

Universidad Autónoma de Sinaloa
Facultad de Arquitectura
Programa de Maestría en Arquitectura y Urbanismo



**El imaginario del arte urbano de escenarios culturales en el Centro Histórico
de Culiacán, Sinaloa**

Tesis para obtener el grado de:

Maestro en Arquitectura y Urbanismo

Maestrante:

Jesús Alejandro Meza Aragón

Dirección de tesis:

Dra. Sylvia Cristina Rodríguez González



Dirección General de Bibliotecas
Ciudad Universitaria
Av. de las Américas y Blvd. Universitarios
C. P. 80010 Culiacán, Sinaloa, México.
Tel. (667) 713 78 32 y 712 50 57
dgbuas@uas.edu.mx

UAS-Dirección General de Bibliotecas

Repositorio Institucional Buelna

Restricciones de uso

Todo el material contenido en la presente tesis está protegido por la Ley Federal de Derechos de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

Queda prohibido la reproducción parcial o total de esta tesis. El uso de imágenes, tablas, gráficas, texto y demás material que sea objeto de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente correctamente mencionando al o los autores del presente estudio empírico. Cualquier uso distinto, como el lucro, reproducción, edición o modificación sin autorización expresa de quienes gozan de la propiedad intelectual, será perseguido y sancionado por el Instituto Nacional de Derechos de Autor.

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-No Comercial
Compartir Igual, 4.0 Internacional



Comité tutorial

Directora:

Dra. Sylvia Cristina Rodríguez González

Asesores:

Dr. Pablo Torres Cisneros

Dra. Noemí Del Carmen Ramos Escobar

Asesor externo:

Dr. Eloy Méndez Sainz

índice

Introducción	9
I. Construcción del objeto de estudio	15
1.1 Problema.....	15
1.2 Pregunta de investigación	18
1.3 Justificación	18
1.4 Objetivos.....	21
1.4.1 Objetivo general	21
1.4.2 Objetivos particulares.....	21
1.5 Hipótesis.....	21
1.6 Delimitación de la investigación	22
1.6.1 Delimitación conceptual	22
1.6.2 Delimitación temporal.....	22
1.6.3 Delimitación espacial.....	22
II. Imaginario del arte urbano, escenarios culturales y paisaje	23
Resumen capitular	23
2.1 Imaginario del arte urbano	23
2.1.1 Imaginario.....	23
2.1.2 Vanguardias urbanas y artísticas del siglo XX	30
2.1.3 Arte contemporáneo	33
2.1.4 Expresiones urbanas y artísticas	36
2.2 Intervenciones urbanas: motivaciones de creación	48
2.2.1 Interacción con el contexto.....	49
2.2.2 Publicidad.....	52
2.2.3 Propaganda	54
2.2.4 Arte público o institucional	56
2.2.5 Activismo-Artivismo	57
2.2.6 Arte pedagógico.....	59
2.3 Conceptualización del Imaginario del arte urbano	61
2.4 Escenario cultural	61
2.4.1 Escenarios.....	61
2.4.2 Paisaje urbano.....	65
2.4.3 Imagen urbana	67

2.4.4 Motivaciones del paisaje	69
2.4.5 Cultura, bienestar y riesgo	70
2.5 Conceptualización escenario cultural	74
2.6 Estado de la práctica.....	74
2.6.1 La ciudad bajo formas de arte	76
2.6.2 Favela Painting. Arte comunitario como la regeneración urbana	80
2.6.3 Paisaje urbano mediático de las intervenciones urbano-artísticas.....	86
2.6.4 Conclusiones de la práctica	90
2.7 Nuevas maneras habitar la ciudad: Fenómeno de salud COVID-19	92
Conclusiones generales del segundo capítulo	93
III. Centro Histórico; aspectos contextuales.....	95
Resumen	95
3.1 Delimitación territorial, historia y patrimonio	95
3.2 Paisaje urbano y escenarios.....	97
3.2.1 Arquitectura y arte urbano del Centro Histórico	98
3.3 Escena del arte urbano culiacanense	100
3.3.1 Artistas urbanos.....	103
3.4 Institución y legalidad	104
Conclusiones generales del tercer capítulo	105
IV. Metodología.....	106
Resumen capitular	106
4.1 Generalidades metodológicas	106
4.2 Enfoque de la investigación	106
4.2.1 Alcance de la investigación.....	107
4.2.2 Diseño de investigación	107
4.3 Matriz operacional	107
4.4 Propuesta metodológica.....	109
4.5 Justificación de categorías e indicadores.....	112
4.5.1 Categoría expresiones urbano artísticas.....	112
4.5.2 Categoría sucesos urbano artísticos	113
4.5.3 Categoría escenarios.....	115
4.5.4 Categoría expresiones y prácticas culturales	117
4.5.5 Categoría motivaciones del paisaje	117

4.6 Diseño y validación de instrumentos de recolección de datos.....	118
4.7 Mapeo y mapa del arte urbano.....	118
4.7.1 Instrumento Mapa del arte urbano	120
4.8 Cédula de observación sistemática por montaje de escenarios	120
4.8.1 Instrumento cédula de observación sistemática	122
4.9 Entrevista semiestructurada	123
4.10 Validación de los instrumentos.....	127
4.11 Diseño y características de la muestra	127
4.11.1 Población definida.....	127
4.11.2 Tamaño de la muestra.....	128
4.11.3 Técnica de muestreo	130
4.11.4 Análisis de datos	130
4.11.5 Técnica para el procesamiento de datos	131
Conclusiones generales del cuarto capítulo.....	132
V: El imaginario del arte urbano a partir de los escenarios y la cultura	133
Resumen capitular	133
5.1 El imaginario cultural del Centro Histórico	134
5.1.1 El Centro Histórico desde los ciudadanos	134
5.1.2 Arquitectura cultural	139
5.1.3 Narraciones del Centro Histórico	143
5.1.4 El Centro Histórico ¿Identidad espacial?	148
5.2 Espacialización del imaginario Cultural	151
5.2.1 Escenas culturales.....	151
5.2.2 Acontecimientos culturales del Centro Histórico	155
5.3 Escenarios culturales	157
5.4 Escenario ISIC.....	160
5.4.1 División Frontal y trasera de ISIC	163
5.4.2 Configuración de las intervenciones urbanas y artísticas en ISIC.....	167
5.5 Escenario cultural Plazuela Álvaro Obregón.....	169
5.5.1 División Frontal y trasera Plazuela Álvaro Obregón	170
5.5.2 Configuración de las intervenciones urbanas y artísticas en Plazuela Álvaro Obregón.....	174
5.6 Escenario cultural Plazuela Rosales	177
5.6.1 Configuración de las intervenciones urbanas y artísticas en Plazuela Rosales ...	179

5.7 Escenario cultural bajo puente Teófilo Noris	181
5.7.1 División Frontal y trasera bajo puente Teófilo Noris	182
5.7.2 Configuración de las intervenciones urbanas y artísticas en bajo puente Teófilo Noris	183
5.8 Escenario cultural Paseo del Ángel.....	186
5.8.1 División Frontal y trasera Paseo del Ángel.....	186
5.8.2 Configuración de las intervenciones urbanas y artísticas en Paseo del Ángel...	187
5.9 Escenarios de Bienestar	189
5.10 Escenarios de Riesgo	193
5.10.1 Percepción de inseguridad; caracterización urbana	194
5.10.2 El riesgo urbano espacializado	197
5.10.3 Oscuridad, soledad y abandono urbano	199
5.10.4 Las plazuelas de noche	202
5.10.5 Los mercados	205
5.10.6 Los Callejones y calles angostas	207
5.11 Configuración del arte urbano en el Centro Histórico	211
5.11.1 Intervenir el paisaje urbano; motivaciones y simbolismos	211
5.11.2 Desplazamiento del arte urbano en el Centro Histórico.....	222
5.12 Arte urbano: de la arquitectura y paisaje urbano al imaginario	235
5.12.1 Intervenciones urbanas y artísticas ¿Aceptación o rechazo?.....	238
5.12.2 Imaginario del riesgo y bienestar de las intervenciones urbanas	241
Reflexiones	249
Conclusiones.....	254
Aportaciones.....	263
Líneas abiertas de la investigación	264
Líneas disciplinarias	265
Multidisciplinarias.....	265
Referencias bibliográficas.....	267
índice de figuras.....	273
índice de tablas	277

Introducción

El imaginario del arte urbano se presenta como una nueva manera de analizar las ciudades contemporáneas a partir de la imagen conformada por inscripciones artísticas insertadas en el paisaje urbano y la arquitectura de los escenarios urbanos, mismo que configura dinámicas socio-culturales sobre la forma de percibir, vivir y habitar la ciudad. El Centro Histórico de Culiacán, Sinaloa, no es excepción ante esta fenomenología, encontrándose en constante transformación a partir de intervenciones y prácticas urbano-artísticas informales que exponentes generan como una forma de expresión, utilizando como principal recurso al paisaje urbano y arquitectura, resultando una serie de dinámicas urbanas, sociales y culturales que configuran el imaginario de los culiacanenses, influyendo en el estilo de vida, de esparcimiento y en la manera que se vislumbra y percibe el centro de la ciudad.

El presente trabajo de investigación establece como objetivo general la evaluación del imaginario del arte urbano configurado en la arquitectura y paisaje urbano de los escenarios culturales del Centro Histórico de Culiacán, a partir del bienestar como oposición del riesgo, contemplando visitantes, residentes y artistas urbanos, mediante una metodología de corte cualitativa, transversal y de alcance descriptiva.

El eje estructural que rige esta tesis está conformado por cinco capítulos, encontrándose en el primer apartado los aspectos protocolarios que construyen el objeto de estudio; comenzando el abordaje al tema a partir de la problemática como aspecto de partida para el planteamiento de la pregunta central de la investigación. Asimismo, se aborda la justificación y los objetivos planteados, del general a los particulares, cerrando el primer apartado con el establecimiento de la hipótesis.

El segundo capítulo se conforma por el marco teórico conceptual, partiendo de las variables del estudio, comenzando con la variable independiente; el imaginario del arte

urbano, abordado a partir de aportaciones de diversos autores en las materias. Iniciando con el imaginario, se profundiza en las significaciones individuales y colectivas que constituyen un magma mediante representaciones simbólicas sobre algo o alguien. El imaginario también es estudiado desde aspectos urbanos y geográficos, los cuales aterrizan en los fenómenos sociales de las dinámicas de la ciudad y el territorio. Mediante una línea conductora se relaciona la permeabilidad que tiene el imaginario en la configuración cultural de una sociedad, presentado como preámbulo para el desarrollo teórico conceptual del arte urbano como un producto que responde a los tejidos culturales de los grupos sociales y la relación con su entorno. Desde el abordaje del arte urbano, se orienta el movimiento como un fenómeno que se ha construido a partir de las vanguardias artísticas del siglo XX y el arte contemporáneo, profundizando en el movimiento del grafiti, el cual da apertura al entendimiento de las intervenciones urbanas como una puesta en escena con tintes artísticos. Prosiguiendo con la evolución de esta vertiente y los añadidos que se determinan artísticos dentro de la vertiente; el postgraffiti y el arte urbano. Los dos últimos mencionados se acotan como los principales de la investigación, permitiéndolos analizar desde las motivaciones de intervenir el paisaje urbano, en este sentido, se retoman diferentes tipos de motivaciones como; la interacción con el contexto, publicidad, propaganda, activismo, institucionalidad y pedagogía. De esta forma se conceptualiza el imaginario del arte urbano como una dinámica regida por el imaginario de los seres sociales sobre el arte urbano que vislumbra, penetrando en las percepciones y significaciones que se tiene sobre el fenómeno.

El abordaje teórico de la variable dependiente; escenarios culturales, parte del entendimiento con la teoría de los escenarios en el teatro, pasando a los escenarios urbanos desde la región frontal y trasera, revelando el rol de los escenarios desde la caracterización del espacio según el enfoque que se le otorgue, mismo que es orientando desde las particularidades de la investigación al bienestar y de riesgo, esbozando la

penetración cultural que poseen los fragmentos del paisaje delimitados como escenarios. Sobre la misma línea se da paso al análisis teórico del paisaje urbano como una conjunción de elementos que componen la ciudad o lo urbano y, bajo estas inscripciones se retoma a la imagen urbana desde el enfoque social a través de la permeabilidad de imaginarios, mismo que se orienta al desarrollo de las motivaciones del paisaje a partir de los estímulos que los individuos buscan y perciben del paisaje. Las particularidades que componen la variable se conjugan desde lo urbano, social y cultural, tocando a la última desde códigos culturales que rigen los comportamientos sociales en la vida urbana. La teoría de escenarios culturales se centraliza en las características urbanas, culturales y sociales que derivan del paisaje como análisis de la ciudad a partir del desarrollo cultural y urbano. En la última etapa capitular se analiza el estado de la práctica sobre la línea de estudio, desde tres abordajes; desde una teoría a través de imaginarios y arte, aterrizado en el entendimiento de las ciudades. Desde un proyecto urbano mediante arte urbano aplicado a la arquitectura, y desde una ciudad mediante el paisaje urbano y las significaciones que le otorgan los individuos a partir de problemáticas mediáticas de la ciudad. A manera de cierre capitular surge el análisis del impacto provocado por COVID-19 por pandemia y el confinamiento, reflejado en el uso limitado de los espacios que ha configurado nuevas dinámicas de esparcimiento.

En el tercer capítulo se exponen los aspectos contextuales del caso de estudio mediante el diagnóstico de características enfocadas a la cultura, arquitectura, escenarios, paisaje y arte urbano del Centro Histórico de Culiacán. El punto de partida es la delimitación geográfica del polígono de estudio, siguiendo de una revisión histórica que construye la representación de la arquitectura en la actualidad; lo que revela los elementos y escenarios culturales que se reconfiguran de manera física y significativa. Desde aspectos urbano-artísticos se esboza la relación que representan las intervenciones de grafiti y arte urbano con la arquitectura y el paisaje desde la descripción del arte urbano culiacanense,

conformando la escena del arte urbano, para ello a manera de archivo se realiza un enlistado de los artistas urbanos que se encuentran dentro de la escena actual formando parte de la consolidación del movimiento en la ciudad. Desde aspectos institucionales se revisan normativas que sancionan la alteración del paisaje sobre las intervenciones gráfico-urbanas con el grafiti y urbano-artísticas con el arte urbano.

La propuesta y diseño metodológico se desarrolla en el cuarto capítulo, establecidas a partir de las características de la investigación, definida por la recopilación de datos cualitativos con alcance descriptivo, de tipo no experimental y de corte transversal. La propuesta metodológica se realiza desde tres planos; el primero mediante el montaje imaginado con técnicas de entrevista semiestructurada y mapa mental, el segundo plano es por escenas y escenarios con la técnica de mapeo y observación sistemática, y el tercer plano es mediante escenografías integradas con la técnica de análisis de escenarios mediante el registro fotográfico. Los planos metodológicos son la base para establecer la matriz operacional que categoriza las variables, categorías e indicadores de la investigación, linealmente se adjuntan los instrumentos diseñados para la recolección de información. De la misma forma, se justifican y validan las categoría e indicadores, se muestra la población definida, el tamaño de la muestra y la técnica de muestreo para el análisis de datos cualitativos.

El quinto capítulo alude a los resultados obtenidos y hallazgos del fenómeno del arte urbano en escenarios culturales en el Centro Histórico. En este punto de la investigación se analiza, categoriza y evalúa los datos recolectados de la aplicación de los instrumentos. Partiendo del recurso de la entrevista se analiza el imaginario cultural del Centro Histórico, lo cual revela la percepción de los residentes y visitantes sobre el espacio de mayor cultura de la ciudad. Sobre la misma línea se identifica la arquitectura cultural y la representación otorgadas a la ciudad, así como desde la narración y tradiciones orales se

revelan celebraciones, acontecimientos y personajes relevantes, apuntando a la develación de la identidad que tienen los individuos con el espacio, lo que señala la especialización del imaginario cultural, el cual identifica la delimitación de los escenarios culturales con la utilización del mapeo.

Cada escenario es analizado a partir de la configuración cultural, así como de la identificación y caracterización de las intervenciones urbanas y artísticas inscritas en el paisaje mediante la aplicación de una cédula de observación sistemática, y desde el análisis de escenarios; los recursos fotográficos. Lo antes mencionado se realiza bajo las categorías; expresiones y sucesos urbanas-artísticos, así como desde las motivaciones del paisaje. Posteriormente se analizan los escenarios culturales como escenarios del bienestar para la ciudad y los ciudadanos, dando apertura a la identificación mediante el mapeo de los escenarios que se encuentran desde la oposición; del riesgo. El riesgo se espacializa a partir de las características físicas e imaginarias, analizado desde delimitaciones que permean la inseguridad.

Pasando a los aspectos de arte urbano, se analiza y evalúa la configuración del arte urbano a partir del imaginario, para ello se comienza el abordaje desde los actores creadores y promotores de arte urbano; los artistas. Se revelan las motivaciones y simbolismos que representan al intervenir el paisaje, lo que apunta a conocer el desplazamiento del arte urbano por el polígono, tipificando los espacios con preferencia a intervenir según los intereses y motivaciones del artista. El arte urbano en la arquitectura y paisaje es evaluado desde la configuración del fenómeno a partir de la aceptación o rechazo que se formula en el imaginario de los individuos, evaluando el bienestar sobre el riesgo en los escenarios donde se insertan las intervenciones urbano-artísticas.

El último apartado corresponde al desarrollo de reflexiones y conclusiones, el cual alude a la respuesta de la pregunta de investigación y al cumplimiento del objetivo general,

así como los particulares. El cierre de la investigación condensa todo el recorrido del estudio, confirmando la consolidación del imaginario del arte urbano en escenarios culturales desde la arquitectura y el paisaje urbano que configura las dinámicas sociales, etilos de vida y sobre las maneras percibir el Centro Histórico. De igual forma definen las aportaciones originadas de la investigación como un tema nuevo en el campo de la arquitectura y urbanismo, y como referente de los estudios del arte, paisaje y escenarios urbanos. Para finalizar se enlistan las líneas abiertas de la investigación; disciplinarias y multidisciplinarias que se desglosan como propuesta para nuevos estudios científicos.

I. Construcción del objeto de estudio

1.1 Problema

Las ciudades contemporáneas son conformadas por representaciones de significaciones generadas por la imagen del paisaje, el cual se encuentra en una constante transformación al ser intervenido de forma voluntaria o involuntariamente por los individuos, creando nuevas dinámicas físicas e imaginarias que permean las formas de percibir y vivir la ciudad.

Las transformaciones urbanas en estudios del campo de la arquitectura y urbanismo en su mayoría son abordadas desde aspectos de planeación en cuanto a la forma de hacer ciudad, así como del uso estratégico de delimitar el territorio. Sin embargo, poco se estudian las intervenciones realizadas desde los simbolismos y expresiones que presentan los individuos con la ciudad, dichas transformaciones configuran dinámicas sociales a partir del imaginario, y urbanas desde las condiciones del paisaje, las cuales se liga al espacio urbano caracterizados, por una parte; sobre experiencias socio-culturales, y por otra; de problemáticas como el riesgo o la inseguridad.

Culiacán, no es excepción ante el sufrimiento de dichas transformaciones, específicamente el Centro Histórico como el epicentro de representaciones socio-culturales y problemáticas que diseñan y rediseña el espacio a partir de escenarios consolidados por el riesgo tras las dinámicas de violencia e inseguridad que enmarca el polígono. Y en oposición a ello se presentan los escenarios culturales como espacios del bienestar donde se insertan representaciones e intervenciones artísticas y culturales.

La problemática se delimita a la consolidación de los escenarios del riesgo mediante hechos y sucesos provocados por la violencia e inseguridad urbana sobre los escenarios culturales relacionados al bienestar y cultura, específicamente el abordaje se direcciona a

las intervenciones en el paisaje urbano-artísticas; arte urbano, con la creación de imaginarios que revelan las significaciones de los culiacanenses a la forma de vivir y percibir la cultura y el riesgo.

El Centro Histórico de Culiacán se presenta mayormente como una zona de riesgo donde organizaciones de poder configuran la cultura que forja la vida urbana y de esparcimiento de los habitantes. Según la Encuesta Nacional de Seguridad Pública Urbana (2019) de INEGI, en el estudio de *Percepción social sobre inseguridad pública*, la ciudad de Culiacán se encuentra arriba de la media con un 64.0 sobre un máximo del 100 por ciento sobre la percepción de inseguridad. En la misma línea de estudios sobre inseguridad y violencia, por parte del Institute for Economics & Peace en México en el *Índice de la paz en México* (2015), Sinaloa se posiciona en tercer lugar en las ciudades que presentan mayor inseguridad del país, añadiendo que la ciudad es acreedora de uno de los espacios urbanos más violentos en todo México a partir del epicentro de la actividad desarrollada por carteles y crimen organizado. En el mismo sentido, el instituto destaca a la ciudad de Culiacán dentro de las cinco zonas metropolitanas menos pacíficas, posicionándose en primer lugar en el año 2015. Sobre el tema Rodríguez en la obra *El imaginario del miedo en el diseño urbano de la ciudad de Culiacán* (2017), señala a la ciudad insegura por la dinámica que genera la narcocultura y violencia delictiva, causando el miedo y riesgo urbano. La continuidad de estos hechos se presenta en la cotidianidad del Centro Histórico mediante los actos delictivos y las tomas espaciales por organizaciones y grupos del crimen que permean la aparición del riesgo; como el suceso violento ocurrido en jueves 17 de octubre de 2019, titulado por la prensa y medios internacionales como el “culiacanazo”, envolviendo al Centro Histórico como el epicentro del conflicto del crimen organizado, añadiendo a la configuración del riesgo sobre todos los espacios, incluyendo los escenarios culturales donde se desempeñan las actividades turísticas y de recreación. De esta forma, la problemática engloba la contraposición del riesgo sobre la cultural, a partir de la

configuración física que consolida el imaginario cultural o del riesgo permeado en las intervenciones por arte urbano en el paisaje al con la transformación de los escenarios donde se encuentran.

Figura 1

Escenario cultural transformado al riesgo durante la noche



Por su parte, las intervenciones de arte urbano se presentan como inscripciones artísticas expuestas y contrapuestas en el paisaje, como un fenómeno urbano y artístico que se muestra relacionado al riesgo o cultura según las características imaginarias y físicas del espacio urbano como un elemento de comunicación y conexión en el fortalecimiento de una óptima cultura urbana y del bienestar.

1.2 Pregunta de investigación

La pregunta conductora que trabaja como vertebra principal a lo largo de la investigación, es conocer; ¿cómo es configurado el imaginario del arte urbano en los escenarios culturales en el Centro Histórico de Culiacán, Sinaloa?

1.3 Justificación

Toda transformación del paisaje abre paso a estudiar y analizar los fenómenos urbanos y sociales que hacen la alteración del entorno, específicamente aquellas que son elaboradas por los individuos, escribiendo una relación con el espacio sobre la forma en la que; desde el imaginario se vive y percibe la ciudad, marcando patrones de esparcimiento y delimitaciones territoriales físicas e imaginarias. El Centro Histórico de Culiacán se presenta como el principal polígono que reúne la concentración de ciudadanos y actividades, forjándose como la mayor zona de cultura urbana. En efecto a esto, paralelamente surgen problemáticas reflejadas en el espacio, arquitectura y paisaje que se dirigen al riesgo provocado a partir de la consolidación de la delincuencia, violencia e inseguridad.

El tema de investigación; El imaginario del arte urbano de escenarios culturales en el Centro Histórico de Culiacán, resulta pertinente en cuanto al abordaje del Centro de ciudad como uno de los polígonos que desde su paisaje se encuentran significados inmersos a partir de lo que se ve; de la imagen urbana. Analizar las peculiaridades que se generan sobre la configuración de cultura y riesgo mediante la transformación del paisaje por intervenciones urbano-artísticas, apuntan a conocer las dinámicas socio-espaciales, específicamente las culturales establecidas en los escenarios con dichas características. Por otra parte, el Centro Histórico se presenta como el principal polígono con el mayor índice de intervenciones urbanas y artísticas en el espacio público de los diferentes escenarios que lo componen, reflejándose en la abrupta transformación del paisaje urbano, el cual es

compuesto por la trasmisión de múltiples mensajes desde inscripciones gráficas y artísticas. El resultado de lo anterior se muestra con la creación de escenarios que pretenden tejer la cultura urbana a través del bienestar, mientras que las problemáticas de riesgo, inseguridad y violencia se contraponen espacial y simbólicamente, interviniendo en la formación de espacios saludables con la transformación de escenarios de la cultura al riesgo desde condiciones físicas y simbólicas que se instalan en el imaginario, escribiendo formas de hacer y no hacer la cotidianidad en el Centro Histórico de la ciudad.

Desde la consolidación del movimiento urbano-artístico a inicios del siglo XXI, el área urbana del Centro Histórico se presenta como zona de estudio para el análisis de los distintos lenguajes transformadores del paisaje urbano, mediante la aparición elementos artísticos convirtiéndose en generadores de imaginarios en la ciudadanía. A partir de la popularización de las prácticas artísticas se han producido cuestionamientos sobre el objetivo de realización, la legalidad en las intervenciones y el peso cultural que aportan al paisaje urbano, presentándose como algo emergente y efímero.

El movimiento de arte urbano en relación a la cultura y recreación para la ciudad donde prolifera la violencia y el narcotráfico, vislumbra la creación de nuevas bases para una cultura urbana construida por memorias y experiencias colectivas desde el bienestar. El énfasis en el aspecto urbano-cultural es resultado del riesgo ante el reducido interés que muestra las políticas y programas culturales y de seguridad de la localidad, reflejándose en los escenarios del Centro Histórico principalmente al caer la noche llamando al riesgo.

Figura 2

Consolidación del escenario como espacio cultural mediante actividades artísticas y recreativas



El impacto que generan dichas intervenciones urbanas pueden denotar distintos significados que se transforman dependiendo del espacio y tiempo, que se relacionan al vislumbrarse como actividades que buscan la conquista de elementos urbanos, los actores principales que realizan las prácticas artísticas mayormente se encuentra en el sector juvenil de la población, específicamente en diversos grupos afines al movimiento urbano los cuales son denominados tribus urbanas que comparten códigos, gustos populares y valores culturales afines a la práctica de la delimitación gráfica y apropiación simbólica del territorio.

1.4 Objetivos

1.4.1 Objetivo general

Evaluar el imaginario del arte urbano configurado en la arquitectura y paisaje urbano de los escenarios culturales del Centro Histórico de Culiacán Rosales, a partir del bienestar y riesgo, contemplando visitantes, residentes y artistas urbanos, mediante una metodología de corte cualitativa, transversal y de alcance descriptiva.

1.4.2 Objetivos particulares

- 1- Identificar el arte urbano existente en el Centro Histórico y los escenarios donde se concentran las intervenciones urbano-artísticas.
- 2- Categorizar los escenarios culturales del Centro Histórico e intervenciones de arte urbano a través de las categorías: expresiones y sucesos urbano-artísticos, y motivaciones de intervenir el paisaje.
- 3- Analizar la configuración sociocultural de las dinámicas urbano-artísticas que transforman la arquitectura, paisaje urbano y territorio, en la búsqueda del imaginario cultural y del arte urbano en escenarios culturales del Centro Histórico.
- 4- Categorizar mediante la metodología planteada la configuración espacial del arte urbano, así como de los escenarios de bienestar y de riesgo.
- 5- Establecer la relación arquitectura, paisaje urbano, cultura y arte urbano como un fenómeno generador de imaginarios que configuran el bienestar y riesgo en el Centro Histórico.

1.5 Hipótesis

El imaginario del arte urbano se configura en los escenarios culturales como experiencias artísticas generadoras del bienestar al otorgar cultura urbana mediante expresiones de arte colectivas, presentándose como propuestas para el mejoramiento del

paisaje y de los escenarios de riesgo que fomentan la inseguridad y violencia urbana en el Centro Histórico.

1.6 Delimitación de la investigación

1.6.1 Delimitación conceptual

La delimitación conceptual que enmarca la investigación se apega a el abordaje de: imaginario, arte urbano, escenarios urbanos, cultura, paisaje

1.6.2 Delimitación temporal

El estudio se retoma desde la temporalidad de la consolidación del fenómeno del arte urbano en la ciudad de Culiacán, delimitado aproximadamente a partir del año 2008 hasta la fecha culminación de la investigación 2021

1.6.3 Delimitación espacial

La delimitación espacial establece el polígono del Centro Histórico de Culiacán.

