

“Imágenes ocultas en la ciudad fronteriza”. La simulación de la producción artística como relato clandestino

“Imágenes ocultas en la ciudad fronteriza”. The Simula- tion of the Artistic Production as Clandestine Narration

Salvador Salazar Gutiérrez

Profesor-investigador de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez

Dirección electrónica: salvador.salazar@uacj.mx

RESUMEN

La práctica del acto de observar se ha venido erosionando a partir de un escenario global en el que el imperio de la imagen domina el entramado de las manifestaciones cotidianas. El momento actual hace visible una de las grandes contradicciones: nos encontramos ante una multiplicidad inmensa de manifestaciones visuales que gobiernan el escenario cotidiano en que cada vez más carecemos de la capacidad de observar, desde una pedagogía crítica-visual, a partir de una anorexia de la mirada. Aproximarse desde una perspectiva cultural a las manifestaciones visuales, que para este artículo centran la producción muralística en Ciudad Juárez, y sus relaciones e implicaciones en un escenario dominado por la creciente violencia y pérdida de sentido del “estar juntos” –socialidad–, lleva a comprender las implicaciones político, ético y culturales que el arte adquiere en la ciudad fronteriza del norte de México.

Palabras clave: 1. Producción muralística, 2. simulación expresiva, 3. ideología, 4. pedagogía crítica-visual, 5. imaginarios urbanos.

ABSTRACT

The art of the act of observing has been eroded as a result of a global scene in which the empire of the image dominates the study of daily expressions. The current moment reveals a major contradiction: we encounter an immense multiplicity of visual expressions that dominate the daily scene which we increasingly lack the ability to observe, from a critical visual pedagogy, due to out atrophied vision. Using a cultural approach to examine visual expressions, which in this article focus on the mural production on Ciudad Juárez, and its relations and implications in a stage dominated by increasing violence and a loss of the sense of “being together” “socializing”, leads to an understanding of the political ethical and cultural implications that art acquires in this border city in the north of Mexico.

Keywords: 1. Mural production, 2. expressive simulation, 3. ideology, 4. visual-critical pedagogy. 5. urban imaginary.

Fecha de recepción: 16 de junio de 2009

Fecha de aceptación: 12 de febrero de 2010

*Si se quiere que las prácticas simbólicas
sean actos transformadores, hay que socializar al arte*
Néstor García Canclini

INTRODUCCIÓN

La finalidad del presente artículo es comprender la producción expresiva artística, referida en concreto a la producción muralística, como instrumento ideológico-pedagógico central de una socialidad incluyente –proceso de reconocimiento y pertenencia colectiva: “estar juntos”–, elemento clave para restituir la condición ciudadana en el escenario de la ciudad fronteriza del norte de México.

La producción muralística adquiere relevancia “emancipadora” en cuanto proceso pedagógico crítico. Sus características discursivas, en relación con contextos histórico-políticos-ideológicos, son centrales en la búsqueda de redescubrir sentidos de esperanza en el habitante de la ciudad fronteriza.

El escenario clave es Ciudad Juárez, ubicada en la frontera México-Estados Unidos, lugar que en los años recientes ejemplifica la erosión de la ciudad en cuanto sentido de comunidad política, favorecida por el dominio de una violencia cotidiana extrema y la creación de los miedos como elemento naturalizado en cuanto condición única de vivir asumida por el habitante de la urbe.

La ciudad se ubica como escenario de multiplicidad narrativa, en un lugar privilegiado para comprender la producción artística y la apropiación por parte de un habitante que trasciende la condición de espectador para situarse como un ciudadano crítico a partir de lo expresivo: si algo se encuentra caracterizando nuestro escenario actual en su dispersión narrativa, y la entronización de la imagen como modo de representación dominante:

Ciertamente es ésta una etapa oculocéntrica: el ojo al servicio de la vigilancia, el ojo del poder, el ojo del espectador, el ojo del analista, el ojo de quien expresa, el ojo del consumidor [...] si ver, conocer y dominar fue una secuencia epistemológica y política central para la modernidad del siglo XVIII, la actual expansión de los medios audiovisuales extiende y transforma ese régimen de representación (Dussel, 2002).

Escenario que muestra rumbos de apropiación de sentido y representación de las realidades, en el mundo en el que lo imaginativo se constituye en un *collage* de representaciones múltiples en movilidad constante que exige una aproximación crítica a su estudio; crítica que debería asumir que, en la época de la explosividad de la imagen como referente principal de representación y narrativas, se manifies-

ta *una anorexia de la mirada* (Penos, 2005) que banaliza la imagen sujetándola a su simple instrumentalización.

Trasladar la reflexión allí donde las cosas son acontecimientos, experiencias, vidas, interrogantes, hechas narrativas y representadas desde la producción artística, constituyen el énfasis de una textualidad imaginativa, “hay que ir en busca de una zona de experiencia en la que el acto de mirar equivalga a un encuentro” (Berger y Trivier, 2005:64); en la que mirar es promover un movimiento común de acercamiento y diálogo que permita el disfrute y la trascendencia de la experiencia compartida en la ciudad.

La pregunta para el que analiza la expresividad cotidiana ¿cómo mirar?, es decir, ¿cómo estar en condiciones de entender los múltiples “frescos” que enfrentamos cotidianamente en las sociedades sacudidas al extremo por una excepcionalidad que a fuerza de repetirse se convierte en normalidad?, ¿dónde se ubica la obra artística como potente generador de una resignificación de la condición ciudadana evaporada en el dominio de la incertidumbre, la anorexia crítica de una simple y mínima capacidad de expectación? Parte de la respuesta, es lograr mirar la mirada que mira, aprender a mirar de otros modos; cómo en la relación arte-ciudad-miedos-ciudadanía, puede tal vez como idealidad del sentido crítico, ayudarnos a salir de nuestra actual incipiente condición de espectadores; y es en este sentido desde donde coloco el énfasis de una nueva estrategia del mirar a partir de una pedagogía crítica¹ de y desde lo visual.

El artículo se encuentra dividido en tres apartados en los que la línea temática es la relación entre la producción artística como estrategia clave de manifestación político-ideológica, que favorece procesos pedagógicos de reflexividad y crítica colectiva en el escenario de la ciudad fronteriza, caracterizado por la irrupción de una violencia cotidiana y un imaginario dominado por los miedos, favorecido por la narrativa mediática que se encarga de espectacularizar la nota violenta.

En el primer apartado caracterizo el marco metodológico desde el cual abordo la producción artística del mural, entendida en una doble relación entre la formación discursiva como organización formal, y el marco ideológico desde el cual se reproduce.

¹Al hablar de una pedagogía crítica, me sitúo a partir de la propuesta pedagógica de Paulo Freire. Enrique Dussel (2002) afirma que más allá de una concepción individualista del proceso educativo y del desarrollo individual, la pedagogía freiriana enfatiza el elemento relacional con el otro que supone todo crecimiento personal desde la comunidad. Una pedagogía crítica implica historizar las dinámicas de exclusión y reproducción ideológica que fundamentan las relaciones de dominación propia de sectores hegemónicos. Una pedagogía crítica, a partir de la propuesta de Dussel, nos lleva a plantear el acto formativo como enriquecimiento colectivo en búsqueda de liberar las conciencias de las lógicas subordinantes.

El segundo apartado constituye el eje central del documento. Parte de contextualizar la exposición “Cronología subterránea de Ciudad Juárez”, que promovió la práctica muralística, caracterizado por representar la ubicación del campo artístico en Ciudad Juárez a partir de su organización formal —que comprende los medios y las relaciones de producción artística—, y de un marco ideológico que condiciona las múltiples prácticas y narrativas que forman parte de la producción de la obra. La relación pedagogía-propaganda, entendida como el proceso que favorece la reproducción discursiva de lo ideológico, es la base para comprender cómo el acontecimiento de la producción artística representa una práctica clave en la búsqueda de naturalizar el discurso ideológico.

