

El imaginario de los hacedores de grafiti en su práctica de la ciudad. El caso de los grafiteros de Hermosillo, Sonora. México.

Dr. Leonel De Gunther Delgado

leonel.degunther@unison.mx

M.H. Adriana Salazar Lamadrid

adrianasalazarlamadrid@gmail.com

Universidad de Sonora

Departamento de Bellas Artes

Introducción

En este trabajo continuamos con la exploración de la relación dialógica entre ciudad y arte: la voz de los “hacedores de grafiti” de la ciudad de Hermosillo, Sonora, México. Se trata de la ampliación de un estudio iniciado con anterioridad en esta ciudad (véase De Gunther & Salazar, 2017), el cual retoma y amplifica la orientación teórica y metódica para su desarrollo, así como sus resultados.

La relación ciudad y arte presupone una relación mutuamente excluyente, debido principalmente a los orientadores que sustentan a uno u otro estudio. En cualquiera de los casos, siempre es posible observar que una presupone a la otra: la ciudad al arte y el arte a la ciudad; la diferencia reconocible entre ambos es la lógica de inclusión/exclusión en la que cada uno de ellos opera para la realización de sus estudios. Dos lógicas en apariencia mutuamente excluyentes, sin embargo articulables a través del principio dialógico: una herramienta conceptual útil para unir en un mismo espacio y tiempo lógicas que se excluyen y al mismo tiempo deben complementarse, orden y desorden; necesidad y azar; determinismo e indeterminismo (Ciurana, 2001; Morin, 2006), un principio del pensamiento complejo, con lo cual aludimos a la ciudad material e imaginaria. En este sentido, la dimensión estructural y material de la ciudad se reconfigura a través del imaginario que se construye en la voz de los hacedores de grafiti, constituyendo un referente de una ciudad que se hace al hacerse y da pie a la construcción relacional.

El texto lo organizamos en tres partes, en la primera damos cuenta de la construcción de la relación ciudad y arte a través de los estudios sobre la ciudad y sobre las artes, presentamos aquí las formas de estudiar la ciudad, las cuales no sólo reflejan la dimensión material; sino también la construcción imaginada, sentida, pensada de la ciudad. Colocamos, además, nuestro interés de estudio centrado en la voz de los hacedores de grafiti, en el

quehacer dialógico, una dimensión poco abordada en los estudios revisados. La segunda parte alude a la dimensión metódica, la cual colocamos dentro de los criterios de las metodologías horizontales, un enfoque que recupera y reconoce al otro como un legítimo otro en convivencia, con ello queremos evitar la “violencia epistémica”, la hegemonía de las estructuras del conocimiento. Se trata de dar cuenta de que los saberes son diversos, así como sus formas de producción y organización. En ese mismo apartado traducimos de manera general los supuestos de la noción de imaginario en los que centramos nuestra atención, así como los objetivos y las técnicas de análisis e interpretación de los datos. En la tercera parte, colocamos los hallazgos organizados en función de los imaginarios para mostrar la relación ciudad y arte, como si fuera una red de relaciones, a partir de la voz de los hacedores de grafiti, finalmente presentamos las conclusiones de este trabajo.

Palabras clave: Ciudad, Urbanismo, Arte, Métodos horizontales, Imaginario.

1.0 La relación ciudad y arte

Los estudios sobre la ciudad o sobre el arte constituyen un complejo entramado que pone a funcionar diversas lógicas, por un lado, la de los estudios de la ciudad que desde su configuración y ejecución material prefiguran los espacios para el arte, señalando e indicando los lugares diseñados con antelación sea el museo, la plaza, el muro que deben ser ocupados por el arte (Ziccardi, 2009, 2016); o los estudios sobre el arte que ven la ciudad como un lugar susceptible de apropiación sea para la disidencia política, para su intervención física, para el mantenimiento de la memoria colectiva, para la reconstrucción de la ciudad como espacio imaginado, sentido y vivido e incluso, para la producción de arte a través de su tránsito, en los cuales, el muro, la calle, el edificio son objetos de apropiación (Bonilla, et al., 2015, Caeri, 2013, Lapeña, 2015, León del Rio, 2015).

En cualquiera de los casos, la ciudad presupone al arte y el arte presupone la ciudad, cada una desde su lógica. Dos lógicas en apariencia autoexcluyentes, articulables a través del principio dialógico: una herramienta conceptual útil para unir en un mismo espacio y tiempo lógicas que se excluyen y al mismo tiempo deben complementarse, orden y desorden; necesidad y azar; determinismo e indeterminismo (Ciurana, 2001; Morin, 2006), un principio del pensamiento complejo que, sin lugar a duda, alude a la ciudad material e imaginaria, que permite articular la dimensión estructural y material de la ciudad con su reconfiguración a través del imaginario que se construye en la voz de los hacedores de grafiti, constituyendo un referente de una ciudad que se hace al hacerse y da pie a la construcción relacional.