II. Imaginario del arte urbano, escenarios culturales y paisaje

Resumen capitular

El objetivo principal del capítulo se enmarca con el bordaje teórico-conceptual inclinado a las variables de la investigación; Imaginario del arte urbano y escenarios culturales, analizadas desde; imaginarios, arte urbano, escenarios, paisaje, cultura, a partir de las disciplinas socio-cultural y urbano-arquitectónica. Sobre la relación al estudio, se crea un posicionamiento para definir la conceptualización que rige y orienta las bases teóricas de la investigación

2.1 Imaginario del arte urbano

2.1.1 Imaginario

El imaginario es abordado por diversas disciplinas donde prioritariamente se estudian factores cualitativos, principalmente en ciencias sociales y la filosofía. El entendimiento del concepto se puede comenzar definiéndolo como todas las percepciones provocadas a partir de lo que rodea a los individuos, presentado físicamente como contexto, proveniente de las imágenes generadas involuntariamente de lo que se puede comprender como realidad de la cotidianidad, un hecho o fenómeno. Misma realidad de la cual el filósofo greco-francés Cornelius Castoriadis (2013) discute como un evento donde se fabrican múltiples imágenes mentales de todo lo que se percibe, Castoriadis, uno de los pioneros y primeros autores que esboza el termino imaginario en 1964, pero fue en 1975 cuando el abordaje se formaliza, el cual retoma y profundiza en la obra *La institución imaginaria de la sociedad (1975)* publicada el mismo año, señala que el imaginario “es creación incesante y esencial indeterminada (histórico-social y psíquico) de figuras/formas/imágenes, a partir de las cuales solamente puede tratarse de alguna cosa. Lo que llamamos realidad y racionalidad son obras de ello” (Castoriadis, 2013, p. 12). La creación y concepción de las interpretaciones desde las imágenes mentales es obra de cada

individuo que se encuentra inmerso en una sociedad, la cual se presenta en constante transformación junto con el entorno que lo rodea, mostrando el imaginario como un proceso evolutivo que se configura a partir de los aspectos sociales, presentando unificación o no entre la sociedad sobre algo o alguien, es decir, los individuos o seres sociales pueden construir un imaginario homogéneo o individual sobre lo circundante. El imaginario se muestra como un suceso repetitivo y constante que se posiciona con anterioridad del pensamiento, ya que el estado natural del mismo no busca la racionalidad, sino se presenta de manera inherente. De esta forma, se comprende que el imaginario está implícito en la cotidianidad, en lo que circunda, vive y en lo que se habita, configurándose dependiendo de la realidad temporal y de las representaciones otorgadas hechos y sucesos, significando así, al sujeto como el actor principal de la creación del imaginario, traduciendo y codificando lo anterior con la “mirada que inspecciona lo que es” (Castoriadis, 2013, p. 12), que contempla y analiza todos los escenarios suscitados para ser procesados como imágenes generadas de manera inconsciente que ayudan a definir una percepción, sentimiento y hasta provocar un estímulo proveniente desde la individualidad, sin embargo, el imaginario social se constituye mediante el seguimiento de características de los grupo sociales relacionadas por una coincidencia que unifica y consolida un mismo imaginario como la representación de la sociedad, siendo “únicamente la institución de la sociedad, que procede del imaginario social, puede limitar la imaginación de la psique y dar existencia para ésta a una realidad al dar existencia a una sociedad” (Castoriadis, 2013, p. 483). De esta forma, el imaginario se apega estrictamente a la construcción de la sociedad sobre lo que se genera en su entorno, mismo que forma a los individuos como una fabricación de la psique que implica al imaginario ser base en las formas de actuar, interactuar y vivir.

En el imaginario de Castoriadis, la construcción comienza a través de significaciones de una sociedad producidas en un determinado lugar, evento o suceso,

mismo que el autor propone conceptualizándolo al nombrarlo como un “magma de significaciones imaginarias sociales” (Castoriadis, 2013, p. 536), que en palabras de autor, el magma se crea desde la construcción que consolida y organiza a lo que puede parecer fragmentado, desordenado y caótico, mediante lo que Castoriadis (2013) denomina “instituciones de la sociedad” (Castoriadis, 2013, p. 483). Siendo aquí donde se formulan normas y reglamento imaginarios a partir de la colectividad sobre algo o alguien en el ser y sentir. “La institución de la sociedad es institución de un mundo de significaciones que es evidentemente creación como tal, y creación específica en cada momento” (Castoriadis, 2013, p. 373), formulando y configurando el tejido cultural. Esta última se presenta como un factor sumamente importante a desarrollar, ya que guía, define y caracteriza la investigación desde la relación del imaginario con los aspectos culturales configurados en la sociedad y una ciudad. En este sentido, se puede establecer que las culturas de las instituciones se conforman de representaciones imaginarias traducidas en lenguaje, normas y valores establecidos para la formación del grupo social y del individuo, las cuales se conforman de particularidades que son definidas temporalmente en busca de una constante transformación a través de la imagen que rodea a los individuos, formando relaciones que desde la pertenencia de los grupos sociales “organizan el mantenerse-juntos, el ser-sobre, el ser-cerca-de, en sistemas de relaciones determinadas y determinantes (identidad, diferencia, pertenencia, inclusión), diferencian lo que ellas distinguen así en entidades y propiedades, utilizan esta diferenciación para construir conjuntos y clases”(Castoriadis, 2013, p. 535), es decir, en ellas se controlan y orientan las acciones de los miembros que conforman una institución o una sociedad, en la cual se definen las formas de percepción, por ende, las de actuar, desear, tanto como las maneras de pensar.

La institución a la que se refiere Castoriadis es no más que la colectividad conjunción imaginaria que propone como mirar las cosas, y a su vez cada individuo desde

el imaginario conforma parte de la institución, la cual construye “las representaciones de un individuo en todo instante y a lo largo de toda la vida o, mejor, el flujo representativo (afectivo-intencional) es- son ante todo un magma” (Castoriadis, 2013, p. 501). El magma, no sigue una línea recta sobre lo definido o establecido, se trata de un constructo pragmático que no se define como correcto o incorrecto sino como único en su configuración, caracterizado por la flexibilidad y adaptación ante las cosas, es decir todo lo que circunda.

De acuerdo con dicho pensamiento, la indagación sobre la configuración del imaginario sobre un fenómeno es fundamental para la creación de sociedad o institución social que se encuentra bajo un mundo de representaciones llenas de significaciones sobre los factores circundantes de la misma. El imaginario entonces, no da oportunidad de elección, se presenta arraigado a lo que se vive y siente. Construye un lazo involuntario que se fortalece por el pensamiento sobre lo sucedido y cuando surge la conjunción de las anteriores se habita bajo magmas, magmas meramente de significaciones que pudieran describir lo intangible, el pensamiento, deseo y hasta la cultura de una sociedad.

El pensamiento a partir del imaginario se comienza abordando desde el individuo y de lo que lo complementa, y desde la institución se transforma al imaginario social a partir de factores plurales que trazan imaginariamente pensamientos que configuran lo que Armando Silva (2006) acota como “representaciones colectivas que rigen los sistemas de identificación social y que hacen visible la invisibilidad social”(Silva, 2006, p. 104), compartiendo identidades, características de vida y de entorno, pero no significa que funcione de la misma manera para todos los individuos, esto no garantiza un patrón de pensamiento único en un círculo social, pero si poseen la capacidad de influir y configurarse según el territorio y los individuos que lo rodean.

Por otra parte, Daniel Hiernaux y Alicia Lindón (2012) en la obra *Geografías de lo imaginario* argumentan que el imaginario también se puede concebir como una trama

conformada y articulada de imágenes llenas de significados, la imagen gráfica complementa al imaginario, pero sólo de una forma, porque el imaginario no es la imagen creada por el individuo, sin embargo, el imaginario necesita la imagen para su configuración, que a partir de percibir y procesar el entorno mentalmente permite la creación de dichas imágenes, de esta forma “el imaginario vuelve a estructurar las representaciones que los individuos elaboran del mundo exterior y las imágenes nutridas por sueños y fantasmas. Estas últimas son más independientes del entorno cercano” (Hiernaux & Lindón, 2012, p. 30), dando nuevos sentidos a la realidad a partir de comportamiento basados en significaciones que le atribuyen los individuos a lo circundante, de esta forma el entorno se presenta como otro punto de análisis para el imaginario en relación a la creación de composiciones para la factoría de imágenes.

Lindón (2012) aborda el imaginario desde el entorno a partir de tres clasificaciones, enmarcando tres pilares básicos del imaginario a partir de aspectos geográficos, en el cual analiza a la concepción del territorio y el espacio como una sola cosa. En el primer pilar se encuentra el punto de observación, siendo por excelencia como un aspecto intrínseco del geógrafo vislumbrando los aspectos y características del territorio-cosa que se busca conocer. En el segundo aspecto o pilar se considera al movimiento de los fenómenos en el territorio-cosa reducido a los desplazamientos de las cosas, por tanto, de sus comportamientos con la interacción con el entorno. Y el tercer pilar se refiere a los desplazamientos de las personas de un lugar a otro como los principales actores que trazan y delimitan el territorio a partir del imaginario. De esta forma se puede relacionar geográficamente el imaginario con los espacios que se habitan, donde la contracción del objeto imaginado según Lindón, se alimentan de los tres pilares antes mencionados en la cotidianidad, creando experiencias espaciales que orientan a los individuos desde puntos geográficos, formando relaciones a partir de la espacialidad con los sujetos, y al igual que los sujetos “la espacialidad también se moviliza y se proyecta en las prácticas y por lo

mismo, se constituye en una circunstancia permanente de vida, de la cual emana la condición de habitante en el sentido existencial de la expresión” (Lindón, 2012, p. 70). De esta forma el territorio-cosa se manifiesta como un generador de experiencias espaciales para los individuos en cualquier punto geográfico, mismo que “en toda experiencia espacial se incluyen los significados y sentidos que le otorgamos a nuestros espacios de vida” (Lindón, 2012, p. 70), y es aquí donde se alimenta el imaginario geográfico.

Entendiendo lo anterior como experiencias espaciales a todo acto simbólico que se vive en un determinado punto geográfico, transferido a la cotidianidad el imaginario se alimenta del entorno y de los fragmentos que recopila del espacio, siendo configurado con significaciones que permiten la apropiación o no apropiación del lugar, o simplemente su contemplación. Hiernaux y Lindón (2012) mencionan que, en la constitución del sentido, la experiencia es entonces decisiva y su objetivación se realiza en cada individuo a través de la construcción del imaginario donde se entre mezclan la subjetividad propia. Los imaginarios territoriales se basan en la relación de las personas con el mundo exterior y a sí mismas, al estar siempre relacionadas con otros, con su entorno social y espaciales al mismo tiempo.

Desde otro punto, se puede relacionar el imaginario geográfico desde la visión de Castoriadis (2013), a partir de la creación de los procesos imaginarios que implican la construcción de la ciudad como una creación humana, vista desde el ángulo de un proceso histórico-social, donde el imaginario social juega el papel instituyente, como un ente creador de las relaciones sociales, humanas y del espacio, en este caso la ciudad que se habita. Siguiendo la misma línea de espacialidad con ciudad-imaginario, Eloy Méndez en la obra *Lo imaginario de la ciudad (2016)*, aborda la ideología del análisis y aportaciones que contribuye el imaginario a la ciudad y viceversa, como una continua relación de la población a la ciudad que “recuerda, imagina y vislumbra los lugares, sitios donde anuda la experiencia; entonces, intentemos aterrizar el reclamo urbano según estos fragmentos”

(Méndez, 2016, p. 20), fragmentos que componen una totalidad urbana presentándose de manera dual ante los aspectos físicos que le ofrece al imaginario una constante configuración según la transformación de cada parte y elemento de la ciudad. De esta forma la concepción del imaginario se apega desde el territorio, ciudad y hasta los comportamientos y dinámicas que se presentan en la habitualidad. En una acotación del análisis sobre el imaginario desde lo social geográfico y urbano, Para Rodríguez el imaginario es definido como una construcción transformadora que rige las líneas de comportamientos del individuo como de su entorno ya que puede modificar, cambiar y hasta eliminar “hábitos al desintegrar costumbres y solicitar nuevos espacios, aunque estén ligados con la conformación de una nueva realidad, en búsqueda de lo alcanzable, mas no se conoce si corresponda a un comportamiento objetivo para el individuo y su colectividad” (Rodríguez, 2017, p. 14). En este sentido, y en aras de una conceptualización precisa en la investigación del imaginario, el imaginario se constituye a partir de imágenes mentales de todo lo que circunda, en donde se crean pensamientos basados en lo que se percibe, de esta forma se construyen un sentido de percibir un todo dotado de significados. El imaginario se fortalece partir de la colectividad de sujetos que generan imágenes similares sobre un hecho o experiencias, mismo que rige las dinámicas de comportamientos en el ver, vivir y habitar configurando la cultura de una determinada población y territorio, de esta forma se puede argumentar que cualquier punto geográfico, fragmento urbano da interpretación a un sin fin de imaginarios, que, desde las perspectivas de los autores retomados, transforman y cambian la forma de vida del espacio y los seres que lo habitan.

Sobre lo abordado con anterioridad, se puede conocer la importancia de la correlación de la imagen, imaginario y la cultura que es fuertemente ligada mediante las instituciones sociales, así como la forma de construir ciudad a través de lo imaginado. Las configuraciones de ambas se crean por interpretaciones de algo o alguien, mismas que se transforman a través del espacio temporal y tejen una red cultural que definen los

comportamientos de una sociedad ante una fenomenología en un determinado lugar. De esta forma, siguiendo las características de la investigación resulta pertinente abordar la cultura que se construye a partir del imaginario, así como los aspectos artísticos que se marcan como elementos indispensables sobre la relación imaginario, cultura y arte que dan preámbulo a la conceptualización del imaginario del arte urbano.

2.1.2 Vanguardias urbanas y artísticas del siglo XX

Partiendo desde aspectos contextuales que rigen las dinámicas culturales y artísticas, a inicios de la década de 1970 las principales capitales del mundo comenzaron a experimentar una práctica particular y sumamente significativa para la apreciación de la dinámica de la vida social y urbana derivada específicamente de la apropiación e intervención en las ciudades mediante las representaciones gráficas. Una práctica visual de relevancia que ha subsistido y evolucionado en todo el mundo, no solo a través de la transformación en la técnica y sus instrumentos, sino a partir de la aceptación y comprensión de nuevos esquemas de expresión en las ciudades. En este sentido, este suceso ha traspasado e inferido en la vida cotidiana de ciertos grupos sociales, etnias y tribus urbanas. Sin embargo, el impacto del movimiento gráfico-social ha ido más allá de ello, actualmente estos tipos de manifestaciones se encuentran aceptadas y forman parte de la factoría de imágenes del entorno urbano, presentándose cada vez con mayor frecuencia como una forma de expresión que se enmarca como nuevas vanguardias en estudios relacionados con el arte, la arquitectura y el urbanismo mediante nuevas creaciones de dinámicas sobre las experiencias al vivir las ciudades contemporáneas.

Lo descrito con anterioridad se refiere específicamente sobre el movimiento del grafiti, a pesar de no tener una fecha confirmada de su origen, se establece formalmente durante la década de 1970 a 1980 como una expresión gráfica realizada manualmente en su mayoría en muros y edificaciones con el propósito de exponer una firma o leyenda

buscando la difusión de la misma mediante la confrontación desde la ilegalidad al intervenir interrumpiendo la normalidad en ese entonces del paisaje en diversas áreas urbanas, en ocasiones utilizando simbología propia de cada grupo o tribu urbana que realiza procesos de intervención en el espacio público. El término del grafiti, relacionado con el hip-hop y el punk, años más tarde recobraría otro sentido con el inicio de transformaciones a partir de contextos sociales, culturales y artísticos, que, según diversos autores, entre ellos, Fernando Saavedra (2006), Cedar Lewisohn (2009) y Armando Silva (2013), han implicado y señalado que el movimiento del grafiti evolucionó a partir de la popularización y propagación en diversas ciudades, las cuales experimentaban con la práctica nuevas formas de intervenir el paisaje. Sin embargo, hasta la actualidad en su generalidad el grafiti se ha caracterizado por la expresión de concepciones mayormente individuales de manera transgresora al intervenir mediante la firma y marca, explorando las ciudades y sus recovecos, desafiando la ilegalidad desde los límites de la marginalidad, lo cual es el resultando un producto con efímero que se ha consolidado como una estética urbana.

Desde este abordaje resulta pertinente realizar un breve recorrido partiendo del conocimiento general del movimiento del grafiti como introducción a las vanguardias del siglo XX y como el principal motor para la exploración de nuevas formas de intervenir las ciudades. Fue finalmente hasta la década de 1980 a 1990, cuando el término que se designaba para clasificar a la manifestación que derivó del grafiti sufrió una importante transformación resultado de movimientos sociales y culturales, pues lo que en ese entonces se concebía como tal fenómeno fue comprendido como postgrafiti, haciendo alusión a una nueva y diferente forma de interpretación comunicativa gráfica en las áreas urbanas, dada como una respuesta a “la saturación de algunas localizaciones o las políticas de control y represión del grafiti que estaba conduciendo a los escritores a plantearse nuevos caminos en los modos de hacer las cosas” (Saavedra, 2006, p. 196), concibiendo de esta forma una

nueva manera característica que englobaba diferentes técnicas, mensajes progresistas, iconografías e imágenes. “Igualmente, convendría también aclarar que no se trataría de un relevo o una sustitución, sino de un añadido” (Saavedra, 2006, p. 198), que no suplanta al grafiti, sino se conceptualiza como otro tipo de intervención urbana apegado a diferentes motivaciones de realización. Sin embargo, la constante evolución de lo que originalmente logró categorizarse como grafiti, se consolidó de forma creativa y expandió territorialmente principalmente en América y Europa, pasando así a un innegable nacimiento de nuevos movimientos urbanos que salieron a la luz y se consolidaron, el término postgrafiti o neografiti para algunos autores, se señala como la siguiente variante en las intervenciones urbanas, y de igual forma el crecimiento de esta corriente urbana abrió la ventana a la exploración y utilización de más elementos que no sean exclusivos de la gráfica y de la bidimensionalidad, lo que derivó al eclecticismo en técnicas y propuestas, lo que para finales de los años noventa se comenzó a esbozar categorizando a todas las intervenciones artísticas, pictóricas y performativas realizadas en la calle, pero esta a su vez fue denominado como *street art*, también conocido como arte urbano, término que para efectos de una mayor simplicidad en su lectura será utilizado a lo largo de este documento.

La comprensión y particularidad de los términos involucra diversos cambios culturales, sociales y políticos que atravesaron los artistas y las ciudades desde la aparición del fenómeno grafiti, postgrafiti y arte urbano, respectivamente dentro de las vanguardias del siglo XX, y manteniendo vigencia en el siglo XXI como actos que despiertan imaginarios sociales en las ciudades y en su configuración. Es por ello que, las diferenciaciones de los tópicos desarrollados en el texto dan margen a realizar el cuestionamiento e indagar particularmente ¿Cómo diferenciar a través de la teoría y la práctica el grafiti, postgrafiti y arte urbano como el conjunto de manifestaciones artísticas desarrolladas en el paisaje?, ya que a través de la evolución de las prácticas urbano-

artísticas resulta complejo comprender que engloba cada una de las manifestaciones suscitadas desde la década de 1970 hasta la actualidad.

Para efectos de este estudio resulta esencial conceptualizar las dimensiones de cada término, sus similitudes y sobre todo sus diferencias, reconociendo que entre cada una de ellas existe una línea que divide un término con otro, aunque las características de cada elemento no se pueden delimitar estrictamente, ya que es una práctica artística que se encuentra en un proceso de constante transformación, se trata de una identificación y categorización intuitiva apegada a los abordajes de los autores retomados, sin embargo, es posible definir que los tres conceptos de discusión están intrínsecamente relacionados y todos generan experiencias en los espectadores en el desarrollo de la ciudad como espacio de práctica y actividad. Y de la misma manera el movimiento urbano ha creado paradigmas en las formas de hacer arte en las calles área urbana e influenciado en el arte de salón blanco presentado en museos y galerías, mismos que han ayudado a generar una nueva etapa del arte en la contemporaneidad. A pesar que esta investigación no pretende profundizar en la historia del arte y en las discusiones conceptuales artísticas ni de los artistas, es importante establecer la relación que tienen los movimientos urbanos del grafiti y el arte urbano en el arte contemporáneo, mismo que ayuda a esbozar parte de las motivaciones de hacer arte, así como de intervenir el paisaje en las ciudades.

2.1.3 Arte contemporáneo

El abordaje al arte contemporáneo se retoma a partir de la implicación e influencia del movimiento del grafiti, así como del postgrafiti y el arte urbano. De esta manera, es importante definir que la contemporaneidad artística se vislumbra desde la evolución que ha tenido el arte en el imaginario de las artistas y de los individuos que presencian las obras tanto en las calles como en museos y galerías.

Para la mitad del siglo XIX con la suscitación de diversos cambios sociales a partir de la industrialización múltiples artistas se vieron forzados repensar en la forma de crear y exponer el arte que se enmarcaba tradicional desde la corriente de las bellas artes popularizado en el siglo XVIII. El propio concepto de vanguardia se presentaba como una sugerencia nueva para el significado adquirido de la palabra modernidad en el campo artístico. Lo anterior derivado a que los artistas, principalmente pintores importantes desde mediados del siglo pretendían la innovación y la ruptura de estilos artísticos asociados a lo clásico, resultando “absurdo sugerir que todos los grandes pintores del siglo XIX fueran socialistas; pero lo que sin duda es verdad es que todos ellos esperaban que las innovaciones que proponían sirvieran a un futuro más pródigo” (Berger, 2014, p. 120), del cual surgía el compromiso con la exploración de nuevas vertientes. Por su parte, los movimientos suscitados durante este siglo fueron primordialmente impulsadas por artistas e historiadores de arte que comenzaban a buscar en la obra un medio de comunicación directo e indirecto ante el espectador, entre las corrientes que se sitúan en esta época particularmente se encuentra el impresionismo, neoimpresionismo y postimpresionismo, dichos estilos se acotan como las bases que marcaron las pautas para nuevas codificaciones en relación a las corrientes artísticas emergentes desde principios del siglo XIX, marcando una separación que inicia la transformación de lo que se delimita como las formas de hacer arte, Pedro Sangro (2015), define una evidente ruptura de las corrientes estéticas, las cuales promueven y

anticipan las primeras ideas que desgarran el orden figurativo para terminar con la consideración estética de la obra de arte impuesta desde el renacimiento.

Preparando así el camino para que otras proposiciones rupturistas, las cuales, desde luego abren paso a la concepción de nuevas vanguardias que transformarían la visión del arte a través de un nuevo modelo discursivo alejado de la narrativa transparente clásica (Sangro, 2015, p. 71)

Mismo que ya no buscaba la perfección en técnica y proporciones como principal factor estético, ahora sería la comunicación y abstracción de formas y colores. En este sentido, Pérez (1998) afirma que; “los artistas estaban más interesados en redefinir los presupuestos pictóricos que en el mensaje narrativo o conceptual de la obra. Los famosos cuadros de manzanas de Cezanne acabaron con una concepción artística procedente del Renacimiento” (Pérez, 1998, p. 183), en donde la obra ya no se rige únicamente por la técnica y la expresión, sino que dan apertura a nuevas maneras de ilustrar la realidad mediante abstracciones y conceptualizaciones sobre el ojo de cada arista desapegado a seguir el mismo lineamiento artístico que se arrastraba desde el siglo XVIII, “el cuadro deja de ser un medio para retratar la realidad y se conviene en un fin en sí mismo, donde lo que interesa al artista son las relaciones entre formas, colores, texturas, etc.” (Pérez, 1998, p. 183). A partir de la descomposición y reinterpretación del arte por la modernidad, en busca de una aproximación relativa hacia los movimientos artísticos modernos abordados en el escrito es necesario crear un preámbulo sobre las primeras apariciones y configuraciones que se les otorgó desde su creación, en donde es indispensable situar los tópicos en cuestión dentro de las corrientes artísticas buscando la aproximación hacia la comprensión de las diferencias situadas entre el grafiti, postgrafiti o neografiti y arte urbano dentro de las vanguardias artísticas del siglo XX.

La modernidad de las interpretaciones artísticas en la arquitectura, pintura, artes escénicas y el diseño en general a través de la aparición de manifestaciones de arte como el cubismo, dadaísmo, fauvismo, surrealismo, expresionismo, minimalismo, entre otras, han sido ineludiblemente consideradas como las primeras aproximaciones a las corrientes de arte urbano que se suscitarían para finales del siglo XX, de ello deviene la importancia de reconocer el impacto y la trascendencia que han tenido a lo largo del siglo XXI hasta la contemporaneidad. Durante los años ochenta y noventa en lo que Andolfato (2007) define como la postmodernidad del arte, con el surgimiento de nuevas tendencias inclinadas al

neo expresionismo, neo pop, entre otras “para estos movimientos artísticos que hacen especial hincapié en el valor del arte como comunicador... el arte deja sus reductos, museos, salas de exposiciones, etc. e intenta participar activamente en la vida cotidiana” (Pérez, 1998, p. 184). Es importante enfatizar que el origen de los conceptos posteriores al grafiti, tales como el postgrafiti y el arte urbano son una clara y evidente transformación del movimiento en cuestión, mismo que, a su vez se acotan como vanguardias de las vertientes artísticas del postmodernismo y demarca a partir de ello la importancia que representan en el medio donde se exponen; el entorno urbano, a través de una serie de manifestaciones que ineludiblemente han transformado dinámicas artísticas y urbanas a través de sus reconfiguraciones espaciales.

2.1.4 Expresiones urbanas y artísticas

Abordar las definiciones teóricas de las expresiones urbanas y artísticas surgidas en la vanguardia del arte, en este caso se habla del grafiti, postgrafiti y arte urbano, significa ahondar en una controversia que, entre historiadores del rublo artístico, autores del fenómeno gráfico-urbano y personas del gremio del grafiti, generan constantes disyuntivas entre el origen y valor otorgado que le aportan a la ciudad cada termino, ya que resulta complejo en aspectos conceptuales crear un acuerdo teórico debido que desde el origen del movimiento y el nacimiento de las nuevas corrientes ha sido un acto de libre dominio de gran propagación. De esta manera, desde los primeros registros de las intervenciones urbanas no se ha establecido, o más bien, cada autor establece bajo sus conocimientos e intereses los lineamientos físicos y simbólicos que pertenecen a cada expresión urbana. En este sentido, el apartado busca delimitar conceptualmente las expresiones gráficas que se han propiciado en el contexto y paisaje urbano a partir de las primeras apariciones en las ciudades a principio de los setentas. De la igual forma el apartado busca esclarecer los cuestionamientos que se generan al señalar los límites de las características culturales y

urbanas sobre cada concepto, ya que en múltiples estudios la línea divisoria que diferencia el grafiti sobre el postgrafiti y arte urbano, es muy difusa.

2.1.4.1 Grafiti

Hablar de las primeras experiencias gráficas urbanas, es necesario profundizar en el primer movimiento de intervenciones urbanas consolidado, el grafiti. Generado a principios de la década de 1970, la práctica del grafiti, que por su etimología se refiere a grafito, se remite al acto de crear una firma o figura en los componentes del paisaje urbano de las ciudades, que para principios de la década de los setentas surgieron y se documentaron principalmente en la ciudad de Nueva York y Filadelfia en Estados Unidos de América. El origen del surgimiento de exponer en la ciudad una firma mediante pintura en aerosol no se conoce con exactitud, sin embargo se le otorga la popularización de la práctica a ejercer la marca y delimitación de los individuos en el contexto mediante pintura en aerosol, que en ese momento se trataba de una innovación en la forma de pintar superficies y facilitaba la práctica para la producción y propagación a diferentes escalas, dando preámbulo al nacimiento de una actividad que resultaba un juego con el espacio y de los elementos que lo componen mediante la realización de firmas y códigos que se generaban en el mismo juego del paisaje urbano de tribus urbanas. “En el graffiti cada participante (o escritor) compite por escribir su apodo más veces, más lejos, y en lugares más visibles que el resto.” (Abarca, 2012). Las limitantes cada para realizar las intervenciones se mostraban reducidos mientras que los lugares por conquistar con grafiti surgían en la exploración de la ciudad, a pesar que la actividad del grafiti de un trazo o firma con pintura en la pared o algún elemento de la ciudad puede entenderse como algo simple, la cultura generada a partir de esto y las significaciones que se generaban en el juego urbano por conquistar los espacios más remotos de la ciudad es lo que definiría el movimiento de grafiti como una práctica que “consiste en una constante exploración creativa de toda la ciudad, de sus estructuras, sus rendijas y sus segmentos ignorados.”

(Abarca, 2012) que, en la actualidad por mucho que presente relación con el arte moderno, el juego del grafiti se acompaña de las dinámicas de las tribus urbanas formadas desde la cultura del hip hop y punk principalmente en Europa, de esta forma se desasocia a un arte formal que se establece en museos o galerías, “actividades como la exploración urbana o el parkour son en realidad más cercanas al grafiti que la pintura sobre lienzo, o incluso que el muralismo tradicional” (Abarca, 2012).

De esta forma, el grafiti se define como un juego a partir de la expresión gráfica en la ciudad mediante la exploración al apropiarse de los elementos que componen el paisaje urbano mediante la firma o marca con diferentes técnicas, entre ellas la más popular se encuentra el uso de la pintura en aerosol, “los resultantes es un juego en el cual el viandante no es en absoluto tenido en cuenta como audiencia. El grafiti es un código cerrado, dirigido a un público especializado” (Abarca, 2008), que conoce e identifica el vocabulario de las intervenciones, mientras que los espectadores solo reconocen la firma desde el acto transgresor con tintes vandálicos. Sin embargo, resulta interesante conocer las características que se repiten como patrones en las intervenciones por grafiti que, para la investigación aporta en la identificación y diferenciación de las demás variantes de las intervenciones urbanas. En este orden, resulta fundamental comprender cada término de acuerdo a determinados autores que se muestran como un eje medular e imprescindible, por esta razón, el primer término al cual se alude por disposición temporal es el grafiti, concepto analizado por Armando Silva en el artículo titulado *La ciudad como comunicación* (2007), en el cual caracteriza el movimiento anteriormente señalado bajo “un mensaje o conjunto de mensajes, filtrados por la marginalidad, el anonimato y la espontaneidad y que en el expresar aquello que comunican violan una prohibición para el respectivo territorio social dentro del cual se manifiesta” (Silva, 2007, p.3), de esta manera la configuración del grafiti en las ciudades se presenta como un acto poco aceptado por los ciudadanos, encontrándose como una actividad prohibida mediante la transgresión o por

lo que Silva acota como un hecho con “condiciones de perversión, que precisamente se cualifica entre más logra decir lo indecible en el lugar y ante el sector ciudadano que mantiene tal mensaje como reservado o de prohibida circulación social” (Silva, 2007, p.3). Sobre la misma línea el autor caracteriza este movimiento artístico bajo siete aspectos o valencias (término acuñado por el autor), las cuales además de formar un pilar fundamental en la clasificación y categorización del grafiti deben estar inscritas en la práctica del movimiento, estas siete valencias se enlistan bajo las siguientes concepciones: marginalidad, anonimato, espontaneidad, escenicidad, velocidad, precariedad y fugacidad, cada una como elementos que reflejan los aspectos sociales, políticos y culturales del movimiento en cuestión.