Por último, el tercer apartado busca abordar la pregunta acerca de ¿cuál es su importancia, como instrumento pedagógico, crítico y reflexivo, frente a un panorama dominado por la incertidumbre, el miedo y la desesperanza como las únicas condiciones posibles de vivir la ciudad? Ante este escenario de “crisis”, y el transcurrir de la nube densa que reproduce un pesimismo fatalista asumido como cotidiano, la importancia de restituir el carácter crítico-reflexivo de la producción muralística y su importancia como instrumento que permita comprender y enfrentar este fatalismo, se constituye como condición central para reapoderar (Maffesoli, 2007) la condición expresiva como eje central para restablecer el sentido de comunidad y reconocimiento en la ciudad fronteriza del norte de México.

EL CONTEXTO DE LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA EN LA CIUDAD FRONTERIZA

Partiendo de que todo campo de producción artística no puede ser entendido fuera de un panorama contextual que le determina y condiciona en cuanto su finalidad pedagógica-política, en Ciudad Juárez, la obra artística (específicamente la muralística) no es ajena a un panorama, que en los últimos años ha sido dominado por el establecimiento de una violencia extrema cotidiana,² y sus implicaciones en la generación de miedos que se convierten en referentes centrales que definen dicha producción artística.

²En los últimos dos años, y a consecuencia del enfrentamiento por diversos grupos delincuenciales relacionados con el narcotráfico, Ciudad Juárez ha vivido una irrupción de una violencia extrema cotidiana referida a prácticas de ejecución en la vía pública, secuestros y extorsiones a diversos actores de la ciudad, que ha dado como resultado más de tres mil asesinatos y desapariciones de marzo de 2008 a septiembre de 2009 (Dirección de Seguridad Pública Municipal, 2009).

La ciudad se muestra más como resultado de un embrollo de saturación urbana (infraestructura), efecto de una perspectiva ideológica contemporánea de sostenerla como escenario de tránsito y producción de mercancías, en la que el habitante es más un individuo instrumentalizado en visiones de eficientar el traslado de la producción material; otorgarle nuevo sentido al habitante como ciudadano y transformar el sentido de la urbe como restitución de ágora, ubicando la dimensión de lo cultural como eje indispensable de reconstitución, es una prioridad urgente por quienes asumen la responsabilidad de analizar la ciudad más allá que su dimensión urbana.

Dentro de este panorama se sitúa, desde una perspectiva sociocultural, el análisis de lo artístico entendido como un campo de producción resultado de tres niveles en interrelación: la *organización formal*, que hace referencia a las relaciones y medios de producción de la obra; el *marco ideológico*, que centra la atención en la construcción de imaginarios que determinan o condicionan el sentido de aproximación a la producción artística, y el nivel de lo más superficial y diverso que corresponde al de las *estrategias discursivas*, en las que se encuentran ubicadas las múltiples prácticas y narrativas que cargan de sentido al escenario de la producción artística (figura 1).

Si bien no es la finalidad de este artículo el análisis de la relación violencia-miedo en el escenario de la ciudad fronteriza,³ sí habría que comprender la importancia de ubicarle porque constituye un eje clave para comprender la práctica muralística como estrategia de una pedagogía crítica-visual que restituya el sentido de pertenencia y emancipación en una sociedad abrumada por actos de violencia extrema.

¿Cómo se constituye este campo de la producción artística, ejemplificada en la práctica muralística y en el contexto actual de la ciudad fronteriza, caracterizado más por la informalidad, la simulación y la clandestinidad como sus condiciones determinantes, y en un panorama dominado por una violencia extrema cotidiana?

Véase a continuación, a partir de un acto que propició la práctica muralística, cómo se condiciona el proceso de la producción artística en un escenario que se define más por la indiferencia o simple deleite de un espectador como consumidor de la obra artística.

³Para un análisis crítico de las implicaciones de esta violencia extrema relacionada con el combate al narcotráfico y al crimen organizado, véase Salazar (2009b:121-138).

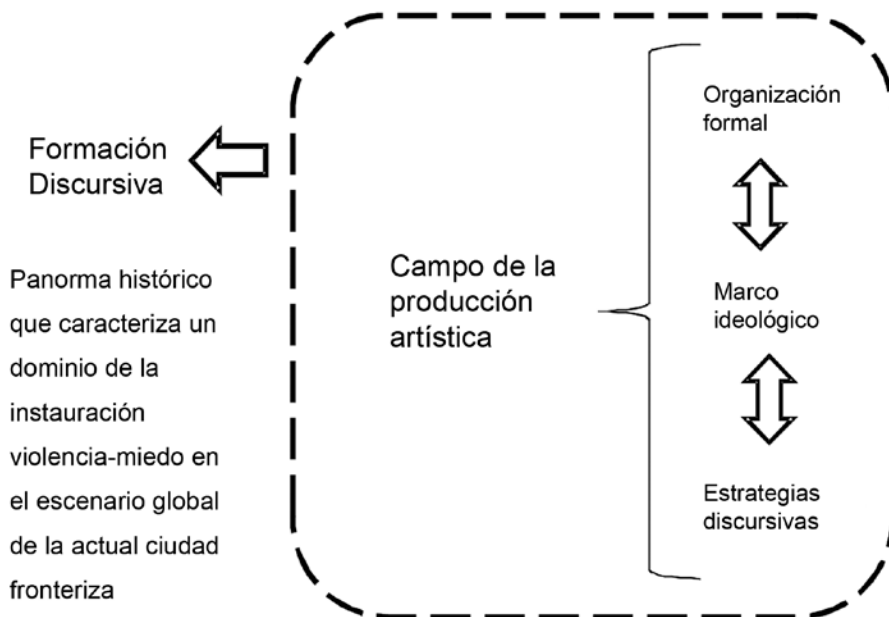


FIGURA 1

LA CIUDAD SIMULADA. FICCIÓN DE UNA EXPRESIVIDAD SUBTERRÁNEA

Comprender la relación arte-ciudad en un escenario caracterizado por el incremento de la violencia, la banalización de la imagen mediatizada y una condición de lectura crítica limitada a un simple consumo de un imaginario vulgarizado por la industria mediática conlleva un análisis social, cultural y político de la producción plástica-visual, como es el mural en Ciudad Juárez, cuyas condiciones actuales, lo caracterizan por lo efímero y limitado en cuanto a una finalidad pedagógico-política (Rochfort, 1999).

¿Qué sucede con la creación artística que forma parte de modos y relaciones que le condicionan no sólo en cuanto a su producción, sino su circulación y consumo? ¿Cómo leer una práctica discursiva –como es “Cronología subterránea de Ciudad Juárez”– que parte de favorecer la expresión artística bajo el uso del mural como técnica expresiva, condicionándole a un lugar oculto, cerrado y de limitado

acceso para el posible espectador? ¿Qué posición adquiere la obra artística como instrumento, en un contexto marcado por una incipiente o nula relación de consumo hacia ella —debido a escenarios reducidos u ocultos— a una producción mínima que sobrevive más como alternativa de expresión individual, y principalmente a una producción simbólica dominada por el mercado mediático que empobrece, abarata y barbariza el sentido de la ciudad a partir de la espectacularización de una violencia altamente ofertable?

Tras estas preguntas se ubica el mural como instrumento de visibilidad expresiva que tendría que favorecer la restitución de una pedagogía crítica que enfrente a una práctica artística contemporánea, dirigida más por intenciones propagandísticas, cuya finalidad se limita o encierra a una intencionalidad persuasiva de la lógica mercantil que cosifica y naturaliza al acto expresivo como manifestación ofertable. A partir del análisis de ambos niveles, entre la organización formal y el marco ideológico, se observa la reproducción de esta lógica propagandística de favorecer un escenario de producción expresiva a partir de otorgar un premio como condición última de participación en el evento. La crisis de la obra artística, y en concreto de la muralística, como estrategia pedagógica crítica, constituye el eje argumentativo que visibiliza el análisis de “Cronología subterránea de Ciudad Juárez”.

