formas de organización de las jóvenes generaciones frente a las estructuras coloniales y autoritarias del régimen político. La producción artística de los *Tlacolulokos* forma parte de la actividad de debate, educación y producción artística que se ha venido construyendo en la escena del arte de Oaxaca. Su trabajo emerge de la actividad de La Curtiduría Centro de Artes Visuales. Este es considerado un espacio contemporáneo para las artes, un lugar de reflexión y producción establecido por el artista Demián Flores en 2006, actualmente ubicado en calle Jalisco, 108 interior B. San Felipe del Agua, Oaxaca de Juárez.

Para *Tlacolulokos*, esta oportunidad les permitió observar ciertas actitudes y prácticas individuales o de otros colectivos, que en tiempos de orden y relativa estabilidad resultaban difíciles de apreciar, lo que derivó en una disidencia frente a la identidad desde su comunidad. Darío Canul y Cosijoesa Cernas buscaban un espacio de expresión:

Lo que nos interesaba era producir nuestras ideas y habíamos buscado espacio en otros lugares de Oaxaca, pero no habíamos encontrado la congruencia que requeríamos. Nosotros somos personas que participamos directamente en movimientos políticos, y nuestro objetivo era crear un espacio con autocrítica, no para idealizarnos. Además, buscábamos incluir otros temas porque en ese tiempo en Oaxaca se nos decía que debíamos "pintar indios bonitos y animales chuecos, por así decirlo. Ese era el referente" (Delgado C. *et al.*, 2014).

Figura 1. Exposición "Visualizing Language: Oaxaca in L.A", 2017.
Biblioteca Pública de Los Ángeles, California



Fuente: proporcionadas por el Colectivo Tlacolulokos.

Tlacolula de Matamoros es uno de los 570 municipios que conforman el estado de Oaxaca. La primera parte del nombre del pueblo deriva del náhuatl, como una huella de la hegemonía mexicana antes de la conquista. *Tlacololli* significa torcido, doblado. El Colectivo toma su nombre de ese locativo, integrándole la palabra "locos" para aludir a las contradicciones sociales de su contexto y cambiando la ce por la ka en concordancia con los modismos importados por los cholos y los

punks. En los elementos iconográficos que *Tlacolulokos* integra, el apego por “lo local” podría manifestarse como una respuesta defensiva frente a la amenaza de la alienación de lo global que despierta con frecuencia nostalgia por la pureza de una “cultura originaria”. Pero, a la vez, sus imágenes y el espíritu contracultural de sus obras establecen una diferencia que expresa la importancia que los flujos migratorios y laborales, la violencia y el turismo tienen en la redefinición de la identidad rural.

Tlacolulokos se expresa en una variedad de soportes técnicos y visuales, utilizan la fotografía y el video para producir archivos visuales en el espacio callejero de su comunidad, mezclados con la memoria histórica reciente de su región, donde además mezclan los ritmos de la cumbia con diferentes discursos políticos, de protesta o de medios informativos como “acción sonidera” (YouTube, 2020). Así mismo hacen uso de la pintura de caballete y mural originada en la tradición de la rotulación y el fotorrealismo o la gráfica y el arte-objeto.

El arte a través de las fronteras

En la Figura 2 se muestra una pieza que se encuentra en el centro de la ciudad de Tlacolula, en la calle Matamoros; es un trabajo elaborado en colaboración con Renua One quien participó con su peculiar *calligraffiti*. El mundo es un barrio mencionan los *Tlacolulokos* haciendo referencia a la canción de Pyscho Realm “Es el barrio mundial que controla el latino, deja me explico el barrio enterito, seríamos más fuertes unidos te digo” dice la canción.