Si esto es así, la relación dialógica expresada en las líneas anteriores, muestra lo que Bachelard (2000), denominó como obstáculo epistemológico, para aludir a la idea de cómo el conocimiento poseído impide la adquisición de nuevo conocimiento, en nuestro caso, la construcción de la relación ciudad y arte. En este sentido, pensar la relación entre ciudad y arte implicaría mudar de conceptos para poder dar cuenta de las relaciones. Podríamos pasar de las nociones estáticas con que se piensa la ciudad: vacío, multitud, destrucción, residencial, diseño como señala Worpole y re-escalarlas por nociones y actividades de la geografía y de la economía de las ciudades tales como flujos, ritmos, intercambios y formas de conectividad (como se cita en Hubbard, 2006, p. 247) y también del urbanismo, de lo específicamente urbano, la ciudad pensada, imaginada, sentida, de la apropiación y reconfiguración del espacio (Delgado, 2007; Silva, 2006).

Nociones que ayudan a construir las relaciones pertinentes, inestables y complejas que surgen en la interacción entre ciudad y arte, que traducen los flujos, los ritmos del “hacer” la ciudad y el arte al hacer la ciudad, al estarse haciendo. Se trata de un esfuerzo, como lo señalan Westwood and Williams (2005), de trabajar la ciudad desde la lógica interdisciplinaria de la sociología, la geografía humana y los estudios culturales, cuya articulación permita pensar si la especificidad de las formas urbanas, sociales y espaciales puedan proveer un objeto de teorización, en este caso, agregamos nosotros, la relación ciudad y arte, el arte urbano, la cual, incluyendo además el aspecto comunicacional ha sido explorada ya por Silva (2006) .

En este mismo sentido, la ciudad no sólo es espacio de configuración material, de límites demarcados, es también espacio imaginario que desborda sus límites y bordes de apropiación y de reconstrucción imaginada del espacio, no sólo se trata entonces del espacio físico pre-diseñado, sino también del imaginado y sentido y, ahora también virtual. Podríamos, parafraseando a Oosterling (2016),¹ pensar la ciudad como un sistema de redes cuyo nivel más elevado es lo global y el más concreto es la ciudad, en la cual se ha producido un proceso de digitalización, el espacio público en el que se manifiesta la relación ciudad y el arte es también una red tanto física como digital, de tal suerte que la manera que pensamos tal relación también se transforma. El “arte” no está sólo en las galerías o museos, está en el espacio público y en el espacio virtual, los cuales se llenan de “arte”, las calles, los edificios, el espacio común, el espacio virtual sea como ornamento, como intervención, incluso como proceso de transformación y cambio del espacio público y, también de su virtualidad. Es

¹ Henk Oosterling, Sobre el arte y la ciudad. (Over kunst en de stad). Recuperado de Internet. Enero 10 de 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=GHIxXZsRu6w>

decir, aspectos que, en alguna medida, como señalan Westwood and Williams (2005), reinventan la ciudad. Agregaríamos que tales categorías son útiles para el análisis, sin embargo, se traslapan, la ornamentación interviene el espacio público y existe la posibilidad de que en su operar lo transforme.

Así, el estudio de la relación ciudad y arte, extendiendo las ideas de Keith, habrían de visualizarse tanto en la relación estructural como empírica, no pueden separarse ni de su proceso de generalización teórica e histórica ni de su contraparte empírica (como se cita en Hubbard, 2006). De ahí que Hubbard (2006), al caracterizar la ciudad como red, también replantee sus consecuencias estructurales y empíricas para su estudio, si:

La ciudad está compuesta de una combinación densa de "cosas", sean tecnologías, textos, gente, animales, computadoras, plantas, palabras e imágenes, y tales "cosas" existen en redes de conexión más o menos expansivas significa también proveer un marco ontológico para pensar acerca de la "cityness" (de los atributos de las ciudades²) que no privilegia ninguna noción particular de estructura o agencia (p. 48).

En este sentido, los atributos de la ciudad -cityness-, permiten escalar la ciudad para pensar su relaciones con el arte, sea a través de la etnicidad de sus habitantes, de las relaciones espaciales y económicas, de las divisiones del empleo y las condiciones de exclusión o marginación de algunos de sus sectores, desde las políticas públicas específicas para la atención de los problemas sociales, desde la memoria construida, desde la construcción de la historia subalterna y urbana, desde la herencia del conocimiento colectivo e incluso de la formación de la ciudadanía y el ciberespacio de la ciudad, pero a la vez de las asimetrías en el ejercicio de la violencia simbólica y desde la resistencia, desde la relación poder y arte donde las relaciones entre el espacio sea como territorio y etnicidad constituyen puntos clave de comprensión.