En este orden se define cada valencia particularmente, comprendiendo entonces la marginalidad como aquellos “mensajes que no es posible someter al círculo oficial o comercial por razones ideológicas, costo, o simplemente su manifiesta privacidad” (Silva, 2013, p. 29), seguido del anonimato, representado en los mensajes que enmascaran la autoría al conocimiento público. Espontaneidad, corresponde a la no planeación del acto, marcado como una acción imprevista. Siguiendo de la escenidad, refiriéndose a “el lugar elegido, el diseño empleado, los colores y materiales utilizados y las formas logradas con todas las estrategias para lograr impacto” (Silva, 2013, p. 29), atiende a la teatralización del mensaje, a la puesta en escena. Como quinta valencia se encuentra la velocidad como acción realizada con el menor tiempo posible. Por otro lado, se encuentra la precariedad, el cual hace referencia a los instrumentos y material utilizados en la realización del grafiti, regularmente son bajo costo económico, fácilmente conseguibles el mercado y de simple y prácticos. Y por último se encuentra la fugacidad, la cual no otorga a la intervención una seguridad o protección, definiéndolo como efímero sin tiempo estipulado de ser intervenido o eliminado.

La conceptualización general bajo la cual Silva (2013), caracteriza al grafiti, contempla a la actividad como un acto independiente que busca presentación en el entorno urbano principalmente desde la dinámica de la ilegalidad que despliega la marginalidad, anonimato, espontaneidad, escenicidad, velocidad, precariedad y fugacidad en las intervenciones, encontrando en orden la composición natural del movimiento, sin embargo sobre la alteración de la valencia de la ilegalidad se entiende que alteraría el orden y grado de las otras.

Por otro lado, la falta de regulación de las manifestaciones artísticas urbanas ha propiciado gran apertura a las diferentes interpretaciones del término, creando cada historiador del tema sus propias especificaciones que contemplan según su criterio lo que engloba y lo que no, desde la conceptualización de Fernando Saavedra (2006) en la obra *Graphitfragen una mirada reflexiva sobre el Grafiti*, clasifica este movimiento de acuerdo al siguiente orden, concibiéndolo elementalmente como:

un medio de expresión o comunicación no institucional que se sirve de representaciones bidimensionales y tridimensionales, que abarca tratamientos que van de lo netamente pictórico a lo netamente escultórico. Se realiza manualmente, con auxilio o no de instrumentos o maquinaria, con técnicas directas o indirectas (como el *stencil Grafiti*). Puede presentar un carácter lúdico, estético, ritual, informativo o ideológico de modo independiente o de forma combinada. Su autor, desde la marginalidad o la clandestinidad o semiclandestinidad y siempre conscientemente, incurre en la indecorosidad o la impropiedad (sobre todo en lo que respecta al soporte), en una actuación fundamentalmente transgresora y e) Como producto u objeto es efímero, aunque la pretensión de su autor pudiese ser contraria o las circunstancias hayan hecho que perdure en el tiempo. (Saavedra, 2006, p. 39)

Aunque Saavedra (2006) señala ciertas características que son aceptadas bajo las características generales del grafiti, desde la postura de otros autores como Silva (2013) y abarca (2008), la conceptualización se enmarca parcialmente abierta, pues no marca una total disolución entre las técnicas, herramientas e instrumentos que predominantemente se clasificaban en un inicio como grafiti, agregando la tridimensionalidad, refiriéndose particularmente a tratamientos escultóricos los cuales se desarrollan en las nuevas vertientes del movimiento originado bajo el grafiti.

Produciendo un análisis comparativo sobre los posicionamiento, se menciona la marginalidad, clandestinidad, anonimato e ilegalidad entre las principales características particulares, sin embargo, el concepto se distorsiona a partir de las técnicas utilizadas para su elaboración e inclusión de otros elementos artísticos, de esta forma, para la investigación se concibe el grafiti bajo la concepción que propone Silva (2006) y abarca (2008), que aunque no se encuentran muchas diferencias, la conceptualización del estudio se apega más a sus posturas inclinadas a la autenticidad del grafiti como firma o “*tagging*” de acuerdo con uno de los historiadores del movimiento; Lewinsohn (2010), lo que queda fuera del eso, entonces se puede categorizar como la vertiente proveniente del movimiento del grafiti; el postgrafiti, que como su nombre lo indica *post*, nace después de la consolidación del grafiti como una nueva forma de intervenir con mayor libertad de técnicas y propósitos de creación. Concluyendo entonces con la denominación más aproximada de lo que se considera grafiti, se conceptualiza grafiti a todas aquellas firmas pictóricas sobre elementos urbanos, dirigidos bajo la ilegalidad como un acto transgresor y efímero.

2.1.4.2 Postgrafiti

Las diversas técnicas e instrumentos utilizados en la actualidad hacen que la clasificación bajo la cual se enmarca cada movimiento, en este caso, el grafiti sea

sumamente común confundirlo como una intervención en un muro hecho con plantillas, elementos de papel en forma de collage o la misma pintura vinílica e identificarla como grafiti, es por ello que, al surgimiento de esta clasificación nace el segundo tópico definido como postgrafiti, sin embargo, al concebirlo como un proceso evolutivo marca una etapa de cierre en las prácticas para el fenómeno urbano anterior y en la actualidad las intervenciones bajo los términos del grafiti siguen estando presentes. Sin embargo, es importante comprender las variantes entre ambas manifestaciones para su identificación y estudio. Por lo que se definirá el postgrafiti, como una manifestación artística derivada intrínsecamente del grafiti, la cual a diferencia del último presenta especificaciones muy similares, pero con variaciones que ya no permiten llamarlo o suscribirlo como grafiti, incrementando el “abanico de recursos al que puede acudir cualquier artista de la calle... no se trataría de un relevo o sustitución, sino de un añadido. Este PostGrafiti resulta coherente usar esta denominación... a un Grafiti que habría que apellidar como clásico” (Saavedra, 2006, p. 198). La emergencia de expresión en la ahora nueva vertiente postgrafiti dentro del movimiento grafiti, surgían diferentes enfoques culturales y políticos que buscaban “nuevas maneras de vivir el acto grafitero, a causa del cansancio de lo típico o bien por la exploración de otras posibilidades. Por otro lado, la saturación de algunas localizaciones o las políticas de control y represión del Grafiti” (Saavedra, 2006, p. 196), donde comenzaba el fortalecimiento del movimiento grafiti con una nueva vertiente que afirmaba la autonomía, pero esta vez buscaba explorar nuevas técnicas y mensajes a pesar que la práctica del grafiti y del postgrafiti se concreta en experiencias cuyo producto es efímero, transitorio insertado en el entorno urbano.

Las características señaladas que según Saavedra (2006), con las cuales se puede diferenciar la construcción del postgrafiti de las demás manifestaciones urbanas son múltiples, entre ellas, el autor menciona la búsqueda de nuevas técnicas y materiales, el apareamiento de las imágenes sobre los textos otorgando importancia a los iconos

identitarios, la exploración creativa escultórica en texturas y relieves, la apertura al enfoque social y político, nuevas estrategias de intervención el espacio con variedad de estrategias donde sobresale el collage, superposición de imágenes y objetos y el dejando de lado el anonimato presentando firma como autoría de las obras, entre otras.

La diferenciación entre grafiti y postgrafiti ahora es mayor a pesar de conservar similitudes, entre ellas existen inscripciones que las separan como las antes mencionadas, sin embargo, es necesario poder diferenciar con mayor claridad el postgrafiti del arte urbano, pues de la misma manera que el grafiti y el postgrafiti, presentan características similares que pueden llegar a resultar confusas, la disolución entre estas últimas procede similarmente en cuestiones de similitud.

Para la diferenciación de arte urbano, Delimitar y definir las distinciones entre los términos abordados en este documento resulta esencial para la clasificación de las manifestaciones artísticas en las ciudades contemporáneas, debido a la confusión que puede existir entre el grafiti, postgrafiti y arte urbano, es necesario comprenderlas a partir de sus similitudes pero aún en mayor nivel, a partir de lo que vuelve particular y diferente a cada una de ellas, puesto que los tres términos pueden llegar a resultar similares particularmente en la intervención del espacio público. Las líneas que separan dichos términos, son analizadas bajo aspectos temporales, representando significaciones diferentes en aspectos sociales, culturales, propósitos de realización y las técnicas para su elaboración. La presencia de estos fenómenos involucra elementos que van más allá de la imagen urbana que puede presentar cualquier ciudad, pues a través de ella se puede describir mediante sus inscripciones gráficas y textuales, aspectos culturales, políticos y sociales, despertando imaginarios individuales-colectivos dentro del entorno habitado, lo que produce que el análisis del mismo pueda ser bien definido en la separación de las intervenciones inscritas dentro del grafiti, postgrafiti y arte urbano.

Es entonces bajo una definición clara teórica de los conceptos, se concuerda con la aportación de Silva (2013), quien determina que el grafiti se compone bajo las premisas de marginalidad, anonimato, espontaneidad, escenicidad, velocidad, precariedad y fugacidad, misma que es desarrollada bajo discusiones sociales y políticas con el principal motivo de manifestar libertad de expresión mediante firmas realizadas en su gran mayoría en muros. Denominar el grafiti como movimiento artístico otorga la consolidación de esta y nuevas manifestaciones surgidas posteriormente, mismas que han sido catalogadas como actos vandálicos tras la imposición de ideologías que parten desde lo individual hasta lo colectivo y que se configuran e impactan determinadamente en el entorno urbano.

La consolidación del grafiti como movimiento generó transformaciones de técnicas, alcance de comunicación y propósitos de elaboración, por lo que ya no se puede inscribir la evolución de la misma como grafiti pues perdió elementos claves que originalmente lo definían, sin embargo, surgieron añadidos que a se rigen bajo diferentes especificaciones, pero continúa estando inmerso dentro del movimiento del grafiti como tal. Se habla entonces del postgrafiti, que, por su parte se suscita a través de las innovaciones artísticas y la transmisión de mensajes diversos de progresión y apoyo social, pero lo que mayoritariamente diferencia el grafiti del postgrafiti son las técnicas y los motivos por los cuales se realizan. En busca de nuevas experimentaciones creativas, las cuales, pueden ser identificadas con mayor claridad a partir de la técnica y sus instrumentos, tales como la utilización del estencil, collage, texturas, entre otras, utilizando todos los componentes del paisaje urbano donde analizan toda la ciudad como un lienzo, estudio, laboratorio y galería de arte. Asimismo, la transformación del postgrafiti produjo nuevos términos que se agregarían a lo que ya se había consolidado para la década de 1990, donde a partir de este caso la evolución del postgrafiti acuñado como un movimiento artístico que se encuadraba en límites de la legalidad parcialmente. Años más tarde para principios del año 2000 es cuando se concibe la añadidura del mismo como arte urbano a partir del pensamiento que

Silva (2013) produce bajo la idea que “el arte urbano lo caracteriza la expresión plástica, el arte público la intervención en un espacio real o virtual para resignificar, y a grafiti la confrontación y el conflicto” (p. 120). En este orden, se puede concluir y asumir que las manifestaciones artísticas poseen características sociales y artísticas que delimitan y configuran particularmente el sentido y orientación de cada una de ellas, por lo que, de este modo, se asume que el grafiti desde su aparición se limita únicamente al *tag* o firmas en muros con mensajes reveladores que presentaba en ese momento de vandalismo bajo el anonimato, peligro y riesgo. El postgrafiti se añade al movimiento original de grafiti, pero ya no buscaba la imponentia total, sino comenzaba el acercamiento social, las técnicas que presentaba eran principalmente pictóricas, collage y stencil dentro del área urbana. Mientras que el arte urbano representa libertad total creativa que englobaba la escultura, pintura, escenificación, elementos acústicos y hasta la actualidad nuevas técnicas y tecnologías se suman dentro del arte urbano. Esta marca un gran contraste con el movimiento original grafiti, ya que actualmente y desde años recientes ha llegado a ser conocido y aceptado, incluso dentro de museos a pesar de sus orígenes precedidos en el espacio urbano dentro de los límites de la ilegalidad.

Resulta esencial comprender el significado de estos conceptos ante los procesos sociales de los espacios urbano, hoy más que nunca, la presencia de estas manifestaciones se han convertido cotidianas en un gran número de ciudades en diversas latitudes geográficas, sin importar sus características demográficas, culturales y sociales, es fundamental asumir que este fenómeno ha nacido de una necesidad social que rige sus bases en la expresión, en la manifestación de ideas y pensamientos por lo que es esencial apuntar hacia el grafiti, postgrafiti y arte urbano como elementos que indiscutiblemente estructuran, significan y dotan de identidad a la ciudad contemporánea.

2.1.4.3 Arte urbano

En este punto, el entendimiento del arte urbano se ha esbozado desde el abordaje del grafiti y postgrafiti, encontrando en el arte urbano una vertiente nueva o añadido a los anteriores tipos de expresiones urbanas que, en la actualidad se inscriben como actos artísticos a lo acotado a lo que se conceptualiza como postgrafiti y arte urbano a partir del contexto social y político que se han desarrollado y han tomado auge, principalmente a través del propósito de creación de las obras de los ahora artistas que exponen y transforman en el paisaje, mismo acto que se encuentra alejado a lo que originalmente promovió al grafiti, ya que la aceptación del postgrafiti y arte urbano regularmente es visto como algo legal que se capitaliza a partir del turismo y comercio en las ciudades contemporáneas.

Entrando en las generalidades del arte urbano, esta se deriva esencialmente del origen de todo arte visual que busca una expresividad comúnmente en la calle o en espacio públicos, la expresividad callejera es creada bajo los individuos que se puede denominar como artistas urbanos que generan experiencias con sus obras, mismas que en su mayoría son provenientes de incentivos visuales, encontrando en ellas inspiraciones filosóficas y literarias, o en su conjunto, es decir, se puede apegar en contenido como en técnica a las bellas artes desde la conceptualización del algo transferida a una obra pero bajo el origen urbano del movimiento grafiti y postgrafiti en el entorno urbano, Silva (2013) clasifica el arte urbano como aquella manifestación “que pretende etiquetar las distintas formas de expresión citadina que tengan un grado de creación y que no estén en principio dirigidas a fines comerciales ni a recrear alguna imagen institucional” (Silva, 2013, p. 119), de esta manera el arte urbano es otro concepto añadido mediante la temporalidad y exploración de los artistas al intervenir el paisaje, al igual que el postgrafiti o neografiti del grafiti, sin embargo, “el Grafiti y el arte callejero [postgrafiti] serán los principales subgéneros que

califican el arte urbano, incluso hasta el extremo de no poder diferenciar el uno del otro” (Silva, 2013, p. 119).

En busca de la diferenciación del arte urbano de los movimientos anteriores, Silva (2013) apunta hacia el arte urbano como aquella corriente “que recoge a los artistas callejeros y a quienes hacen de la calle su escenario de trabajo, pero que bien podrían estar, previa calidad formal claro, en un museo galerías” (p. 120), mismo que crea nuevos sentidos culturales al enfatizar principalmente producción estética sobre ideologías políticas y sociales, no presentando en algunos casos interés en generar conflictos. “En aras de una identificación y determinación de cada uno de estos géneros urbanos, diría que el arte urbano lo caracteriza la expresión plástica, ...y al Grafiti la confrontación y el conflicto” (Silva, 2013, p. 120), por ende, la aceptación de la misma se inclina por el lado comercial al poder ser incluido en museos o galerías de arte contemporáneo desapareciendo el anonimato en las obras y utilizando la mayor libertad de técnicas aplicadas, a pesar que el origen del arte urbano no prioriza la privatización de las obras, sino el juego con el paisaje urbano al intervenir los elementos que lo componen, es decir, el artista urbano crea una dinámica entre la obra con el paisaje y la ciudad, mostrando la obra vulnerada en el espacio de fácil acceso en la que puede ser alterada por los individuos que la aprecian, de esta forma el juego urbano creado toma sentido en la interacción que genera con la audiencia,

el trabajo de un artista urbano se reproduce en el espacio y el tiempo, se acumula y forma una red. La red hace posible la acumulación de encuentros con la obra, tanto fortuitos como buscados activamente, y proporciona así al arte urbano una dimensión que lo caracteriza, que podríamos llamar geográfica. En el proceso de escoger ubicaciones y jugar con ellas el artista toma decisiones que responden a ciertas tácticas y a cierta sensibilidad, valores que el espectador va apreciando a lo

largo del tiempo. Y es aquí donde se encuentra la parte más importante del mensaje: la particular manera en que cada artista percibe, aprecia y reinterpreta la ciudad. (Abarca, 2016)

A pesar que desde el inicio y consolidación del arte urbano se prioriza poner en escena las intervenciones mediante un juego con los elementos de la ciudad, sin embargo, se han generados distintos propósitos de intervenir la ciudad, dando apertura a ahondar mediante una clasificación de las motivaciones de intervenir el paisaje, algo de lo que ya se hace referencia en la investigación al momento de hacer paisaje urbano, de esta forma bajo los conocimientos de las motivaciones que fue realizada la intervención de arte urbano se pueden identificar elementos en la obra y en el contexto que dan parámetro para la clasificación del motivo del por qué fue creada la intervención.

2.2 Intervenciones urbanas: motivaciones de creación

La acción de intervenir el paisaje mediante el arte urbano se analiza bajo influencias y motivaciones que incitan a los artistas a hacerse presente en las ciudades contemporáneas. Desde la consolidación del arte urbano la relación que mantiene con el paisaje es creada desde diversos intereses que definen los artistas según el objetivo de intervenir el entorno, a pesar de las múltiples formas y técnicas de hacer arte urbano, en palabras de Abarca “aunque esté pintada o dibujada, una obra de arte urbano no es pintura ni dibujo: es, ante todo, trabajo con un contexto” (Abarca, 2016), sin embargo, el crecimiento y difusión del movimiento artístico en las ciudades se ha posicionado como un medio de comunicación visualmente importante donde el contexto es trabajado mediante motivaciones de hacer paisaje que Simmel (2013) marca como una causa racional de actuar en el paisaje, provocando un efecto en el contexto, que para las características de la investigación la causa refleja la carga individual del artista en cada obra. En el inicio del arte urbano los artistas intervenían principalmente como un juego con el contexto y los

elementos que componen el paisaje, sobre motivaciones meramente artísticas e interactivas con la ciudad y los individuos. En la actualidad la popularización del movimiento artístico se ha transformado como una nueva forma de comunicación efectiva para los individuos que desde la imagen urbana despierta intereses comerciales, políticos y sociales abordado para las masas. De esta forma la interacción con el contexto no resulta ser necesariamente la única o principal motivación para hacer arte urbano, surgiendo diferentes motivaciones como nuevas formas de intervenir el paisaje, mismas que se han identificado mayormente en esta investigación como; crear arte urbano bajo publicidad, propaganda, institucionalidad, activismo y pedagógica. Las intervenciones pueden tener una o más motivaciones de creación, pero en la mayoría de las obras una es la predominante, siendo esta la que le atribuye en mayor proporción el artista. En este sentido, se retoman las motivaciones de intervenir el paisaje mencionadas anteriormente, señalando las principales características que posee cada motivación para una mejor lectura de las obras en el paisaje urbano.

2.2.1 Interacción con el contexto

Como se menciona anteriormente el origen formal del arte urbano sucede como una interacción con el contexto, propiciando un juego donde el artista interpreta la ciudad bajo las diferentes formas de intervenir, donde “el material es la propia ciudad. Además, las obras son objetos reales en el mundo real. Tienen una escala física determinada, que se relaciona de determinada forma con el entorno y con el espectador” (Abarca, 2016). En este punto resulta complejo poder identificar una obra de arte urbano sin conocer los intereses individuales del creador, sin embargo, haciendo un análisis intervención-contexto se pueden establecer parámetros para saber si la mayor motivación de estar inmerso en el paisaje es la interacción u otra.

La interacción se presenta en las obras de manera reflexiva con los objetos que lo rodean como un elemento más de lo ya existente. Tratándose de una intervención artística

la interpretación es individual y esta podrá ser más fácil de interpretar dependiendo la abstracción de lo plasmado, sin embargo, la relación que se tiene con el contexto se puede identificar a partir de formas, colores, mensajes, texturas, materiales, etc. Bajo esta motivación el elemento predominante es la pureza de la obra con el paisaje como un complemento integrado más, en muchos casos no destacan firmas o textos que interrumpen la cohesión visual del paisaje con la obra.

Figura 3

Intervención por artista Eltono, serie pinturas furtivas, Caen, Francia



Un ejemplo de esto son las obras que se integran con la arquitectura, siguiendo la forma a partir de la posición estratégica de la intervención, ya sea seleccionar un espacio específico para que siga las características de la obra (véase figura 3), o a partir de lo existente poder intervenir con libertad creativa (véase figura 4). La escala es otro elemento a considerar, ya que esta se presenta mayormente accesible, es decir, no de forma

monumental donde no se pueda relacionar directamente con el espectador. A pesar que intrínsecamente así se realizaban las intervenciones, también se ha dado uso de escalas mayores mediante técnicas mecánicas que ayudan a alcanzar espacios más allá de la proporción humana, pero continúan manteniendo valores interactivos con el contexto

Figura 4

Intervención de mural por bluwalls, serie porto fluviale, 2014



De esta manera se puede decir que se crean intersecciones artísticas que no garantizan una homogeneidad en las intervenciones, dejando aspectos subjetivos a los espectadores que vislumbran una obra creada bajo esta motivación de intervenir el paisaje u otras.

2.2.2 Publicidad

Desde mediados del siglo XX la publicidad es uno sino el principal responsable de la saturación de elementos visuales a partir del comercio en el paisaje urbano, generalmente destacando la promoción de algo o alguien para el conocimiento en la sociedad. En la actualidad la publicidad física en las ciudades se ha convertido en una producción simbólica para los individuos sobre los espacios urbanos que despiertan imaginarios en la manera de sentir y percibir la ciudad como un escenario de consumo, Carola García (2010) define el termino publicitario como “el consumo de mensajes, lemas e imágenes que se ofrece de manera colectiva a individuos aislados, en un contexto invadido de emisiones y contenidos de radio y televisión o en la lectura de impresos” (p. 180). Los elementos del paisaje urbano específicamente los arquitectónicos juegan un papel indispensable para la exposición publicitaria, fungiendo como el intermediario donde se plasman y yuxtaponen la diversidad de elementos publicitarios sumergidos en la cotidianidad de la vida urbana. Raúl Eguizábal (2007) acota que “la publicidad se convirtió en la heredera de la pintura tradicional de occidente no sólo desde una perspectiva formal, también desde el lado de la significación” (p. 15), siendo una manera de decorar un producto desde el embellecimiento del mismo para los consumidores. La creación de arte urbano bajo la motivación de publicidad no se aleja de los principales objetivos publicitarios ofreciendo un producto de forma atractiva que opera como una puesta escena realizado bajo los parámetros técnicos del arte urbano.

En la modernidad las intervenciones urbanas han creado una relación con la factoría publicitaria como un medio de difusión para el artista y las obras que se presentan en el paisaje urbano. Bajo la era de la imagen al crecimiento publicitario en las ciudades resulta inaudible relacionarlo con cualquier elemento que brinde una experiencia visual con algún tipo de publicidad, en este sentido, las intervenciones de arte urbano se han convertido en una imagen más con las condiciones ideales para hacer uso y difusión de un

mensaje publicitario. Resultando complicado diferenciar las obras creadas bajo alguna influencia publicitaria, es indispensable conocer ¿cómo es el arte urbano publicitario? Y ¿qué elementos posee?, para esto se retoman las características principales de la publicidad, descritas por García como el “empleo de técnicas y medios de comunicación en la elaboración de mensajes con la intención de convencer al público de seguir una pauta” (García, 2010, p. 36). Con lo anterior se puede definir que el arte urbano publicitario debe tener implícitos elementos que induzcan a los grupos sociales a conocer o consumir algo o alguien. Violante (2016) argumenta que el paisaje urbano presenta una dualidad de expresiones que se encuentran en relación con la factoría publicitaria. La primera expresión se encuentra la publicidad social, y la segunda la propaganda, ambas comparten características sin embargo la publicidad social se define como un compuesto de “mensajes que pretenden un cambio de actitudes o de conductas, por ejemplo, sensibilizar a la sociedad ante algún problema para lograr participación” (Violante, 2016, p.107), mientras que la propaganda busca el convencimiento del individuo sobre una postura acerca de algún tema. La primera, enmarcada como publicidad social se entiende por la presentación para el consumo de un producto, y la segunda denominada propaganda (mismo que se abordará más adelante), se refiere a la presentación de algo o alguien bajo una ideología para su aceptación. Considerando todas las técnicas para hacer arte urbano, se contempla “el conjunto heterogéneo de soportes, principalmente visuales, que tiene en común el hecho de exhibir su mensaje en el espacio público. Esta definición incluiría todos los soportes que tienen su emplazamiento fijo o móvil en la calle o las carreteras” (Jornet, 2007, p 48). De esta forma, todos los elementos visuales que muestran una marca, logotipo o firma se encuentran inmersos dentro del espectro publicitario, es decir, las intervenciones de arte urbano donde que muestren alguno de estos elementos se puede comprender que fue elaborado ya sea de menor o mayor medida bajo la motivación de publicidad, mismo que rige conductas y comportamientos en el entorno urbano, “la

publicidad va más allá de ser una simple solicitud a consumir, sino que es a su vez una propuesta para adoptar costumbres, estilos de vida, aspiraciones e incluso imaginarios” (García, 2010, p. 181), encontrando relación también, en las formas en que los individuos consumen la ciudad.

Figura 5

Intervención de postgrafitti de publicidad por Obey



El uso del arte urbano para la publicidad es una constante que se aprovecha mediante la difusión de una marca o un nombre que compite con la publicidad tradicional encontrada en las ciudades. El uso de este recurso ha permitido presentar el arte urbano como un producto consumible que vende y es utilizado como estrategias mercadotécnicas.

2.2.3 Propaganda

Como es mencionado con anterioridad, la propaganda se vislumbra como un derivado de la publicidad, sin embargo, este no se encuentra en la publicidad como un

añadido, ya que la propaganda es la difusión del mensaje desde una opinión o creencia específica hacia algo o alguien, mismo que mediante aspectos individuales o colectivos se pretende conseguir un hecho de convencimiento a la sociedad mediante una postura específica ya sea comercial, religiosa, política, etc. Mismo que mediante el anuncio publicitario se emite a los receptores, es decir, espectador o sociedad. la publicidad es la presentación de algo para ser conocido y la propaganda es la presentación de una ideología sobre algo para que sea aceptado. “la propaganda, que llama al convencimiento y al acuerdo ideológico, al consenso o acción bajo la forma de anuncio publicitario” (Violante, 2016, p.107), siendo de esta forma, un medio visual para propagar el mensaje en las ciudades.

Figura 6

Intervención de arte urbano por propaganda por Obey



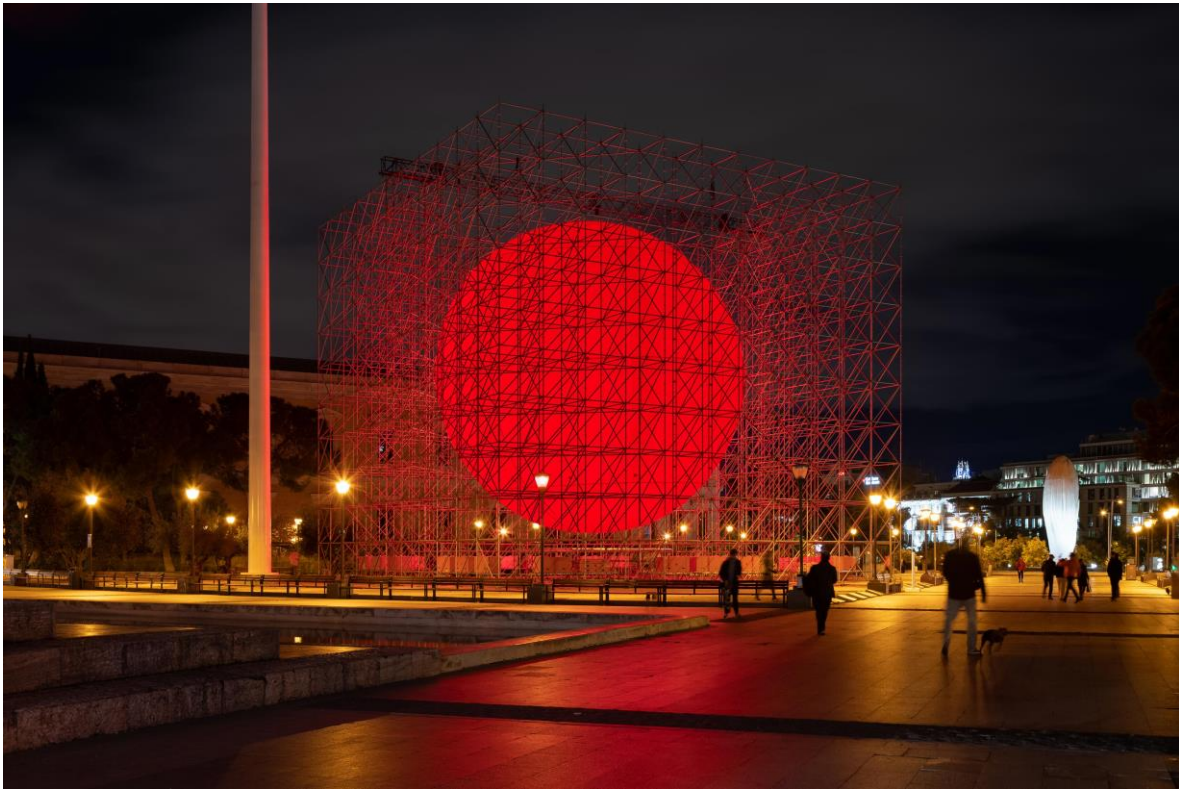
La propaganda por el arte urbano se apega a el convencimiento de transmitir un mensaje, sin embargo, son los individuos como receptores quienes aceptan o rechazan lo inscrito en el paisaje. Es decir, la propaganda no busca una reflexión o interacción con el entorno, sino el conocimiento de la ideología planteada.