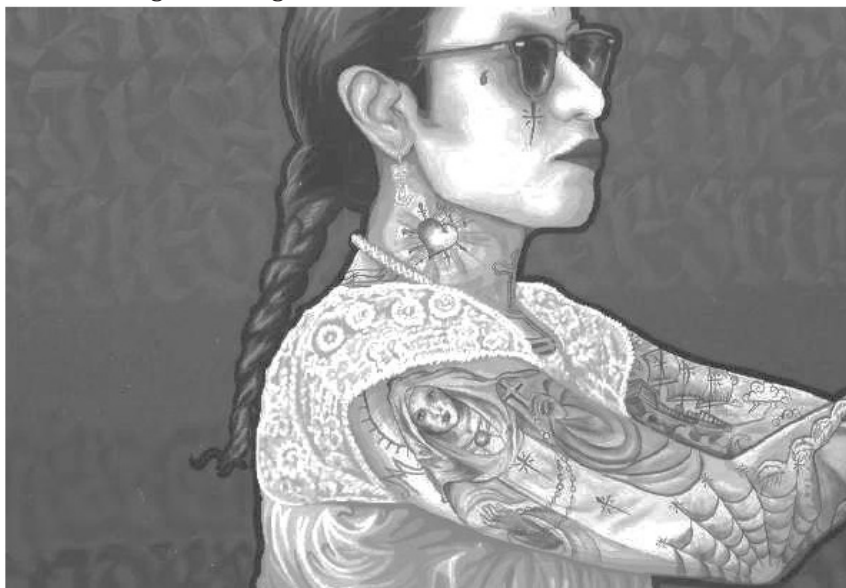
Nos pusimos *tlacolulokos* para enaltecer el lugar de dónde venimos y poner Tlacolula en el mapa, y porque la mayoría de la gente cree que somos unos vagos, pero esa es la concepción general que tienen, de hecho está loco porque en sí el significado de Tlacolula es “Lugar de las cosas torcidas” entonces somos los locos del lugar de las cosas torcidas, es náhuatl, entonces a partir de eso llevar el orgullo y la dignidad a todos lados, eso nos ha motivado hasta la fecha, ya llevamos 10 años trabajando juntos, más que trabajar solo nosotros, aquí viene un chingo de banda, no precisamente como artistas, vienen a compartir sus ideas, sus experiencias, compartimos cosas, nos llevan a lugares, entonces como que nosotros les compartimos ese conocimiento de artistas y ellos sus experiencias como más de calle, menciona Cosijoesa (Entrevista al colectivo Tlacolulokos, noviembre del 2019).

Figura 2. *Tlacolulokos*, (2017). "Para entrar al barrio".
Localizado en Tlacolula de Matamoras, Oaxaca, México



Fuente: tomada durante trabajo de campo en Tlacolula de Matamoras,
Oaxaca, Julio, 2019.

Figura 3. Fragmento del mural "Para entrar al Barrio"



Fuente: tomada durante trabajo de campo en Tlacolula de Matamoras,
Oaxaca, Julio, 2019.

La obra “Para entrar al barrio” muestra a tres mujeres oaxaqueñas de Tlacolula con blusas tejidas a mano y su rebozo de bolita. Tienen tatuajes religiosos en los que podemos ubicar el Sagrado Corazón, al señor de Tlacolula, vírgenes como la de la Asunción al estilo del tatuaje *chicano black and gray*, además de las telarañas en el codo, características del estilo cholero y la greca prehispánica de Mitla en el rostro de la mujer de en medio, muestra lo tradicional y el arraigo de su vestimenta al mostrar la forma en la que se enrolla el rebozo, lo cual habla de un conocimiento ancestral que se ha transmitido por generaciones o por lo menos desde las abuelas. La analogía de los tatuajes nos muestra sus santos y su visión religiosa, donde literalmente llevan tatuado lo que sienten y en lo que creen.

En la obra de los *Tlacolulokos* hay una marcada demostración de lo religioso y la figura femenina que de alguna forma señala o muestra la educación religiosa que forma a la mujer y rompe estereotipos, incorporando esta visión con tatuajes. El círculo de luz nimbus que podemos ver comúnmente en las imágenes de las vírgenes, en esta pieza está representado con *caligrafitti* de color dorado. La autenticidad de la obra, de los rostros de las mujeres oaxaqueñas, la vestimenta, la sencillez y naturalidad destaca la luz espiritual o divina que las envuelve “El triunfo más grande del colonizador es que tú olvides tus raíces”, dice Darío Canul, integrante del Colectivo.