De ahí que pensar la relación ciudad y arte nos lleva a actuar en una doble dimensión, no sólo empírica sino también estructural o macro sobre los mecanismos para pensar la ciudad y el arte, sea el arte como visión de futuro que ensalza políticas públicas de diseño específicas y quizá, también como añoranza y, a la vez, como parodia y exhibición de una memoria colectiva rota, un imaginario. Pensar la ciudad no sólo se hace a través del lenguaje, sino también a través de su práctica (Lefebvre como se cita en Westwood & Williams, 2005), en

² Véase Charles Davis, para la traducción de "Cityness", cualidad o propiedad de las ciudades en http://www.proz.com/kudoz/english_to_spanish/architecture/5671721-cityness.html.

cuyo caso reconfiguran el espacio, y como red, como una situación móvil, que configura puntos y ramificaciones, en la que cada uno es un punto y una ramificación definible de un conjunto empíricamente dado (Serres, 1996).

La relación ciudad y arte se construye tanto en su dimensión teórica como práctica, sea como “lingüístificación” de lo pensado y como narrativa de la experiencia, que presentan la distinción entre el tiempo continuo y el espacio discontinuo para dar cuenta de la vida en la ciudad. Donald (2005), habría señalado que el texto es constitutivo de la ciudad, un texto que bien podríamos decir se inscribe en las paredes de las calles, en los barrios de la ciudad, en texto que sobrevuelan, se escurren y penetran la ciudad en su práctica, en cuyo caso los “tags” o firmas³, las “piezas” (obra compuesta)⁴, las bombas (firmas), y los murales (obra de gran formato bajo la técnica del grafiti), abren el espacio para las relaciones entre ciudad y arte.

La relación ciudad y arte se nos presenta compleja, teje en conjunto la historia y los atributos de la ciudad -su cityness-, los cuales constituyen fuentes teóricas y empíricas para dar cuenta de la forma en que se piensa, se practica, se inventa e imagina la ciudad, un espacio habitado por todos nosotros, que se hace en su hacerse.

De ahí que nuestra investigación se centre en una parte de todo este complejo, en la voz de los grafiteros de la ciudad de Hermosillo, Sonora, México, cuyas prácticas estéticas y artísticas muestran dos lógicas complementarias en la ciudad construida una, la del cálculo del riesgo: la ciudad como desarrollo urbanístico y espacio para la ciudadanía y la otra, la del peligro: la ciudad intervenida o sitiada (Agamben, 2007; Giddens, 1999). En ambos casos, la primera constituye la institucionalización del grafiti sea como obra de gran formato o no, permitida y establecida a través del acuerdo o del contrato o sea como “tag”, “pieza” o “bomba” impresa en la pared, en cuyo caso tiende a lo instituyente. Instituido o instituyente, dos lógicas mutuamente excluyentes y, a la vez, complementarias (Castoriadis, 1989; Morin, 2006).

Seguimos la distinción entre imaginario e imaginación, dos conceptos íntimamente relacionados, el primero como patrones, imágenes, formas a través de las cuales experimentamos el mundo, a los otros y a nosotros mismos. Está ligado a afectos, emociones y deseos que nos aproximan o comprometen con el mundo, mientras que, el segundo, puede ser visto como invención o creación de algo que no está en la realidad, pero es motivada por ella. También como vehículos en las que se les da forma a tales afectos, son ambas, las

³ El término refiere a la firma del grafitero. Arroyo apunta que “aparecieron como plantas sin raíces visibles, ajenas a la fuerza de gravedad y con una clara conciencia de su naturaleza efímera” (2015, p. 37).

⁴ El término proviene de la palabra inglesa *masterpiece*, hace referencia al grafiti compuesto de letras y con más de tres colores (Arroyo & Arroyo, 2015; Ganz, 2006).

maneras en las cuales no sólo pensamos, sino sentimos el mundo, que nos revelan el mundo. También se asocia, en la escritura contemporánea, a la singularidad de los individuos, a los cuerpos y a los grupos sociales (Castoriadis, 1989; Lennon, 2015). Tales conceptos nos permiten construir la relación entre ciudad y arte, y complementan nuestro posicionamiento de la construcción social del conocimiento en un esfuerzo imaginario para trabajar horizontalmente la voz de los grafiteros locales y su práctica de la ciudad.

Así, a través de tales orientadores podemos discernir de entre las voces de los hacedores de grafiti cómo la relación arte y ciudad refleja la tensión dialógica del logro humano de sus creadores al hacer la ciudad. El grafiti como cálculo del riesgo⁵ y el grafiti como peligro⁶, donde sólo este último es reconocido como grafiti (Gastman & Caleb, 2011), al menos en el imaginario de sus hacedores.