Se podría comenzar a trazar líneas desde la concepción gramsciana de enajenación, como acto de instauración de una discursividad ideológica dominante, que condiciona el proceso de producción de un imaginario colectivo, que no sólo opera en la esfera de la producción material, sino también en la esfera de la producción de ideas; y ante ello, una búsqueda en la que la expresión artística se convierta en un motor que potencialice la capacidad subversiva que restablezca la *socialidad* como principio del estar juntos y del reconocimiento. Ahora bien, más allá de una visión reducida que idealiza al arte como producción singular autónoma del artista a partir de capacidades expresivas individuales, de lo que se trata es de ubicar a la obra artística en perspectiva más amplia, y en este caso me centro en el mural por su potencialidad como instrumento pedagógico crítico, que caracteriza un despertar de la esperanza (en el sentido freiriano) y que implica el surgimiento de lo que Freire denominó como el “inédito viable”,⁴ ese recurso imaginativo que, a partir de una deconstrucción crítica del presente, despierte las voluntades colectivas convirtiendo a la producción artística en elemento transformador de estrategias implementadas desde una posición hegemónica.

⁴Para un análisis a profundidad del concepto del “inédito viable” de Freire, recomiendo el texto de Rojo (1996).

El acto de la producción muralística como simulacro anecdótico de expresividad

El 26 de abril de 2009 se inauguró “Cronología subterránea de Ciudad Juárez”.⁵ La organización de la exposición estuvo a cargo del Centro Cultural Paso del Norte y participaron el gobierno del estado, representado por el Instituto Chihuahuense de la Cultura, el programa Tres siglos, tres fiestas (en relación con las fiestas del Bicentenario de la Independencia y el Centenario de la Revolución Mexicana) y el municipio de Ciudad Juárez, con el programa Amor por Juárez.

El proyecto fue promovido para ser realizado en el estacionamiento subterráneo del Centro Cultural Paso del Norte, lugar al que se ingresa sólo en caso de ampliar la zona de estacionamiento por un número considerable de asistentes a alguna actividad u obra que se realice ahí; lo que implica que no se accede a él si no es con la necesidad de buscar un lugar para colocar algún vehículo, ya que se encuentra limitado por dos accesos: una escalera circular en el centro para peatones, y dos entradas-salidas para los vehículos, lo cual genera que la posibilidad de observar los murales sea mínima. Esto no limita o empobrece la construcción narrativa que varios de estos murales crean.

Las temáticas abordadas por quienes participaron en su elaboración fueron desde la representación del “cholo” y su importancia como sujeto de identificación y práctica colectiva en la historia de las décadas de 1970 y 1980 en la ciudad, lo que se mostró en el caso del mural 1.

En el mural 2 se mostró una búsqueda para revalorar y reapropiar políticamente la figura femenina tan duramente enfrentada y desgastada en la representación que la naturaliza como sujeto de violencia; es la construcción de una mujer que se encuentra más allá de la representación hegemónica del discurso de la *adelita* revolucionaria, que se le suele ubicar por lo general a la retaguardia del hombre revolucionario fuerte, valiente y dominador: al caudillo revolucionario.⁶

⁵Aprovecho para propiciar una crítica a la visión posmoderna de la potencialidad expresiva, en la que Maffesoli (2007) destaca lo clandestino, oculto, subterráneo como anamnesis de una historia colectiva viva, es una sobrevaloración de estas estrategias como respuesta a la condición dominante; cuando lo que tendría que preguntar en un primer momento, y en caso concreto de “Cronología subterránea de Ciudad Juárez”, es su trascendencia en el sentido de convertirse en instrumento de anamnesis que restituya una memoria colectiva resignificando procesos de dominación, que incluso llega a delimitar temáticas de la producción artística a partir de esta divulgación publicitaria del acontecimiento histórico hecho más anécdota.

⁶Imagen que ha formado parte de la retórica dominante en la que la figura masculina es quien representa al caudillo histórico victorioso, mientras que la femenina a la que se encuentra en el río lavando las prendas de su valiente revolucionario o preparando el caballo aseándolo para participar en la batalla.



Fuente: Fotografía de Roberto Armando Cárdenas Guzmán, septiembre de 2009.



Fuente: Fotografía de Roberto Armando Cárdenas Guzmán, septiembre de 2009.



Fuente: Fotografía de Roberto Armando Cárdenas Guzmán, septiembre de 2009.

Mural 1 (Colectivo Rezizte)

El mural 3 narra el sentido de quien se traslada de “lado a lado”, en relación con los estrechos vínculos que existen entre Ciudad Juárez, Chihuahua, y El Paso, Texas; las figuras de las lenguas unidas, la calavera con sombrero mexicano y el “güero” con sombrero de catrín adornado con pozos petroleros, representan la ironía de la relación cotidiana entre dos proyectos caracterizados por una búsqueda de exaltar el sentido identitario representado en la figura de la calavera y el mestizo, en oposición a la del anglosajón y el billete “verde” del dólar. También destaca el relato escrito: “Que nuestra conciencia sea lugar oscuro para no ver lo que le hemos hecho a nuestra herencia”; “El indio ve lo que tiene hasta que lo ve



Fuente: Fotografía de Roberto Armando Cárdenas Guzmán, septiembre de 2009.

Mural 2 (Ana María Cruz)

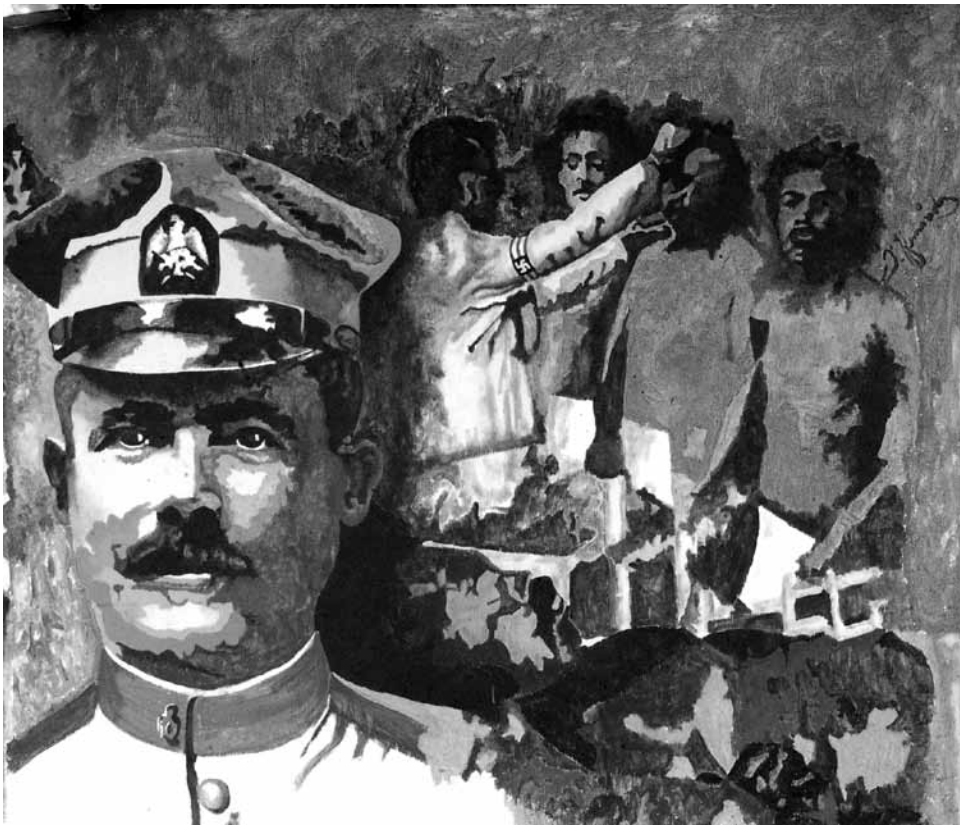
vendido”, y “el muro-mural: que divide y une la cultura fronteriza, y cada cual que lo cruza deja una pincelada y quita un ladrillo”.