Asimismo, en el mural “Para entrar al barrio” aparecen una serie de motivos ligados a la cultura oaxaqueña, de raíz indígena, y, al mismo tiempo, otro tipo de motivos, propios de una estética chola, del punk y de la protesta social. Se mezclan líneas de trabajo que hablan de una visualidad migrante, que cuestionan la idealización de la identidad, pensada como de carácter fijo y al mismo tiempo, en las diferentes piezas, aparece un cuestionamiento de la cultura occidental.

DC: Nuestro trabajo se desarrolla a partir de la historia del propio Colectivo, de conocer a muchas personas que defienden sus tradiciones, pero que además tienen una fuerte carga política en sus discursos. Precisamente porque hay una violencia real que viene por parte del Estado, también se reacciona con la misma fuerza. A partir de estos contextos, de estos submundos del pandillerismo, que tienen bien arraigadas las tradiciones y la defensa de sus pueblos, así como de movimientos como el *punk* o el *cholismo*, que al fin y al cabo tratan de velar por su comunidad, es donde se cruza la defensa de tu identidad y de tu persona.

CC: Sí, la identidad también es importante para las agrupaciones de jóvenes en las subculturas. Nosotros fuimos muy influidos por el punk y el “hazlo tú mismo”, pero siempre tuvimos amigos y gente relacionada con el barrio y con una identidad comunitaria. Ese arraigo cultural a veces es transculturizado por factores como el *gabacho*, la inmigración y cosas así. Eso ha alimentado el trabajo del Colectivo, conceptual y estéticamente.

Nos gusta relacionarnos con gente que ha vivido cosas más fuertes que nosotros, dentro de la protesta social y dentro del degenere social, como la delincuencia, la drogadicción y la violencia. Conjugamos estas dos partes y tratamos de que se refleje en nuestra obra, la cual parte de una crítica social, pero desde la identidad de una nueva generación.

Figura 4. Fragmento del mural “Para entrar al Barrio”



Fuente: trabajo de campo en Tlacolula de Matamoros, Oaxaca, Julio, 2019.

Por ejemplo, la migración es vista como un modelo a seguir. Se vuelve un estereotipo y entonces todos quieren hacer lo mismo. Los que se van se reivindican, ya que están ahí, siguiendo sus tradiciones. Adquieren una identidad binacional. No quieren estar aquí, porque no les gusta, pero allá sí les gusta recordar. Y es ese problema de la identidad, es decir:

“Yo soy de allá, pero a mí me gusta más aquí, porque aquí sí tengo carro, aquí sí tengo casa, y allá me va a costar uno y la mitad el otro.” Todo mundo se quiere ir para allá y si pudiera lo haría, pero, como no pueden, entonces eso sólo se queda en un modo meramente aspiracional. Hay gente que ahorra durante años simplemente para pagar un *coyote* y que al final no pasa. Entonces se frustra y se regresa con más frustración de la que tenía, porque no logró esa aspiración. La idea de que uno sale de la secundaria y se va directo a los Estados Unidos es ya una forma de vida o de ver la vida (Entrevista al colectivo Tlacolulokos, noviembre del 2019).

La exposición de “Por el orgullo de tu ciudad natal, el camino de los ancianos y en memoria de los olvidados” (2016-2017) del dúo artístico oaxaqueño *Tlacolulokos*, Darío Canul (1986) y Cosijoesa Cernas (1992), muestra los murales que participaron en el proyecto Visualizing Language Oaxaca in L.A, organizado por The Library Foundation Los Angeles y la Biblioteca Pública de Los Ángeles para el proyecto PST LA: LA, que ocurrió en 2017 (Delgado, C. *et al.*, 2014)

Figura 5. Mural en proceso



Fuente: extraída de www.facebook.com/Tlacolulokos.

Darío Canul y Cosijoesa Cernas, integrantes del Colectivo artístico *Tlacolulokos*, elaboraron una serie de murales contestatarios para

explorar el lenguaje y la cultura que han intercambiado México, Los Ángeles y más, con una mirada en como la inmigración y el ambiente sociopolítico moldean la identidad y las tradiciones culturales.