2.0 Metodología

Para la realización de este trabajo, seguimos la noción de metodología horizontal como estrategia metódica para su desarrollo. Una metodología que recupera y reconoce al otro como un legítimo otro en convivencia, con ello, evitamos en lo posible el etnocentrismo del conocimiento, la “violencia epistémica”, la hegemonía de las estructuras del conocimiento, ejercidas por quien “posee el conocimiento”: el investigador; como señala Kaltmeier (2012). Se trata de un diálogo horizontal que pretende recuperar la voz de los hacedores de grafiti y con ello, el conocimiento socialmente construido, el imaginario del mundo del grafiti en su práctica de la ciudad. Nuestro interés reside aquí en una búsqueda de la democratización en la adquisición del conocimiento, donde las formas de adquirirlo también importan y se diversifican. Con ello aludimos a un esfuerzo, como señala Rabinow por no proyectar nuestras prácticas culturales a los otros (como se cita en Kaltmeier, 2012).

En este caso, empleamos como técnica la entrevista a profundidad (Seguimos aquí las nociones de Álvarez-Gayou, 2003, pp. 109-113, para el diseño y desarrollo de las entrevistas),

⁵ En fechas recientes revistas asociadas con el grafiti en México como Mofa, Aerosol, Arte Enlatado y Clandestino, Riesgo de Graffiti, *Mutigraph*, *Black Book*, El Book de México, Kolors, Adicción, Tribal, Rayarte, *Virus Graffiti Street Magazine*, *Illegal Squad* (Arroyo & Arroyo, 2015) estén generando una posición favorable con esta expresión artística.

⁶ El grafiti como peligro es tipificado como delito en las modificaciones al artículo 326 Bis, del Código penal para el Estado de Sonora y en la Ley del Sistema de Justicia de Adolescentes del Estado de Sonora, modificados en 2010. En ambos casos, se refieren penas de cárcel o trabajo comunitario, a aquel que, “utilizando cualquier tipo de sustancia o medio, realice pintas, escrituras, dibujos, signos, mensajes, figuras y gráficos de todo tipo, que alteren o modifiquen su presentación original, en bienes muebles e inmuebles, sin consentimiento del dueño o quien legalmente posea la cosa”, se trata de bienes inmuebles como planteles educativos, sitios con valor histórico, centros deportivos, parques, áreas recreativas, servicios públicos, entre otros; mientras que, el grafiti como cálculo del riesgo es el que tiene el permiso de los dueños del inmueble para realizarse o el que puede ser presentado en el museo, como es el caso de la obra Graffiti and Street Art Exhibition de Hugo Schwarzbeck, presentado en el Museo Musas del Estado de Sonora en septiembre de 2016.

a partir de esa técnica recuperamos la voz de cinco grafiteros locales reconocidos y activos tanto en la práctica del grafiti legal como del grafiti ilegal. tres de ellos son profesionistas y dos; estudiante de licenciatura, todos trabajan formalmente el ámbito de las artes visuales, sus edades fluctúan entre los 20 y los 30 años, todos son varones. Como mecanismo de control de las informaciones, empleamos la triangulación entre los datos (Okuda Benavides & Gómez Restrepo, 2009). Así, el objetivo general consiste en comprender el imaginario de los hacedores de grafiti al hacer la ciudad; mientras que los particulares tratan de describir (a) las narrativas que describen la experiencia vivida de los participantes en el mundo del grafiti, (b) los afectos, (c) las emociones y (d) los deseos y (e) la invención o creación imaginada de la ciudad, aspectos que los comprometen con su mundo y con su hacer la ciudad. La organización de los hallazgos la presentamos en forma de redes. A solicitud de los entrevistados mantenemos la confidencialidad de sus nombres y nos referiremos a ellos como E001, E002 y E003, E004, E005.

3.0 El imaginario de los grafiteros

3.1 Experimentando el mundo del grafiti

El ingreso al mundo de los hacedores del grafiti parece comportarse como una red, como un patrón relacional, un estado cualquiera de una situación móvil (Serres, 1996), que configura puntos y ramificaciones, donde no hay puntos de privilegio ni subordinaciones, cada uno tiene su fuerza y su diferencia y cada uno es un punto definible de un conjunto empíricamente dado. Se trata de la red que da forma a la experiencia que se vive en el mundo imaginario del grafiti. Es casi equivalente al mundo de las ideas y de las prácticas a las que alude Morin (2006), que se hacen vivir, que mientras dura hay vida, re-producción y re-generación de las mismas.

