

Ciudad y arte: la voz de los “grafiteros” locales

Dr. Leonel De Gunther Delgado

lgunther@capomo.uson.mx

M.H. Adriana Salazar Lamadrid

adrianasalazarlamadrid@gmail.com

Universidad de Sonora

Departamento de Bellas Artes

*A las ciudades se las conoce como a las personas, en el andar.
Robert Musil, El hombre sin atributos.*

Resumen. El propósito principal de este trabajo consiste en explorar la relación dialógica entre la ciudad y la expresión artística de los “hacedores de grafiti” en la ciudad de Hermosillo, Sonora. México. Es un estudio inscrito entre las lógicas para pensar la ciudad y el arte, su producción y materialización, que refleja más la tensión dialógica entre la ciudad, el arte y sus productores que un estado de mutua exclusión sean estudios sobre la ciudad o sobre el arte. De ahí que nuestros orientadores teóricos articulen los estudios de la ciudad y el arte a través de la noción de imaginario. Empleamos como estrategia metódica el diálogo horizontal, cuyo interés se centra en recuperar la voz de los grafiteros locales y, con ello, el conocimiento socialmente construido, el imaginario del mundo del grafiti en la práctica de la ciudad. Se trata de reconocer el valor imaginario que, como “logro humano” tiene para sus realizadores. Creemos que el “pasaje social callejero” / urbano, constituye una bisagra que permite pensar la relación ciudad y arte y dotar de sentido la producción artística de los grafiteros locales. Si bien, reconocemos la necesidad de un estudio más amplio, apuntamos dos consideraciones de trabajo futuro, las distinciones entre arte callejero como un derivado del estudio del grafiti y la distinción entre grafiti ilegal y legal como una transformación actual de esta práctica de la ciudad.

Palabras clave: Ciudad, Urbanismo, Arte, Grafiti, Métodos alternativos, Imaginario, Imagen.

Introducción

El propósito de este trabajo consiste en explorar la relación dialógica entre la ciudad y la expresión artística de los “hacedores de grafiti” en la ciudad de Hermosillo, Sonora. México. Es un estudio que se inscribe en el complejo entramado que emerge entre las lógicas para pensar la ciudad y las lógicas para pensar el arte, su producción y materialización.

En este sentido, los estudios sobre la ciudad desde la práctica urbanística tienden hoy a la búsqueda de la integración social y de espacios que posibiliten la ciudadanía y, a la vez, de mejor forma de gobierno y de vida. Así, las discusiones sobre las características de la ciudad sea como ciudades sostenibles y compactas, ciudades policéntricas o acerca de la recuperación de espacios públicos inclusivos o de la

conservación o transformación del patrimonio histórico, arquitectónico y cultural del país, se renuevan día a día, se observan también los signos de la crisis urbana, como es el caso del empobrecimiento (Ziccardi, 2009, 2016) y de la emergencia de nuevos problemas sociales; mientras que, los estudios del arte enuncian la ciudad como un espacio de intervención para la restitución de la memoria construida (Lapeña, 2015); como un espacio político para la disidencia (Bonilla, Zapata, & Fidalgo, 2015); como un espacio urbano atemporal que suspende su imagen en la memoria a través de las épocas (Lynch, 2015). También como símbolo de totalidad para el arte (León del Río, 2015) e incluso, como espacios para producir arte a través de su tránsito (Careri, 2013).

Tales estudios muestran dos lógicas 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 (Giddens, 1999). Si bien la práctica artística aparece en tales lógicas, el tratamiento es, en algunos casos, mutuamente excluyente, en oposición a ello, consideramos que son lógicas incluyentes; ya que reflejan la tensión dialógica entre la ciudad, el arte y sus productores.

En la primera parte presentamos los orientadores teóricos que guían este trabajo a partir de los estudios sobre la ciudad y su relación con el arte. La segunda ofrece la estrategia metódica, en particular, el diálogo como metodología horizontal (Corona & Kaltmeier, 2012) para el desarrollo del trabajo, destacamos aquí las nociones de imaginario para comprender el fenómeno bajo estudio (Castoriadis, 1989; Lennon, 2015). La tercera parte cierra con el imaginario de los grafiteros locales. Finalmente presentamos algunas conclusiones y una visión de futuros estudios.