Figura 6. Exposición "Visualizing Language: Oaxaca in L.A.", 2017. Biblioteca Pública de Los Ángeles, California.



Fuente: proporcionada por el Colectivo Tlacolulokos.

El resultado fue un montaje en el que se aprecia una mirada que transmite aspectos de la vivencia angelina, desde la óptica de dos jóvenes que no nacieron ni crecieron en California, pero que conocen de la migración y sus derivaciones a partir de las experiencias de familiares y amigos que emprendieron el desplazamiento. Oaxaca y California están íntimamente relacionadas; California es el mayor receptor de inmigrantes oaxaqueños, específicamente zapotecas. Se estima que en la actualidad viven hasta 250 mil personas de esa etnia. Tan solo en Los Ángeles generaciones de comunidades oaxaqueñas han estado viviendo, trabajando y estableciendo raíces desde la década de 1940. La migración de Tlacolula del Valle Central, una de las ocho regiones de Oaxaca, a *West L.A.* se remonta al programa bracero (1942-1964).

Al ser pueblos indígenas, las comunidades oaxaqueñas ayudan a establecer una comunidad de construcción en Santa Mónica y el oeste de Los Ángeles. En 2020, los zapotecos tienen raíces aún más profundas en Los Ángeles y han fluido en el *Koreatown* y partes de *West L.A.*, así como también la ciudad los ha cambiado como zapotecos estadouni-

denses. Como parte de la conmemoración del Mes de la Herencia Hispana, Maureen Moore, directora asociada del recinto, vio la oportunidad de cambiar la narrativa, de otorgar el derecho de réplica, y para eso no había nadie mejor que artistas provenientes de Oaxaca, uno de los puntos neurálgicos de la cultura indígena, especialmente zapoteca.

En los pasillos de la Biblioteca Central de Los Ángeles, se encuentra la versión del ilustrador Dean Cornwell sobre la colonización de América. A finales de los años 20, la Biblioteca Central de Los Ángeles comisionó al ilustrador la elaboración de murales que representaran la historia de California, según el sitio web de la Biblioteca Pública de Los Ángeles. El objetivo era capturar la historia de California en cuatro partes distintas: la era de los descubrimientos, las misiones, la americanización y la fundación de la ciudad de Los Ángeles. Si estas imágenes suenan como la expresión visual del Destino Manifiesto, es porque básicamente operan de esa manera.

“Para el orgullo de tu pueblo, por el camino de los viejos y el recuerdo de los olvidados” es el conjunto de murales hecho por el Colectivo oaxaqueño. A diferencia de los murales de *Cornwell*, los personajes indígenas en la obra de los *Tlacolulokos*, en su mirada y en su postura, proyectan confianza en sí mismos y el poder de autodeterminación.

El diálogo entre las dos obras se destaca en la representación de Toypurina, líder espiritual *nativo americana* en California, que se levantó en contra de los conquistadores españoles en el siglo XVIII.

Los *Tlacolulokos* conocieron a Toypurina en el año que dedicaron a recorrer y conocer la vida cotidiana de los Ángeles, período durante el cual platicaron con angelinos y oaxaqueños viviendo en California, además se dedicaron a leer y conocer la historia de la ciudad. Esto era imprescindible, explica Darío Canul, porque “uno no puede llegar a pintar en un lugar ajeno”.

La historia de Toypurina los impresionó, dijo Canul, “y más por ser mujer” al ver una pegatina con la imagen de Toypurina en *Self Help Graphics*, un centro comunitario en el este de Los Ángeles. Por ello decidieron colocar un dibujo de ella clavado en el cráneo de un conquistador, con el fin de delinear las luchas indígenas del continente.