En el caso del mural 4, lo que se puede observar en el relato visual es la recuperación de una narrativa que destaca aspectos en relación con el movimiento revolucionario de principios del siglo xx. Figuras como el cacique abusando del campesino desnudo —y que el artista plasma con una posición del capataz que hace referencia al saludo hitleriano del movimiento nazi—, la figura del soldado huertista, el pelotón de fusilamiento por parte de los revolucionarios, los emblemáticos



Fuente: Fotografía de Roberto Armando Cárdenas Guzmán, septiembre de 2009.

MURAL 3 (*Anónimo*)



Fuente: Fotografía de Roberto Armando Cárdenas Guzmán, septiembre de 2009.

MURAL 4 (*Fernando Hernández*)



Fuente: Fotografía de Roberto Armando Cárdenas Guzmán, septiembre de 2009.

MURAL 5 (*Colectivo Kukui*)

personajes revolucionarios como Madero, Villa, Zapata y Carranza, así como la figura de la “Adelita”.

Por último, el mural 5 destacó una de las temáticas recurrentes en el enfrentamiento a la visión hegemónica histórica de la conquista y evangelización de los pueblos indios a la llegada de los españoles; se observa figuras relacionadas con el conquistador, el evangelizador, la iglesia cristiana, el pueblo indio junto a unas sombras negras representando a demonios que sostienen en los brazos flechas, y varios pies cercenados que cuelgan por encima de la iglesia.

Como se puede observar, los cinco murales expuestos, y que conformaron en su totalidad los presentados durante la exposición, comparten la característica común del mural: obras cuya finalidad es, a partir del uso de una superficie que permita la construcción narrativa de figuras relacionadas con temas específicos, generar relatos vinculados con temáticas que destacan una reinterpretación de lo histórico desde visiones que enfrentan al relato dominante y hegemónico del acontecimiento.

A continuación analizo cómo se constituye el campo artístico en Ciudad Juárez tomando la interrelación entre sus tres componentes: la organización formal, el marco ideológico y las estrategias discursivas.

El campo artístico⁷ en Ciudad Juárez

Para ubicar y comprender cómo se configura el campo artístico en el contexto de una ciudad fronteriza que en los últimos años ha vivido una explosividad de la violencia (que va desde las miles de ejecuciones ligadas con el narcotráfico, extorsiones, secuestros y feminicidios representados en el caso de “Las desaparecidas de Juárez”), y entenderle más allá de la obra artística en sí, en relación con escenarios, modos y relaciones de generación, producción y consumo, partiendo que el valor de la obra está condicionada socialmente (García Canclini, 2006), presento un panorama general de cómo se ubica este campo de expresividad en la frontera Ciudad Juárez.

Explicar las condiciones materiales de producción, difusión y consumo en la actual ciudad fronteriza en las que se desplaza la obra artística y que le condicionan en cuanto su sentido y apropiación de imaginarios que impregnan lo social, político y cultural. Basándome en el esquema 2, que resulta de la propuesta de análisis simbólico de la obra artística a partir de una sociología del arte (García Canclini, 2006), realizo un breve análisis de cómo se encuentra constituido el campo artístico, en concreto el plástico-visual en Ciudad Juárez en los últimos años,⁸ partiendo de entenderle en una triple relación que comprende la *organización formal* que hace referencia a dos niveles: *a)* los “medios de producción” relacionados con los recursos y materiales que limitan la producción artística, los procedimientos para generarla y los espacios o escenarios de producción, divulgación y consumo; *b)* las “relaciones de producción” que definen las múltiples ubicaciones que se establecen entre los actores que participan en el complejo proceso de producción-divulgación-consumo de la obra artística, entre los que destacan los artistas, las instituciones promotoras y pseudopromotoras,⁹ el público en sus múltiples y di-

⁷Aclaro que para el presente trabajo, y por la magnitud de prácticas que engloba la producción artística, me centraré a contextualizar la relacionada con la producción plástica, ya que es en ella en la que se podría ubicar al mural como producto de arte.

⁸Como lo mencioné, éste surge de resultados relacionados con un proyecto de investigación titulado “Expresión artística juvenil. Narrativas y estrategias de ciudadanización cultural”, en el que he realizado un trabajo de campo que comprende observación participante, entrevistas estructuradas y semiestructuradas, así como el análisis semiótico de diversas producciones artísticas. Varios de los argumentos que aquí plasmo son resultado de entrevistas a diversos artistas ya reconocidos o consolidados en la producción plástica-visual no sólo en Ciudad Juárez, sino también residentes de Tijuana, Baja California, y El Paso, Texas.

⁹La diferencia dada entre instituciones promotoras y aquellas que parten más de estrategias de mercadeo publicitario que se sostienen más en posiciones ambiguas tratando de aprovechar el acto de producir obra artística como estrategia publicitaria y de una moral simple en relación con construir un discurso

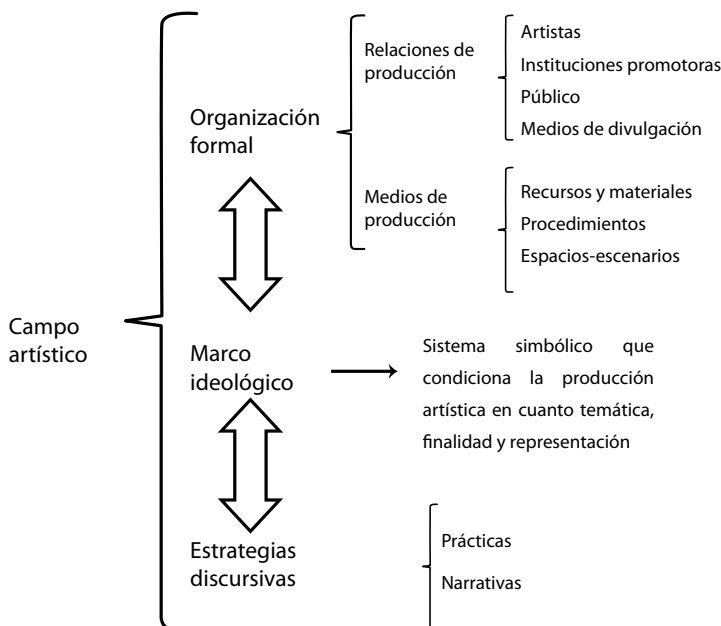


FIGURA 2

versas apropiaciones, y los medios de divulgación que constituyen un eje central para comprender la lógica de reproducción que envuelve a la producción muralística; el *marco ideológico*, que condiciona la producción artística a sistemas simbólicos de representación establecidos desde lógicas enfrentadas, y el nivel de las *estrategias discursivas*, que comprende las múltiples prácticas y narrativas desde las cuales los actores, en este caso artistas y público, resignifican la producción artística a partir de negociar, oponerse, apropiarse, desde posiciones específicas, las reglas provenientes del nivel de la formación discursiva y el juego establecido en los campos de discursividad.

de revaloración. Ejemplo de ello, y que desarrollo en “El mercadeo de la barbarie, Paisajes y pasajes de miedo”, es la campaña publicitaria encabezada por el gobierno municipal de Ciudad Juárez junto con algunas instituciones educativas y organismos empresariales llamado “Amor por Juárez”, y que con el argumento de una estrategia de “recuperación de los valores éticos-morales propios de una comunidad juarense” (*El Diario de Juárez*, 2009), ha generado toda una estrategia de colocar espectaculares y mantas en las diversas avenidas en los que aparecen imágenes como la de una niña recibiendo una flor por un militar y con la frase “Amor por Juárez es amor por la esperanza y la paz”.

El contexto organizativo de la producción artística

Para hablar del nivel de la organización formal del campo artístico en Ciudad Juárez, habría que entenderlo a partir de las “relaciones de producción”, que hacen referencia a la posición que guardan los diversos actores relacionados con la producción artística, y a los “medios de producción” como aquellos elementos que permiten la generación, circulación y consumo de la producción artística. Comienzo con las “relaciones de producción”:

- Artistas. La primera mención está referida al sujeto que se encarga de la elaboración de la obra artística; el artista como eje central en la producción de la obra y su interacción con los otros elementos dentro del proceso de los medios de producción. El escenario que se presenta en Ciudad Juárez en relación con la presencia de artistas se ha venido caracterizando por un incremento de éstos a partir de una búsqueda por fomentar y favorecer cierta producción artística; su participación se ha caracterizado más por prácticas individuales en eventos comunes, destacando exposiciones o concursos, aunque hay algunos grupos que comienzan a trabajar colectivamente en relación con temáticas y procedimientos similares como el caso del colectivo de artistas urbanos Rezizte.¹⁰ Habría que destacar más a este colectivo por su capacidad de ir generando e incorporando un movimiento importante en la búsqueda de trasladar la expresión artística a escenarios fuera de los institucionalmente hegemónicos, como galerías de arte y museos, destacando una producción gráfico-visual importante en diversos lugares del escenario urbano: calles, banquetas, paredes, paradas de autobuses urbanos, etcétera.