Reconstruir la experiencia narrada (ver gráfico 1, abajo), por cada uno de los hacedores de grafiti ofrece un imaginario en red, cargado de ideas, afectos, emociones y de creatividad puesta en común entre ellos y de fuga en otras direcciones:

Al mundo del grafiti se entra desde “chiquito” (E005) desde que estás en la secundaria (E001, E002 y E003, E004), porque conoces a alguien más grande que tú que hace grafiti, que tiene su “Blackbook” (libro de grafitis) (E003, E004; E005), porque nos gusta ese dibujo (se refiere al tipo de dibujo), por el “writing/Letters” (la escritura de letras), por los caracteres (imagen de un personaje), por el 3D y las bombas (imágenes en tercera dimensión) (E001, E002, E003, E004, E005), por el olor de la pintura, por el sonido del aerosol (E005), por la adrenalina de estar

haciendo algo indebido (burlarse o escaparse de la policía y a veces de los dueños de los “spot” (bardas)), pero no siempre, por eso que sientes cuando estás dentro de una “crew” (grupo) (E002, E003, E005), por la música, el Hip-hop, el rap, (E001, E002 y E003, E004, E005). Porque comienzas como un “toy” y vas aprendiendo para convertirte en alguien que sabe hacer bien eso (el grafiti), cuando dibujas y dibujas hasta que mejoras y luego te enfrentas a la pared, sientes que el corazón (palpita fuerte) y sabes que debes mejorar, la pared no es igual al “Blackbook”. Nunca hay tiempo, pero deseas ser mejor y reconocido (E001, E002, E004, E005).

Se trata de una red de socialización colectiva, que articula no sólo la dimensión técnica, sino los saberes de la comunidad (crew), sus saberes múltiples sean afectos, deseos, gustos, en una red expansiva, que a través de su proceso educativo hace vivir el mundo del grafiti. Es el aprendizaje de un lenguaje visual modelado e instalado en la comunidad (Crew) con nombres definidos, sea física o virtual, cuya apropiación permite su pertenencia e incluso a través de “eventos (de música y grafiti) (E005, E004)”. “Así aprendes, andando con los que saben de la Crew, Ahí firma el grupito, la banda, todos hacen algo y aprendes” (E005), “Si así, viendo hacer y hice muchas antes de que me salieran” (E005), “Tú ves, pero tú. Haces. No te dicen así o así, tienes que hacer” (E004), “ves los “Blackbooks”, haces uno y ahí te van saliendo, pero la pared es diferente” (E002).

Se construye también una red de deseo, configurando un futuro posible para una comunidad (crew) de más de “50 grafiteros en Hermosillo, Sonora, México” (E001). Como procesos de institucionalización de su hacer, como una forma instituyente de organización (Lennon, 2015).

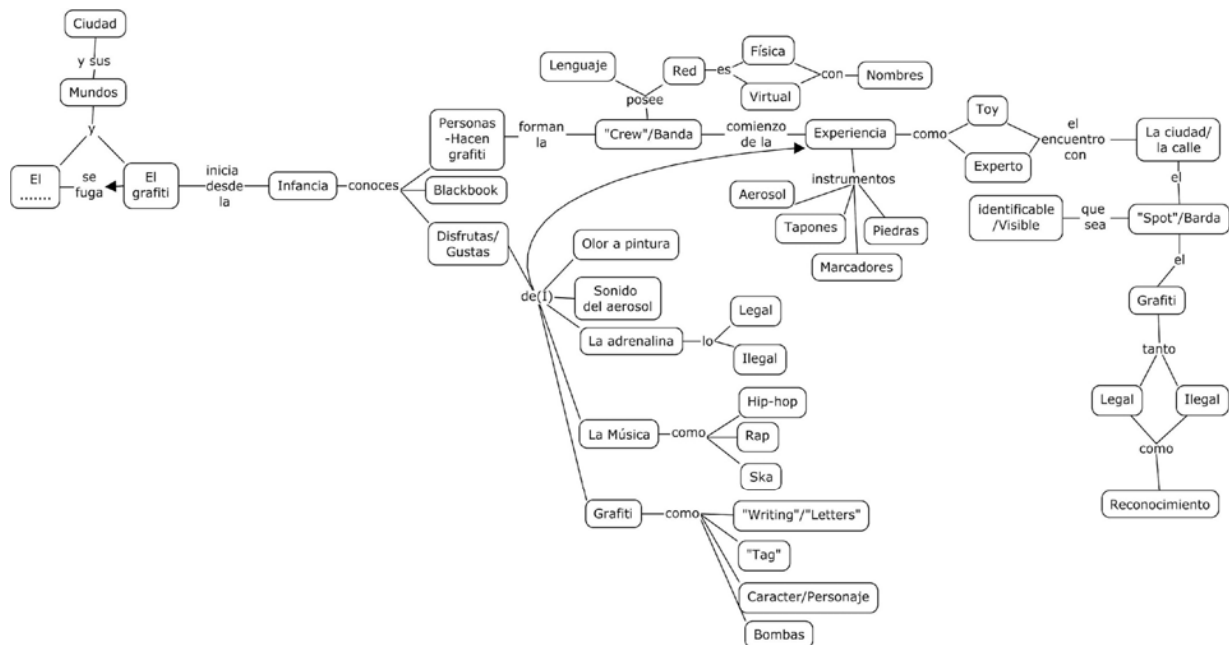


Gráfico 1: La experiencia en red del grafiti.