2.2.4 Arte público o institucional

Desde otra motivación de creación de arte urbano se encuentra lo relacionado a lo institucional, referido a todo el arte urbano elaborado bajo petición o contrato, es decir, no sucede desde una propuesta independiente de intervenir, sino es ofrecido o contratado como un servicio. A pesar de la realización bajo la orden, se muestran como obras artísticas que tiene la capacidad según casa artistas de “mantener la frescura en sus encargos de arte público. Sabe generar ideas que, sin dejar de ser inmediatas, aprovechan las posibilidades del trabajo institucional: mejores herramientas y permiso para actuar abiertamente y con ayuda” (Abarca, 2018).

Figura 7

Intervención de arte público por Spy, 2021. Madrid



El termino institucionalidad es añadido desde la formalidad de la “la narrativa imperante del arte público lo vincula con distintos procesos de institucionalización que desde el Estado se han dado en las prácticas artísticas emplazadas fuera del museo.” (Argüello, 2021, s/p), mismo que opera desde la solicitud de una intervención y en este sentido se asocia a que sean los ciudadanos quienes reciban la experiencia, se relaciona a proyectos urbanos, de cohesión social y del turismo.

2.2.5 Activismo-Artivismo

La denominación artivismo es una conjunción reciente ante el arte y activismo, el cual es utilizado como una forma de expresión desde la política que defiende causas sociales y es expuesto a manera en forma de arte urbano en las ciudades, en donde “la actividad política de los ciudadanos tiene un alto valor social y que el desarrollo del

conocimiento teórico sobre la esencia de ese activismo esconde en sí logros de carácter fundamental” (Efimovich, 2010, p.132). El artivismo, según Aladro y Jivkova es una “hibridación del arte y del activismo, tiene un mecanismo semántico en el que se utiliza el arte como vía para comunicar una energía hacia el cambio y la transformación” (Aladro, Jivkova & Bailey, 2018, p.9). El movimiento de arte urbano por si solo se puede relacionar con tintes político, sin embargo, el artivismo se inclina a causas sociales y se diferencia en gran medida a comparación de las diferentes motivaciones de hacer arte, Javier Abarca menciona; “los punks usan la plantilla sobre todo para difundir mensajes políticos. Sin embargo, la aparición de la plantilla en la cultura punk está ligada también a la difusión de la identidad de grupos musicales” (Abarca, 2008).

La popularización de estas intervenciones mayormente se vislumbra con la transformación del paisaje de forma mediática, sobre la relevancia que han adquirido en las ciudades por movimientos de lucha colectiva y visibilización de problemas mediante un nuevo lenguaje para “las nuevas generaciones es algo completamente novedoso. En tanto medio o lenguaje de transformación social... su valor formativo y su capacidad para romper las fronteras de las aulas e implicar en sus prácticas a los jóvenes” (Aladro, Jivkova & Bailey, 2018, p.11).

Figura 8

Intervención desde el activismo por colectivo feminista, Telerife, España



Las intervenciones a partir del contenido del mensaje tienden a exponerse o censurarse dependiendo el contexto donde se realicen, y a partir de lo mediático se popularizan el movimiento urbano como una forma de libre expresión activista en la ciudad.

2.2.6 Arte pedagógico

Como última motivación, da cabida a una motivación poco considerada en los estudios de arte, sin embargo, las representaciones de estas intervenciones en el paisaje son más comunes de lo que se espera. Se habla del arte realizado mediante fines pedagógicos relacionados a la educación artística como nuevas maneras de enseñanza, “el uso del arte como herramienta pedagógica tiene un sinfín de posibilidades de propiciar vivencias de experimentación artística que pueden ser transformadas en una experiencia

formativa” (Castañeda, 2018), especialmente esta actividad es dirigida por colectivos de arte urbano desde labores sociales que se inscriben en el paisaje principalmente relacionadas al arte plástico donde expresan la representación de experiencias y de lo que los rodea.

Figura 9

Intervención desde la pedagogía de mural comunitario "Historias con voz y memoria", Guanajuato, México



Como añadido, dicha motivación resulta interesante de analizar, ya que mayormente es realizada por la participación y organización comunitaria, en donde se imprimen los deseos de los individuos a manera de arte urbano, lo cual vislumbra al fenómeno desde aspectos de la sociología antes que artísticos, sin embargo, genera percepciones al igual que cualquier urbano-artística sobre los mensajes abordados desde la pedagogía o educación.

2.3 Conceptualización del Imaginario del arte urbano

En el imaginario se crean pensamientos basados en la imagen, mismo que cualquier espacio urbano puede dar interpretaciones que transforman la forma el uso del espacio y la forma de vida de los seres que lo habitan. La creación y concepción del imaginario es obra de cada individuo, mismo que se puede fortalecer con el imaginario colectivo, el cual se encuentra en constante transformación junto con el entorno que lo rodea.

Por otra parte, el arte urbano es un movimiento artístico que se a finales del siglo XX, principios del XXI, el cual pretende expresar por medio de arte plasmado en el paisaje urbano diversos mensajes culturales, sociales y políticos. Contempla total libertad creativa en comparación a los movimientos artísticos-urbanos anteriores. Dentro del arte urbano se inscribe la vertiente del postgraffiti con el uso hace uso de la pintura por técnicas variadas, entre ellas estencil, murales y pegas, así como de la expresión plástica, el arte escénico y hasta la actualidad continúan surgiendo nuevas técnicas y tecnologías que se suman dentro de la corriente urbano-artística elaborada en el paisaje urbano.

El imaginario del arte urbano se puede conceptualizar como las percepciones, simbolismos y representaciones generadas desde una imagen del paisaje urbano donde se presenten intervenciones urbano-artísticas que transformen de forma física e imaginario la ciudad y la concepción de habitar los espacios urbanos.

2.4 Escenario cultural

2.4.1 Escenarios

Siguiendo la línea de la investigación, el escenario cultural se presenta como la variable dependiente del estudio, en busca de su conceptualización desde la teoría, en un primer acercamiento hacia el significado y entendimiento de los escenarios, es el profesor catedrático de paisajismo Dean MacCannell, autor de la obra *El turista. Una nueva teoría*

de la clase ociosa (2003), quien profundiza sobre el estudio de escenarios a partir del turismo y de las dinámicas que se generan en ellos, mismo se caracterizan por una particularidad fundamental; la necesidad de visitarlos y el “deseo de verlos; en este aspecto son únicos entre los lugares sociales; están físicamente próximos a una actividad social, o la actividad seria es imitada en ellos; contienen objetos, herramientas y máquinas especializados en rutinas específicas, sociales, ocupacionales e industriales” (MacCannell, 2003, p. 133), estableciendo horarios para la visita en función a las actividades que se desarrollan. Interpretando como áreas de esparcimiento donde implícitamente adquieren una representación acerca de sus objetos o el entorno que los rodea y caracteriza “muchas veces los escenarios no son meras copias o réplicas de situaciones de la vida real, sino copias que se presentan como algo que revela más sobre el objeto real de lo que el objeto en si manifiesta” (MacCannell, 2003, p. 136).

La caracterización de cada escenario es conformada por elementos que lo componen. Es decir, una ciudad se encuentra repleta de escenarios que en conjunto conforma un paisaje urbano, de los cuales cada uno posee sus particularidades despertando imaginarios, que para MacCannell, identificar los escenarios turísticos es descifrar códigos sociales que implementan en el contorno urbano, ya que “Cerca de cada escenario turístico existen otros escenarios parecidos al anterior. Cada uno puede ser visitado, y cada uno promete espectáculos reales y convincentes de la vida y cultura locales” (MacCannell, 2003, p. 141). En este sentido, la relación del escenario turístico del que habla MacCannell se encuentra ligada a las actividades culturales del espacio y de los individuos.

En una comparativa de escenarios; de lo urbano a lo teatrales, para el sociólogo Erving Goffman (2001) se encuentran estrechamente ligados, presentando valores similares como escenografía, utilería y actores. La relación de la misma resulta interesante,

pues el usuario se convierte participe de la escena que se desarrolla en un escenario en específico, la escenografía se conforma por utilería que compone la escena cotidiana que, desde un paralelismo el escenario del teatro se muestra como el primer elemento para la composición de oferta la escena de hechos planeados desde la ficción por los actores y actrices , los cuales se sumergen en el escenario como el según elemento que lo conforma, y el tercero es el espectador que presencia la puesta en escena “que sin embargo no estaría allí sin la representación escénica. hechos reales, que a veces no están bien ensayados. Pero hay algo quizá más importante: en el escenario el actor se presenta, bajo la máscara de un personaje” (Goffman, 2001, p. 11).

Desde pensamientos de Goffman, los escenarios se encuentran insertados en las ciudades presentándose como puestas en escena de la cotidianidad que conforman el paisaje urbano de las ciudades. Sobre este eje de relación con lo urbano, MacCannell determina un sentido común de análisis de división estructural de establecimientos sociales de escenarios por región frontal y región trasera, método propuesto desde el teatro por Erving Goffman (2001), donde “El frente es el lugar de reunión de anfitriones y huéspedes ... y la región trasera es el sitio a donde se retiran los miembros del equipo local entre una actuación y otra” (MacCanell, 2003, p. 122).

Goffman señala 6 etapas para el reconocimiento de las regiones del escenario. La primera etapa se identifica por “la clase de espacio social que los turistas intentan vencer o dejar atrás” (MacCanell, 2003, p. 134). Es decir, se enmarca como un espacio urbano irrelevante para los espectadores en su visita. La segunda etapa se presenta como “Una región frontal turística que ha sido decorada con la apariencia de ser, en algunos de sus particulares, una región trasera.” (MacCanell, 2003, p. 134), esta etapa se caracteriza por la superposición de elementos que no destacan ni corresponden a la región frontal, por lo tanto, se puede entender como la composición de una puesta en escena aparentemente sin

valor. La tercera etapa MacCanell (2003) la describe como “Una región frontal que está totalmente organizada para parecer una región trasera” (p. 134) dentro de todas las simulaciones que describen los autores, la tercera etapa se presenta confusa de poder identificar como escenario frontal o trasero, ya que los elementos de la puesta en escena son organizados con un propósito específico, es decir se convierte en un montaje difícil de distinguir de la realidad como “simulaciones de paseos lunares para audiencias de televisión.” (MacCanell, 2003, p. 134).

La cuarta etapa, descrita como “una región trasera abierta a extraños: artículos sensacionalistas en revistas sobre las andanzas privadas de personajes famosos; revelaciones oficiales acerca de los detalles de negociaciones diplomáticas secretas” (p. 135). Se pueden identificar como los escenarios que involuntariamente son visitados por el espectador, sin embargo, presentan importancia al adquirir conocimiento cultural. “que sean abiertos distingue estos escenarios turísticos especiales (etapas tres y cuatro) de otras regiones traseras: el acceso a la mayor parte de las regiones traseras no turísticas está bastante restringido” (p. 135).

La quinta etapa se caracteriza por ser “una región trasera que puede ser limpiada o alterada un poco debido a que los turistas tienen permitido echarle un vistazo ocasional” (MacCanell, 2003, p. 135). Se presenta como un espacio de tránsito que se altera positivamente para mantener al espectador con las menores imágenes negativas posibles sobre su visita. En la última etapa “La región trasera de Goffman; la clase de espacio social que motiva la conciencia turística.” (MacCanell, 2003, p. 135), entendido como escenarios que incitan a continuar visitando, pero no corresponde a connotaciones positivas, ya que se encuentran problemáticas sociales en el entorno urbano donde el espectador encuentra empatía por seguir visitando.

2.4.2 Paisaje urbano

El estudio del paisaje urbano conforma un elemento esencial en la puesta en valor de las ciudades tanto como de los escenarios que la componen mediante la imagen y el imaginario. En este sentido, es pertinente acotar y conceptualizar el término de paisaje urbano a partir de la noción que ha adquirido en las ciudades contemporáneas desde el siglo XX con los estudios relacionados a la geografía y territorio.

El paisaje por sí solo desde la antigüedad se ha abordado en múltiples disciplinas orientadas a las artes, recurriendo a elementos naturales que en un principio se transferían a lenguaje mayormente pictórico, abriendo paso a múltiples obras que, a partir de la contemplación de la imagen del entorno retrataban un momento específico, es decir, surgía la creación de un paisaje estático con una pintura, o si lo relacionamos a un elemento más usual en actualidad se puede generar un momento estático del paisaje con la fotografía. De esta manera “el arte del paisaje ha estado referido prioritariamente tanto en el contexto cultural oriental como en el occidental, a la relación de las personas con la naturaleza y con los espacios poco transformados” (Zoido, 2012, p. 3). Con la evolución de los asentamientos y la conformación de las dinámicas sociales transformadas mediante la urbanización y la consolidación de ciudad, mismo que Lindón (2007) acota como “vida urbana”, la inclusión de los elementos que ya no remitían intrínsecamente a la naturaleza o al paisaje natural que por obviedad ya no se encontraba en su estado puro sin modificación, es decir, se habla de un paisaje antrópico. En este sentido, las transformaciones territoriales y geográficas se podían contemplar como urbanizaciones mediante asentamientos de edificaciones y elementos que modificaban radicalmente lo que se conoce paisaje natural, comenzando a formar parte del lenguaje del paisaje, pero ahora desde el enfoque urbano con piezas creadas por los grupos sociales asentados mismos que modifican el entorno. Dando cabida a las calles, casas, banquetas, entre otras, en

resolución, tratándose del cúmulo de elementos que conforman el entorno transformado de natural a entorno urbano, lo anterior mencionado se remite a lo que se acota como paisaje urbano. Abordado por Cullen (1974) define la creación del paisaje urbano como una agrupación de elementos artificiales que se encuentran en el entorno, de esta forma cualquier obra realizada por los individuos ya se puede determinar paisaje urbano; “el arte del paisaje urbano se pone más de manifiesto cuanto más rápidamente se logra yuxtaponer dos edificios. Es cuando problemas como el de la relación entre edificios y el del espacio que hay entre ellos, adquiere una importancia capital” (Cullen, 1974, p.133). De esta forma, las ciudades poseen la mayor concentración de posibilidades de relación entre los elementos que la conforman; “las posibilidades de relación mutua habrán aumentado considerablemente y proliferado las maniobras y trabajos. Incluso el más pequeño grupo de edificios es capaz de producir un drama y despertar estímulos espaciales” (Cullen, 1974, p.133). La individualidad de los objetos se deja para contemplar una totalidad que dibuja a partir de los elementos creado por los individuos un paisaje antrópico de carácter urbano, generando una composición con orden, ritmo y desorden de las múltiples piezas arquitectónicas y los derivados de la infraestructura urbana, desde este enfoque, el paisaje urbano aparentemente no está tan alejado en formalidad de los elementos del paisaje natural que aborda la geografía y las artes, ya que cada género del paisaje parece funcionar en sinergia desde la composición de los elementos que lo componen, alterando la totalidad del mismo si un elemento es modificado, eliminado o agregado.

Ahora bien, el concepto de paisaje urbano acota a la composición de los elementos, piezas u objetos físicos que forman parte del contexto del ámbito urbano sin ahondar en la relación que presentan dichos elementos con la de los individuos que la crearon, viven y habitan, es decir, el término no conjuga referenciar la asociación que mantienen los grupos sociales e individuos con la ciudad donde se constituye la los tejidos culturales de relaciones de creencias, costumbres y normas que civilizan la ciudad. Sin embargo, la

postura aun no es definida completamente ya que en este punto es cuestionable saber si el paisaje urbano se compone también de las percepciones que le otorgan los individuos a la ciudad, teniendo en cuenta que el paisaje antrópico en este caso urbano, es creado por los individuos que inconscientemente desde la formación del imaginario imprimen expresiones, sentimientos y percepciones hacia la ciudad, proyectándose en la formalidad que constituye el paisaje urbano.

2.4.3 Imagen urbana

Es claro que los elementos físicos del ámbito urbanos son incluidos en la delimitación del concepto, pero es necesario considerar si se adjuntan aspectos imaginarios que se encuentran relacionado desde la creación de paisaje antrópico con los individuos. Desde el abordaje de Méndez (2016) referenciando a Augé (2003) menciona que “Para que haya paisaje, dice Augé no sólo hace falta que, haya mirada, sino que haya percepción consciente, juicio y, finalmente, descripción. El paisaje es el espacio que un hombre describe a otros hombres” (Méndez, 2016, p. 132). La formación de dicha descripción es producto de construcciones imaginarias hacia el paisaje, en este sentido la construcción de la imagen se configura a partir de la mirada, percepción, juicio y descripción, añadiendo el imaginario de la ciudad parte del paisaje urbano, el cual “es acomodado a las necesidades de la vista. En nuestra cultura eminentemente visual, la arquitectura, como el escenario del teatro, pasa a ser el marco del observador según el cual se ordena la perspectiva y, dentro de ella, el paisaje” (Méndez, 2016, p. 132).

De esta manera se encuentra una relación directa entre la imagen con el paisaje urbano a lo que se le pueden atribuir diferentes apreciaciones y valores según los elementos urbanos adquiridos y desde interpretaciones dependiendo el enfoque de estudio. En esta línea, el paisaje urbano posee ordenamientos estructurales leídos inconscientemente mediante la observación de la ciudad como conjunto de significados,

siendo la imagen del contexto en este caso la imagen del paisaje la generadora de subjetividades imaginarias, mismo que ayuda a diferenciar el paisaje urbano de la imagen generada por la mirada, percepción consciente, juicio y descripción que menciona Augé (2003), para un mejor entendimiento; “la valoración dual del paisaje urbano en su carácter físico (visual) y su carácter representativo (perceptual)” (Rodríguez, 2007, p. 30).

Definiendo que el paisaje urbano adjunta los elementos físicos creados por los individuos y la imagen que se genera a partir de la observación, percepción, juicio y descripción del paisaje urbano es denominada imagen urbana, ya que esta construye subjetividades individuales o colectivas de los elementos creados que circundan, es decir del paisaje urbano. Lynch (2008) aborda la imagen del paisaje desde “imaginabilidad, es decir, esa cualidad de un objeto físico que le da una gran probabilidad de suscitar una imagen vigorosa en cualquier observador de que se trate.” (Lynch, p. 19). La representación de la imagen es en relación de lo que rodea, es decir, de todo lo existente siendo determinado como paisaje o contexto, la imagen generada de ello “es producto al mismo tiempo de la sensación inmediata y del recuerdo de experiencias anteriores, y se la utiliza para interpretar la información y orientar la acción... esta imagen tiene una vasta importancia práctica y emotiva para el individuo” (Lynch, 2008, p.12).

Definiendo que el paisaje urbano es el conjunto de elementos físicos en el entorno urbano, mientras que en la imagen urbana se configuran valores aplicados por los seres sociales que observan y viven el paisaje, es decir se suman los valores perceptivos a los elementos físicos y visuales de la ciudad. El proceso para la creación de la imagen urbana se apega a las teorías del imaginario, convergiendo en la elaboración imágenes mentales llenas de significaciones que crean nuevas maneras de vivir y percibir los espacios, hablando de una ciudad o de un contexto donde el individuo sea el espectador de alguna dinámica urbana.

2.4.4 Motivaciones del paisaje

El paisaje antrópico creado o modificado por los individuos son diversos y son elaborados desde diferentes propósitos de crear paisaje. En muchos casos no son actos de casualidad, al menos no cuando se crea paisaje urbano. Como anteriormente se menciona, el cumulo de objetos que componen una ciudad o en una menor escala se puede acotar a un escenario urbano, todo lo que lo conforma está posicionado bajo alguna motivación que hizo que así sucediera, entendido como ordenamientos estructurales que conforman el ambiente que Simmel (2013) mira a estas acciones como la que da experiencias y sensaciones únicas a un espacio determinado trabajado desde la espiritualidad espacial, denominada como Stimmung. “La Stimmung de una persona es la unidad que colorea, siempre o momentáneamente, la totalidad de sus distintos contenidos psíquicos, confiriéndoles una tonalidad común” (Simmel, 2013, p.18). En este sentido, todos los fragmentos del paisaje poseen diversas motivaciones en cuanto a la creación y reproducción, abarcando todos los elementos tangibles que configuran los elementos intangibles de los individuos.

La Stimmung del paisaje: penetra todos sus distintos elementos. La cuestión de cierto calado que se plantea es la de saber si la o tonalidad espiritual Stimmung del paisaje se basa objetivamente en el estado psíquico, en el sentimiento reflexivo, del observador o en las propias cosas de la naturaleza, unas cosas que carecen de conciencia. (Simmel, 2013, p.18)

En este sentido la “Stimmung” se entiende como la motivación que sucede para hacer y transformar el paisaje, aquello que provoca bajo un objetivo específico propiciar la transformación del paisaje, en este caso, se aborda el paisaje urbano, que va más allá de una acción de modificación espacial, interfiere a la vez la imagen urbana. Ejemplificando, un individuo decide plantar un árbol frente a su casa, quizá buscando un mayor confort

térmico, o con la motivación de hacer un jardín, interviniendo el paisaje urbano desde a individualidad “La Stimmung de una persona es la unidad que colorea, siempre o momentáneamente, la totalidad de sus distintos contenidos psíquicos, confiriéndoles una tonalidad común” (Simmel, 2013, p.18), añadiendo que el paisaje urbano es generado por diversas motivaciones o “Stimmung” individuales o colectivas que hacen y transforman el paisaje urbano.

2.4.5 Cultura, bienestar y riesgo

El abordaje de la cultura como concepto social podría significar ambigüedad y comenzar un debate sobre diversas opiniones que valoran a diferente escala los comportamientos de una sociedad o la configuración de un espacio. Bajo el pensamiento del antropólogo cultural y de los símbolos en representación e interpretación de vida social; Clifford Geertz, aborda la cultura como una ciencia experimental que tiende a ser interpretativa de todo lo que rodea a los individuos, mismos que están envueltos de significaciones “interpretando expresiones sociales que son enigmáticas en su superficie, que contiene toda una doctrina en una cláusula, exigen en sí mismo alguna explicación” (Clifford Geertz, 2003, p. 20), explicación que se fragmenta mediante las diversas formas de hacer un constructo cultural sobre la sociedad de un determinado territorio, configurándose desde los aspectos individuales a los colectivos que siguen un patrón de comportamiento articulados por lo que Guillermina Bustos (2016) conceptualiza como un acuerdo que se encuentra de manera “articulada por una serie de órdenes, leyes fijas y reglas, que rigen la vida y las costumbres. Estas establecen las posibilidades de lo que puede ser pensado e imaginado a través de su condensación en conductas, palabras e imágenes” (Bustos, 2016, p.14), creando regímenes en las conductas sociales sobre los comportamientos sobre las cosas.

Desde los códigos culturales de Michel Foucault (1968) señala que la cultura se configura por una serie de órdenes que prescriben códigos, lo que denomina “rejas lingüísticas, perceptivas y prácticas” (Foucault, 1968, p.6). Foucault plantea que de esta forma se encuentran organizados los pensamientos, “es lo que se nos permite, o nos permitimos, que sea pensado, imaginado y actuado”. (Foucault, 1968, p.5) por tanto la relación de los tres códigos; discurso, imaginario y práctico, son los principales ejes que se manifiestan, articulan y trabajan simultáneamente en la configuración de la cultura en los individuos.

2.4.5.1 Códices culturales

Los códigos culturales que propone Foucault ayudan a entender integralmente los aspectos culturales de una sociedad o civilización, rigiéndose a partir de las maneras de actuar, pensar e imaginar. Partiendo del lenguaje, acotado como la primera pauta a indagar, Foucault señala que el lenguaje es el intermediario entre la expresión y la comunicación, el mismo ha sido usado desde la aparición del hombre y creaciones de los idiomas como busca de nuevos lenguajes de comunicación, encontrándose como algo evolutivo por los mismos seres sociales que se encuentran reestructurando constantemente el lenguaje a partir de la naturaleza que lo rodea, es decir de las características formales de la sociedad, misma que es “fragmentada, dividida contra sí misma y alterada, que ha perdido su primera transparencia... es, a la vez, una revelación escondida y una revelación que poco a poco se restituye una claridad ascendente” (Foucault, 1968, p. 43). Sobre este código, Bustos articula el lenguaje como la herramienta peligrosa que puede fortalecer o destruir una sociedad desde el “conocimiento y el aprendizaje... la forma en aprender es a través de la repetición de ciertas representaciones y conductas en relación a las cosas... de esta manera articula regímenes de valor, pautas de convivencia, límites morales y dispositivos de poder” (Bustos, 2016, p. 21).

Desde el código acotado como lo práctico-teatralidad. La cultura modela el comportamiento diario de los sujetos sin el enterado, Nicolás Evreinoff (1936), afirma que se presenta en formas llamadas teatrales o performativa como una “Institución permanente” (Evreinoff, 1936, p. 50). El autor en la obra *El teatro en la vida*, (1936) argumenta que la teatralidad o conducta se construye como un “instinto de oponer a las imágenes recibidas de afuera y las imágenes arbitrarias creadas en el interior... en una palabra, al instinto en lo que cuya existencia se revela en lo que yo llamo teatralidad”. (Evreinoff, 1936, p. 41). De esta forma, se comprende como representaciones involuntarias de lo que se presenta en la vida o lo que el autor denomina una “atmosfera cotidiana” (Evreinoff, 1936), planteando la teoría que la teatralidad es adquirida desde niños con la acción involuntaria al jugar sin tener conocimiento sobre el rol de los objetos y de las personas, lo cual al crecer forma parte de lo cotidiano y el autor lo denomina “teatralidad de la realidad” (Evreinoff, 1936, p. 43), acotado como un acto de la humanidad desde su existencia “es en el sentimiento de la teatralidad y no en el utilitarismo del hombre primitivo que debe buscar el origen de todas las artes” (Evreinoff, 1936, p. 43).

La forma cohesionada de la cultura modela nuestro comportamiento diario sin que nos percatemos, pero su condición de acto nos sugiere que presenta la complejidad de las formas llamadas performativas desde la teatralización “he ahí uno de los principales resortes de nuestra existencia y de lo que llamamos progreso, cambio, evolución, desarrollo, en todos los dominios de la vida. Hemos nacido todos con este sentimiento en el alma, somos todos seres esencialmente teatrales” (Evreinoff, 1936, p. 42). En este sentido se puede entender como la representación involuntaria de lo que se presenta en la vida o lo que denomina una “atmosfera cotidiana” (Evreinoff, 1936), planteando la teoría que la teatralidad es adquirida desde niños con la acción involuntaria que sucede al jugar. nadie definitivamente enseña la práctica del juego, sin embargo, el niño configura su entorno dándole un papel a los objetos que adquiere: los escobillones como caballos, los

palos como espadas y los árboles como refugio y él asume papel de protagonista. Al crecer se forma parte de lo cotidiano y el autor lo denomina “teatralidad de la realidad” (Evreinoff, 1936, p. 43). Desde otro lado, sobre los aspectos culturales se crean y fortalecen discursos sobre la forma de conexión con lo que rodea, sin embargo, se separa de lo que conforma la agrupación de comportamientos establecidos por la sociedad. La identidad a su vez se muestra como un concepto surgido de la cultura, pero este se conforma desde la experiencia individual algo o alguien, arraigando sentidos de pertenencia e identificación. “Mientras la cultura es una estructura de significados incorporados en formas simbólicas a través de los cuales los individuos se comunican, la identidad es un discurso o narrativa sobre sí mismo construido en la interacción mediante patrón de significados culturales” (Larraín, 2008, p.32), en este sentido la identidad es resultado de la cultura y a la vez la cultura no se forja sin la identidad, descrito este binomio por Larraín como;

“la cultura es estudiar las formas simbólicas, estudiar la identidad es estudiar la manera en que las formas simbólicas son movilizadas en la interacción para la construcción de una auto-imagen, de una narrativa personal” (Larraín, 2008, p.32). Desde este punto, es donde toma fuerza y el sentido el imagino sobre todo lo que rodea, como lo que se produce ante la configuración de toda cultura que revela y construye las identidades, esto enfocado a las identidades, cultura e imaginarios urbanos, que desde aspectos urbanos ofrecen un sentido de bienestar espacial, mismo que los individuos establecen mediante la calidad de las experiencias desde la satisfacción y recreación, en este sentido, la cultura proporciona bienestar y salud en medida a la oferta que se presente en un espacio determinado. Y en oposición a esto, el riesgo se vislumbra como un agente anticultural que “es reconocido cuando hay antecedentes y ya existe la incertidumbre” (Rodríguez, 2020, p.101), configurándose espacialmente como ventana de oportunidad para la inseguridad y delincuencia que interfieren en la creación de redes culturales saludables y de bienestar.

2.5 Conceptualización escenario cultural

Se conceptualiza escenario cultural como todo espacio o lugar urbano que contenga expresiones y significaciones que denoten aspectos culturales, en esta investigación se conceptualiza desde el enfoque de las expresiones y prácticas culturales y artísticas, donde se desarrollan costumbres, tradiciones y actividades de recreación.