¹⁰Colectivo que surge en 2003 y se ha caracterizado por la búsqueda de generar espacios de manifestación a partir de una discursividad de resistencia. Integrado por jóvenes artistas en su mayoría, encuentran la posibilidad de producir obra de denuncia: el *border thinker*, visto desde la perspectiva de Walter Mignolo, es aquel individuo que está en la posición correcta, en el punto medio, puede deambular en la opulencia del primer mundo y llegar al sitio donde el tercer mundo permanece; el *border thinker* se coloca en la frontera para esquivar los embates culturales y quedarse en la subalternidad, vivir en ese tiempo y en ese espacio lo pone en ventaja ante la multiculturalidad a la cual se enfrenta. El colectivo Rezizte está situado dentro de ese contexto, aguantando en un tiempo y atacando en otro, con la seguridad de recuperar la identidad perdida por los fenómenos sociales que merman en el transcurrir del tiempo. “Rezizte nos muestra la imagen verdadera, fiel de una ciudad atacada por varios flancos, nos arrastra hacia su territorio y nos lleva en sus guantes de lucha para otorgarle poder al pueblos: Ni del sur ni del norte, solamente fronterizos” (Ogaz, 2008).

- Instituciones promotoras. El panorama en relación con las instituciones que permiten o favorecen la producción artística se presenta reducido a organismos vinculados con el sector público, destacando el Instituto Chihuahuense de la Cultura (Ichicul), organismo encargado de la promoción, apoyo y divulgación de producción artística, así como el Centro Cultural Paso del Norte, financiado por el gobierno estatal; también se tiene cierta participación de organismos como el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) y el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). La presencia de instituciones educativas como la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez (UACJ), de la cual depende un instituto¹¹ relacionado directamente con la producción de arte, así como un departamento que lleva a cabo programas de nivel superior como artes visuales, teoría y crítica del arte y música, destacando la Orquesta Sinfónica de la Universidad, y un programa de artes y oficios, que busca favorecer el aprendizaje y la práctica de pintura, escultura, música, artesanía, serigrafía, elaboración de vitrales, labrado en madera, etcétera.
- Medios de generación, divulgación-circulación y consumo (atención a eventos culturales). Parte importante del modo de producción se presenta con especial atención al analizar los medios, en el sentido de traslado o trayecto, que favorecen o permiten las dinámicas de generación, divulgación-circulación y consumo de la producción artística. En el caso de la generación, se observan varios factores que favorecen la elaboración de cierta producción artística, principalmente patrocinada por las instituciones mencionadas, a partir de estrategias como convocatorias o concursos en los que se busca con un premio económico, aunque no en todos los casos, la elaboración de obra artística. El problema se agrava en el momento que se coloca dentro del proceso de divulgación –en su sentido más general de colocar la obra al alcance del público– y circulación –como desplazamiento– de la producción artística, esto debido a que se limita a ciertas estrategias que generan una reducida publicidad¹² de la obra producida. Y si el problema se centra en la capacidad de divulgación-circulación de la obra artística, al colocarse frente al consumo se enfrenta a una

¹¹El Instituto de Arquitectura, Diseño y Arte surge en 1994 y el Departamento de Artes en 2000. También habría que mencionar a The University of Texas at El Paso (UTEP), institución educativa universitaria de la ciudad de El Paso, Texas, quien tiene un programa en artes con mayor énfasis en la generación de obra artística que en la teorización del campo artístico.

¹²Para Agrivalca Canelón (2007) la publicidad hace referencia a la estrategia comunicativa de producir deleite y asombro en el espectador. Es una de las condiciones necesarias para la circulación, por ejemplo de imágenes, en cuanto su potencialidad de ser atendidas y apropiadas por todo aquel que la observe.

mermada estrategia que reduce las posibilidades de apropiación por parte del público. Como ejemplo de ello está la crítica a la exposición “Cronología subterránea de Ciudad Juárez”, por carecer de un proceso eficiente que relacionara generación, divulgación-circulación y consumo de los murales elaborados.

- Público. A diferencia de los puntos anteriores, hablar del público es enfrentarse a prácticas, valoraciones y diferencias en el consumo de la producción artística. En el caso del escenario referido a Ciudad Juárez se observa el fenómeno de una práctica de reciclaje de consumo a la producción artística,¹³ favorecida por la condición generalizada de expectación y una mínima trascendencia a ésta en relación con prácticas de crítica y valoración más profunda a la producción artística. En general, el sentido del público que accede a un escenario en el que se presentan diversas manifestaciones artísticas, determina más la figura de simple espectador que se reduce al deleite, fascinación o placer generados por una rudimentaria ambigüedad interpretativa de la obra.

A partir de este primer nivel que se refiere a las relaciones de producción —destacando las figuras de los artistas, las instituciones promotoras, los medios de divulgación y el público—, la aproximación al campo del arte en Ciudad Juárez destacaría lo siguiente: una producción artística generada más por prácticas individuales —aun cuando se presente en espacios comunes— que crean lazos de convivencia e intercambio y en redes de informalidad que como proyectos colectivos; una reducida estrategia de fomento-divulgación-circulación de la obra producida debido a la restringida participación de instituciones promotoras relacionadas más con un mercado auspiciado por incipientes políticas públicas de fomento a la producción artística, y un público limitado a la figura de espectador, caracterizado por su limitada formación crítica-interpretativa.

Ahora bien, en referencia a los medios de producción artística, el panorama actual que se presenta en relación con la práctica pictórica-plástica en la que se encuentra el mural, es el siguiente:

- Recursos y materiales. Destaca que la condición de acceso a recursos —principalmente el financiamiento económico— y materiales para realizar la obra artística se encuentra en gran medida limitados a los apoyos brindados por

¹³En una serie de entrevistas realizadas a diversos artistas asumían como crítica que el acceso a las exposiciones de sus obras se caracterizaba por la visita de un público reducido, por lo que asistía a ellas más por la cercanía personal con el artista.

instituciones públicas de fomento a la producción artística. Los diversos mecanismos de apoyo y fomento se limitan a favorecer el acceso a materiales para la elaboración de la obra, pero no suelen considerar el pago al artista, que vaya más allá de un premio garantizado para alguno de los participantes, y que desde la estrategia del salario favorezcan la producción continua de obra artística

- Procedimientos. Por las características de la producción artística pictórica-plástica, ésta puede ser generada a partir de un proceso más simple en relación con los recursos requeridos, los materiales y principalmente con el escenario de generación y divulgación de la obra. El momento de elaboración constituye más una práctica individual que colectiva, lo cual enfrenta a las características propias del mural en cuanto un sentido pedagógico, crítico y político que relacione no sólo al artista y la obra, sino a la obra, el artista y quienes plasman sentido de pertenencia, expresividad, memoria, exaltación o incluso rechazo en él.
- Espacios-escenarios. Mención especial merece lo relacionado a los espacios-escenarios de la producción artística; en este caso referido a la obra pictórico-plástica del mural. Este tipo de producción artística se caracteriza por ubicarse en lugares que propicien la elaboración a gran escala de una expresividad pictórica: en concreto, muros amplios desde los cuales el artista pueda elaborar una obra que favorezca la construcción de un relato a partir de diversas secuencias de imágenes encadenadas entre sí. Para el caso al que me refiero en este artículo, una de las críticas principales es la condición de acceso al espacio de expresividad reducido a un muro que forma parte de la pared poniente del estacionamiento subterráneo del Centro Cultural Paso del Norte. Fuera de él queda condicionada la posibilidad de generación muralística a mínimos lugares, más a partir de práctica clandestina que favorecida por instancias de promoción de la producción artística.