En este conjunto de obras podemos observar el contraste de colores como el rojo, cobrizo, el dorado, los azules y símbolos que evocan al contexto oaxaqueño y de los Ángeles. Es muy importante el contexto en el que surge el Colectivo, ya que su trabajo nació como una reacción al arte y la gráfica que proliferó en Oaxaca, posterior al movimiento

del 2006; los integrantes del Colectivo han logrado poner a la pequeña ciudad de Tlacolula en el mapa y dar una imagen más auténtica de las personas de su comunidad. Su escuela y su espacio de exhibición ha sido la calle; nuestra visión: “Era hacer un trabajo contestatario a esos colectivos y a esa producción oaxaqueña idealizada”.

Figura 7. Exposición “Visualizing Language: Oaxaca in L.A”, 2017.
Biblioteca Pública de Los Ángeles, California



Fuente: proporcionada por el Colectivo *Tlacolulokos*.

La obra de los *Tlacolulokos* también funge como un espejo en el que las personas de ascendencia oaxaqueña pueden trazar su historia y ejercer la autocrítica: “Quitarle algunos elementos idealizados a la producción oaxaqueña era dignificar las historias de las personas de a pie. En todos los murales aparecen personas que conocemos”. El nombre de los murales reivindica la lengua zapoteca y su diversidad dentro de la familia lingüística al estar compuesta por más de 50 variantes, una lengua que, a pesar de haber sido hostigada durante siglos, se mantiene viva y la obra de los *Tlacolulokos* da cuenta de ello.

Los Ángeles ha sido un importante sitio receptor de migrantes oaxaqueños desde los años 40. Dicha población es mayoritariamente de origen zapoteco. Es por ello que, uno de los murales lleva la palabra *Oaxacalifornia*, término que describe a una cultura binacional marcada por un flujo permanente de personas e ideas. Los murales de los

Tlacolulokos muestran como la migración ha transformado la vida en ambos lados de la frontera. Muchos de los personajes retratados emiten tristeza y la batalla que es adaptarse en un nuevo país y preservar lazos familiares, todo frente a la discriminación que los oaxaqueños han enfrentado históricamente.

Figura 8. Exposición “Visualizing Language: Oaxaca in L.A.”, 2017.
Biblioteca Pública de Los Ángeles, California



Fuente: proporcionada por el colectivo *Tlacolulokos*.

Explica Darío: Es ese análisis de la construcción de la identidad a nuestro contexto cultural. Plasmar como la gente se vuelve bien orgullosa de ser de Oaxaca, pero dentro de ese contexto que es Los Ángeles, usan tenis, celular, andan trabajando en la globalidad, pero guardando una nostalgia a su origen.

En la obra “Escondiste al Sol” podemos mirar fondos inspirados en los tapetes tradicionales de Oaxaca; retablos, mosaicos y vitrales religiosos, en particular de iglesias y capillas de Tlacolula y Oaxaca, además de ramos utilizados en las mayordomías y fiestas patronales cívico-religiosas que predominan en la región. Es notoria la influencia de elementos religiosos del barroco, símbolos que evocan a la colo-

nización y la conquista, la imagen del sacerdote con el casco de los colonizadores dándole la palabra al joven mientras le tatúan las tres carabelas de Colón es muy poderosa, en el libro que sostiene se distingue a su vez la imagen de la Santa Muerte.

Figura 9. Exnosción "Visualizing Language: Oaxaca in L.A". 2017.



Fuente: proporcionada por el Colectivo Tlacolulokos.

La influencia del tatuaje chicano *black and grey* y la indumentaria del *cholismo* como el tenis Cortez son recurrentes. El realismo y la calidad en los trazos caracterizan el estilo de su obra pictórica, uno de los medios que abarca su producción, logrando poderosas imágenes que consiguen atrapar al espectador por su fuerza y contundencia en el discurso con el uso de colores cálidos y fríos. Su imagen se repite de forma simétrica, como en un espejo. Una llora y la otra ríe, dualidad que reflexiona acerca de la tristeza y el dolor que viven las comunidades, pero también del orgullo de ser auténticos: un pueblo libre, unido, pensante y cambiante. En esta imagen resalta la palabra soledad en el brazo izquierdo del joven, levantando un ramo que hace referencia a las fiestas patronales en comunidades oaxaqueñas, y un lobo rabioso y reaccionario al ser cazado por una trampa. Además, se reafirma con-

tinuamente en la obra el uso de la tecnología como una de las formas en que también se comunican las comunidades transnacionales con sus orígenes.