1.0 Ciudad y arte: una relación

El complejo entramado de la ciudad y el arte ha sido estudiado desde diferentes lógicas. Cada una de ellas enfatiza su objeto de estudio, sea la ciudad o el arte, desde donde observan la ciudad si se trata del arte o el arte si se trata de la ciudad, pocos estudios intentan construir la relación que emerge en la interacción ciudad y arte. A pesar de ello, en ambos casos, siempre se presuponen.

Las discusiones sobre las características de la ciudad sean como ciudades sostenibles y compactas, ciudades policéntricas o acerca de la recuperación de espacios públicos inclusivos o de la conservación o transformación del patrimonio histórico, arquitectónico y cultural del país, se renuevan día a día, se observan también los signos de la crisis urbana, como es el caso del empobrecimiento (Ziccardi, 2009, 2016) y de la emergencia de nuevos problemas sociales; mientras que, los estudios del arte enuncian la ciudad como un espacio de intervención para la restitución de la memoria construida (Lapeña, 2015), una memoria que nada tiene que ver con la del museo; como un espacio político para la disidencia (Bonilla et al., 2015); como un espacio urbano atemporal que suspende su imagen en la memoria a través de las épocas (Lynch, 2015). También como símbolo de totalidad para el arte (León del Río, 2015) e incluso, como espacios para producir arte a través de su tránsito (Careri, 2013).

Pensar la relación entre ciudad y arte implicaría una transformación de las nociones que usamos para pensarla. Recordemos como Arendt (2005), nos previene al señalar que un concepto es un límite, un borde para pensar, pero es a la vez un obstáculo para pensar el excedente de sentido contenido en él, en el mismo sentido Bachelard (2000), despliega la noción de “obstáculo epistemológico”, para señalar

cómo el conocimiento poseído impide la adquisición de nuevo conocimiento.

Pensar la relación entre arte y ciudad implicaría mudar de conceptos para dar cuenta de las relaciones. Podríamos pasar de las nociones estáticas con que se piensa la ciudad: vacío, multitud, destrucción, atractivo, residencial 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 (Delgado, 2007).

Nociones que, sin tratarse de mera semántica, ayuden a construir las relaciones pertinentes, inestables y complejas que surgen en la interacción entre arte y ciudad. Nociones que, sin duda, traducen los flujos, los ritmos del “hacer” la ciudad y el arte en la época actual, donde tiempo se traduce en forma de inestabilidad, cada vez encontramos más finales y más inicios de manera simultánea, los objetos duran poco y emergen muchos de manera concurrente. La creación se traduce en forma de una multiplicidad de objetos imprevistos, surgidos de la interacción entre los elementos de un sistema, pero no son propiamente componentes del mismo, el caos se traduce en forma de incertidumbre y la emergencia que de ella deriva, como turbulencia (De Gunther, 2015).

Es, sin duda, 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.

En este mismo sentido, Oosterling (2016)², reintroduce la noción de “glocal”, un término compuesto para referirse a la noción de “localidad” -la ciudad- y “global” -el mundo-. Si la ciudad es un sistema de redes cuyo nivel más elevado es lo global y el más concreto es la ciudad y en la cual se ha producido un proceso de digitalización, el espacio público en el que se manifiesta la relación entre la ciudad y el arte también es 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, el espacio público se llena de “arte”, las calles, los edificios, el espacio común, sea como ornamento, como intervención, incluso como proceso de transformación y cambio del espacio público y, también, de su virtualidad. Es 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. Algunos de los trabajos de danza, teatro, música y plásticas del profesorado de la Universidad de Sonora se colocan en tales tipos.

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

² 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=GHLxXZsRu6w>

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 ciudades³) 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 el espacio, el poder y el arte donde las relaciones entre el espacio sea como territorio y etnicidad constituyen puntos clave de comprensión. Los trabajos de Macdonald (2001), sobre masculinidad y grafiti, así como McAuliffe (2017), sobre

la juventudes y grafiti y Kramer (2017), sobre un reinterpretación que revaloriza la relación grafiti legal e ilegal en la actualidad, constituyen ejemplos de las relaciones entre ciudad y arte.