En este nivel de los medios de producción el énfasis está dado en las condiciones y posibilidades para la generación, circulación, divulgación y consumo de la obra artística. Como lo muestra una serie de entrevistas realizadas a miembros del colectivo Rezizte, la práctica se ha convertido más en una búsqueda de sobrevivir un discurso contrahegemónico que busca rescatar al espacio urbano en general como espacio de expresividad ideológica. El problema se presenta ante una búsqueda limitada en reencauzar la producción artística a fines pedagógicos, críticos y políticos, debido a la densa nube hegemónica que traslada a la producción artística a una práctica de deleite o simple publicitación de la posibilidad expresiva. Esto

queda visible al momento de que gran parte de los recursos o medios que necesita el proceso para la producción de la obra, se encuentra limitado a estrategias como las convocatorias generadas desde los espacios institucionales hegemónicos.

Ahora bien, ¿qué sucede en un espacio construido más desde el imaginario y la representación donde las prácticas y narrativas se constituyen como elementos determinantes en la reproducción ideológica que enmarca la práctica artística?

Nivel ideológico-expresivo

Entender “Cronología subterránea de Ciudad Juárez” en un contexto sociocultural más amplio a partir de comprender que la obra de arte se envuelve en una doble relación: como producto y productor, como resultado de una construcción expresiva por un autor que forma parte de un marco de referencia contextual más amplio que busca expresar, narrar, edificar; pero a la vez, la obra como instrumento que permite la transformación de un campo del imaginario que resignifica los marcos interpretativos previamente anclados. Esta doble lógica relacional me lleva a ubicar una transformación al sentido de lo ideológico no como manipulación de conciencia colectiva con el fin de controlar a los individuos, sino como proceso de estructuración simbólica que permite la inserción de una conciencia colectiva así como la posibilidad de trascenderla en el sentido de la transformación dada por una praxis reflexiva que, apoyada y favorecida por la obra artística, permita resignificar y legitimar un imaginario que reconstituya “el estar juntos”. Veamos en ambos niveles donde se ubica la temática expuesta en los murales presentados:

- Paisaje de des-encuentros; entre la conmemoración y el abandono. Comprender la práctica muralística en un escenario dominado por la exaltación de la nostalgia relacionada con un mercado que publicita el acontecimiento más como un recuerdo necesario para sostener el superfluo andamiaje de lo histórico en relación con lo identitario. La temática convocada no es ajena a una estrategia más amplia de retomar la periodicidad oficial con la búsqueda de enaltecer dos acontecimientos estrechamente relacionados con la construcción de un modelo de nación: la independencia de 1810 y el movimiento revolucionario de 1910.
- Prácticas de figuración expresiva. ¿Cómo se ubica el artista en relación con su obra, asumiendo cierto grado de libertad expresiva, en este condicionante paisaje que le limita en su postura como autor crítico? Al hablar de la idealidad expresiva retomo parte de lo dicho en una serie de entrevistas a especialistas

del arte —tanto en su posición de críticos como de generadores de obra artística— ubicándola más como una sublime fantasía en relación con una compleja realidad que asume como permitido aquello que se construye desde la idealización de una libertad expresiva.

- Relatos en clandestinidad. Dentro de este paisaje dominado por una nostalgia conmemorativa y la presencia avasalladora de los miedos en una ritualidad cotidiana que condiciona un imaginario de violencia y acuartelamiento, las temáticas que enmarcan algunos de los murales producidos buscan resignificar esta densa nube de sumisión catastrófica. Como se puede observar en las imágenes de los murales, diversas temáticas convergen en una búsqueda por otorgar sentido distinto a la entronizada estrategia publicitaria de conmemorar anecdóticamente el acontecimiento histórico. El que la estrategia organizativa del evento estuviera caracterizada por la búsqueda de evocar y exaltar lo conmemorativo de dos referentes históricos como el movimiento independentista ubicado cronológicamente de 1810 a 1821, así como el movimiento de la revolución mexicana ubicado entre las décadas de 1910 a 1920, se enfrenta a una postura que desde la visión del artista busca otorgar un sentido crítico en oposición a esta simulación dominante. Lleva a una búsqueda de tematizar el mural en relación con imaginarios representados en la revalorización de la figura del “cholo” como referente de apropiación identitaria fronteriza, la imagen de un crecimiento de la ciudad relacionado en los últimos años con el incremento de la industria maquiladora, la valoración de la mujer como emblema revolucionario, la relación, a partir de la imagen del cruce, entre dos ciudades vinculadas históricamente por lazos estrechos de pertenencia, las figuras que refieren a las tradicionalmente asociadas con el movimiento revolucionario de 1910: el soldado, el revolucionario, la “adelita”, Madero, Villa, Zapata, así como figuras vinculadas con la conquista del imperio español a principios del siglo XVI, destacando la evangelización como práctica sostenida en la idea de castigar y redimir al nativo a partir de la mano dura.

“Cronología subterránea de Ciudad Juárez” se convierte en un acontecimiento que permite comprender cómo se enfrentan, por un lado, imaginarios hegemónicos fundamentados en la representación que exalta el acontecimiento histórico más como un llamado al recuerdo patrimonial de una erosionada identidad nacional; y por otro, más disperso un discurso que se fundamenta en la búsqueda emancipadora como condición de resignificar el sentido de lo identitario a partir de una crítica a la teatralidad hegemónica de la exaltación histórica. Se encuentra

una estrategia recurrente de convocatoria que busca otorgar el estímulo para la elaboración de obra artística con el argumento de la recuperación del acontecimiento histórico, y una discursividad clandestina que reconstruye el sentido del acontecimiento a partir de múltiples narrativas que dispersan el sentido controlado y atribuido a la historia.

Procesos narrativos hegemónicos. La condición ideológica de la expresividad

Ahora bien, al hablar de lo ideológico, y en específico de construcciones discursivas como la producción artística, no parto de la referencia clásica marxista de “visión falsa de la realidad”, sino de enfatizar al proceso como estrategia de manipulación del individuo, en relación con asumir como “verdadero” y “natural” el mensaje reproducido desde ciertas posiciones hegemónicas. Siguiendo a Sloven Zizek una ideología no es necesariamente “falsa” sino, todo lo contrario; puede ser cierta, bastante precisa, ya que lo que realmente importa no es el contenido afirmado en cuanto tal, sino “el modo como este contenido se relaciona con la posición subjetiva supuesta por su propio proceso de enunciación” (Zizek, 2001:36); parte de sustituir la afirmación clásica marxista de “no saben lo que hacen, por eso lo hacen” a “ellos saben muy bien lo que están haciendo, y lo hacen de todos modos”, de lo que trata es de volver funcional el discurso ideológico, es decir, si el contenido es asumido como “verdadero” y “real”, mucho mejor para la relación de dominación social.¹⁴ Y es desde esta condición de funcionalidad en la que problematizo la relación pedagógica y la reproducción del discurso ideológico como condición propia de la producción artística.

Para el caso concreto de la producción muralística sirve, como punto de contraste, la gran época del muralismo mexicano,¹⁵ posterior al movimiento revolucionario de 1910 y que tuvo como períodos centrales las décadas comprendidas

¹⁴Ya lo mencionaba Barthes (1980), “la efectividad que reproduce la lógica discursiva como dominio ideológico implica la eficacia de naturalización del orden simbólico, es decir, la percepción que cosifica lo discursivo como una propiedad de la cosa en sí”.