2.6 Estado de la práctica

Los imaginarios urbanos analizados desde la presencia del arte urbano es un campo el cual no se ha desarrollado y consolidado lo suficiente para establecer parámetros de referencia en la comparación de medición y evaluación, sin embargo, diversos autores hablan de ello como una dinámica urbana cultural que impacta socialmente la sinergia de la ciudad y de sus habitantes. En la búsqueda de proyectos urbanos y teorías que presenten buenas aportaciones para su análisis y evaluación, se decide analizar el estado de la práctica desde 3 abordajes; desde una teoría a través de imaginarios y arte, desde un proyecto urbano mediante arte urbano y arquitectura y desde una ciudad por paisaje urbano.

En el abordaje desde una teoría se retoma a Armando silva (2006, 2013) en *Imaginarios urbanos* (2006), donde desarrolla la teoría de “La ciudad bajo formas de arte” que es retomada en la obra *Atmósferas ciudadanas: grafiti, arte público, nichos estéticos* (2013). Analizada desde las imaginaciones urbanas en la ciudad vivida, donde los imaginarios urbanos pueden interpretar artísticamente la ciudad, lo cual convierten los elementos físicos y no físicos en objeto de análisis para la morfología y configuración de las ciudades, comprendido como un fenómeno urbano revela pautas para poder vislumbrar la ciudad bajo formas artísticas.

Desde la revisión de un proyecto, estudia la fundación Favela Painting con propuestas de arte comunitario como regeneración urbana en respuesta a problemáticas

urbanas que presentan comunidades precarias. Se analiza el Proyecto Tap-Tap localizado en Villa Rosa, Puerto Príncipe, Haití. el cual es ejecutado para mejorar el paisaje urbano de la zona precaria que fue dañada tras un terremoto, la fundación junto con los residentes de la zona trabaja en la conceptualización y ejecución, retomando elementos de significaciones simbólicas de la ciudad, en este caso los autobuses locales llamados Tap-Tap, que se encuentran presente en el mundo imaginario de la comunidad.

En el abordaje desde una ciudad, recurre al estudio de *Paisaje urbano desde la frontera Juárez-El Paso. Mapeando manifestaciones de arte urbano desde el bordo.* (2020) por Brenda Ceniceros y Catherine Ettinger. El estudio analiza el paisaje urbano como paisaje mediático de la frontera Ciudad Juárez, México y El Paso, Estados Unidos, en los cuales se vislumbran lenguajes de apropiación y manifestaciones sociales, políticas y culturales por intervenciones de arte urbano con marcas, signos y huellas. La investigación vislumbra el impacto que las manifestaciones urbano-artísticas generan en el paisaje urbano de la frontera de México con Estados Unidos, misma que es caracterizada como zona problemática. Para la realización de dicho estudio se utiliza metodología mixta con técnicas de mapeos en las intervenciones a lo largo 55 kilómetros lineales.

Los estudios propuestos, donde se pueden enmarcar como elementos complementales que ayudan a interpretar aspectos sociales, urbanos y arquitectónicos en las ciudades. Por una parte, Silva habla de la forma de ver la ciudad bajo formas de arte sin tener que intervenirla, pero destaca que los individuos pueden describir y percibir los espacios urbanos bajo signos artísticos. Sucesivamente la fundación Favela Painting realiza intervenciones en lugares que buscan una regeneración urbana, las cuales se trabajan por el mundo de imaginarios que señala Silva al otorgarle significaciones y características estaféticas para la transformación del paisaje urbano. Por último, el estudio aplicado en Ciudad Juárez y El Paso Texas, reúne ambas características al intervenir el espacio según la visión de arte que se encuentra en el mundo imaginarios de los artistas, en esta situación se

vislumbra una protesta por limitantes territoriales y se hacen presente en todas las marcas que se realizan para dar a conocer mensajes llenos de significados.

2.6.1 La ciudad bajo formas de arte

Partiendo de la relación ciudad, arte e imaginarios analizado desde las intervenciones urbanas físicas propiciadas en la ciudad y bajo signos de arte como apropiaciones simbólicas en las dinámicas urbanas, resulta pertinente retomar estudios teóricos que aborden distintas formas de interpretar la ciudad como generador de significaciones. Desde dichos parámetros se analizan las posturas de Armando Silva en *Imaginarios urbanos* (2006), donde desarrolla la teoría de “*La ciudad bajo formas de arte*” en el cual se explora “la relación entre ciudad y arte y lo urbano como un nuevo acontecimiento más allá de la ciudad” (Silva, 2006. p. 313). El autor ahonda sobre el alcance global de los imaginarios urbanos y su impacto en el estudio de las ciudades observándolo bajo formas de arte que crean una nueva manera de vivir el espacio, ofrece a partir de los croquis ciudadanos una metáfora de la ciudad como experiencia estética, a través de los que se constituyen mapas imaginarios de “representaciones colectivas que rigen los sistemas de identificación social y que hacen visible la invisibilidad social”. (Silva, 2006, p. 104) en las ciudades, analizada desde imaginaciones urbanas a la ciudad vivida, donde los imaginarios urbanos y la relación con las representaciones e intervenciones artísticas se convierten en objeto de análisis para la morfología y configuración de las ciudades comprendido como un fenómeno urbano que revela características urbano-culturales en las que se incluye la imagen de la ciudad, marcas físicas y la delimitación de territorios.

El claro énfasis que se realiza en estudiar la ciudad desde nuevas perspectivas artísticas donde no necesariamente se incluyen elementos de arte, da apertura a generar más cuestionamientos en los fenómenos de transformación suscitados en el espacio

urbano habitado, “es decir en esto se engloba el arte y las manifestaciones que propician indagar sobre el fenómeno” (Silva, 2006, p. 313). Plantear cuestionamientos sobre una nueva visión de la ciudad como un elemento repleto de intervenciones que, desde la creación de arquitectura con distintas funciones y necesidades de habitar, hasta la transformación de elementos físicos como lienzos de expresión, vislumbran que la ciudad se puede definir como espacio físico artístico en el cual “Se argumenta que la ciudad es arte, en su sentido espacial, por ser la arquitectura un arte visual, o también porque la historia de las formas de la arquitectura corresponde a la historia del arte de la ciudad” (Silva, 2006, p. 313), en donde los seres sociales permean diferentes imaginarios en la manera de ejercer actividades cotidianas y formas de vida, el autor enfatiza abordar dicha teoría en descubrir “Cómo los habitantes de una ciudad, bajo el nuevo paradigma temporal, inventan formas de vida urbana para crear su ciudad en calidad de acontecimiento estético y político” (Silva, 2006, p. 313), en donde se realizan cuestionamientos de redescubrir las ciudades y sus temporalidades a partir del arte en las identidades de las culturas colectivas y así como el saber cómo definir parámetros del parentesco que poseen las culturas urbanas latinoamericanas.

Vislumbrar los elementos que denotan nuevos códigos de todo el espacio urbano planteo una nueva forma de ver lo tangible y lo que no lo es, es decir tratar la ciudad como bajo una visión artística abre redes de comunicación de los objetos físicos hacia los seres sociales que viven el espacio y a su vez estos generan imaginarios que “rivaliza, interroga y dialoga con las formas materiales de los arquitectos, de los diseñadores, en fin, de sus operadores físicos. Pero tal forma es validada, si no creada, colectivamente por sus habitantes en maravillosos ejercicios grupales que hacen de cada ciudad una gran experiencia estética construida desde su diario vivir” (Silva, 2006, p. 314). El arte da apertura a distintas significaciones en la ciudad, donde los habitantes interpretan la forma bajo la cual se identifican creando lazos conectores o fronteras con de los elementos

existentes, por consecuente genera significaciones culturales que se consolidan mediante múltiples experiencias de circunstancias iguales o parecidas, concluyendo que “el sentido del arte es una construcción. Todo sentido -y por supuesto también el sentido estético se construye históricamente. Toda actividad mental es fuente de conocimiento y por ello el arte conoce” (Silva, 2006, p. 315).

La postura que plantea Silva al estudiar la ciudad bajo signos de arte resulta interesante para poder descifrar caracteres simbólicos que no son lo suficientemente evidente y que se producen en la cotidianidad, la teoría propuesta se basa en las intervenciones imaginarias que el habitante ejerce en la ciudad, no necesariamente se habla de una intervención de lo que se le conoce como urbano-artística (grafiti, postgrafiti, performance, etc.), sino en la forma de leer y descifrar la ciudad más allá de lo evidente, es decir, no busca estudiar una estética artística, ni de formas urbanas y elementos visuales, “se trata de comprender la construcción de formas, en al alto sentido de reconocer las formas que habitan en las mentes de los ciudadanos por segmentación e interiorización de sus espacios vividos y su proyección mediante croquis grupales.” (Silva, 2006, p. 315) en la asignación de formas sensibles a lo que circunda, es decir “a una temporalización de sus espacios vitales. A un tiempo recorrido. Al habitante ciudadano” (Silva, 2006, p. 315), en donde los habitantes asignan dichas formas sensibles que generan significados en los imaginarios donde denominan un espacio por características perceptivas y sensoriales de la ciudad y del colectivo.

Silva aplica la teoría en distintas ciudades, “Bajo los signos del arte no estudiamos el objeto en su materialidad, en su esencia de cosa, sino en su manifestación sensible, como objeto estético de la cultura” (Silva, 2006, p. 315), entre ellas destaca Bogotá, Colombia, el caso de estudio es abordado bajo la aplicación de instrumentos metodológicos como el mapa mental, entrevistas y encuestas, donde se señalan resultados comprendidos como manifestaciones sensibles de la forma a la que se le atribuyen significaciones a la ciudad,

un ejemplo de ello, es la descripción sensorial y perceptiva de calles en la ciudad, donde surgen adjetivos de caracteres reconocibles y de formas sensibles con las asociaciones en el mundo físico, por ejemplo los Bogotanos en su mundo de imaginarios caracterizaron las avenidas otorgándoles un género según, en este caso relacionando la calle inscrita en el género mujer como la calle bella, asociándola con percibir olores agradables al transitar. El resultado de ello detona que en el imaginario de los bogotanos la mujer cumple estas características, las cuales se le asociaron también a la calle. Esto mismo sucedió al relacionar otra vialidad con el género masculino, destacando características como triste evocación urbana, agresiva en cuanto al tráfico y con base a los locales comerciales como ferreterías localizadas en la avenida. “Los anteriores ejemplos recurren a una verdad que mueve los imaginarios, una especie de pragmática urbana mediante la cual la ciudad está expuesta a una permanente actualización de su poética ciudadana” (Silva, 2006, p. 317).

Con el entendimiento que los ciudadanos crean la ciudad y el entorno que habitan interviniéndola directamente, es importante enfatizar que la teoría se enfoca e inscribe este tipo de intervenciones imaginarias como una forma de arte, si se analiza desde interpretación de las situaciones cotidianas para la consolidación de redes culturales.

De esta forma, la ciudad es un paisaje mediático que conecta distintos espacios con los seres sociales, en ella se encuentran una variedad de escenarios de espacios geográficos, históricos, apticos y físicos, en las que se comprenden límites físicos temporales, culturales, perceptivos e imaginados. “Una ciudad es imagen abstracta, la que nos hace evocar alguna de sus partes. pero también es iconografía, en un cartel surrealista o una vitrina que nos hace vivirla desde una imagen seductora. es una suma de opciones de espacios, desde lo físico. a lo abstracto y figurativo, hasta lo imaginario, que hoy pasa también por su construcción mediática-digital (Silva, 2006, p. 322), construcción que se puede valorar como una nueva manera de vivir la ciudad sin tener acto de presencia, por medio de los

medios digitales ahora la ciudad se puede ver bajo formas de arte, y es un fenómeno que evoluciona tras limitantes “físicas” de no poder recorrer la ciudad.

En busca de una reinterpretación y evaluación de la teoría propuesta por Silva, es importante la comprensión de la importancia de los imaginarios en las dinámicas urbanas, dando esto por hecho, analizar la ciudad bajo formas de arte puede parecer una paradoja al hablar de “intervenciones” y “arte” como la manera de observar e interpretar la ciudad, y no como el estudio de la elaboración de las manifestaciones del arte urbano. Sin embargo, el enfoque de la teoría cumple la función de poder relacionar el mundo imaginario con el mundo físico y delimitante que estructura la forma de las calles, edificios históricos, culturales, hasta las zonas precarias de una ciudad. Esta visión contempla la ciudad como un lienzo de igualdades a pesar que no lo sea, es decir, se puede comprender problemáticas urbanas con el entendimiento de los imaginarios urbanos. En cuanto al impacto del arte que sí se presenta de manera físico en las ciudades y en la arquitectura, dirige una forma de observarlo con base a la imaginación creadora de las personas que habitan o no habitan los diversos escenarios del paisaje mediático a lo que se le ha llamado ciudad.

2.6.2 Favela Painting. Arte comunitario como la regeneración urbana

En la búsqueda de proyectos de investigación enfocados en la arquitectura, se recurre al abordaje desde un proyecto, con la fundación *Favela Painting (2006)* iniciado en la ciudad de Rio de Janeiro, Brasil. El programa surge en respuesta y como una propuesta de solución a problemáticas urbanas como la inseguridad, riesgo, contaminación visual, entre otras condiciones que se hacen presente en la múltiples Favelas o asentamientos precarios que abarcan un tercio de la ciudad. El ahora programa de arte comunitario desarrolla proyectos alrededor del mundo que consisten en revalorizar la belleza de la ciudad con los elementos físicos urbanos y arquitectónicos que presenta el paisaje urbano, resaltándolo con diseños particulares a través de prácticas urbano-

artísticas como el muralismo y postgrafiti. Otra finalidad es inculcar desde la precariedad y en cualquier condición cómo el arte aplicado en la ciudad construye nuevos escenarios y formas de vivir el entorno urbano habitado.

El proceso se monitorea y documenta fotográficamente a través de su página web, donde se argumenta que el proyecto es consolidado como uno de los programas de regeneración urbana y arquitectónica que ha impactado en todo el mundo, ya que ha sido aplicado en diversas ciudades de Brasil y países como Haití, Estados Unidos de América, Curazao y Guatemala. La popularización de esta iniciativa otorga una alternativa a las ciudades que presentan problemáticas como la inseguridad, violencia, riesgo, abandono, deterioro, entre otras. Los proyectos ya ejecutados apuntan que trabajar en conjunción con el arte urbano, arquitectura y paisaje, puede brindar un mejoramiento del entorno social en donde se crean dinámicas de valoración y apreciación del espacio vivido desde el arte comunitario en la regeneración urbana repercutiendo cambios sociales.

El primer proyecto de regeneración urbana fue en el año 2005 aplicando en una de las comunidades que se presentaba como la mayor área urbana caótica y zona de inseguridad, la iniciativa surge de los artistas urbanos haas & hahn (Jeroen Koolhaas y Dre Urhahn), los cuales querían lograr un impacto positivo en la ciudad y vislumbraron dicha área de estudio como oportunidad para implementar a través del arte plasmado en múltiples edificios habitacionales del sitio un nuevo paisaje urbano que destaque la belleza de la superposición de las edificaciones. El trabajo se convirtió comunitario integrando residentes en la elaboración del proyecto de arte comunitario, el cual obtuvo resultados favorables en cuanto a la nueva valoración del paisaje y arquitectura, lo cual permeo que disminuyera la inseguridad, se revalorizara el polígono intervenido como escenario de bienestar y al poseer características atractivas visuales incitado la oferta de turismo, la cual activó la economía de pequeños comercios localizados dentro del espacio intervenido. A

pesar que se muestra como un cambio favorable, habrá que analizar las repercusiones del cambio y el impacto del entorno y de quienes lo habitan.

Con la consolidación del proyecto inicial en las Favelas de Rio de Janeiro, se siguió trabajando en nuevos polígonos de la ciudad hasta consolidarse como una fundación independiente de artistas urbanos, la cual busca el intercambio de habilidades artísticas aplicándolas en zonas específicas que presentan características desfavorecedoras, así buscando potencializarlas y aprovechar los espacios urbanos como transformadores del cambio social en las ciudades. A partir de su popularización se han realizado distintos proyectos alrededor del mundo con “Intervenciones artísticas globales orgánicas diseñadas para lograr el máximo impacto social y la investigación continua de métodos, materiales y desarrollo en un entorno de código abierto” (Favela Painting, s.f).

Favela Painting argumenta que los proyectos de intervención se presentan como una oportunidad para los habitantes de trabajo en equipo para el mayor aprovechamiento de los espacios mejorando la vitalidad y creando comunidades de arte que cuiden su entorno. “Al colaborar con los lugareños, el arte se utiliza como arma para combatir los prejuicios, crear soluciones de sostenibilidad y atraer una atención positiva” (Favela Painting, s.f). Brindando capacitación técnica y permitiendo la participación de todos los lugareños, lo cual, según la fundación, refuerza el tejido social de la comunidad tanto como la manera de vivir el espacio en cuanto a la valoración, identificación y apreciación al realizar investigaciones locales de “conocer los residentes, la comunidad e investigar las circunstancias y posibilidades preceden a cada instalación de arte. El compromiso y la sostenibilidad de la comunidad son fundamentales para la práctica social de Favela Painting” (Favela Painting, s.f).

Dentro de los proyectos que ha realizado la fundación, se analiza puntalmente uno de los que ha causado mayor impacto en el paisaje urbano y en los seres sociales involucrados. Es situado en la comunidad Vila Rosa en Puerto Príncipe, Haití. en 2017.

Dicho proyecto fue por solicitud de la ONG holandesa que buscaba impulsar la comunidad ya que es situada en una zona céntrica, además de ser una zona afectada por un terremoto suscitado en 2010. En busca de la resiliencia urbana, la mayoría de edificios habitacionales fueron reconstruidos cubriendo las necesidades básicas de vivienda sin consideraciones estéticas, lo cual según para los locatarios el paisaje urbano que presenciaban cotidianamente no era favorecer para el desarrollo de la comunidad.

Figura 10

Panorámica comunidad Villa Rosa, Haiti



El Proyecto fue realizado por artistas locales junto con los habitantes de Villa Rosa trabajando desde la conceptualización hasta la ejecución, retomando elementos de significaciones simbólicas de la ciudad que se encuentran presente en el mundo imaginario de la comunidad. Los diseños se inspiraron en la estética de algunos autobuses peculiares utilizados en ciudad nombrados comúnmente como Tap-Tap.

Los proyectos son ejecutados de manera empírica y experimental, careciendo de tener una formalidad científica que documente detalladamente la metodología aplicada en las zonas intervenidas, sin embargo, por la descripción de la elaboración de los procesos creativos se puede intuir que hacen uso de herramientas como la entrevista y encuesta, que señalan los elementos más simbólicos de la comunidad, vislumbrándose que para los ciudadanos este tipo de transporte presenta identidad cultural para la ciudad.

Figura 11

Elementos visuales retomados del medio de transporte tap-tap



Tras una organización colectiva se decide la paleta de colores y un diseño personalizado para cada casa adaptándose a sus preferencias, teniendo en cuenta que el diseño general debería crear un efecto unificado, conectando las casas con el color. “ (...) el diseño sigue los elementos arquitectónicos de los edificios con contornos de colores atrevidos y típicamente haitianos” (Favela Painting, s.f).

Figura 12

Intervención mediante murales de elementos identitarios



Nota: Fuente Favela Painting, (s.f).

A lo largo de los años, Favela Painting se ha convertido en una Fundación (apoyando sus propios proyectos y afiliados en todo el mundo) y una Academia que se ocupa de la investigación y el desarrollo y del intercambio de habilidades y conocimientos. Jeroen Koolhaas y Dre Urhahn siguen participando activamente hasta el día de hoy. Una vez que comenzaron como pioneros, los dos fundadores de Favela Painting se han convertido en líderes prominentes en su campo y son respetados globalmente como conferenciantes y consultores. Comprendido como investigación experimental, la fundación documenta por fotografías y cortometrajes el proceso de elaboración y los resultados en su portal web.

2.6.3 Paisaje urbano mediático de las intervenciones urbano-artísticas

Como último caso de prácticas aplicado en una ciudad en el ámbito identidad e interpretación del Paisaje urbano, se analiza el estudio de *Paisaje urbano desde la frontera Juárez-El Paso. Mapeando manifestaciones de arte urbano desde el bordo.* (2020) por Brenda Ceniceros y Catherine Ettinger. El estudio interpreta el paisaje urbano de la frontera Ciudad Juárez, México y El Paso, Estados Unidos, donde se muestran lenguajes de apropiación y manifestaciones como espacio simbólico, apropiación de arte y como paisaje mediático. La investigación vislumbra el impacto que las manifestaciones urbano-artísticas generan en el paisaje urbano de la frontera de México con Estados Unidos, misma que es caracterizada como zona problemática donde se desarrollan actividades sociales generadas por las limitantes físicas que establece el entorno. Las apariciones de las intervenciones denotan resultados basados en las problemáticas económicas, políticas y sociales de la zona, los cuales se pueden identificar como protestas a través de manifestaciones de arte urbano.

El estudio es desarrollado a través de un enfoque cualitativo exploratorio, donde se realiza la elaboración de mapeo para logra identificar las áreas donde se presentan las manifestaciones, utilizando un registro hemerográfico y recorrido etnográfico, por otra parte, el fenómeno urbano se documenta fotográficamente, lo que da apertura a un mejor acercamiento de la interpretación del territorio delimitado por muros y por manifestaciones de arte las cuales funcionan como un medio de comunicación de las expresiones de diversos mensajes con inquietudes sociales que aportan identidad a la zona fronteriza como espacio urbano simbólico para su comunidad. La limitación espacial del estudio comprende una frontera lineal de 55 kilómetros entre México y Estados Unidos de América, la segmentación de territorios revela división física que se refleja en los procesos migratorios que a su vez contienen intercambios culturales que generan fenómenos urbanos en la aparición de marcas, rastros y huellas.

La frontera se presenta como espacio simbólico de los sucesos creados por fenómenos trascendentales convertidos en acontecimientos dotan una ciudad, en específico la frontera, es decir se presenta un elemento de comunicación en cuanto a su función de división, por consecuente también el espacio “(...) se encuentra dotado de significado por fenómenos estéticos, lo cual genera producciones simbólicas. A todo espacio se le atribuyen significados, ya que todos ocupan un lugar y son ocupados, visualizados, contemplados o apropiados por las personas, quienes los perciben, los trasgreden y los interpretan”. (p. 187)

Figura 13

Mapa de ruta de las intervenciones en la frontera de Ciudad Juárez



Nota: Mapeo de los puentes y recorridos donde se encuentran las intervenciones artísticas y la limitante física de los dos países Fuente: Brenda Cenicerros (2017).

La apropiación del espacio fronterizo se genera conforme la historia que este posee, comprendido como un espacio simbólico con significaciones conforme a su estructura temporal de todos los individuos que han habitado el espacio, de esta manera el fenómeno presentado se puede hablar que la frontera es un escenario trasero para los turistas y habitantes de la ciudad. Sin embargo, esto afecta en la construcción de identidad ya que “La frontera contiene múltiples representaciones e imágenes que nos remiten a su construcción como un espacio para la resistencia. Los mensajes, significados encontrados en los diferentes ejemplos, nos dan una idea de lo que el mismo espacio es” (Ceniceros y Ettinger, 2020 p. 197).

Figura 14

Mapa de las intervenciones al borde del muro fronterizo



Nota: Mapeo de arte urbano por la frontera donde se presenta múltiples manifestaciones artísticas como el “Berlín Wall” Fuente: Brenda Ceniceros (2018).

Las manifestaciones encontradas están dotadas de mensajes con diversos fines, principalmente de protesta sobre la frontera física. La obra Berlín Wall “hace alegoría de la caída del muro de Berlín. El significado es que, así como fue derrumbado allá el muro, se puede derrumbar la frontera aquí.” (Ceniceros y Ettinger, 2020 p. 199). De esta manera se presentan las intervenciones en el paisaje urbano de la frontera convirtiéndose en arte político con mensajes contundentes para el cuestionamiento de los sucesos políticos, económicos y culturales.

Figura 15

Intervenciones que revelan el paisaje como medio mediático de comunicación



Nota: Fuente Brenda Ceniceros (2018).

La imagen es una representación de las situaciones de riesgo y peligro a los que se exponen los migrantes, haciendo referencia a un galón el cual es utilizado en la travesía migratoria, por otro lado, también se vislumbran mensajes de rechazo sobre los pensamientos políticos de Estados Unidos. “De esta manera se hacen posibles miradas

organizadas a través de aparatos. Las aproximaciones a los paisajes urbanos se entienden como una visión. Una visión no es algo que se pueda introducir dentro de los paisajes, de los edificios o de los cuerpos, sino algo externo, separado, que contiene la capacidad de aprehensión de la realidad.” (Ceniceros y Ettinger, 2020 p. 192). Observar las escenas creadas en la frontera dan apertura a la comprensión de las situaciones que viven los actores que intervienen el espacio urbano, el análisis de los mismos revela distintos imaginarios que se consolidan con la réplica de mensajes y similitudes.

2.6.4 Conclusiones de la práctica

Las prácticas analizadas ayudan al entendimiento de los fenómenos urbano-artísticos suscitados en las ciudades, partiendo del estudio de imaginarios, la arquitectura, el paisaje urbano y el arte, en la actualidad las ciudades contemporáneas se presentan bajo un conjunto de significaciones e intervenciones en los escenarios que conforman el paisaje urbano existe, generando múltiples imaginarios en los individuos que viven el espacio.

El reconocimiento de los espacios urbanos mediante el estudio de imaginarios, ayuda a vislumbrar la ciudad desde perspectivas en relación a elementos urbanos interpretados por aspectos sociales, urbanos y arquitectónicos en las ciudades. Por una parte, Silva (2006) habla de entender la ciudad bajo formas de arte sin tener que intervenirla físicamente, por lo tanto, se puede concluir que todos los elementos de la ciudad se presentan como obras abiertas a la interpretación por experiencias y sensaciones que provocan, bajo esta teoría los individuos pueden describir todas las partes de la ciudad con características creadas en el mundo de los imaginarios.

La mayor función que posee la teoría es poder conocer lo que los seres sociales piensan y perciben de la ciudad. En investigación donde el factor social es un indicador involucrado resulta pertinente considerar abordar desde dicho enfoque para revelar datos sobre los comportamientos sociales que impactan en el espacio urbano.

Desde las intervenciones físicas en las ciudades, la fundación Favela Painting ejecuta proyectos de regeneración urbana, los cuales resultan interesante analizar los resultados de los aspectos sociales de los individuos que intervienen y viven el espacio. Los proyectos se caracterizan principalmente por mejorar la estética del paisaje urbano en casos de estudios que buscan una nueva alternativa para poder apreciar el espacio intervenido. En el proceso creativo de diseño, despuntan elementos de significativos para los locatarios, mismos que son retomados como fuente de inspiración para las obras. Esto indica que en las intervenciones urbano-artísticas se encuentran plasmados mensajes significantes, los cuales se mantienen en el mundo imaginario que señala Silva, al otorgarle significaciones y características estéticas en busca de la transformación del paisaje urbano. En el abordaje desde una ciudad con el estudio aplicado en Ciudad Juárez y El Paso Texas, reúne características de la teoría de *La ciudad bajo formas de arte* (2006) retomando los valores imaginarios y el impacto que generan en el espacio urbano intervenido donde se vislumbra una protesta por limitantes territoriales y se hacen presente en todas las marcas, firmas e intervenciones artísticas que se realizan para dar a conocer mensajes llenos de significados. La metodología mixta con utilización del mapeo y los recorridos etnográficos que funcionan para la precisa identificación de las intervenciones y para el análisis con el contexto circundante.

Los estudios y proyectos retomados dan partida para revalorizar los parámetros por los cuales se realizan las investigaciones relacionadas con temas de imaginarios, arte urbano, arquitectura y paisaje urbano, ya que se evidencian como es que se abordan y aplican obteniendo resultados y evidencias retomados como estados de la práctica de los fenómenos urbanos.

2.7 Nuevas maneras habitar la ciudad: Fenómeno de salud COVID-19

Resulta indispensable abordar el fenómeno de salud COVID-19, el cual impacta radicalmente la forma de relación con la ciudad. A partir del confinamiento temporal como medida de seguridad en la reducción de contagios de la enfermedad pulmonar, las dinámicas urbanas en las ciudades han cambiado repentinamente, así como la manera de apreciarla, vivirla y habitarla. En un panorama de aislamiento social y la casi nula relación con el entorno urbano, han surgido nuevas formas de revalorizar la vivienda, los espacios públicos, escenarios culturales, el turismo, entre otros, en sí la ciudad en su totalidad.

Figura 16

Representaciones ciudadanas ante el fenómeno COVID-19 en el espacio público; juego urbano con el contexto



El dilema de la configuración urbana en las limitaciones de los territorios sociales e imaginarios ha apostado por nuevas alternativas de relacionarse con los seres sociales y los espacios de manera virtual. El internet en tipos de crisis funge como el principal medio de

comunicación por el cual se ha simulado una “normalidad imaginada”, la cual se presenta como territorios virtuales en los que se encuentran las actividades culturales, identitarias, de representaciones e identificaciones, entre otras que requerían contacto físico con el espacio urbano. A la vez los movimientos urbanos se han reinventado adoptando el fenómeno de salud para expresar mensajes colectivos sobre la crisis mundial actual.

A partir de estos elementos virtuales se han contemplado otro tipo de ciudad en los cambios arquitectónicos y urbanos. El turismo es una de las actividades que ha presentado un cambio radical con base a otros tipos de demandas como del espacio cerrado y seguro. A la par los escenarios culturales donde se desarrollan actividades artísticas presentan nuevas formas de valoración mediante el espacio virtual en el que se puede generar como una mejor contemplación de las intervenciones artísticas presentadas en la ciudad.