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 específicas y quizá, también como añoranza y, a la vez, como parodia y exhibición de una memoria colectiva rota. 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).

La relación ciudad y arte se construye tanto en su dimensión teórica como práctica, sea como “lingüístificación” de lo pensando y como narrativa 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 con sus “tags”⁴ o con sus “piezas”⁵, abriendo 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.

De ahí que nuestra investigación se centre en una parte de todo este complejo,

³ 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.

⁴ 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).

⁵ 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).

en la voz de los grafiteros locales, 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).

Así, a través de sus voces, podemos reconocer cómo la relación arte y ciudad refleja la tensión dialógica del logro humano de sus creadores. El grafiti como cálculo del riesgo y el grafiti como peligro, donde sólo este último es reconocido como grafiti⁶ (Gastman & Caleb, 2011).

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. Esta

doble consideración del grafiti sea legal ilegal ha sido problematizada por Kramer (2017), en cuyo caso merece una atención particular.

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).

Nuestro interés reside aquí en una búsqueda de la democratización en la adquisición del conocimiento, en el reconocimiento de que la orilla también es el centro, 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, recuperamos la voz de tres grafiteros locales reconocidos, uno de ellos con amplia presencia, producción y reconocimiento en la ciudad y por la circulación de su obra en otros países. Se trata de un diálogo horizontal que pretende recuperar su voz y con ello, el conocimiento socialmente construido, el imaginario del mundo del grafiti en la práctica de la ciudad de Hermosillo, Sonora. México.

Seguimos la distinción entre imaginario e imaginación, dos conceptos íntimamente relacionados, el primero como patrones, imágenes, formas a través de las cuales

⁶ 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*, *Ilegal Squad* (Arroyo & Arroyo, 2015) estén generando una posición favorable con esta expresión artística.



Fotos: cortesía de los entrevistados



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 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 la práctica de la ciudad.

3.0 El imaginario de los grafiteros

A continuación, presentamos algunos hallazgos de la relación entre la ciudad y arte, la voz de los grafiteros.

3.1 El tren es un museo

La “bestia”, el tren de la muerte o de los desconocidos, que atraviesa de sur a norte nuestro país, es un motivo de reflexión de nuestros entrevistados, no sólo transporta a los migrantes con sus imaginarios, no sólo transporta la cultura del sur, sureste y de otras partes de México y Latinoamérica ni tampoco sólo sus artefactos, el tren es el transporte del imaginario de una cultura: la del grafiti migrante. “Ahí se portan grafitis de gentes de todas partes. Por todas las partes que pasa se para y ahí lo grafiten y por eso los trenes son como un

museo. Sí, son como muy importantes así para los grafiteros (E002)⁷.

La ciudad es así recorrida por flujos que no solo transportan mercancías, sino culturas diversas en las personas migrantes, objetos técnicos asociados a esas culturas, que constituyen un imaginario que sostiene la relación ciudad arte a través de los atributos de la ciudad (*cityness*) y de las manifestaciones estéticas o estéticas artísticas y sus cargas afectivas y de deseo. Así, en su concreción de localidad y en su conexión global se representa también como parte del imaginario construyendo esa “glocalidad” de los objetos estéticos y de la forma en que nos relacionamos con ellos. Así el tren es:

como un museo exactamente. Por ejemplo, vas caminando y de repente ves un grafiti de una influencia tuya, así que nunca te imaginaste ver algo de él en persona y de repente ya estás en los trenes y te topas una y te topas otra y así. Y ves un chingo de batos que tampoco conocías y pues eso te inspira... a hacer algo chingón también. Como que lo vez y pues dices yo también me la voy a rifar para que allá también vean que hago. Me han mandado fotos de trenes, de grafitis míos que han andado por Canadá, Boston por allá, el tren es pues un museo... se ve por todo México y Estados Unidos (001).

Así, en “los trenes (vagón) puedes encontrar muchos *estilos*⁸, porque pues es un tren y anda por todo el mundo...” (E001).