Yo lo que yo pienso es que en realidad nos deberíamos de juntar los que de verdad somos, los que de verdad sabemos y crear algo “chilo” que se muestre ¿no?, que se vea como que hoy nos están haciendo el paro los del gobierno, vamos a hacer quedar bien a este color, ¿me entiendes? (E001)

Nos juntamos también, el fin de semana haremos uno [se refiere a un grafiti colectivo, como mural] (E003), o como comunidad virtual “está aquí el WhatsApp, el Facebook y las fotos pues ahí subimos, ahí las vemos entre todos, comentamos” (E001) si “Hay grupos, pero somos pocos, también hay ahí en Instagram” (E002), “... es un mundo “acá”, está muy padre todo eso.” (E005).

La red de los grafiteros toma las características expansivas de la ciudad, su “glocalidad” se manifiesta de la misma manera que las propiedades de la ciudad (cityness), se expande y ramifica física y virtualmente, sus trabajos no sólo recorren físicamente los calles sea como artefactos físicos o simbólicos (De Gunther & Salazar, 2017); también como objetos digitales en el espacio virtualizado y digital a través de Facebook, de Instagram o WhatsApp.

Son redes que se expanden y se conectan, configurando redes de gusto, por la música global, el canto, el baile y el grafiti: la música es el eje central: “los cuatro elementos del Hip-hop son el “MC” (maestro de ceremonias), el DJ (el que toca la música), el breaker (el que baila) y el grafiti” (E005), y hay además “el quinto elemento, el conocimiento”. (E003).

“Cuando hago bombas o pinto oigo Ska, Hip-hop, música que dice la neta” (E004). Elementos articuladores de su hacer y de su saber.

Se trata de ver quién llega más alto y hace grafiti de calidad. Los “treppers” (una moda que viene de la Ciudad de Tijuana, al norte de México), “Son los que suben (a lo alto de los edificios, los espectaculares o los puentes) y rayan letras” (E002), “el reto ahí es que si uno hace un “treppers” otro sube y lo hace... y si tiene más estilo o sea más vista, más movimiento, más reconocido” (E001). Adrenalina, estilo y grafiti ilegal aparecen en una red relacional, el corazón que palpita fuerte (te enfrentas a la pared, sientes que el corazón (palpita fuerte) y sabes que debes mejorar, la pared no es igual al “Blackbook...” (E001, E002, E004, E005), la policía que te detiene: “a mí me agarraron como tres veces los policías, no les interesaba saber si tenía permiso o no, era nomas ¿estas pintando? Súbete, sin averiguar nada nada” (E005).

O hacer un tipo específico de grafiti:

El Wild... El reto ahí lo curado es hacer que las letras no se entiendan, lo menos que se puedan entender pero que tenga una estructura chila... lograr que se vea limpio algo así pues es algo acá medio ¿no? Porque entre tantas líneas y tantos cortes y eso y que lo veas y que se vea algo parejito y que vea bien curado pues es un reto. Ese es el rollo del Wild Style, que también por lo general es muy ilegal porque se hace en lugares (no permitidos)” (E001).

Si “la adrenalina... poder ir a pintar a lugares abandonados por eso pues, eso es un peligro porque no sabes qué tipo de loco va a estar ahí o qué, quien va a vivir ahí o te agarren” (E005). Se trata de hacerlo rápido y bien (El grafiti) “para que no te agarren (se refiere a la policía)” (E003,E005). Hacerlo “en tres o cuatro minutos o con la Crew” (E003).

Se trata de redes creativas que crean sus nombres como diferencia específica y como continuidad de la cultura del grafiti o simplemente se reconocen como “crew” (E001, E002, E003, E004, E005). De bosquejar o de recrear algo ya pensado, imaginado o bosquejado, sea a través del “Blackbook” y luego al “spot” o la pared visible, transitada o planificada dependiendo de la circunstancia, es la invención de lo que los compromete.