¹⁵No se trata de recuperar el discurso del muralismo de aquel momento, sino de comprender la importancia pedagógica, política y cultural que tal movimiento tuvo para la generación de un discurso hegemónico que buscó restablecer un sentido de pertenencia al Estado que se había fragmentado hasta manifestarse con el movimiento revolucionario de 1910. Así como en ese período las particularidades contextuales favorecieron y exigieron el uso de un tipo de producción artística como mecanismo para contribuir a la restitución ideológica de marcos identitarios que permitieran a un sector, la nueva clase revolucionaria, establecer un modelo de lo nacional.

entre 1920 y 1950. Este momento clave en la producción artística del México pos-revolucionario se caracterizó por un eje temático que recorrió a la mayoría de las obras: la festividad, la rebelión, la tradición, la nacionalidad y la visión de un México moderno y en desarrollo, a partir de las obras realizadas por los tres grandes representantes del movimiento: José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros y Diego Rivera. Parte importante de un escenario en el que el resurgimiento de un modelo de Estado, a partir de los cánones del Estado benefactor keynesiano con el control total de los procesos productivos, el muralismo se convirtió en instrumento de gran promoción ideológica que reproducía la intención manifiesta de una clase¹⁶ que comenzaba a dominar el incipiente desarrollo industrial y moderno del México posrevolucionario:

el objetivo principal de los muralistas mexicanos no era la innovación pictórica, asociada con tantas de las obras occidentales del siglo xx. El punto de partida y preocupación principal era un diálogo visual público y accesible con el pueblo mexicano. Los muralistas no estuvieron ni artística ni intelectualmente aislados de la sociedad mexicana. Después del movimiento revolucionario de 1910-1920 desempeñaron un papel central en la vida cultural y social del país [...] los murales expresaron desde el principio el carácter comunal de la experiencia nacional [...] en calidad de arte público, uno de sus objetivos principales era representar la noción de emancipación cultural democrática, y los murales se convirtieron en partes vitales de la pátina de la vida cívica y nacional de vastos sectores del pueblo mexicano” (Rochfort, 1999:15).

Destacar este episodio relevante en la historia del campo artístico en México implica entender la contextualización que definió la formación discursiva de la primera mitad del siglo xx. Su importancia ubica un momento en que la expresión artística fue un eje central en el andamiaje que permitió el surgimiento de un Estado burgués en conformación. Muestra, en su potencialidad como estrategia ideo-

¹⁶Es interesante el análisis del dominio hegemónico de ciertos grupos que comenzaban a dominar el rumbo y sentido del proyecto de nación que se estaba gestando a principios del siglo xx. Pareciera que el movimiento muralista se convirtió en la manifestación subordinante a la explotación y exclusión que la mayoría de los sectores, campesinos, indígenas, mujeres, etcétera, históricamente habían vivido. Alfaro Siqueiros mencionó en una entrevista que “el objetivo estético fundamental del movimiento artístico –muralismo– radica en socializar la expresión artística tendiendo hacia la desaparición absoluta del individualismo pro burgués, repudiar la pintura de caballete y exaltar las manifestaciones de arte monumental por ser de utilidad pública [...] y debe estar dirigido a la raza indígena humillada durante siglos; a los soldados convertidos en verdugos por los pretorianos; a los obreros y campesinos azotados por la avaricia de los ricos; a los intelectuales que no estén envilecidos por la burguesía” (Rochfort, 1999:09).

lógica, la relación que se establece entre un proceso formativo de asimilación de una retórica nacionalista y la eficiente reproducción discursiva de ésta plasmada en la producción muralística. El fin último de esta elaboración pictórica no era tanto generar una corriente nueva de innovación o crítica estética, sino de propiciar la reproducción de un discurso político-ideológico que fácilmente se insertara en las voluntades colectivas, para favorecer el surgimiento de un estado de incorporación basado en la retórica del nacionalismo revolucionario: el lenguaje que generó fue el lenguaje del pueblo, los héroes revolucionarios en relación directa con exigencias político-sociales propias y asumidas como del pueblo: tierra, libertad, trabajo, justicia social; una práctica figurativa de apropiación y comprensión masiva que como estrategia pedagógica y persuasiva favoreció la instauración de un marco político, económico, social y cultural que caracterizó al Estado posrevolucionario.

Ahora bien, y teniendo como referente lo antes expuesto, cómo comprender lo ideológico, entendido como esta doble relación entre el nivel de la formación discursiva (histórico-social), en el que se ubican las condiciones del campo artístico en Ciudad Juárez, y el nivel de la reproducción ideológico como estrategia de instauración de visiones hegemónicas. La exposición “Cronología subterránea de Ciudad Juárez” muestra prácticas de producción artística dadas más a partir de la informalidad o la clandestinidad como los ejes centrales que permiten la búsqueda de generar relatos con un mínimo de potencialidad subordinante ante el dominio narrativo hegemónico; temáticas condicionadas a una discursividad hegemónica que parte de publicitar dos momentos atribuidos a una relatoría de mercado que se fundamenta en la espectacularización de lo histórico: el bicentenario de la independencia y el centenario de la revolución mexicana; un escenario que parte de una ficción expresiva en la que el mural, como relato artístico-pedagógico-político, es condicionado a un lugar apartado, subterráneo y oculto, y se constituye más, en la posición institucionalizada, en cubrir una necesidad expresiva a partir de la exaltación y valoración al acontecimiento histórico y una organización formal que se caracteriza por medios de producción condicionados a escenarios o espacios dominados por una institucionalidad formal que se encarga de reproducir las lógicas hegemónicas de un mercado del arte, un acceso a recursos y materiales favorecidos en gran medida por una estrategia publicitaria dominada por la convocatoria institucional centrada en el concurso, una cierta flexibilidad en la práctica artística en relación con los procedimientos establecidos en la generación y elaboración de la obra; por otro lado, y en relación directa con lo anterior, al nivel de las relaciones de producción lo que se presenta es un panorama de limitada relación entre el

artista, las instituciones promotoras, los medios y el público como figura más de espectador que de sujeto que dialoga con el proceso artístico.

Comprender dialécticamente el proceso de producción artística a partir de analizar, junto a los medios de persuasión (García Canclini, 2006), los procedimientos con los que los destinatarios seleccionan y resignifican el mensaje, el marco interpretativo que le condiciona, así como la lógica más estructurante que define las relaciones establecidas desde la organización formal, se constituye como eje central para comprender la producción artística y su importancia como proceso de emancipación—tanto pedagógico como político y cultural— en escenarios caracterizados por la irrupción de una violencia cotidiana, como es la ciudad fronteriza en el norte de México.

POR UNA PEDAGOGÍA CRÍTICA DE LO VISUAL

No quisiera terminar sin colocar una breve reflexión en la importancia que adquiere repensar la posición de la producción artística en un contexto como el que se encuentra caracterizando a la ciudad fronteriza en el norte de México. Si nuestra época se caracteriza por la saturación de imágenes generando un dominio ocu-locéntrico, y una cada vez menor capacidad de apropiarse de ésta en un sentido crítico y reflexivo para contextualizarla y comprenderla; ante esta cada vez mayor anorexia de la mirada, y que en el escenario de la ciudad fronteriza del norte de México se ve favorecida por el bombardeo mediático, que se caracteriza por el uso de la espectacularización de una imagen de barbarie que exalta la violencia otorgándole un sentido de naturalidad, ¿qué papel adquiere la obra artística, en cuanto proceso pedagógico crítico, ante el dominio del desgano y la apatía del simple espectador que se adormece en la ciudad, y que se envuelve en la dinámica de disolución de la condición del sujeto ciudadano?