La ciudad también se virtualiza, expande su dimensión física colocándose en la dimensión de lo “glocal”, en un proceso de territorialización y desterritorialización

⁷ Con E001, E002 y E003 aludimos a la voz de los entrevistados, con ello, guardamos confidencialidad sobre su identidad.

⁸ El término *estilo* solía ser un “sinónimo de las letras de cada uno de los escritores; actualmente hace referencia al estilo individual de un artista” (Ganz, 2006, p. 374).

de sus imágenes, lo específico de lo urbano y de la localidad contrastado con lo general y global en relación con el mundo y su libre flujo a través de redes informáticas y, en tal virtualización, el arte también se virtualiza:

(...) ahora en la Internet... ya ve que las transmisiones en vivo y esas cosas. Pues ahí ya estás viendo haz de cuenta que estás ahí. [aunque] No estás ahí... pero pues ahí estás. Y “watcha” lo que anda haciendo este bato y mira esta foto y que ahorita va a haber este evento y eso. Y si, entre nosotros así compartimos mucha información de grafiti de lo que está pasando en todo el mundo. Pues, como le digo por el Internet ya no son las revistas. Antes ni te imaginabas que había grafiti en Groenlandia, Camerún, por ejemplo, en partes de África hay grafiti que ni siquiera te imaginabas que había. Como le digo la tecnología ha avanzado tanto que ya antes nomas el grafiti se veía en revistas y conseguir una revista o tener una revista chila pues la tenías que comprar o mandarla pedir o ir a tiendas de grafiti ... pues ya no es como ahora, en el Instagram, en el Google que... pones el nombre, “pas” te sale todo. Antes tenías que tener revista, así a la antigua (E001).

La ciudad desde la lógica de los estudios de la especificidad urbana y de su construcción como “polis” es puesta en relación por Delgado (2007). Él pone al frente la relación entre “polis” y “urbs” cuyos sentidos se complejizan al ponerse en relación y complejizan, a la vez, la relación ciudad y arte. No se trata de la “polis”

planeada y programada, se refiere a la especificidad urbana, sea como espacio percibido, soñado y practicado, vivido y usado, el “pasaje social callejero”, los lugares de tránsito donde se dan los desplazamientos, los encuentros con interrelaciones mínimas basados en la apariencia, en el anonimato. Así, el encuentro con el grafiti construye esa interrelación mínima:

...mucha gente no conoce mi nombre. Mi pseudónimo de grafiti ahora lo veo como mi nombre, todo el mundo me dice así y hay un chingo de gente que me dice así y no sabe ni como me llamo. Eso es lo más curado o que vayas por la calle y te topes a otro y te digan: -oye wey ya vi la de allá, ya vi aquel, oye que andabas haciendo hasta allá-. O sea, también está “chilo” aparecer en otros lugares en que no estás. Ese es el rollo, también de por qué viajan tanto los grafiteros y todo eso para expandir su nombre pues y conocer a más gente y conocer más técnicas y conocer nuevos materiales (E001).

A diferencia del distanciamiento frente a la institucionalización de los lugares habitados donde las relaciones se encuentran enmarcadas dentro de un sistema que define y organiza.

La calle es el espacio, el escenario que muestra o exhibe la obra, “entre más lo vean es mejor y ganar los mejores lugares para ti es como un tipo competencia en la calle, es visual” (E001). De ahí que, como señala Riggle (2010), “si algunos artistas utilizan la galería, el estudio o el museo; los artistas callejeros usan la calle...”, para el autor que comentamos,

este es solo arte, “arte de la calle o arte callejero sólo si utiliza la calle como un recurso artístico” (p. 244). Esta discusión ha sido ampliada por Masemann (2010).