“Pero pues la neta yo casi no bosquejo, yo en cuanto llego...traigo una idea de una que hice en un cuaderno y me acuerdo de ella y más o menos así. Pero siempre a mí me gusta que sea ahí en el momento (E001)”. “Yo traigo algo que hice ya y luego la acomodo y cambio acá, en el camino” (E003). “... Sabe, si hay tiempo, si es algo ilegal o qué...” (E002).

3.2 Ciudad, arte e imaginario

Pensar la relación ciudad y arte a través del imaginario que configuran los hacedores de grafiti, implica un cambio o muda de conceptos, útiles para construir las relaciones pertinentes, inestables y complejas que surgen en la interacción entre ciudad y arte. Útiles conceptuales que, que permitan la traducción de los flujos, los ritmos del “hacer” la ciudad y el arte al hacer la ciudad, al estarse haciendo, tal como el principio dialógico (Ciurana, 2001; Morín, 2006), así como también no sólo desde las lógicas de su materialidad, sino de su construcción imaginaria, dicho en otras palabras no sólo de su diseño y configuración material, sino desde el pasaje social callejero, de los tránsitos, de los territorios o bordes de la ciudad (Delgado, 2007; Silva, 2006). Una situación compleja, debido a que teje en conjunto, una red dentro de otras redes con igual complejidad, redes que se fugan a otras redes desde cualquier punto o ramificación (Serres, 1996). Redes donde circula el aprendizaje de la comunidad, la técnica, los afectos, las emociones y la política compartida dentro del grupo, constituidas de aperturas y clausuras no sólo locales sino glocales, en sus dimensiones físicas y virtuales (Hubbard, 2006; Westwood & Williams, 2005).

Comprender el imaginario es sin duda una labor compleja, pero a través de ellos se visualizan sus comportamientos, sus patrones, sus afectos, que hacen vivir sus ideas y prácticas al hacer la ciudad, se trata de una cultura o subcultura, la cultura existe porque existen las culturas, con ello queremos decir, que sólo con el encuentro de lo otro, con lo diferente de mí, puedo dar cuenta de la existencia de las otras culturas (Morín, Ciurana, & Motta, 2006). Su imagen, su imaginación, su imaginario hace una ciudad al estarse haciendo.

Conclusiones

Comprender la relación ciudad y arte a través de los imaginarios que construyen los hacedores de grafiti, ofrece una mirada para observar la construcción de una ciudad que se hace al hacerse por un grupo humano que siente, piensa y vive la ciudad al hacerla. Este trabajo construye una mirada para pensar la relación entre ambos tópicos, en cuyo caso, como hemos visto en páginas anteriores, se desarticulan al focalizar, ya sea en los estudios sobre la ciudad o en los estudios sobre el arte. Pensar una articulación de dos lógicas en apariencia mutuamente excluyentes, a través del principio dialógico, cuya bondad reside en unir en un mismo espacio y tiempo lógicas que se excluyen y al mismo tiempo deben complementarse, ofrece un mecanismo para construir otras lógicas y otras miradas para comprender la ciudad y el arte, en este caso a través de la voz de los hacedores de grafiti de una manera lo menos reductora posible. El empleo de orientadores cualitativos de exploración como el caso de los imaginarios, aunado a las técnicas asociadas a las metodologías horizontales y cualitativas, sin

dejar de lado, un control mínimo sobre los resultados a través del mecanismo de triangulación, permite la construcción de una estrategia adecuada para reconstruir el imaginario de una comunidad, la de los hacedores de grafiti de la ciudad de Hermosillo, Sonora. México

Entre los principales hallazgos reconocemos que si un imaginario se constituye de patrones, imágenes, formas a través de las cuales experimentamos el mundo, a los otros y a nosotros mismos, ligado a los afectos, las emociones y deseos que nos comprometen con él, a la creación, a su capacidad de modelar las manera de pensar y de sentir, asociado a demás a la escritura contemporánea, a la singularidad de los individuos, a los cuerpos y los grupos sociales, el trabajo realizado nos permite comprender el imaginario como una red de relaciones de ideas, afectos y a la vez, política, que coloca al grupo y sus miembros en el aprendizaje de una cultura y como tal, en relación con la cultura social de la ciudad. Una cultura que construye su visión del mundo sentido, querido por todos ellos, que la hace vivir, que convive con a la cultura dominante de la ciudad, participando en hacer la ciudad imaginada, sentida y querida por ellos.

Se trata de una red, en cuyo caso está en movimiento, que se articula y desarticula en función de sí y de las otras redes de relaciones.