Figura 10. Exposición “Visualizing Language: Oaxaca in L.A”, 2017. Biblioteca Pública de Los Ángeles, California.



Fuente: proporcionada por el colectivo *Tlacolulokos*.

En los murales de Los Ángeles, pintamos a un bato que ahora es policía, el que sostiene a un barquito. Cuando estábamos morros fue que sus carnales se empezaron a ir al gabacho, le dijeron no espérate, nosotros te mandamos dinero y ya te vas, pero no, lo dejaron aquí, entonces el wey ya está chambeando de eso, lo dejaron, obviamente esta la tradición de que el más morro cuida a la jefa y los demás se van, y le dijeron no, si tú te vienes acá, te vas a volver loco, porque acá hay mucha droga. Y nosotros lo retratamos allá, estuvo bien loco. Luego su familia no podía ir a verlo (el mural) porque hay mucha migra por ahí, pero fue un hermano y hasta se puso a llorar ahí, fue en la biblioteca central de Los Ángeles, en el centro, y ya habían aprobado nuestros bocetos, pero ya viéndolos ahí, en su mirada se veían sus dudas de las personas de la biblioteca, pero en lo que estábamos trabajando llegó un grupo de estudiantes de esas escuelas donde mandan a los expulsados, y entonces ellos llegaron y se quedaron viendo todo, y decían mira esto es esto y esto es esto, y acá y empezaron a leer todo, ves, y ya los de la biblioteca ¡oh muy buen trabajo!, y yo les dije es que esto

es para mexicanos, ustedes son americanos, no lo van a entender, esto es para la banda que vive aquí.

Figura 11. Exposición "Visualizing Language: Oaxaca in L.A", 2017.
Biblioteca Pública de Los Ángeles, California



Fuente: proporcionada por el Colectivo *Tlacolulokos*.

Esta pieza nos evoca a las tradiciones que persisten en *Oaxacalifornia* y que sus habitantes desarrollan en el espacio como forma de reafirmación cultural y de crear comunidad. Podemos mirar los trajes típicos de las Tehuanas del Istmo de Tehuantepec, la trompeta como instrumento característico de las bandas de música de viento oaxaqueños, greclas tatuadas en el rostro de la mujer que evocan a la cultura zapoteca y podemos ubicar los sitios arqueológicos de Mitla en los Valles Centrales de Oaxaca. Además, es posible ubicar el dibujo del rostro de Toypurina, heroína nativa americana que reunió a su pueblo para luchar contra el genocidio, la colonización y opresión cultural de su pueblo, la nación Tongva, clavado en el cráneo de un conquistador. El mensaje que intentamos dar es simple, mencionan los *Tlacolulokos* "Donde quiera que estés, debes de saber de dónde vienes *wherever you are, you must know where you come from.*"

CONCLUSIONES

A manera de conclusión nos gustaría puntualizar la función del *Street art* como un testimonio visual que genera conocimiento, ya que contiene historias, imaginarios y simbolismos que representan las afinidades y diferencias culturales de las identidades que se gestan a partir de procesos migratorios. Tales prácticas muestran los vínculos materiales y simbólicos entre los que se van y los que se quedan; mundo nuevo que habitan, así como el mundo de siempre de aquellos que nunca viajan, pero que está influido por quienes sí lo hacen, y dan lugar a creaciones que perduran, que son reasumidas, continuadas o transformadas, e influenciadas también por las aspiraciones que la industria cultural y la globalización proyectan y que funcionan como un régimen visual que afianza otras maneras de ver el mundo y materializarlo.

El que no migra también tiene experiencia migratoria, construye vínculos con quienes sí, en un sistema de intercambios sociales; los migrantes no pierden lazos con su tierra; la obra del Colectivo *Tlacolulokos* ejemplifica y permite comprender este proceso. El *Street art* conforma una estética comunicativa, transporta un mensaje y crea un flujo de comunicación que va desde lo local a lo global, y viceversa.