En cada uno de ellos, en el museo o la calle, el arte se experimenta de manera diferenciada. Así, la calle no sólo es el espacio para la colocación de la obra, es el espacio de convivencia

“...nos juntamos cada domingo. Como todos trabajamos, ya estamos grandes, pero pues ya no es como antes que de “morillos”, que podíamos pintar cualquier día, ahora no. Hay veces que se hace una carne asada. No sé, nos juntamos pues si hay amistad. Sí, sí, está curado, pero somos más de 50, ¿no? Somos los que en realidad ya tenemos “ratillo” y hacemos las letras” (E001);

para practicar la ciudad y es también el espacio del peligro:

“el riesgo o sea ¿cuántas veces pudo haber tenido uno un accidente andando en los trenes? O ¿andado pintando en la noche trepándose...?” (E001). “nosotros conocemos amigos... que le han disparado haciendo grafiti (E002), “Si hay peligro pues, no nomas es ir a pintar... hay muchos que han fallecido así o que se suben a un edificio para pintar y se resbalan” (E002).

La ciudad es también un espacio demarcado por los grupos de grafiteros que, a su vez, demarcan su obra, la relación es-

pacio y tiempo, en la configuración de la relación “arte y poder” también se manifiesta:

A veces pasa otro rollo y ya viene lo que son las pandillitas que todo eso si te metes en otro terreno de otros hay bronca, no todo es pintar y todo bien. Pintas en un lugar y le manchas el grafiti de alguien y le pasas por encima, eso ya es una falta de respeto para los que lo ven, a los otros no les importa, pero por lo general uno busca tener su nombre limpio y todo el rollo. Antes estaba muy dividido lo de los terrenos había mucho pues no sé si envidia, no sé cómo llamarlo, pero existía la competencia y era como ¡Ah! Sí, este bato es tal crew⁹, yo no “camareo” con él porque se peleó con mi compa y así, y poco a poco ya se fueron deshaciendo de estos rollos y nos juntamos los tres (E001).

La relación ciudad y arte también se manifiesta no sólo como imaginario construido, sino también como técnica, “manera” para pintar, diseñar el “tag”, “la pieza”, el nombre, la imagen.

Pese a que “...en el grafiti cada quien tiene su técnica, su manera, hay unos que no. Por ejemplo, hay muchos que no les gusta agacharse mucho y así y solo pintan hacia lo largo. Hay otros que si les gusta llegar a lo alto de la pared y usan cubetas. Y cada uno trae sus estilos” (E001), existen una serie de herramientas que todos los grafite-

⁹ El término alude al espacio de convergencia de los hacedores de grafiti. Sus miembros se reúnen para crear piezas colectivas firmadas o bien con el tag del grupo o con el tag personal (E001).

ros utilizan entre las que destacan los aerosoles o spray, calcas o pegatinas - stickers ¹⁰, stencil – plantillas ¹¹, posters, ácidos, este último “es como un marcador, pero sirve para los vidrios, para los cristales y al “comerse” el cristal queda para siempre. El ácido quema el cristal. Digo no lo quema al grado de traspasar sino al grado de que quema la primera capa. Queda como un tipo arenado” (E002); también usamos lijas, piedras ¹², tizas: marcadores y crayolas.

Así, la ciudad se colorea por medio de los *bombs* o bombas, estilo burbuja o *bubble style* estas son las letras con relleno y un delineado rápido que marca los trazos. Pueden ser letras de fácil lectura o no, pero con efectos y a color. Este “es uno de los primeros tipos de letra que se desarrolló en Nueva York y que da a las letras un aspecto redondeado, consiguiendo la apariencia de burbujas o nubes” (Ganz, 2006, p. 374). Lo hace a través de las dobles o *throw-up* ¹³ las cuales son “letras sencillas que se suelen pintar muy deprisa y que generalmente constan sólo del contorno (*outline*) o un relleno (*fill-in*) de un solo color” (Ganz, 2006, p. 374). A diferencia de Hermosillo en Obregón, Sonora, México, le llaman aura a la calca o línea; y también, por medio del estilo salvaje o *wild style* el cual refiere a composiciones complejas con caracteres cruzados, entrecruzados y distorsionados (Ganz, 2006).

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” pues ¿no? Ese es el rollo del *wild style*. Que también por lo general es muy ilegal porque se hace en lugares como en puentes, abajo en lugares baldíos así, que en los trenes (E001).