Conclusiones generales del segundo capítulo

El segundo apartado del estudio aborda la teorización y conceptualización de las variables de la investigación. A partir de ello, la comprensión del imaginario permite dar apertura a las dinámicas configuradas por la sociedad a partir de las imágenes generadas por representaciones y significaciones que se le otorgan a algo o alguien. Sobre ellos y siguiendo la línea de la variable independiente, el arte urbano se conceptualiza como una vertiente artística creada en el entorno urbano que explora la ciudad mediante una visión artística que penetra en el paisaje que es participe en la construcción de imaginarios en la ciudad. En este sentido, el imaginario del arte urbano se presenta como aquellas imágenes mentales arraigadas al sentir y percibir al ser generadas a partir del el fenómeno urbano-artístico.

Desde el análisis de escenarios culturales como la variable dependiente; los escenarios se presentan como fragmentos del paisaje que son delimitados por el ambiente urbano y las características que los conforme, el escenario se compone de particiones que

se configuran perpendicularmente, específicamente sobre lo que se quiere ver y lo que se oculta a partir de la visita e interferencia de los individuos en él. El escenario cultural se compone de las características físicas y otorgadas que se le adjuntan al espacio, principalmente al ser identificado como lugar de recreación, esparcimiento y turismo.

Referente al estado de la práctica, los proyectos se analizan como propuestas para estudiar la ciudad desde aspectos urbanos y artísticos. Desde la comprensión de la ciudad visto como una forma poética y artística, así como del proyecto en busca del desarrollo mediante mejoramiento del paisaje por arte urbano y, por último, desde el estudio de las inscripciones de expresiones en el paisaje mediático en un territorio con problemáticas políticas y culturales. Los tres casos apuntan al análisis del presente estudio a través de lo que genera en los individuos de forma simbólica sobre el imaginario como en el paisaje y escenarios de forma física.

III. Centro Histórico; aspectos contextuales

Resumen

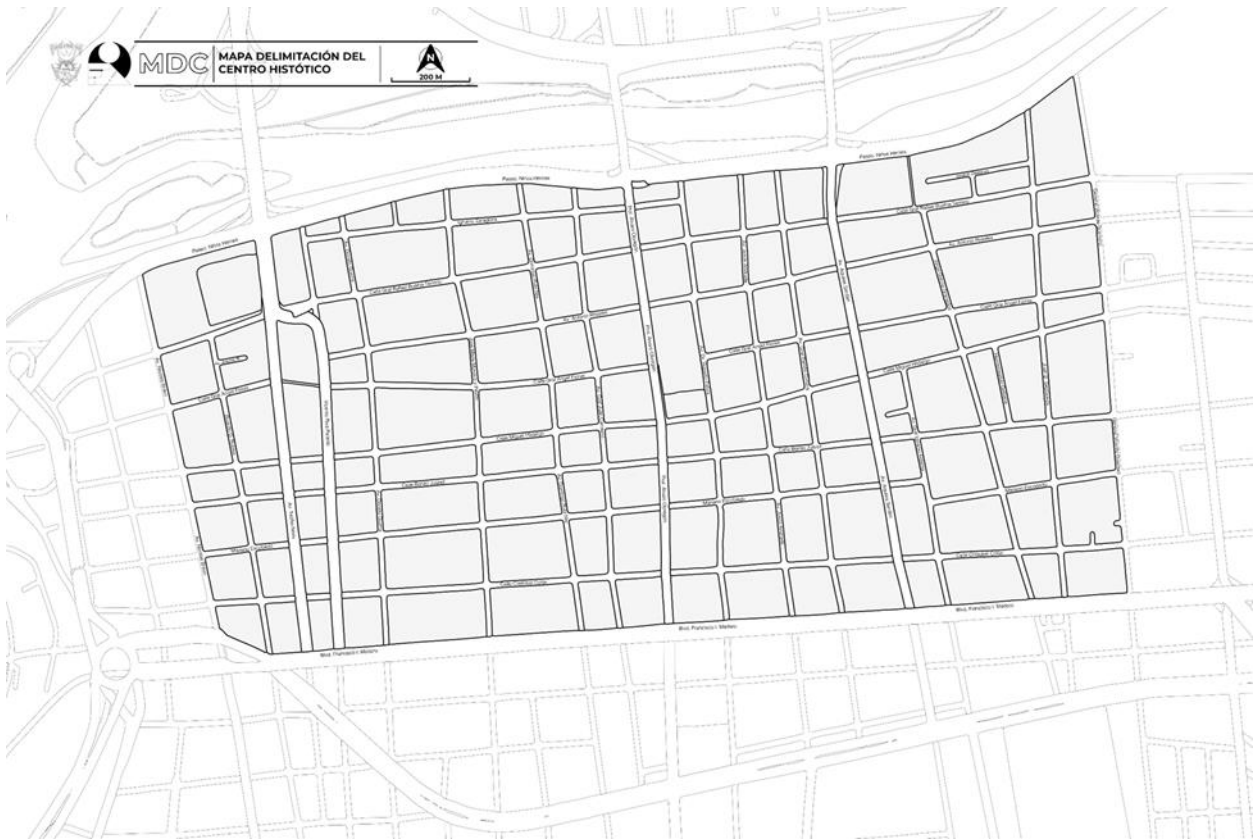
El capítulo sobre el Centro Histórico y sus aspectos contextuales se enfoca la delimitación y particularidades del polígono en relación a las características históricas y culturales que posee el paisaje, escenarios y arquitectura, esto en relación al arte urbano que se produce en la localidad. Lo anterior funge como hilo conductor para conocer en su generalidad la escena del arte urbano, así como los artistas que intervienen. De la misma manera la contextualidad se aborda desde aspectos institucionales a partir de normas o reglas sobre el acto de intervenir asociado a la legalidad del acto urbano-artístico.

3.1 Delimitación territorial, historia y patrimonio

El abordaje de los aspectos contextuales comienza dando partida del reconocimiento espacial y delimitación del área de estudio, así como de los elementos arquitectónicos, culturales y artísticos que revelan las características que dotan al Centro Histórico como el espacio con mayores elementos culturales en la ciudad. El polígono reconocido como Centro Histórico es delimitado por el Plan Parcial del Centro Histórico de Culiacán 1995. Al norte; por la Avenida Niños Héroes, sobre el este; Avenida General Vicente Guerrero, al sur; Boulevard Francisco I. Madero, y al oeste por; Avenida Nicolás Bravo.

Figura 17

Mapa de delimitación del Centro Histórico como el polígono de estudio



La delimitación territorial corresponde el espacio caracterizado por ser uno de los asentamientos urbanos de mayor antigüedad en todo el noroeste y pacífico de México, siendo testigo de diversas transformaciones históricas, políticas, sociales y culturales desde la ciudad virreinal, la cual albergó acontecimientos relevantes para la historia Nacional.

A manera de revisión histórica; en el siglo XVIII y XIX la zona urbana funcionaba como la única y principal concentración de bienes y servicios dentro de la delimitación del Centro Histórico, donde se encuentran los edificios más representativos de la ciudad que a partir de las nuevas civilizaciones y cambios urbano se presentan como elementos que dotan y atesoran aspectos identitarios sobre el paisaje urbano, así como a la cultura regional. La importancia del conocimiento de los sucesos históricos del Centro Histórico se comprende a partir de ser el área central de la ciudad que representa el mayor valor

cultural tangible e intangible, mismo que sede a la creación de imaginarios culturales de los culiacanenses con ciudad, desde aspectos como la arquitectura patrimonial, personajes históricos, crónicas y leyendas.

Con la modernidad, el Centro ha sufrido transformaciones mediante la intervención del paisaje, desde la desaparición de edificios patrimoniales hasta la creación de nuevos elementos que representan etapas modernas de movimientos sociales, así como diversas problemáticas de planeación y regulación de la conservación del paisaje y arquitectura patrimonial, contaminación, entre otras. Lo dicho anteriormente apunta al estudio del Centro de la ciudad desde una nueva etapa, desde la modernidad y todas las inscripciones que se yuxtaponen en los escenarios y en el paisaje.

3.2 Paisaje urbano y escenarios

El paisaje urbano y escenarios del Centro Histórico se muestra como uno de los espacios urbanos de mayor significado para la ciudad, por aspectos culturales tangibles como edificaciones, calles y plazas y aspectos intangibles como hechos históricos y populares que generan tradiciones y costumbres arraigadas a una espacialización específica. A partir del reconocimiento de los equipamientos que desde su historia poseen mayor relevancia, peso cultural e identidad para el polígono, se encuentran; plazas históricas como las principales Plaza General. Álvaro obregón y Plaza General. Antonio Rosales. Edificaciones Religiosas como la Catedral Basílica de Nuestra Señora del Rosario y Parroquia del Sagrado Corazón de Jesús, El Santuario. De igual forma los mercados; Mercado Gustavo Garmendia y Mercado Rafael Buelna. Y también el equipamiento dedicado a fines artísticos y culturales como los museos y teatros; Museo de Arte de Sinaloa, Galería Frida Kahlo, Galería Antonio López Sáenz, Teatro Pablo de Villavicencio, Centro Cultural Genaro Estrada, Casino de la Cultura y el Instituto Sinaloense de la Juventud.

La formación de escenarios de rubro cultural surge a partir de los elementos y actividades que lo componen, es decir del uso que los ciudadanos y la arquitectura le otorga al espacio. en este sentido, resulta pertinente conocer el valor simbólico que pueden representar para los culiacanenses lo que hoy se conoce como Centro Histórico, siendo abordado desde el imaginario cultural.

3.2.1 Arquitectura y arte urbano del Centro Histórico

Los elementos arquitectónicos que componen la cultura y paisaje del Centro Histórico mantienen relación con las actividades urbanas y sociales que los transforman, presentándose como un cambio dependiendo de la temporalidad y espacio donde se desarrollan los procesos de habitabilidad, comercio y turismo. Interfiriendo en aspectos físicos y simbólicos, estructurando el paisaje constantemente, en este sentido, la arquitectura del Centro de la ciudad se encuentra en constante transformación, ya sea en busca de renovación, abandono o comercialización que muchas veces desde la ilegalidad y poca regulación los inmuebles arquitectónicos adquieren nuevas características, en su mayoría propiciadas desde el cambio físico del paisaje, configurando aspectos simbólicos sobre lo que se ve.

De esta forma, el arte urbano y todas las inscripciones que se exponen como la publicidad comercial, etc. se muestran arraigadas al paisaje mediante representaciones simbólicas que, a partir de intervenciones forzadas (algunas inscritas dentro de parámetros de la ilegalidad) se relacionan al uso y representación de la arquitectura. Desde el enfoque del arte urbano, se encuentra como uno de los principales transformadores de la arquitectura y paisaje, acaparando cuencos visuales en muros, mobiliario, banqueta, fachadas principales, entre otras. Tratándose de un fenómeno que impacta directamente en la manera que los seres sociales hacen y viven el espacio urbano, estando en la

constante generación de imaginarios sobre la arquitectura, otorgándole simbolismos y significados.

Figura 18

El arte urbano, grafiti y publicidad encontradas en la arquitectura y cotidianidad de los ciudadanos



Nota: Capturado por Jesús Meza (2020).

Los actores que intervienen el paisaje se muestran en la búsqueda de la exposición de mensajes a través de sus obras, mismo que se vislumbra como una puerta al dialogo sobre la revaloración de la ciudad a través del arte. Por otra parte, dichas dinámicas se generan dependiendo el tipo de intervenciones, como delimitación de territorios por marcas como el grafiti, y otros que aparentemente se muestran con mayor aceptación en cuanto a consensuar prácticas que se denominan arte urbano.

3.3 Escena del arte urbano culiacanense

El arte urbano culiacanense se puede definir desde la escena que generan los artistas urbanos en la ciudad, específicamente sobre la conjunción de los artistas que intervienen contantemente, así como desde los mensajes o inscripciones que se suman al paisaje en yuxtaposición a lo existente creando escenarios que configuran nuevas dinámicas de interacción con el espacio y la arquitectura.

El arte urbano encontrado en el Centro histórico se presenta diverso en cuanto a los tipos de intervenciones realizadas como de los fines de interpretación rápida que los ciudadanos le pueden otorgar. En este sentido, el arte urbano no se puede relacionar a una tipificación de estilo y forma, sin embargo, resultan predominante cierto tipo de intervenciones que se encuentran en el paisaje a manera de patrón como los murales y pegas de personas desaparecidas e intervenciones menor escala con pegas y esténciles bajo los seudónimos de los artistas.

El arte urbano culiacanense se muestra mediante la definición de sus peculiaridades, ya sea simbologías o estilos particulares, sin embargo, los artistas lo definen como algo emergente que se encuentra en desarrollo y exploración nuevas expresiones. Dante Aguilera integrante del Colectivo Juan Panadero habla sobre como el movimiento artístico se ha transformado conforme los aspectos políticos y sociales que vive la ciudad y los ciudadanos;

por lo menos en el círculo que nos movemos se están tocando como temas relevantes e importantes, entonces yo siento que eso va a dar pie que la gente se interesen los temas sociales, pero también la creación estética, entonces esa raza ya trae otro chip y también tiene el alcance en redes sociales y eso también ayuda mucho para la difusión. Y quieras o no antes el movimiento de arte urbano estaba acaparado por los hombres y ahorita por lo menos el movimiento independiente

que está surgiendo la mayoría son mujeres y entonces eso ayuda un montón porque se empiezan a tocar otros temas distintos, o sea el arte urbano hace unos 10 años eran tags, eran como chambas personales de batos, o sea mostrar la firma personal.

Las propuestas al intervenir se encuentran variadas, incluso se muestran intervenciones yuxtaponen al punto que no se logra diferenciar si es una sola pieza o se compone de diferentes intervenciones (véase imagen 19).

Figura 19

Intervenciones que destacan elementos regionales en el paisaje



Sobre el tema, Dante reconoce como el arte urbano el Culiacán apunta al surgimiento de colectivos independientes que utilicen el paisaje como forma de expresión fuera de dependencias orientadas a tocar temas sociales.

antes como 20 años atrás estaba más institucionalizado el arte, la gente que estaba cercana al mundo cultural era gente que estaba dentro de alguna dependencia

publica o que o algún partido político, ahora a nosotros nos toca ya otra época donde algo que nos ayuda es vincular a otras personas a otros colectivos y a otros trabajos de activismo o algo social, incluso eso ya se mira en el arte contemporáneo y otras cosas de que se hace colectivo.

Figura 20

Mural de exposición de problemáticas de violencia



Desde la expresión individual al colectivo, con mensajes publicitarios a activistas, el arte urbano culiacanense no se puede definir en una unificación, sin embargo, se esbozan la inclinación de la misma como un acto político donde en la actualidad predominan las intervenciones surgidas del reclamo social o desde un activismo. Al mismo tiempo se presentan rasgos en intervenciones que se inclinan a destacar los aspectos regionales, entre ellos se encuentran culturas indígenas, personajes populares y música regional.

3.3.1 *Artistas urbanos*

La escena del arte urbano también se puede determinar desde los actores que realizan las intervenciones, en una reunión de los artistas urbanos identificados por la firma o nombre en las intervenciones existentes en el Centro Histórico se enlistan los siguientes;

Tabla 1

Identificación de artistas urbanos relacionados a la escena actual del arte urbano en el Centro Histórico de Culiacán

Artistas urbanos
Wachavato
Colectivo Juan Panadero
Kariya
Dos de buche
Diske uno
Dr. feis
Taqhero
Colectivo Bachia
Leyvart
Víctimas civiles
Kushep
Rafah

Es importante señalar que los artistas enlistados se recaban de las firmas que se encuentran en las intervenciones, es decir, la complejidad de identificación es mayor con los artistas escénicos ya que no se muestran establecidos en una delimitación.

3.4 Institución y legalidad

Es importante realizar una revisión sobre los aspectos instituciones y legales sobre el movimiento del arte urbano como acto no regulado en las ciudades que intervienen en el orden y control de la ciudad, a pesar que las actividades urbano-artísticas vislumbran dar apertura a elementos simbólicos en la creación de escenarios culturales, la mayoría de las intervenciones se realizan bajo indicadores de ilegalidad, mismo que para el estado de Sinaloa se relaciona como un acto vandálico. Esto se contempla en la normativa estatal de Sinaloa en el Artículo 57 (de las faltas contra la propiedad o patrimonio privado y público). En donde señala que rayar, grafitear, marcar, ensuciar, deteriorar las fachadas o la vía pública sin consentimiento de sus propietarios o cuando se afecte el paisaje o su fisonomía, será sancionado con 15 a 30 veces el salario mínimo general vigente. Dentro de estas inscripciones se encuentran aspectos considerados vandálicos por parte de firmas del grafiti, las intervenciones más indeseables para las instituciones, también se contemplan otras intervenciones como los murales bajo el movimiento del postgraffiti.

En contraste con lo marcado por el estado, es importante conocer la postura sobre el fenómeno desde instituciones que trabajan el contexto como parte importante que conforma la cultura. el Índice de Capacidad y Aprovechamiento Cultural de los Estados (ICACE) mantiene a Sinaloa en la posición número 30 de 32 estados de desarrollo cultural en equipamiento e infraestructura, vislumbrando caracteres de intereses al fomento de una mejor cultura urbana. Sobre la misma línea, en aspectos internacionales resulta relevante mencionar que la ONU contempla dentro de los proyectos actuales las claves para el espacio público, donde se fomenta el arte urbano dentro de los beneficios de cultura simbólica para las ciudades.

Conclusiones generales del tercer capítulo

El Centro Histórico de Culiacán se caracteriza por ser el polígono que se relaciona con la cultura de la ciudad a partir del patrimonio tangible por su arquitectura e intangible por los personajes, costumbres, tradiciones y leyendas que ha adquirido con el pasar de los años. En la actualidad se convergen múltiples actividades y ciudadanos, lo cual establece dinámicas sociales que definen la cultura urbana de la ciudad. El arte urbano culiacanense se muestra como un fenómeno emergente que a pesar de su reciente consolidación configura el paisaje mediante las diversas intervenciones elaborada por los artistas urbanos que se relacionan a la escena del arte urbano culiacanense. Dicha escena se puede definir en un estado de exploración que experimenta y expone mediante expresiones artísticas principalmente mensajes activistas y firmas con murales, pegas y esténciles, que se encuentran dentro del marco normativo estatal como actos ilegales.

IV. Metodología

Resumen capitular

El capítulo metodológico tiene como propósito la definición y exposición de la propuesta y diseño metodológico apegado a los aspectos protocolarios de la investigación desde el enfoque cualitativo. Se abordan y justifican las variables, categorías e indicadores mediante la matriz operacional que guía y define las técnicas e instrumentos para aplicación, del mismo modo se diseñan y validan los instrumentos, así como la población y tamaño de la muestra.

4.1 Generalidades metodológicas

La propuesta metodológica se establece bajo las características protocolarias de la investigación, enmarcando como objetivo metodológico principal la recopilación de datos cualitativos que señalen claramente cómo se configura el imaginario del arte urbano en el Centro Histórico de Culiacán, Sinaloa, mediante un alcance descriptivo de tipo no experimental y de corte transversal. Las bases retomadas para el planteamiento metodológico remiten a estudios del imaginario, la arquitectura y el paisaje urbano donde se aborda el fenómeno urbano desde la transdisciplinariedad.

4.2 Enfoque de la investigación

La investigación se plantea bajo el enfoque metodológico cualitativo. La selección del enfoque cualitativo de proceso inductivo y holístico se contempla por las características que esta posee, ya que la investigación cualitativa se retoma a partir de ser un proceso que presenta mayor flexibilidad en el armado y construcción de la desde los aspectos teóricos, mismo que “su propósito consiste en reconstruir la realidad, tal como la observan los actores de un sistema social definido previamente” (Hernández, Fernández & Baptista, 2014, p. 9). Los resultados obtenidos del desarrollo de la metodología permearán poder evaluar con base de datos interpretativos no cuantificables, el paisaje urbano donde se

presentan los escenarios culturales y el arte urbano como conjunto de generador de imaginarios de las representaciones y significaciones urbanas y artísticas.

4.2.1 Alcance de la investigación

El alcance de la investigación es acota como un alcance descriptivo, debido a que se pretende evaluar la configuración del imaginario del arte urbano en los escenarios culturales del Centro Histórico, mediante la recolección de información de carácter cualitativa, mostrando y describiendo el fenómeno desde los sucesos que lo conforman, contexto que lo rodea e individuos que lo habitan.

4.2.2 Diseño de investigación

El diseño de la investigación es de tipo no experimental, caracterizada por la nula manipulación de las variables; imaginario del arte urbano y escenarios culturales. Evaluando el fenómeno sin intervenir los escenarios urbanos presentados. La investigación es de corte transversal o transeccional con la recolección de datos en un periodo determinado o único momento, y de caracteres descriptivos al estudiar la incidencia y el impacto de las variables en el contexto que se encuentran desde naturaleza, es decir el estudio del fenómeno desde el ámbito urbano a partir de la incidencia de los individuos.

4.3 Matriz operacional

Desde las variables de la investigación, el imaginario del arte urbano se presenta como la variable independiente y, escenario cultural como la variable dependiente. De esta forma se desarrollan categorías de estudio e indicadores que establecen parámetros para poder medir el fenómeno, mediante las técnicas propuestas, así como los instrumentos, los cuales son los necesarios para la recolección de información para la próxima fase de análisis, identificación, categorización y evaluación.

Tabla 2*Matriz operacional de variables, categorías e indicadores*

Variables	Categorías	Indicadores	Instrumentos
Independiente: Imaginario del arte urbano	Expresiones urbano- artísticas	Grafiti	Cédula de observación sistemática
		Postgraffiti	
		Muralismo	Registro fotográfico
		Arte escénico	Mapeo
	Sucesos urbano-artísticos	Anonimato	Cédula de observación sistemática
		Espontaneidad	
Legalidad			
Dependiente: Escenarios culturales	Escenarios	Bienestar	Entrevista semiestructurada
		Riesgo	Mapeo
	Identidad y prácticas culturales	Región frontal	Registro fotográfico
		Región trasera	
		Identidad	Entrevista semiestructurada
		Costumbres	
Tradiciones			
Motivaciones del paisaje	Interacción	Entrevista semiestructurada	
	Publicidad	Cédula de observación sistemática	
	Propaganda		
	Institucionalidad		
	Activismo	Registro fotográfico	
pedagogía			

Nota: la tabla condensa metodológicamente el abordaje teórico conceptual que se plantea en la investigación, mismo que se divide en dos variables que despliegan indicadores con la finalidad de analizar y evaluar el estudio fenomenológico. Los instrumentos asignados a cada indicador son seleccionados conforme los objetivos planeados, mismo que se basa en aportaciones cualitativas de diversos autores de estudios urbanos y sociales.

4.4 Propuesta metodológica

El estudio recopila datos cualitativos formando una triangulación de información bajo la metodología de montaje cinematográfico mediante la técnica de entrevista semiestructurada, observación sistemática, mapeo y con el montaje de escenarios urbanos. La propuesta se apega a la metodología de *Montaje de escenarios urbanos a partir del imaginario* por Rodríguez (2014) basado en la teoría del cine de *Montaje Cinematográfico arte de movimiento* del autor Rafael Sánchez (2006) desde el plano, la escena y secuencia del montaje. Complementando la propuesta enfocada a las características de la investigación con herramientas y aportes en técnicas e instrumentos diversos autores que han estudiado, analizado y evaluado el imaginarios, arte, escenarios y cultura.

El diseño metodológico se construye desde los planos o etapas del cine según Sánchez (2006), diseñando 3 planos metodológicos que pretenden trabajar en sinergia como montaje “la puesta en escena del montaje depende de la compaginación del montaje imaginado, pasando de una línea conductora del pensamiento de sueños y fantasías a escenas, escenarios y escenografías integradas” Rodríguez (2014, p.1), en este sentido, se relaciona el montaje imaginado con pensamientos de sueños y fantasías como el primer plano metodológico con la utilización de entrevista semiestructurada y mapa mental. El segundo plano es descrito como escenas y escenarios donde se aborda la observación sistemática y el mapeo de arte urbano. Y el tercer plano delimitado como escenografías integradas mediante el análisis de escenarios por el escenario frontal y trasero de MacCannell (2003).

Tabla 3

Esquema de planos metodológicos de la investigación

Planos metodológicos	Técnicas	Instrumentos
----------------------	----------	--------------

Montaje imaginado	Entrevista semiestructurada	Formulario de preguntas semiestructuradas
	Mapa mental	Formato de dibujo libre
Escenas y Escenarios	Mapeo	Mapa de escenarios culturales
	Observación sistemática	Cédula de observación sistemática
Escenografías integradas	Análisis de escenarios	Registro fotográfico

El primer plano metodológico aborda el montaje imaginado a partir de pensamientos, sueños y fantasías de los individuos que vislumbran y habitan el fenómeno del arte urbano en los escenarios culturales del Centro Histórico de Culiacán. Para este primer plano se propone utilizar como uno el principal instrumento la entrevista semiestructurada basada en el planteamiento de Rodríguez en *Metodología para el estudio del montaje de escenarios urbanos a partir del imaginario* (2014), a su vez se retoman aportaciones de Méndez en *Imaginario del lugar* (2008). Para la elaboración del instrumento se recurre a elementos de la encuesta planteada por Silva (2004) en *Metodología hacia la construcción de un urbanismo ciudadano*, retomando principalmente el abordaje desde tres aspectos; ciudad, imaginario y escenarios urbanos.

La aplicación de las entrevistas se contemplan en tres vertientes, por una parte se conforma de una serie de preguntas semiestructuradas, las cuales son dirigidas (hablando en términos escénicos) a los espectadores, quienes concurren y observan la escena, es decir, a los visitantes recurrentes del Centro Histórico, con el propósito de recabar valores imaginarios conociendo la opinión de los agentes externos en la participación y elaboración del fenómeno del arte urbano, pero sí como los visitantes que visitan los escenarios identificados como culturales.

La segunda entrevista es dirigida a los habitantes del Centro histórico, con el propósito de conocer la opinión de los residentes, quienes desarrollan su cotidianidad en Centro Histórico, estableciendo mayor cercanía con los escenarios culturales y el fenómeno del arte urbano. La tercera entrevista se orienta a los actores activos que participan en la escena urbano-artística, es decir a lo que se denomina en esta investigación como artistas urbanos, entre estos se incluyen a quienes plasman, interpretan y proponen sus obras en el espacio público con diferentes motivaciones. El objetivo es conocer el propósito, motivación e impacto que pretenden generar con intervenir el espacio urbano, al mismo tiempo se busca conocer los detalles sobre la creación bajo los incriptos de la legalidad, anonimato, entre otras.

El segundo plano metodológico acerca de escenas y escenarios, se retoman aportaciones de MacCannell (2003) en *El turista. Una nueva teoría de la clase ociosa*, con las clasificaciones de escenarios, entre ellos los escenarios culturales, complementado con la propuesta de Goffman (2001) quien define la región frontal y región trasera. En este sentido, se recurre a la observación sistemática como la técnica metodología, misma en donde se describen y clasifican los sucesos urbano-artísticos a partir ponderaciones del fenómeno urbano por Silva (2013) en *Atmósferas ciudadanas: grafiti, arte público, nichos estéticos*. aportando valencias de identificación de las intervenciones urbano-artísticas desde lo físico. Así como desde la motivación para las creaciones de las intervenciones, identificando y clasificando por las motivaciones del paisaje y la arquitectura, definiendo categorías de análisis basadas en el *Stimmung* o ambiente urbano abordado por Simmel (2013). El instrumento para la observación sistemática es una ficha de registro diseñada a partir de las categorías e indicadores de la investigación.

Partiendo de la observación sistemática, se añade como complemento la identificación geográfica de las expresiones urbano-artísticas en el sitio, con el mapeo del arte urbano, abordando el mapa desde el espacio y lugar como un lenguaje simbólico y

antropológico desde pensamientos de Michel de Certeau (2000), y desde un enfoque geográfico y etnográfico, con aportaciones de Daniel Hiernaux y Alicia Lindón en *Geografías de lo imaginario* (2012) identificando la configuración territorial del imaginario. Creando un mapa del arte urbano como instrumento donde se identifican los escenarios culturales, las intervenciones artísticas en el área de estudio, así como otras peculiaridades del estudio.

El tercer plano del planteamiento metodológico, delimitado como escenografías integradas, se apoya del montaje de escenarios de Rodríguez (2014), Desde el registro de escenarios por plano-contraplano, a partir del análisis fotográfico del arte urbano en los escenarios culturales y paisaje urbano del Centro Histórico. El archivo fotográfico se implementa durante toda la etapa metodológica, contemplando la creación de un apéndice fotográfico de todo el proceso y transformación del paisaje durante el transcurso de la investigación. Para la documentación fotográfica se utiliza el recurso de una cámara digital profesional con diversos objetivos que captan con claridad las escenas urbanas.

4.5 Justificación de categorías e indicadores

La matriz operacional de la investigación despliega dos variables con cinco categorías y veintiuno indicadores, con fines de conocer claramente la selección y la incidencia que tiene en la investigación cada uno de ellos, a continuación, se expone la pertinencia que presentan para los objetivos de la investigación.

4.5.1 Categoría expresiones urbano artísticas

La primera categoría se despliega de la variable independiente imaginario del arte urbano, esta es definida como expresiones urbano artísticas, refiriéndose principalmente al movimiento del grafiti del cual forma la base de la creación de una nueva manera de intervenir el espacio público, definido a manera de lo posible formalmente como arte urbano, esta última se remite a las libres expresiones que se han popularizado y se han

añadido al término a partir de nuevas técnicas desde la popularización del grafiti hasta el inicio del siglo XXI, las cuales para esta investigación se considera dentro del arte urbano al postgraffiti, muralismo y arte escénico, las cuales derivan transformaciones estéticas suscitadas en las dinámicas artísticas actuales en las ciudades contemporáneas.