La gráfica urbana tiene como característica propia la impermanencia y fugacidad, sin embargo, los acontecimientos de 2006 alcanzaron altos niveles de politización en los jóvenes, lo que les permitió dotar su arte de permanencia y trascendencia con un sentido más social, político y popular, además del estético. El ejercicio individual y colectivo de la gráfica derivó en una transformación subjetiva de la experiencia política de estos jóvenes. Esa conformación y consolidación les ha permitido trascender la coyuntura, el espacio y las fronteras, al difundir el marco y el contexto en el que fueron creadas las imágenes; esto es, los motivos, las razones y las consecuencias de la protesta.

Definitivamente, el vínculo entre las dos esferas que aquí se describen (el arte y la lucha) es parte de un movimiento social que, desde nuestra perspectiva, es la representación de una o varias necesidades colectivas, haciéndose presente en una voz única. La estética construida desde identidades transnacionales se vuelca en olas, en carteles, en letras de poetas, en letras de sobrevivientes, en palabras dolientes que inspiran a pintores, que iluminan con aerosoles en *graffitis* urbanos, en gritos exclamados en voces de cantos, en gráficos que explican el por qué y el cómo, que publicitan el dónde y el cuándo. El movimiento

se vuelve arte, arte utilitario, arte que comunica y explica, arte que se siente y mueve las fibras de otros que no eran tan dolientes. Para socializar y participar, para tener cuenta de la historia que no se hace tan pública, para dejar rastros y marcas que puedan servir de memoria, memoria social, memoria colectiva.

La relación entre la estética y la política es notable por medio de estos distintos periodos, lugares, actores e ideas, los desdoblamientos de la mirada están presentes en continuidad y siguen apelando por ocupar un espacio. Las intervenciones en el espacio que se hace público, donde hay alguien que lee la imagen, o le trastoca, muestra el poder de la estética más allá del objeto material, desata singularidades para la reflexión que se hacen presentes y dan cabida a construir espacios para lo común a estéticas omitidas o que han estado sin nombrar.

La actividad estética y producción creativa puede funcionar como dispositivos catárticos ante situaciones de crisis, reconfigurando a distintas escalas la construcción de sujetos y su percepción. Los sujetos se reelaboran con la sensibilidad diaria que experimentan a partir de la creación de lazos afectivos y la sensibilización por medio de la práctica estética. La subjetividad no puede únicamente ser dirigida por identidades fijas que rechazan un cuerpo en movimiento, ya que son flexibles en su constante autoconstrucción. En la cultura y en el arte existen contaminaciones, contradicciones, mezclas, choques, diálogos y multitud; son procesos complejos de apropiación, transformación y diferenciación.