Para finalizar, y con la intención de abogar por la búsqueda de restituir en la producción artística, la práctica de colocarse críticamente frente al mundo, y favorecer la práctica pedagógica asociada con la crítica reflexiva que restituya el sentido de pertenencia y esperanza (Freire, 1990), enfatizo el papel clave que adquiere la producción muralística como catalizador para favorecer un proceso reflexivo y crítico en el habitante de la ciudad. Propongo una pedagogía crítica de lo visual a partir de un proceso caracterizado por:

- Una estrategia de *ciudadanizar el mensaje*, resultado de trasladar a lo visual el lenguaje popular como anclaje de significación, y cuya finalidad no sólo sea la condición de entendible, sino de propiciar un acto de apoderamiento de sentido de lo expresado, con la finalidad de que se resignifique críticamente el mensaje.
- Una *práctica de visibilidad* que permita acercarse al mensaje emitido. La construcción expresiva necesita de ser una manifestación abierta que favorezca el apoderamiento de dicho mensaje, y en su posibilidad de ser visible, la práctica crítico-reflexiva se ubica como condición necesaria.
- Una *historicidad de la intención* manifiesta en el mensaje emitido, lo que implica la apropiación histórica crítica de la producción expresiva. El mural constituye un anclaje clave para reconstruir sentidos de historicidad al habitante de la ciudad.
- La *dialogicidad* como proceso central de generación, reproducción y principalmente apoderamiento del mensaje emitido. Parto de afirmar que la producción muralística es resultado de una relación dialógica entre la intención del artista, las condiciones contextuales y la posibilidad de apropiarse y resignificar, por parte del habitante de la ciudad, el mensaje emitido. Esta condición dialógica constituye el punto clave para trasladar la producción muralística a un escenario que, desde la visibilidad y la ubicación de historicidades relacionadas, se favorezca el establecimiento de una pedagogía crítica de lo visual.
- Por último, la necesidad de comprender que este proceso tiene un fin como necesidad inherente el establecimiento de la utopía y la esperanza como condiciones finales de esta pedagogía crítica de lo visual. La imagen constituye un instrumento central para manifestar o expresar las posibilidades de reconocimiento y pertenencia clave para resignificar el sentido político-ideológico del “estar juntos”.

En un momento en que la carga y saturación de imágenes caracterizan nuestro entorno de cotidianidad, y ante la necesidad de restituir a la producción artística, y en específico al mural, su carga ideológica en el sentido de ampliar los marcos interpretativos, críticos y reflexivos del habitante de la ciudad, la propuesta de legitimar dicha producción como estrategia pedagógico-crítica constituye un enclave necesario para restituir el sentido de comunidad en el escenario de la ciudad fronteriza del norte de México.

La búsqueda de una nueva pedagogía crítica de la mirada que apunte a “una relación distinta con la imagen, una relación no anoréxica, una relación política y ética más plena” (Dussel y Gutiérrez, 2006;12); la búsqueda de un arte que desestabilice el significado “fijo” de la ciudad al *repolitizar lo político* (Reguillo, 2005), y redescubra nuevos anclajes de pertenencia y reconocimiento restituyendo el sentido de lo ciudadano, se constituye en estrategia prioritaria para los escenarios de desarticulación social política y cultural, que caracteriza a Ciudad Juárez, Chihuahua.

BIBLIOGRAFÍA

- Alvarado, Miguel, 2007, “José Martí y Paulo Freire: Aproximaciones para una lectura de la pedagogía crítica”, *Revista Electrónica de Investigación Educativa*, vol. 9, núm. 001, Ensenada, B. C., Universidad Autónoma de Baja California.
- Alvarado, Ignacio, 2009, “Lanza municipio campaña Amor por Juárez”, *arrobajuarez*, portada, Ciudad Juárez, Chihuahua, 9 de marzo, en <<http://www.arrobajuarez.com/notas.php?IDNOTA=11054&IDSECCION=Portada>>, consultado el 10 de marzo de 2010.
- Archuf, Leonor, 2006, “La subjetividad en la era de la imagen: de la responsabilidad de la mirada”, en Inés Dussel y Daniela Gutiérrez, coords., *Educación la mirada. Políticas y pedagogías de la imagen*, Buenos Aires, Manantial/FLACSO/OSDE, pp. 75-84.
- Barthes, Roland, 1980, *Mitologías*, primera edición, México, Siglo XXI Editores.
- Baudrillard, Jean, 1993, *La ilusión del fin. La huelga de los acontecimientos*, Barcelona, Anagrama.
- Berger, John y Marc Trivier, 2005, *Esa belleza*, Madrid, Bartleby.
- Canelon, Agrivalca, 2007, “Poética publicitaria del consumo”, *Comunicación*, núm. 138, abril-junio, Caracas, Centro de Investigación y Acción Social de la Compañía de Jesús.
- Castells, Manuel, 2004, *La cuestión urbana*, México, Siglo XXI Editores.
- Dussel, Enrique, 2002, *Ética de la liberación en la edad de la globalización y la exclusión*, Madrid, Trotta.

- Dussel, Inés y Daniela Gutiérrez, 2006, "Introducción", Inés Dussel y Daniela Gutiérrez, coords., *Educación la mirada. Políticas y pedagogías de la imagen*, Buenos Aires, Manantial/FLACSO/OSDE, pp. 11-21.
- Freire, Paulo, 1990, *La educación como práctica de la libertad*, 45a. edición, México Siglo XXI Editores.
- García Canclini, Néstor, 2006, *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*, novena edición, México, Siglo XXI Editores.
- Horkheimer, Max, 2000, *Teoría tradicional y teoría crítica*, Colección Pensamiento Contemporáneo, Barcelona, Paidós/Universidad Autónoma de Barcelona.
- Jensen Pennington, Henning, 2007, *Walter Benjamin*, San José de Costa Rica, Universidad de Costa Rica.
- Maffesoli, Michel, 2007, *El crisol de las apariencias*, México, Siglo XXI Editores.
- Masschelein, Jan, 2006, "E-ducación la mirada. La necesidad de una pedagogía pobre", en Rosana Reguillo y Marcial Godoy, eds., *Ciudades translocales. Espacios, flujos, representación. Perspectivas desde las Américas*, México, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente/Social Science Research Council, pp. 295-310.
- Ogaz, Osvaldo, 2008, "Las calles están diciendo cosas", en <<http://www.myspace.com/colectivorezizte>>, consultado el 18 de agosto de 2009.
- Penos, Martha, 2005, *Conocer, dominar. Imágenes desde Sudamérica a fines del siglo XVIII*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- Reguillo, Rosana, 2005, "Ciudades y violencias. Un mapa contra los diagnósticos fatales", en Rosana Reguillo y Marcial Godoy, eds., *Ciudades translocales. Espacios, flujos, representación. Perspectivas desde las Américas*, México, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente/Social Science Research Council, pp. 393-412.
- Reguillo, Rossana, 2006, "Políticas de la mirada. Hacia una antropología de las pasiones contemporáneas", en Inés Dussel y Daniela Gutiérrez, coords., *Educación la mirada. Políticas y pedagogías de la imagen*, Buenos Aires, Manantial/FLACSO/OSDE, pp. 59-74.
- Richar, Nelly, 2005, "Intervenciones urbanas: arte, ciudad y política", en Rosana Reguillo y Marcial Godoy, eds., *Ciudades translocales. Espacios, flujos, representación. Perspectivas desde las Américas*, México, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente/Social Science Research Council, pp. 257-270.
- Richard, Nelly, 2006, "Estudios visuales y políticas de la mirada", en Inés Dussel y Daniela Gutiérrez, coords., *Educación la mirada. Políticas y pedagogías de la imagen*, Buenos Aires, Manantial/FLACSO/OSDE, pp. 97-111.

- Rochfort, Desmond, 1999, *Pintura mural mexicana*, México, Noriega.
- Rojo Ustaritz, Alejandro, 1996, "Utopía freiriana. La construcción del inédito viable", *Perfiles Educativos*, núm. 74, octubre-diciembre, México, UNAM.
- Salazar, Salvador, 2009a, *Espacios de socialidad-sociabilidad en colectivos juveniles urbanos. Idealizar el triunfo, enfrentar la sobrevivencia*, México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.
- Salazar, Salvador, 2009b, "Juárez, ciudad de infierno, el des-abandono de la ciudad, la instauración de los miedos y la erosión de la memoria", *Culturales*, vol. V, núm. 10, julio-diciembre, Mexicali, UABC, pp. 121-138.
- Secretaría de Seguridad Pública Municipal, Ciudad Juárez, Chihuahua, septiembre de 2009.
- Traba, Martha, 1994, *Arte de América Latina. 1900-1980*, Nueva York-Washington, Banco Interamericano de Desarrollo.
- Zizek, Slavoj, 2001, *El sublime objeto de la ideología*, México, Siglo XXI Editores.