Resulta esencial distinguir las líneas que separan dichos términos, pues son analizados bajo aspectos temporales, representando significaciones diferentes en temas sociales, culturales, propósitos de realización y las técnicas para su elaboración. La presencia de estos fenómenos involucra elementos que van más allá de la transformación del paisaje urbano que puede presentar cualquier ciudad, pues a través de ella se puede describir mediante sus inscripciones gráficas y textuales, aspectos urbanos que despiertan imaginarios individuales y colectivos dentro del entorno habitado, lo que produce que el análisis del mismo pueda ser bien definido en la separación de las intervenciones inscritas dentro del grafiti contemplada como un movimiento pionero y separado del arte urbano, en el que se engloba el postgraffiti que deriva temporalmente a la creación del muralismo así como del arte escénico en la calle o en el espacio urbano.

4.5.1.1 Grafiti, posgraffiti, muralismo y arte escénico

Con base a las ponderaciones teóricas se selecciona el grafiti, posgraffiti, muralismo y arte escénico se identifican como las intervenciones que se realizan en el polígono de estudio, es por ello que se marcan como indicadores, ya que desde la separación de las intervenciones se puede identificar en mayor o menor medida cual tipo de intervención es la que mayormente prolifera, así como el análisis en el escenario que se realizan.

4.5.2 Categoría sucesos urbano artísticos

La categoría se enfoca en comprender cada intervención inscrita como grafiti y las dentro que se encuentran dentro de lo definido en esta investigación como arte urbano, para esto es diferenciado a partir de ponderaciones de las características que se le

atribuyen al grafiti señaladas por Silva el cual identifica las intervenciones de grafiti como “un mensaje o conjunto de mensajes, filtrados por la marginalidad, el anonimato y la espontaneidad y que en el expresar aquello que comunican violan una prohibición para el respectivo territorio social dentro del cual se manifiesta” (Silva, 2013, p.3), caracteriza este movimiento artístico bajo siete aspectos o valencias (marginalidad, anonimato, espontaneidad, escenicidad, velocidad, precariedad y fugacidad), las cuales son retomadas tres; el anonimato, la espontaneidad y la velocidad. A pesar que las valencias de Silva son referidas al grafiti se retoman como aspectos comunes que presentan las intervenciones de arte urbano también como un fenómeno que es surgido del grafiti y se encuentra inmerso en las expresiones urbanas, además de las tres valencias retomadas se añade el indicador de legalidad, el cual se refiere a la legalidad o ilegalidad al momento de hacer las intervenciones, esto revela el carácter social y político de las ciudades al intervenir el espacio físico y el simbolismo transgresor que vislumbran los artistas al manifestarse.

4.5.2.1 Anonimato, espontaneidad, velocidad y legalidad

La categoría de sucesos urbano artísticos despliega indicadores enlistados bajo los siguientes: anonimato, espontaneidad, velocidad y legalidad, en este orden, se definen cada uno de ellos. En primer aspecto se comprende el anonimato como la representación de mensajes que enmascaran y ocultan la autoría individual o colectivo al conocimiento público, el anonimato denota parte del propósito de intervenir el paisaje ya que es importante conocer si el artista tiene como objetivo visibilizar y difundir la firma de su obra. En el segundo aspecto se encuentra la espontaneidad, corresponde a la intervención no planeada, marcada como una acción imprevista que recurre a los principios del arte urbano en el análisis inmediato del espacio y la acción de plasmar la intervención leyendo rápidamente el contexto y los elementos que se encuentran en él. La velocidad es acotada como el tercer indicador de la categoría, esta se refiere a la acción realizada en el menor tiempo posible, esto se refleja en las diferentes técnicas empleadas que ayudan a la

propagación de intervenciones en serie, es decir entre menos tiempo conlleve la elaboración de una intervención más rápido se puede replicar, mismo aspecto que se inclina al hecho de intervenir velozmente como práctica informal para que el acto no sea sancionado o señalado como generador de vandalismo, lo que lleva a la propuesta del último indicador de la categoría la ilegalidad.

La legalidad se añade como un valor a considerar al momento de conocer la configuración del arte urbano, ya que este aspecto confirma el acto veloz, espontaneo y anónimo de intervenir, es decir, cuando una intervención se encuentra dentro de la legalidad estos tres indicadores mencionados anteriormente no se cumplirán del todo ya que la ilegalidad es un acto fundador del grafiti y del arte urbano al conquistar el espacio no permiso o cedido para intervenir, sin embargo, la popularización de lo mismo ha dado apertura a su aceptación para ser utilizado como atractivo visual con diversas motivaciones, de esta forma desde la popularización y comercialización arte urbano no es raro identificar una obra elaborada desde la legalidad destacando la atención al detalle, así como la ejecución y técnica trabajada.

4.5.3 Categoría escenarios

Desde la variable dependiente escenarios culturales, se despliegan tres categorías de análisis, la primera hace referencia a los escenarios urbanos, específicamente a los culturales y del riesgo, de los cuales se componen desde la parte frontal y trasero, mismo que se define como indicador de análisis.

4.5.3.1 Bienestar y riesgo

En primera instancia se retoma a partir de abordaje del escenario cultural como escenarios de bienestar, los cuales se delimitan como aquellos que los culiacanenses visitan desde un interés recreativo, representando una alta aceptación al espacio y siendo vislumbrado como un escenario de salud y bienestar para la ciudad y lo ciudadanos. Y en

un paralelo opuesto al bienestar se encuentra el riesgo como el ambiente generado a partir de hechos y sucesos que se instalan en las personas a partir de características que revelan el peligro urbano, analizándolos como los escenarios que representan el mayor de elementos urbanos que provocan el riesgo en la ciudad mediante experiencias, sensaciones y percepciones de habitar el espacio. La Contraposición del bienestar y el riesgo en los escenarios es un aspecto que se encuentra desde la problemática de la investigación, es por ello que se retoman como indicadores que revelaran los escenarios donde se presentan ambas dinámicas.

Los indicadores escenario desde la región frontal y escenario desde la región trasera corresponden al análisis planteado por MacCannell (2003), siguiendo el sentido común del análisis de división estructural de establecimientos sociales por región frontal y región trasera de los escenarios, método propuesto en primera instancia por Erving Goffman (2001), donde “el frente es el lugar de reunión de anfitriones y huéspedes ... y la región trasera es el sitio a donde se retiran los miembros del equipo local entre una actuación y otra” (MacCannell, 2003, p.122), en este sentido se pretende analizar los escenarios mediante las regiones, mostrando la diferenciación de ambas regiones y las dinámicas que se suscitan en ella, señalando el contexto que compone al escenario, mismo que abre el preámbulo a la creación de imaginarios al momento de visitar ambas regiones.

4.5.3.2 Escenario región frontal y región trasera

Los indicadores que se desprenden en esta categoría son adyacentes a las particiones del escenario, marcando el escenario frontal o *front* y el trasero o *back* como los primeros elementos a identificar de los escenarios, en donde se analiza el montaje bajo las características de la investigación de arte urbano.

4.5.4 Categoría expresiones y prácticas culturales

Identificar las expresiones y prácticas culturales se plantea para la clasificación de escenarios en el Centro Histórico, identificando los escenarios contruidos de elementos culturales mediante la “teatralidad de la realidad.” (Evreinoff, 1956, p.43) La forma cohesionada de la cultura modela nuestro comportamiento bajo formas llamadas teatrales o performativas englobando aquellas que configuran el tejido cultural de la sociedad.

4.5.4.1 costumbres, tradiciones y actividades recreativas

Bajo ponderaciones de la identificación de escenarios turísticos y culturales de MacCanell (2003) se señalan las costumbres, tradiciones y actividades recreativas como las principales actividades y características que poseen los escenarios culturales y turísticos.

4.5.5 Categoría motivaciones del paisaje

En la última categoría de la investigación se definen las motivaciones del paisaje, abordado desde aspectos únicamente cualitativos por Simmel (2013) en la *Filosofía del paisaje*. Relacionando el paisaje urbano con los ordenamientos estructurales leídos inconscientemente mediante la observación de la ciudad como conjunto de significados, conformando unidad en el ambiente, descrita por Simmel (2013) como la que da experiencias y sensaciones únicas a un espacio determinado trabajado desde la espiritualidad espacial, denominada como *Stimmung*. “La *Stimmung* de una persona es la unidad que colorea, siempre o momentáneamente, la totalidad de sus distintos contenidos psíquicos, confiriéndoles una tonalidad común” (Simmel, 2013, p. 18)

En este sentido, todos los fragmentos del paisaje poseen diversas motivaciones en cuanto a la creación y reproducción, abarcando todos los elementos tangibles que configuran los elementos intangibles de los individuos.

4.5.5.1 Indicadores motivaciones del paisaje

Los indicadores marcados en la investigación son seleccionados bajo el reconocimiento de las representaciones e intervenciones urbanas creadas con diversos motivos o *Stimmung*, en donde se pueden enlistar las formas de representación, denominaciones teóricas y las motivaciones en la creación de los mismo, trabajando de manera no ordenada con intercesiones entre sí, desde la motivación por interacción con el paisaje, activismo, Publicidad, bajo alguna institución, propaganda y pedagogía.

4.6 Diseño y validación de instrumentos de recolección de datos

El estudio plantea el diseño de instrumentos apegados a las categorías e indicadores anteriormente expuestos. Los instrumentos se alinean a los parámetros teóricos retomados en el estudio, buscando la adaptación justificada ante el imaginario del arte urbano en escenarios culturales.

Los diseños de instrumentos son seleccionados para registrar sistemáticamente los acontecimientos fenotípicos en la recopilación de datos en el trabajo de campo. Al desarrollarse la investigación bajo el corte cualitativo, el diseño metodológico se apega a la triangulación de información mediante chequeos cruzados por la entrevista semiestructurada, mapeo de arte urbano, la observación sistemática, mapa mental y el montaje de escenarios, creando una cadena de evidencia de documentación textual y fotográficamente del proceso de la investigación en curso.

4.7 Mapeo y mapa del arte urbano

Para la Identificación física de arte urbano se propone la técnica mapeo de Michel de Certeau, desarrollada en la obra *La intervención de lo cotidiano 1. Artes de hacer* (2000) analizado desde el espacio y lugar, el autor hace una comparación entre el itinerario como “una serie discursiva de operaciones” y el mapa como “asentamiento totalizador de observaciones” operando como lenguajes simbólicos y antropológicos del

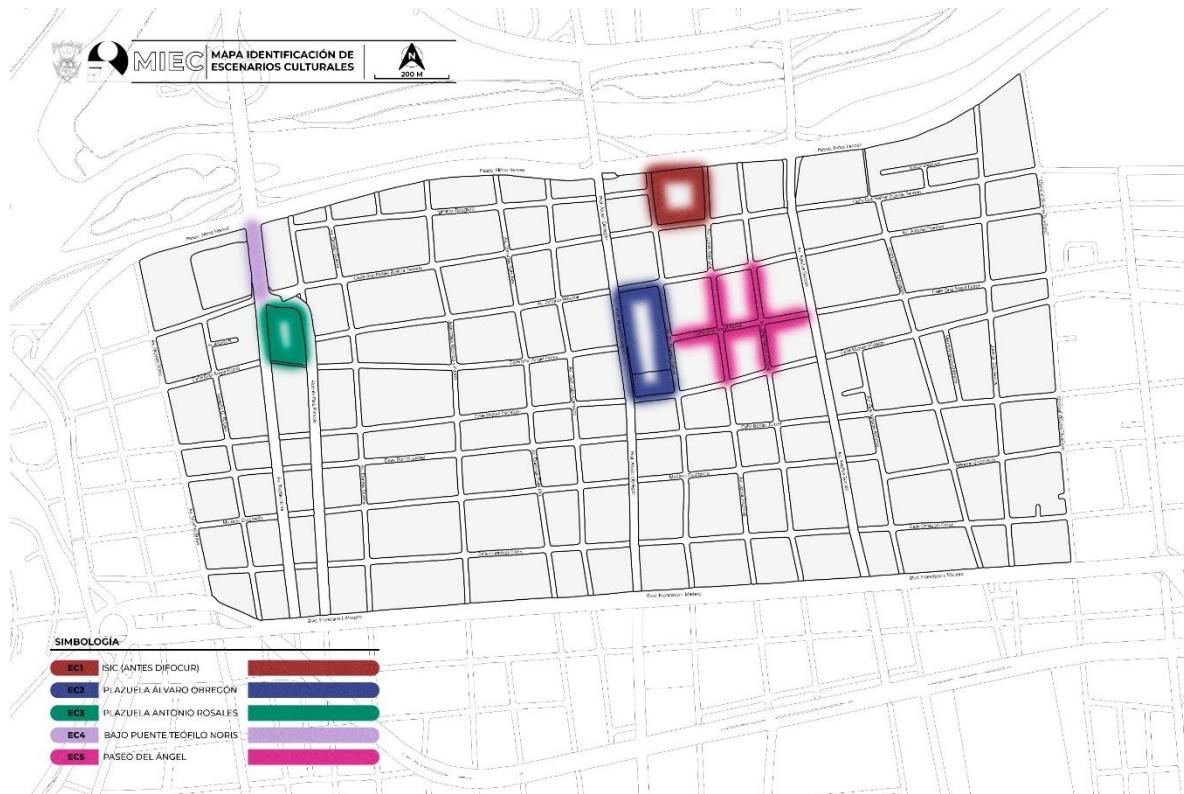
espacio generadores de significaciones que se representan con la construcción de relatos cotidianos en los individuos desde el mapa. Se propone analizar la técnica de mapeo y el instrumento de mapa como un elemento de “representaciones literarias y científicas del espacio” (Certeau, 2000, p. 131), retomado desde la base geográfica y el registro etnográfico, que adjunta elementos como la ubicación, localización y “la descripción de un camino... la cual se acompaña hoy con un dibujo apresurado que traza sobre el papel, en citas de lugares, una danza de pasos a través de la ciudad” (Certeau, 2000, p.13), encontrando en los relatos del espacio, el itinerario y recorrido inmersos en los mapas, donde se prescribe un orden y secuencia de los lugares urbanos, de esta forma el mapa revela “inscripciones construidas en lugares exponiendo productos del conocimiento y formando cuadros de resultados legibles” (Certeau, 2000, p.134). Ahora bien, para realizar el mapeo desde el imaginario, es indispensable crear una relación del imaginario con la geografía del mapa desde la cotidianidad de los escenarios del estudio, para ello, se retoma la postura de Alicia Lindón en *Geografías de lo imaginario* (2012) acerca de la relación geografía-imaginario como una construcción intrínseca en el estudio de los espacios cotidianos. “Este tipo de abordaje de lo cotidiano a la geografía incluye lo imaginario como dimensión necesaria del análisis, y al mismo tiempo la comprensión del imaginario requiere del análisis de lo cotidiano” (Lindón, 2012, p. 76). De esta forma se aborda el mapeo del arte urbano como una herramienta de la geografía-imaginario que identifica los espacios físicos y de carga imaginarias donde se suscitan las intervenciones de arte urbano.

El instrumento propuesto para el mapeo del arte urbano se conforma a partir del mapa base de la delimitación del Centro Histórico de Culiacán, Rosales por IMPLAN en el *Plan Parcial Centro Histórico de Culiacán* (1995). Partiendo de esto, se señala con simbología los escenarios culturales identificados, así como el arte urbano en los escenarios culturales y la clasificación de los mismo. Al instrumento le añade un norte por referencia geográfica y un cuadro de simbología.

4.7.1 Instrumento Mapa del arte urbano

Figura 21

Instrumento mapa del arte urbano



Nota: En el mapa se identifican los escenarios culturales, de esa misma manera se identifica y clásica el arte urbano en cada escenario cultural. Elaboración propia (2021).

4.8 Cédula de observación sistemática por montaje de escenarios

El instrumento recaba información de los sucesos urbano artísticos y las motivaciones del paisaje a través de diversas visitas al área de estudio en horarios diferentes conformes el funcionamiento del espacio urbano. Diseñado a partir de la metodología de Montaje de cinematográfico de escenarios (2014) por Rodríguez. Planteando analizar el plano-contraplano con la región frontal y trasera del escenario, a partir del montaje fijo mediante fotografías y el montaje en movimiento por grabaciones.

La ficha de registro documenta textualmente y fotográficamente la observación de las puestas en escena.

El instrumento está conformado por cinco secciones de análisis, la primera sección es el mapa de identificación de escenarios culturales, incluido como referencia a la ubicación del escenario cultural en el Centro Histórico que se le aplica el instrumento. Posterior, se añade un mapa de contexto en el cual se reconoce el contexto inmediato del punto específico de estudio. Este mapa comprende el escenario cultural como un fragmento del paisaje urbano, por el cual, para comprender de mejor manera el fenómeno se necesita poder observar sistemáticamente todo el contexto. En la tercera sección se muestra un levantamiento panorámico del escenario cultural con una cuenca visual de 180 grados. Este elemento es retomado de los estudios de *Catálogo de Paisaje del parque Sarmiento de la ciudad de Córdoba* de Peries, Kesman y Barraud (2019), añadiendo la cuenca visual como la primera identificación de los elementos que posee el paisaje, en este sentido, desde los elementos de arte urbano que se encuentran inmerso en los escenarios culturales y el paisaje urbano.

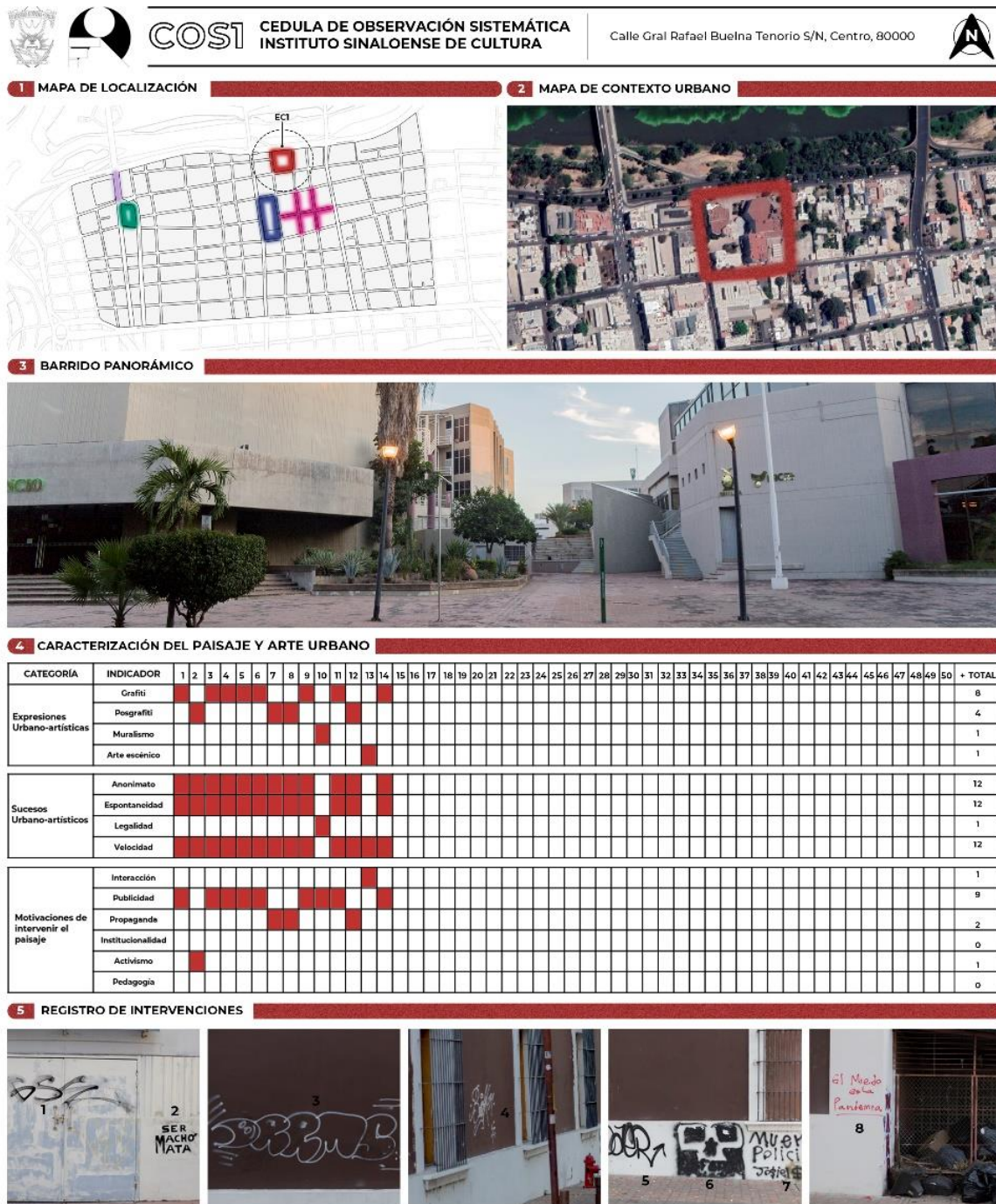
La cuarta sección es la redacción de la observación sistematizada desde las categorías e indicadores de la investigación. En esta parte es donde se documenta el fenómeno medido desde la ausencia y presencia de las categorías e indicadores anteriormente seleccionados para la investigación.

La quinta sección es la parte del registro y documentación de las intervenciones urbanas y artísticas, las cuales se añaden para identificar la relación con el paisaje urbano y el contexto donde se encuentran.

4.8.1 Instrumento cédula de observación sistemática

Figura 22

Instrumento Cédula de observación sistemática



4.9 Entrevista semiestructurada

La entrevista semiestructurada se apega al planteamiento metodológico del estudio *Montaje de escenarios urbanos a partir del imaginario* por Rodríguez (2014), desde la identificación de la realidad registrada a partir del montaje, empleado para poder analizar la construcción imaginaria a partir de la realidad y opinión de los habitantes, visitantes y artistas sobre el fenómeno del arte urbano, desde el análisis de escenarios donde se crean las expresiones y prácticas culturales y expresiones urbano-artísticas con el análisis del guion de la puesta en escena del arte urbano.

La entrevista del montaje de escenarios a partir del imaginario es conformada a partir cuatro etapas, la primera correspondiendo a “1) creación del montaje: configuración del pueblo y descubrir el imaginario; 2) guión técnico: imágenes visuales y la técnica de toma por toma; 3) relación argumental (escenografía): recorridos (cotidiano e imaginado) y 4) montaje a partir del imaginario (real y ficción)” (Rodríguez, 2014, p. 1).

La primera etapa denominada creación del montaje se desarrolla a partir de conocer la configuración del Centro Histórico como espacio generador imaginarios, desde la realidad de los visitantes, habitantes y artistas urbanos a partir del análisis urbano del Centro Histórico. En la primera etapa se emiten cuestionamientos acerca de la realidad, el creador, las artesanías, el espectador y el falseo, maquillajes y suplantaciones

Se plantea revelar los hechos que impactan las dinámicas culturales del espacio a través de la identificación de eventos que han sido representativos, leyendas, personajes históricos, lugares que representan identidad, preferencias del espacio y percepciones, es decir, se abordan cuestiones del espacio vivido e imaginado a partir de la carga cultural.

Realidad:

- ¿Cuáles son los sitios que más frecuenta del Centro Histórico?

- ¿Cuáles son las edificaciones que considera más importantes del CH?
- ¿Cuáles acontecimientos importantes recuerda del CH?
- ¿Cómo describe físicamente el Centro Histórico?

Creador:

- ¿Percibe el Centro Histórico alegre o triste? mañana, tarde y noche:
- ¿Percibe el Centro Histórico bullicioso o silencioso? mañana, tarde y noche:
- ¿Percibe el Centro Histórico hostil o cálido? mañana, tarde y noche:
- ¿Percibe el Centro Histórico tranquilo o violento? mañana, tarde y noche:
- ¿Percibe el Centro Histórico seguro o inseguro? mañana, tarde y noche:
- ¿Qué es lo que le agrada de vivir/visitar/intervenir en el Centro Histórico?
- ¿Qué es lo que le desagrada de vivir/visitar/intervenir en el Centro Histórico?

Personajes y celebraciones:

- ¿Cuáles considera que son los personajes más importantes del CH?
- ¿Qué leyenda o historia relevante conoce del Centro Histórico?
- ¿Qué eventos o celebraciones son tradicionales del CH? ¿En dónde se practica? Y ¿quiénes la celebran?

Espectador:

- ¿Cuáles lugares recomendaría visitar a los turistas?
- ¿Qué sitios o lugares del Centro Histórico son sus favoritos?
- ¿Qué lugares culturales del CH le gustaría que se recuperaran?

Falseo, maquillajes y suplantaciones:

- ¿Existen lugares que le producen riesgo ¿cuáles son?
- ¿Existen lugares reconocidos de poder civil o social tomados por imposición o fuerza en el CH? y ¿cuál(es) son estos lugares?

La segunda etapa de la entrevista se acota al guion técnico del cine, en donde se muestra el rediseño del Centro Histórico a través del imaginario con la creación y producción de imágenes mediante la relación que presentan los entrevistados con recuerdos, experiencias y emociones sobre el fenómeno de arte urbano suscitado en el Centro Histórico. El guion técnico se aborda desde la toma por toma de escenarios con una serie de imágenes de los escenarios culturales y arte urbano.

Imágenes visuales:

- ¿Qué es lo primero que piensa cuando se habla de arte urbano en el CH? ¿por qué?
- ¿Qué intervención de arte urbano en el CH es la que más recuerda? ¿Por qué?
- ¿Le ha tomado o le han tomado alguna fotografía donde destaque alguna intervención de arte urbano? ¿Cuál fue el motivo?
- ¿De qué color considera que es el Centro Histórico?
- ¿A qué color le recuerda el arte urbano del CH?

Toma por toma:

- ¿Cuál considera que es el lugar cultural en el CH por excelencia? ¿Qué actividades se realizan en ese espacio?
- ¿Cuál es el lugar del CH que recuerda con mayores intervenciones de arte urbano?

La relación argumental se presenta como la tercera etapa de la entrevista, en esta parte se aborda la transformación del espacio mediante el arte urbano desde el montaje de escenarios, identificando la opinión cognitiva sobre el fenómeno y el impacto que genera en los seres sociales. La última etapa del proceso es el montaje desde el imaginario con lo real como arte urbano en escenarios culturales. Contrastando la ficción generada a partir de la producción del imaginario como visitante, habitante y artista urbano, revelando los contrastes de ambos planos que son generados a partir del fenómeno del arte urbano.

En esta etapa se recurre al mapa mental como técnica de apoyo dirigido a los artistas urbanos, para la revelación de los recorridos de arte urbano, limitantes territoriales, y los lugares de preferencias para la exposición de las intervenciones.

Relación argumental:

- ¿Cómo describe el arte urbano presente en el CH? (Murales, posgrafiti y arte escénico)
- ¿Qué opina de que los artistas urbanos intervengan el Centro Histórico?
- ¿Cuál es el impacto que le ocasiona el arte urbano en el CH? ¿Qué es lo que siente?
- ¿Cuáles son los lugares en el CH que considera pertinente para realizar las intervenciones?
- ¿Cree que el arte urbano aporta identidad y cultura al CH? ¿por qué?
- ¿Considera que el arte urbano genera inseguridad o riesgo en el CH? ¿Por qué?
- ¿El arte urbano en el CH se deba mitigar o proliferar? ¿por qué?

Relación argumental; dirigido a los artistas urbanos

- ¿Qué tipos de intervenciones realiza?
- ¿Cuál es el principal motivo de intervenir el Centro Histórico?
- ¿Que simboliza para usted realizar una intervención en el espacio urbano?
- ¿Cómo describe el arte urbano presente en el CH?
- ¿Cuál es el impacto que busca tener en sus intervenciones?
- ¿Cuáles son los lugares en el CH que considera pertinente para intervenir?
- En un futuro de 10 años ¿cómo vislumbras en arte urbano de Culiacán? ¿mitigación o proliferación? ¿por qué?
- ¿Cree que el arte urbano generado en Culiacán tenga elementos identitarios? ¿Cuáles son?

Mapa Mental

- Señale los espacios de prioridad para intervenir ¿cuáles son las características que debe tener?
- Señale los espacios que se limita a intervenir ¿por qué existe la limitante?

Las instrucciones para realizar la entrevista se adquieren de los estudios de Silva (2004) y Méndez (2008), destacando la cordialidad, buena dicción, legibilidad del instrumento y neutralidad durante la aplicación.

4.10 Validación de los instrumentos

La validación del instrumento se realiza por expertos, revisando las preguntas y contenido considerándolos pertinentes para el estudio con base al desarrollo teórico conceptual y metodológico, así como los objetivos de la investigación. utilizando el coeficiente de validez de contenido total, con confiabilidad de concordancia de interjueces.

4.11 Diseño y características de la muestra

4.11.1 Población definida

Los Habitantes de la ciudad de Culiacán Rosales se determina como el universo de población que se plantea estudiar, entendiendo que la mayoría de los habitantes han visitado el Centro Histórico. Para el diseño de la muestra se establecen tres grupos de unidad de análisis relacionados con el fenómeno abordado

- Grupo a) Visitantes recurrentes que asistan mínimo una vez a la semana el centro histórico definidos como; adultos mayores de 18 años, contemplando locatarios del Centro, estudiantes, comerciantes, etc.
- Grupo b) El segundo grupo se componen por residentes del Centro Histórico como; adultos mayores de 18 años

- Grupo c) El tercer grupo es dirigido a artistas urbanos que intervienen de manera directa el paisaje urbano y los escenarios culturales del Centro Histórico.