Bibliografía

- Agamben, G. (2007). *Estado de excepción. Homo sacer, II, I* (F. Costa & I. Costa, Trans. 1a ed.). Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Álvarez-Gayou, J. L. (2003). *Cómo hacer investigación cualitativa. Fundamentos y metodología*. Barcelona: Paidós.
- Arroyo, S. R., & Arroyo, D. (2015). *Codex: una aproximación al grafiti de la Ciudad de México* (1 ed.). México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Turner.
- Bachelard, G. (2000). *La Formación del espíritu científico: contribución a un psicoanálisis del conocimiento objetivo* (J. Babini, Trans. 23a ed.). México: Editorial XXI editores.
- Bonilla, P., Zapata, O., & Fidalgo, I. (2015). San José (Di) sentido: I encuentro de arte público: disidencia en el espacio público. *Arte y ciudad*, 8, 141-162.
- Careri, F. (2013). *Walkscapes. El andar como práctica estética* (M. Pla, Trans.). Barcelona: Gustavo Gil.
- Castoriadis, C. (1989). *La institución imaginaria de la sociedad 2* (M.-A. Galmarini, Trans. 1era ed. Vol. 2). Barcelona: Tusquets Editores.
- Ciurana, E. (2001). Complejidad: Elementos para una definición. *Complejidad* Retrieved from [Http://www.complejidad.org](http://www.complejidad.org) website: <http://www.complejidad.org/members/01-comple.pdf>. Abril 2006.
- De Gunther, L., & Salazar, A. (2017). Ciudad y arte: la voz de los “grafiteros” locales. *Arte, entre paréntesis*(4), 41-52.
- Delgado, M. (2007). *Sociedades movedizas. Pasos hacia una antropología de las calles*. Barcelona: Editorial Anagrama.

- Donald, J. (2005). This, here, now: imagining the modern city. In S. Westwood & J. Williams (Eds.), *Imagining cities. scripts, signs, memory* (pp. 179-200). New York: Taylor & Francis e-Library.
- Ganz, N. (2006). *Graffiti. Arte urbano de los cinco continentes* (T. Manco, Trans. 4 ed.). Singapore: Gustavo Gili.
- Gastman, R., & Caleb, N. (2011). *The History of American Graffiti*. Nueva York: Harper-Collins.
- Giddens, A. (1999). *Un mundo desbocado: los efectos de la globalización en nuestras vidas* (P. Cifuentes, Trans. 1a ed.). México: Taurus.
- Hubbard, P. (2006). *City*. New York: Routledge.
- Kaltmeier, O. (2012). Hacia la descolonización de las metodologías: reciprocidad, horizontalidad y poder. In *El diálogo. Metodología horizontales en Ciencias Sociales y Culturales* (1a ed., Vol. 17, pp. 25-81). México: Gedisa.
- Lennon, K. (2015). *Imagination and the imaginary* (1a ed.). New York: Routledge.
- Lennon, K. (2015). *Imagination and the imaginary* (1a ed.). New York: Routledge.
- León del Río, B. (2015). La ciudad como símbolo de totalidad en el mundo del arte. *Arte y ciudad*, 7, 67-96.
- Lynch, K. (2015). *La imagen de la ciudad* (E. Revol, Trans. 3a ed.). Barcelona: Gustavo Gil.
- Morin, E. (2006). *El metodo 4. Las ideas. Su hábitat, su vida, sus costumbres y su organización* (A. Sánchez, Trans. 4ta ed. Vol. IV). Madrid: Cátedra.
- Morín, E. (2006). *El metodo 4. Las ideas. Su hábitat, su vida, sus costumbres y su organización* (A. Sánchez, Trans. 4ta ed. Vol. IV). Madrid: Cátedra.
- Morín, E., Ciurana, R., & Motta, R. (2006). *Educación en la era planetaria, El pensamiento complejo como Método de aprendizaje en el error y la incertidumbre humana*. España: universidad de Valladolid-Unesco-IIPC-Usal.
- Okuda Benavides, M., & Gómez Restrepo, C. (2009). Métodos en investigación cualitativa: triangulación.
- Riggle, N. A. (2010). Street art: the transfiguration of the commonplaces. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 68(3), 243- 257. doi:10.1111/j.1540-6245.2010.01416.x
- Serres, M. (1996). *La comunicación. Hermes I* (R. Paez, Trans. Vol. 91). Madrid: Anthropos. Editorial del hombre.
- Silva, A. (2006). *Imaginario urbanos* (4a ed.). Bogotá: Editorial Tercer Mundo.
- Westwood, S., & Williams, J. (Eds.). (2005). *Imagining cities. scripts, signs, memory*. New York: Taylor & Francis e-Library.
- Ziccardi, A. (2009). Programa Universitario de Estudios sobre la Ciudad. Retrieved from http://www.puec.unam.mx/pdf/acerca_del_puec/presentacion/05.pdf
- Ziccardi, A. (2016). Programa Universitario de Estudios sobre la Ciudad. Retrieved from http://www.puec.unam.mx/pdf/acerca_del_puec/