Conclusiones

En los apartados anteriores, elaboramos un esfuerzo por pensar la relación entre ciudad y arte desde una lógica que teje en conjunto los estudios de la ciudad y el arte en la ciudad, una lógica que refleja más la tensión dialógica entre la ciudad, el arte y sus productores que un estado de mutua exclusión sean estudios sobre la ciudad o estudios sobre arte.

Tal esfuerzo ha sido posible al emplear el diálogo horizontal como estrategia metódica, cuyo interés se centra en recuperar la voz de los grafiteros locales y, con ello, el conocimiento socialmente construido, el imaginario del mundo del grafiti en la práctica de la ciudad de Hermosillo, Sonora, México. No se trata de una valoración a priori o a posteriori de la discusión sobre si es o no arte; sino del valor imaginario que, como “logro humano”, tiene para sus realizadores. Tal valoración es vista a la luz de sus consecuencias estructurales y empíricas, es decir, teórico-práctico-práctico-teórico, si el cambio es pues social o si este es cultural, ambas, desde

¹⁰ El término refiere a “la palabra inglesa que significa papel engomado, calcomanía o etiqueta. Remite a un recurso de rápida ejecución que emplean los grafiteros para estampar sus diseños” (Riggle, 2010, p. 252).

¹¹ El término “*pochoir*” alude a la “expresión francesa para denominar al stencil o la plantilla” (Ganz, 2006, p. 374).

¹² Se utilizan con mayor frecuencia las piedras de mayor dureza y generalmente son instrumentos para rayar vidrio (Arroyo & Arroyo, 2015, p. 23).

¹³ Los grafiteros locales de Hermosillo, Sonora castellanizan el término *throw-up* como *therup*.

nuestras consideraciones, juegan un papel importante en la comprensión o explicación del fenómeno bajo observación. De ahí que para el estudio de la relación ciudad-arte, sea como red que articula tanto la dimensión global del mundo con el pasaje urbano, aportan elementos para su estudio, creemos que este último, el pasaje urbano, constituye una bisagra que permite pensar tal relación y dotar

de sentido la producción artística de los grafiteros locales. Si bien, reconocemos la necesidad de un estudio más amplio, apuntamos dos consideraciones de trabajo futuro, las distinciones entre arte callejero como un derivado del estudio del grafiti y la distinción de grafiti ilegal y legal como una transformación actual de esta práctica de la ciudad.

Bibliografía

- Agamben, G. (2007). Estado de excepción. Homo sacer, II, I (F. Costa & I. Costa, Trans. 1a ed.). Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Arendt, H. (2005). La condición humana. 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.
- Corona, S., & Kaltmeier. (2012). El diálogo. Metodología horizontales en Ciencias Sociales y Culturales (1a ed. Vol. 17). México: Gedisa.
- De Gunther, L. (2015). Aportes para el abordaje del campo de conocimiento de las artes de la Universidad de Sonora: las dimensiones formal, social y política de su constitución. In C. Hurtado, R. Lozano, L. De Gunther, & U. Mazariegos (Eds.), *Una Visión Interdisciplinaria del Arte* (1a ed., pp. 44-62). México: Universidad de Sonora.
- 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 El diálogo. Metodología horizontales en Ciencias Sociales y Culturales* (1a ed., Vol. 17, pp. 25-81). México: Gedisa.
- Kramer, R. (2017). *The Rise of Legal Graffiti Writing in New York and Beyond*. Singapore: Palgrave Macmillan-Springer Singapore.
- Lapeña, G. (2015). *Evocación del recuerdo en la ciudad a través de la práctica artística. Arte y ciudad*, 8, 181-194.
- 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.
- Macdonald, N. (2001). *The Graffiti Subculture. Youth, Masculinity and Identity in London and New York*. UK: Palgrave Macmillan UK.
- Masemann, E. (2010). *Definitions and Transitions: Graffiti and Street Art in New York City: A peripheral and mainstream presence since the 1980s. Art History Research Project 794 University of Auckland Nueva Zelanda*.
- McAuliffe, C. (2017). *Young People and the Spatial Politics of Graffiti Writing*. In N. Worth & C. Dwyer (Eds.), *Identities and Subjectivities* (pp. 451-473). Singapore: Springer Singapore.
- 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
- 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/