Los desplazamientos se desdoblan, abren una gama de significaciones. En Oaxaca, California, México, América Latina y el mundo hay un arte que va más allá de paradigmas tales como el mestizaje, el exotismo y el realismo mágico. Frente a un sistema que regula lo visual resulta importante comprender que la visualidad no obedece a procesos homogéneos y continuos, sino que está atravesada por una estructura de elementos heterogéneos con historias diversas a nivel geopolítico. Dejar de lado las técnicas, para instaurar como primera necesidad la comunicación y continuación de lucha, por caminos diversos, pero no desligados del principal, ayuda conocer las formas de relacionarnos con el mundo y de hacer mundo a través de los sentidos, abriéndonos hacia las temporalidades relacionales y a temporalidades distintas, porque no todos vivimos la misma modernidad, lo cual conlleva no solo una crítica radical al orden de la representación y de la visualidad modernas, sino que también nos dan la posibilidad de nombrar y vivenciar los mundos interculturales que han sido negados.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Canales, A., Meza S. (2018). *Tendencias y patrones de la migración de retorno en México, Migración y Desarrollo*, (30) 124-155. Consultado el 24/09/2022. Disponible en: <https://www.scielo.org.mx/pdf/myd/v16n30/1870-7599-myd-16-30-123.pdf>
- Consejo Nacional de Evaluación de la Política Social (CONEVAL). (2020). Disponible en: <https://www.coneval.org.mx/coordinacion/entidades/Oaxaca/Paginas/principal.aspx>
- Data México. (2020). Disponible en: <https://datamexico.org/es/profile/geo/tlacolula-dematomoros?foreignYearSelector1=2020>
- Delgado, C., De la Garza, A. y Villegas, M. (2014). *El sur nunca muere. Tlacolulokos*. México, DF: MUAC-UNAM.
- Domínguez Santos, R. (2004). "Migración y organización de los indígenas oaxaqueños", en Sylvia Escárcega y Stefano Varese (coords.), *La ruta mixteca: El impacto etnopolítico de la migración transnacional en los pueblos indígenas de México*, UNAM. (Colección La Pluralidad Cultural en México 5), México.
- Echeverría, B. (2010). *Definición de la cultura*. México: Editorial Ítaca.
- Franco Ortiz, I. (2014). *El sur nunca muere: desplazamientos del graffiti en la ciudad de Oaxaca*. (Tesis de Maestría). Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.
- Fox, J. y Rivera Salgado, G. (2004). *Indígenas migrantes mexicanos en los Estados Unidos*. Universidad de California, Santa. Cruz/Universidad Autónoma de Zacatecas/Miguel Ángel Porrúa Editor.
- García Canclini, N. (2009). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Debolsillo.
- Gruzinski S. (2001). *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colon a "Blade runner" (1492 2019)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Hirai, S. (2013). "Formas de regresar al terruño en el transnacionalismo. Apuntes teóricos sobre la migración de retorno". *Revista Alteridades*, 23 (45), 95-105. Consultado el 27/08/2019. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=747/74728322011>
- Instituto Nacional de Geografía y Estadística (INEGI). (2020). Disponible en: <https://cuentame.inegi.org.mx/monografias/informacion/oax/poblacion/diversidad.aspx?tema=me&e=20> Data México (2020). Disponible en: <https://datamexico.org/es/profile/geo/tlacolula-de-matomoros>
- León, C. (2012). "Imagen, medios y telecolonialidad: hacia una crítica decolonial de los estudios visuales". *Revista Aisthesis*, (51), 109-123. Consultado el 9/11/2019. Disponible en: <https://www.scielo.cl/pdf/aisthesis/n51/art07.pdf>

Nahón, A. (2017). *Imágenes en Oaxaca. Arte, política y Memoria*. Jalisco: CIESAS- Universidad de Guadalajara-Cátedra Jorge Alonso.

Olvera Gudiño, J. J. (2011). "Feria popular, industria cultural y migración laboral en la configuración de las culturas musicales", en: José Juan Olvera Gudiño, Blanca Delia Vázquez Delgado, (coords), *Procesos comunicativos en la migración: de la escuela a la feria popular*, El Colegio de la Frontera Norte, 2011.

Olvera Gudiño, J. J. (2015). "Transnacionalismo y frontera cultural en el surgimiento del hip hop: El caso de la ciudad de Monterrey, México", *Art-cultura, Revista de Historia, Cultura e Arte*, 31, 119-136. Consultado el 30 /11/2022). Disponible en: <https://dialnet.uniroja.es/descarga/articulo/8288483.pdf>

Rivera Cusicanqui, S. (2015). *Sociología de la imagen*. Miradad ch'ixi desde la historia andina. Buenos Aires: Colección Nociones Comunes/Tinta Limón.

YouTube. (2020). Disponible en: <https://www.youtube.com/user/tlacolulokos>

RESUMEN CURRICULAR DE LOS AUTORES

Joel Ruiz Sánchez

Doctor en Sociología por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla; Profesor-Investigador de la Facultad de Estudios Sociales de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores nivel 1 y Perfil Deseable Prodep.

Dirección electrónica: joel.ruiz@uaem.mx

Registro ORCID: <https://orcid.org/0000.0002-2459-8452>

Rosaura Barrios Miranda

Maestra en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad por la Facultad de Diseño de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos.

Dirección electrónica: rosaurabarriosmiranda@gmail.com