4.11.2 Tamaño de la muestra

El estudio determina el tamaño de la muestra y la estrategia de muestreo partiendo de las premisas establecidas por Sampieri, Fernández y Baptista (2014) apuntando que “los estudios cualitativos el interés del investigador no es generalizar los resultados de su estudio a una población más amplia. Lo que se busca en la indagación cualitativa es profundidad. Nos conciernen casos o unidades (participantes, organizaciones, eventos, animales, hechos)” (Hernández Sampieri , Fernández Collado , & Baptista Lucio , 2014, p.384)

El tamaño de la muestra se establece en la estrategia de muestreo, la cual se estructura en 3 secciones.

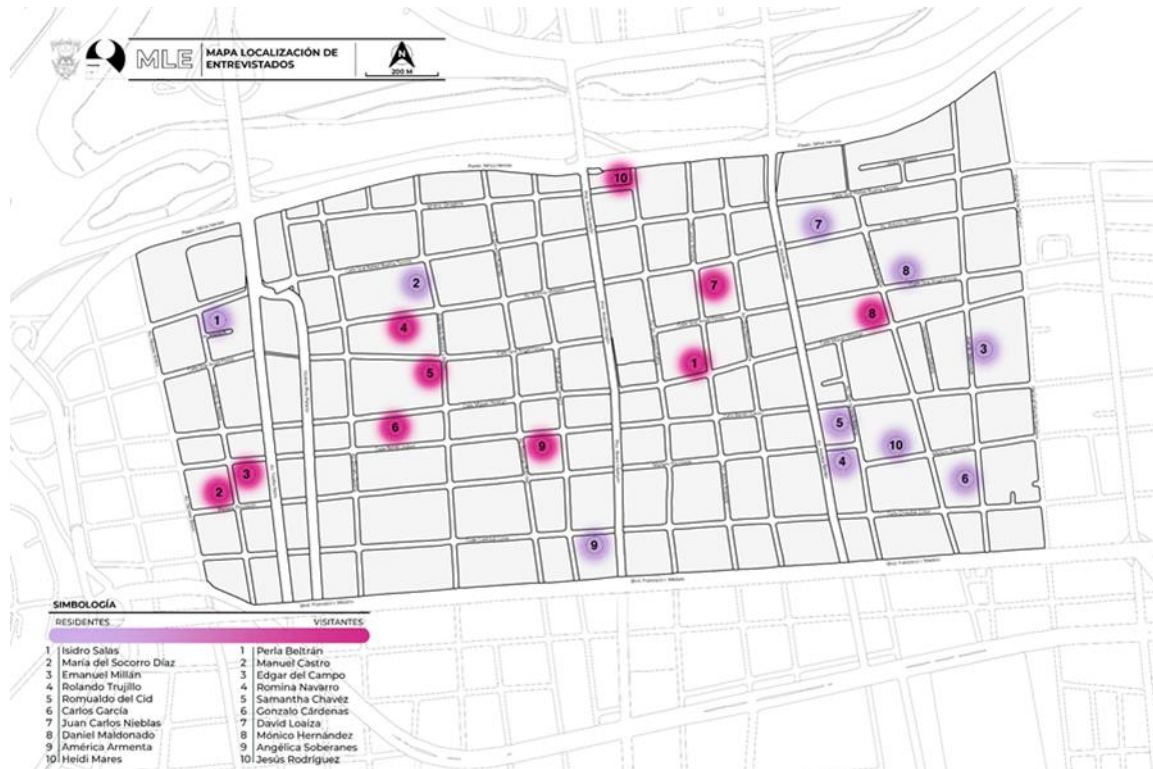
- 1- *Capacidad operativa:* La capacidad operativa conforme a la temporalidad de la aplicación del instrumento, debido a las circunstancias de confinamiento que establece la ciudad, se plantea realizar el 50 por ciento del muestreo de forma virtual y el porcentaje restante de forma presencial.
- 2- *Obtención de datos:* El entendimiento del fenómeno de obtención de datos hasta llegar a la saturación o repetición de información de las categorías de estudio. Al tratarse de una investigación fenomenológica se establecen 10 casos como mínimo requerido para cada grupo de la muestra, con base a conocimiento de Sampieri, Fernández y Baptista (2014). En la presente investigación se estiman mínimamente 10 casos cada uno de los grupos analizados, 10 casos para visitantes frecuentes del Centro Histórico, 10 para habitantes del Centro Histórico y 10 casos para los artistas que intervienen el paisaje urbano

3- *Naturaleza del fenómeno*: en cuanto a la factibilidad del conocimiento del objeto de estudio y la duración de la aplicación del instrumento. la entrevista semiestructurada para los habitantes de Culiacán se estima la duración de 10 a 15 minutos, y en la entrevista estructurada a aplicarse a los artistas urbanos, con una duración aproximada de 40 a 60 minutos.

Sobre el tamaño de la muestra y la población definida se realiza la documentación de los entrevistados mediante el mapeo, buscando la demostración de uniformidad sobre el polígono de estudio, para la investigación sobre el Centro Histórico, con el objetivo de obtener información de diferentes espacios y escenarios, evitando la aplicación de instrumentos en un mismo punto, lo que evita la alteración o sesgo en las repuestas sobre la influencia de un mismo lugar con las mismas características.

Figura 23

Mapa de localización de entrevistados



4.11.3 Técnica de muestreo

Definiendo el universo de la población y el tamaño de la muestra es importante establecer la técnica de muestreo estipulada, la cual define puntualmente los tipos de muestra conforme los objetivos de la investigación. En este sentido, el estudio contempla la técnica no probabilística, por la selección premeditada de visitantes, habitantes y artistas urbanos que intervienen de múltiples maneras el paisaje urbano y los escenarios culturales del Centro Histórico.

Partiendo de la aplicación del instrumento desde el enfoque no probabilístico, se puntualizan los tipos de muestras que se presentan en la investigación.

- 1- Muestra de caso tipo
- 2- Muestra de expertos
- 3- Muestra de Máxima variación

4.11.4 Análisis de datos

Los datos de la investigación de características cualitativas se presentan como un análisis no uniforme en donde se estructuran y organizan los datos y el material recabado de los instrumentos aplicados con las técnicas de observación sistemática, montaje de escenarios, entrevista semiestructurada y mapeo del arte urbano. El análisis de los datos generados por la entrevista se apega a las ponderaciones de Sampieri, Fernández y Baptista (2014), y Silva (2013), planteando en primer plano desde la transcripción leal de información. En una división de codificación, se encuentra en primer nivel la comparación de unidades de información a través de la creación de categorías de análisis por codificación abierta, las cuales agrupan los diferentes géneros de información estableciéndoles un código donde se evalúan las unidades con relevancia para la investigación con la creación de categorías o temas que agrupen la información transcrita por párrafos de 3 líneas.

La observación sistemática se analiza desde la información transcrita en la ficha de observación de los indicadores de la investigación, el análisis se plantea basarse en la teoría de la representación de la realidad por Piéron (1986). Por otra parte, el mapeo del arte urbano se analiza desde un enfoque etnográfico y geográfico desde la teoría de Lindón (2012). Por último, el montaje de escenarios se analiza desde el método de *Montaje de escenarios urbanos a partir del imaginario* por Rodríguez (2014) con el plano-contraplano.

4.11.5 Técnica para el procesamiento de datos

Caracterizando la investigación cualitativa con alcance descriptivo, los datos recabados son mayormente gráficos y audiovisuales de carácter descriptivo con análisis etnográficos en cuanto al fenómeno abordado y la problemática plateada. De esta manera los datos se procesan bajo las ponderaciones establecidas en los objetivos de la investigación, con la reducción y categorización de la información recabada.

A pesar que el enfoque cualitativo no lo caracteriza la cuantificación de datos, el procesamiento de datos se puede realizar desde programas digitales que ayudan a la codificación de patrones, conceptos y características para clarificar la interpretación de los mismos. La investigación contempla como apoyo para el procesamiento de datos el programa *Atlas.ti*, desarrollado por la Universidad Técnica de Berlín por Thomas Muhr, el procesador funciona como un codificador de datos partiendo de las especificaciones que el investigador adjunte como documentos primarios. El programa encuentra las coincidencias de los datos vaciados como entrevistas, imágenes, mapas, entre otros, con los lineamientos de los documentos o especificaciones primarias, así encontrando relaciones para facilitar la interpretación.

Conclusiones generales del cuarto capítulo

Los aspectos metodológicos establecidos son respuesta a las necesidades protocolarias de la investigación, de esta forma la inclinación hacia el enfoque cualitativo permite el análisis y evaluación del fenómeno urbano estudiado sobre los individuos que presencian los hechos y sucesos en los escenarios y paisaje urbano. Las categorías e indicadores se despliegan de las variables como vías de conexión de los cumplimientos de la pregunta de la investigación planteada, asimismo las técnicas e instrumentos; entrevista semiestructurada, mapa del arte urbano, cédula de observación sistemática, documentación fotográfica, apuntan a la triangulación de información que posteriormente requiere un ordenamiento, categorización y análisis.

V: El imaginario del arte urbano a partir de los escenarios y la cultura

Resumen capitular

El capítulo analiza, identifica, categoriza y evalúa el imaginario del arte urbano en escenarios culturales del Centro Histórico. Para ello, el primer apartado se revela el imaginario cultural de los entrevistados respecto al Centro Histórico, se identifican los elementos arquitectónicos que para ellos representa mayor cultura, así como los personajes, hechos y sucesos desde la narración, apuntando al descubrimiento de la identidad que presentan los culiacanenses con el Centro de la ciudad.

El segundo apartado aborda la espacialización geográfica del imaginario cultural en los escenarios culturales del Centro Histórico que señalan los individuos a partir de las escenas y acontecimientos culturales. Apuntando al reconocimiento de los escenarios culturales identificados bajo la entrevista y observación sistemática y el mapeo del arte urbano, asimismo se describen los escenarios culturales y su configuración en el paisaje urbano, de igual forma sobre las intervenciones urbanas y artísticas mediante el análisis de escenario por plano-contraplano con la utilización de la fotografía.

La tercera parte del capítulo aborda la configuración del arte urbano en el Centro Histórico, se conoce la motivación y se esboza el imaginario desde los artistas urbanos que deciden intervenir el paisaje urbano, en esta misma línea se contrasta las respuestas de la entrevista con la configuración física de las intervenciones, se hace uso del mapa mental descubriendo la tipificación de los sitios que se deciden intervenir y cuáles no.

En el cierre del capítulo, se sumerge al imaginario del arte urbano en el Centro Histórico de los residentes y visitantes que cohabitan los escenarios culturales. Se revela la percepción que tienen sobre el arte urbano, así como los sentimientos que les provoca. De este modo, se identifican las características que deben tener las intervenciones para ser o

no aceptadas. esclareciendo el imaginario de los residentes, visitantes y artistas urbanos sobre el arte urbano presente en el Centro Histórico. Posteriormente se aborda el imaginario del riesgo desde la transformación del paisaje sobre la incidencia de las intervenciones urbanas y artísticas.

5.1 El imaginario cultural del Centro Histórico

El primer apartado aborda lo que para la investigación se delimita como cultura, creando un preámbulo para la evaluación del imaginario del arte urbano mediante la arquitectura y el paisaje urbano. Identificando el imaginario cultural desde la construcción imaginaria esbozada a partir del encuentro que tienen los culiacanenses con el Centro Histórico, presentando el grado de identidad mediante la descripción del espacio que habitan, los personajes que son de importancia, las escenas que han resguardado desde la imagen del paisaje urbano, los elementos arquitectónicos que representan valor simbólico y cultural, así como las leyendas e historias que se generan desde la narrativa de los individuos por generaciones.

5.1.1 El Centro Histórico desde los ciudadanos

El primer acercamiento al imaginario cultural del Centro Histórico es mediante la descripción del polígono de estudio, mismo que se formula desde construcciones imaginarias asociadas a partir de generalidades de percepción y el vínculo de los residentes del Centro Histórico sobre el mismo espacio donde viven su cotidianidad, así como de los visitantes frecuentes del Centro Histórico que mantienen largos periodos de horas al día en múltiples ocasiones a la semana. Desde la opinión de América Armenta, residente por más de 9 años del Centro Histórico, lo describe como

un espacio de gran afluencia donde puede convivir el pasado con el presente, miras la mezcla de personas de todos los sectores, es un espacio muy rico por lo mismo, si bien ha habido muchos cambios al pasar los años en el centro histórico todavía

tiene esta esencia de algunas fachadas que se han cuidado, los 500 años que tiene de existir la ciudad los puedes ver al caminar por el centro y pues se conjuga esa parte del pasado y el presente con los adoquines que pusieron hace dos administraciones del gobierno municipal para que se vea más bonito digamos, para la cuestión estética de la ciudad. podría decirte que es un centro de convención de ideas, o sea que convergen muchas ideas por lo mismo que toda la gente está en el centro.

La descripción del centro Histórico comienza desde el valor simbólico que le otorgan los individuos al ser señalado como un lugar testigo de actos históricos, y no solo por lo intrínsecamente relacionado con el título de Centro Histórico, sino con aquello que se tiene noción que sucedió en ese espacio sin conocer a profundidad la totalidad de los hechos. Sin embargo, la descripción también se configura a partir del estado físico que presenta actualmente el espacio, ya que para las personas que han residido por múltiples años han presenciado las transformaciones suscitadas en el contexto inmediato de su hogar, tal es el caso de María del Socorro Díaz residente desde hace 54 años, señalando al Centro Histórico como

Un ícono de vida, que está honestamente descuidado, que quisiéramos que... así como hacen tanto auge al centro, meterle luminarias bonitas, calles bonitas, es un cochinerero, no levantan la basura, es muy peleado el centro, pero nadie se preocupa por la limpieza o el mantenimiento del centro, y está muy peleado si le quieres poner ahí por el presidente, pero no hace nada son puros caprichos de él.

El estado físico actual del centro interfiere en el imaginario cultural que le otorgan los individuos al Centro Histórico, ya que se remiten a las imágenes que han resguardado mentalmente en los últimos años, donde se incluyen también las sensaciones de habitar el espacio y recorrer los múltiples escenarios que componen el paisaje urbano. Isidro Salas

residente por más de 50 años viviendo en el Centro Histórico se remite a describir el centro histórico

Como algo que ha sido rescatado lentamente, pero que se conserva todavía en condiciones aceptables, pero pudiera mejorarse mucho todavía. Lo considero aceptable en cuanto desarrollo urbano, y de mucha experiencia en cuanto, viviendo en el centro, por ejemplo, nosotros no tenemos los problemas de la zona urbana muy llena de tráfico, por estas situaciones que es una calle cerrada, esa es una gran ventaja.

En este sentido, a pesar que se describe como el área de la ciudad de mayor cumulo de elementos Históricas, ya sea por los que se han generado desde la formalización del Centro Histórico, así como de los eventos heroicos y culturales que han sucedido. Relucen las deficiencias que interfieren en los individuos cuando se trata de reconocer como es que se presenta el lugar donde viven. Por otra parte, desde la opinión Rolando Trujillo residente del Centro Histórico desde su nacimiento, resalta el valor simbólico que comprende para él, ya que desde hace 64 años crea su cotidianidad en el Centro, describiéndolo como un espacio de gran importancia y relevancia en la ciudad, pero al mismo tiempo enmarca sus inconformidades que han aumentado con el tiempo.

Para mí es lo más bello porque pues yo amo Culiacán, entre de sus bajas, falta de organización, banquetas peatonales, circulaciones vehiculares... eh pero si ha habido manera de resolver por parte de gobierno del ayuntamiento en este caso, la ampliación de que son muy reducidas las calles, pero cuentan muchas historias es bello, para mí, es un lugar maravilloso donde hay mucha multitud de gente, bueno, obviamente el Centro Histórico es donde se concentra la mayoría de comercio, sobre todo el mercado Garmendia que se pobló por su alrededor de puestos pero que da una gran vida, algo maravilloso.

La homogeneidad del imaginario cultural se construye también a partir del conocimiento de los residentes que han llegado a establecerse en los últimos años en el Centro histórico, siguiendo la misma línea de la que hablan las personas que han vivido la mayor parte de su vida en el Centro. Daniel Maldonado residente desde hace dos años en el Centro, lo describe con las mismas similitudes que anteriormente se mencionan.

Pues, lo describo como una manera universal porque casi toda la gente de Culiacán pasa por aquí, más que nada porque está la Obregón y pues es la calle más transitada o avenidas, pero... a nivel como estético siento que está muy descuidado, o sea siento que es como un punto muy importante, es como el corazón de Culiacán pero está, es como si tú no te cuidaras es algo muy descuidado, o sea las banquetas están muy feas, al menos el tema de aléjate de catedral y todo está descuidado no hay como tantos árboles eh... pues si son calles un poco solas como por el tema de salida o que tu vengas de tu trabajo y el tema de la seguridad pues.

Por otra parte, la descripción de los visitantes se presenta desde panorama un tanto general, ya que rigen un horario para permanecer en el Centro Histórico mismo que permea a no tener el conocimiento en su totalidad sobre las transformaciones del espacio en el día y noche, así como de identificar los elementos culturales que se han transformado o perdiendo, rigiéndose desde la predominación de imágenes que tienen desde infantes del espacio como un lugar lleno e historia y cultura. Perla Beltrán describe el Centro Histórico “muy poblado de gente, siempre hay gente moviéndose, colorido, bonito, me gusta el centro eh... representa la historia de la ciudad, como eran antes las construcciones y todo eso.” Edgar del Campo otro visitante frecuente desde hace diez años comenta que es interesante por la historia que tienen los edificios históricos, así como Gonzalo Cárdenas, describiéndolo como “algo muy representativo de Culiacán, aquí hay mucha historia en el

centro y pues... no está tan bonito si le falta, bonito en ciertas partes bonito, pero pues le falta.”

A pesar que no se profundiza en cuanto a los elementos que para ellos representa cultura el sitio, se vislumbra que el espacio que ha sido transformado durante los años a partir de la arquitectura y paisaje urbano. En palabras de Manuel Castro

Pues... hay veces que siento yo que como que se puede decir que le faltan al respeto de querer cambiar las cosas y toda esa onda, ya de allí para allá todo bien o sea todo mejor, han sabido cuidarlo pues, lo siento agradable más que bello pues.

De la misma forma David Loaiza reconoce el valor que representa el Centro Histórico para la ciudad, pero destaca que no han sido totalmente aprovechado los elementos culturales que posee el polígono

creo que de unos años para acá ha revivido, creo que el centro tiene mucho potencial para convertirse digo de forma tradicional pues ya están los mercados y algunos comercios de forma tradicionales pero creo que tiene mucho potencial aún como para... no casa habitación pero departamentos, comercio a lo mejor de otro tipo, bares, restaurantes y ese tipo de cuestiones que creo que es lo que se trataba de impulsar en su momento, por ese lado tiene mucho potencial pero creo que sí está... bueno uno por la pandemia pegó durísimo ese tipo de negocios, pero hay otra cuestión que yo creo que como esta parte hay muchas calles que tienen banquetas en muy mal estado, incluso si vas caminando hay postes ya sea la luz o el teléfono sobre la banqueta y estorba, no son tan amplias, no creo que la parte del estacionamiento en sí sea una excusa porque en cualquier centro de cualquier ciudad va a hacer un problema, y creo que si hay suficientes estacionamientos pero lo que no existe es esa cultura por el ciudadano decir me voy a estacionar y voy a caminar prefiero estacionarme y no estorbarle a nadie y se queda en doble fila y

hace el chanchullo no. Eh... a mí me gusta venir aquí al centro porque como zona comercial creo que tiene mucho potencial para desarrollar y que las personas más jóvenes vengan aquí al centro y lo disfruten y vivan, pero si también creo que hace esa parte de hacerlo más atractivo digamos para... que no esté tanto construido para los automóviles, sale. que haya oportunidad de caminar de forma tranquila, buenas

En este modo, el Centro Histórico es descrito desde el imaginario de los residentes y visitantes frecuentes como el espacio con mayor historia y cultura de la ciudad, destacando principalmente los elementos arquitectónicos de carácter histórico como un sinónimo de cultura, a la vez el deterioro de la infraestructura y el diseño urbano impacta en la construcción del imaginario cultural del Centro Histórico, ya que se remiten los pensamientos a aquello que les molesta y afecta del espacio, como las luminarias fundidas, las calles sin mantenimiento, banquetas angostas, entre otras.

5.1.2 Arquitectura cultural

Como ya es abordado con anterioridad, parte de la configuración del imaginario cultural proviene de las imágenes mentales que tienen los individuos de la arquitectura con valor histórico, patrimonial y cultural, en este modo, se puede denominar arquitectura cultural a las edificaciones que remiten y aportan cultura a la ciudad en el sentido de la carga histórica o simbólica que le otorgan las personas, surgiendo una jerarquización en cuanto a los inmuebles en el Centro Histórico con estas características. Los entrevistados señalan que la edificación más importante en el Centro Histórico es la Catedral junto con la Plazuela que la rodea Álvaro Obregón, apareciendo por debajo todas las casas de valor patrimonial, y en una igualdad mínima de porcentajes se señala el ayuntamiento de Culiacán y el Mercado Garmendia.

Tabla 4*Edificaciones más importantes del Centro Histórico para residentes y visitantes*

Edificaciones más importantes	Respuestas	Porcentaje
Catedral - Plazuela Álvaro Obregón	14	70%
Casas históricas de valor patrimonial	4	20%
Mercado Garmendia	1	5%
Ayuntamiento de Culiacán	1	5%

Ante el cuestionamiento; ¿Cuáles son las edificaciones que considera más importantes del CH?, América Armenta menciona lo siguiente

Creo que por supuesto la catedral, en el primer cuadro está el palacio municipal, el edificio que pertenece a la Universidad Autónoma de Sinaloa que está en la Plazuela Rosales, por supuesto la plazuela que lo acompaña, la plazuela que acompaña a catedral también, y tiene la importancia el MASIN históricamente creo, siempre ha sido un museo, el espacio, el inmueble del ISIC ahorita (...)

La Catedral junto con la Plazuela Álvaro Obregón se unifican siendo identificadas en su mayoría como una misma edificación debido a la sinergia que tienen ambos elementos arquitectónicos de gran importancia para el centro y la ciudad.

Figura 24*Catedral de Culiacán*

Después de jerarquizar la Catedral Basílica de Nuestra Señora del Rosario como la edificación más importante, se identifica un recorrido por todos los inmuebles con características históricas, mayormente se señala a las propiedades con tipologías arquitectónicas del siglo XIX, así como la recurrencia en recordar la arquitectura que se ha destruido. Isidro Salas argumenta que desde su opinión las edificaciones más importantes del Centro Histórico son “Todas las iglesias, la Catedral, el mercado Garmendia, lo que es el archivo histórico que antes era el palacio de gobierno, y por mencionar algunas otras casas que se conservan aún”. Recurriendo al “conservan aún” de la misma manera que María del Socorro Díaz habla sobre el mismo tópico

Todas las que tumbaron, todas las casas antiguas que han tirado, emm... todas las construcciones que han tirado pues, y el INAH no hace nada. De las edificaciones que están pues la de la esquina, la casa de los de la Vega y el archivo histórico.

De la misma forma Rolando Trujillo hace añoranza a los edificios que recurría visitar desde su niñez, recreando un recorrido de arquitectura cultural a partir de la historia y el valor simbólico que poseen las edificaciones.

(...) pues ya casi todos los edificios los demolieron, pero así históricos está, por ejemplo, ah... lo que viene siendo la casa de los Clouthier, históricos está el de la cultura que viene siendo por la Rafael Buelna entre Obregón y Paliza, y el Casino también.

Figura 25

Edificación en desuso y deterioro



Por parte de los visitantes del Centro Histórico, definen como la edificación más importante también a la catedral, instalándose en el imaginario como un elemento arquitectónico representativo de cultura en el Centro Histórico y la ciudad de Culiacán. No solo de las personas que la vislumbran con habitualidad por la cercanía con sus hogares, sino por los visitantes y turistas que enmarcan el espacio desde el valor histórico y simbólico que posee el espacio, haciéndose acreedor de diferentes sucesos, eventos y celebraciones culturales que se han quedado en la memoria de los ciudadanos.

5.1.3 Narraciones del Centro Histórico

El tercer parámetro que se acota para la definición del imaginario cultural son las narraciones de leyendas o historias que han resultado relevante para los culiacanenses ocurridas en el Centro histórico. En este punto, hablar de la narrativa es esencial ya que se conocen los hechos y personajes que han sido destacados en la generación de tradiciones orales que se relacionan espacialmente con la arquitectura y el paisaje urbano del centro de la ciudad. Las narraciones se suscitan desde historias de la revolución hasta leyendas de personajes populares del Centro Histórico y su cotidianidad. En el cuestionamiento de ¿Qué leyenda o historia relevante conoce del Centro Histórico?, los entrevistados señalaron la leyenda de Lupita la novia de Culiacán en la primera posición, siguiendo de un desconocimiento del tema principalmente de personas visitantes del Centro Histórico y por último, se señala a la diversidad de historias sobre la existencia de túneles subterráneos que conectan las edificaciones relevantes en todo el polígono.

Tabla 5

Leyenda o historia relevante del Centro Histórico

Leyenda o historia del Centro Histórico	Respuestas	Porcentaje
Lupita la novia de Culiacán	13	65%

Ninguno	4	20%
Túneles subterráneos	3	15%

La leyenda que más destaca por la historia y la relación con espacios específicos del Centro Histórico como la Catedral es la popularmente llamada novia de Culiacán, en voz de María del Socorro Díaz narra aspectos sobre la ahora leyenda de Lupita.

La historia de Lupita, la que se ponía a predicar allí en catedral, fue una mujer, fue un ícono de esa mujer, ¿si te acuerdas de ella?, se vestía de novia porque le mataron al novio, es la novia de Culiacán, sí muy bonita Lupita, yo la conocí, y siempre hablaba bonito, hablaba de su dolor y siempre andaba de vestido porque le mataron al novio pues.

La narración de la novia de Culiacán también es contada por parte de Rolando Trujillo, pero esta vez se remonta a las experiencias que mantuvo con dicho personaje destacando descripciones de la misma, así como el significado que representa la leyenda para Culiacán.

La lupita, la novia de Culiacán y la conocí, estábamos en colegio y pasaba ella vestida de novia, blanca, delgadita, con su voz cantarina. ¡Vamos a entrar a clases de física, firmes!, me acuerdo de ella y pasaba, me acuerdo que cuando andaba bien volada de su mente regañaba y gritaba y se ponía con su librito católico, ese es uno de los más significativos personajes de aquí de Culiacán Sinaloa.

La configuración que presenta la narración con el espacio físico se hace presente mediante iconografía e imágenes que se instalan en el imaginario de los individuos, permitiendo recordar constantemente la narración y el personaje a partir de representaciones gráficas en el paisaje urbano, así como en eventos y celebraciones donde

se hace alusión a la leyenda en la interpretación desde el imaginario cultural de los culiacanenses.

Figura 26

Intervención de la novia de Culiacán en el paisaje urbano



Por otra parte, Isidro Salas, narra una historia situada desde la Revolución Mexicana, popularmente conocida como los túneles subterráneos del Centro Histórico. En voz de Salas, narra lo siguiente.

Por ejemplo una de aquí, yo creo que ha de ser un poco de leyenda, aquí en el internado del estado, que es toda esta esquina, se dice que hay un túnel que va por abajo que usaban antes que montaban a caballo con el general Cañedo que fue gobernador del estado y que llegaba aquí pasando por esta calle subterráneamente hasta lo que era es el palacio de gobierno, y cuentan que eso no es cierto, que ese túnel llegaba hasta la divisa porque en la divisa hay unos tubones muy grandes

seguramente han de ser de agua o algo, y decían que eso se habían usado antes como una especie de salida de emergencia cuando la revolución mexicana.

En este sentido, el vínculo que mantienen las narraciones con la arquitectura y espacios del Centro Histórico representa de manera directa, relacionando historias y leyendas, así como personajes en un sitio específico, es decir, el imaginario cultural se consolida con la arquitectura y el paisaje urbano a través de las tradiciones orales que mantienen los culiacanenses del Centro Histórico. América Armenta relaciona la arquitectura y los espacios con las historias y leyendas que conoce.

Pues como Lupita de catedral, me voy a remitir a ella porque hay muchas por ejemplo están los túneles de la ciudad de Culiacán, se habla que pueden conectar espacios, también está el hecho que catedral como una biblioteca con cuarterías no sé si has escuchado de ellos, y pues... Hay muchos espacios que al inicio no tenían la función que tienen ahora por ejemplo el museo si te acercas a conocer la historia que te van a contar muchas cosas que algunas terminan siendo mitos de cuando eran cárcel los espacios, cuando había protestas, guerrillas, te encuentras con muchas historias.

El cuarenta por ciento de los entrevistados no logra identificar ninguna historia o leyenda, siendo estos específicamente visitantes del Centro Histórico, es decir, el desconocimiento del mismo se puede identificar como una pérdida de la narrativa de los individuos que no residen en el Centro Histórico, presentándose ajeno a dicho elemento en el imaginario cultural. De la misma forma opera el conocimiento de la identificación de los personajes más importantes del Centro Histórico.

Tabla 6*Personajes importantes desde el imaginario para el Centro Histórico*

Personajes del Centro Histórico	Respuestas	Porcentaje
Don cachito	5	25%
Sin identificar	5	25%
Personajes históricos	4	20%
Trabajadores del CH	3	15%
La novia de Culiacán	2	10%
Luis F. Molina	1	5%

Dentro de los personajes identificados se menciona a Don Cachito, personaje popular conocido por su peculiar vestimenta rojo con amarillo y por la labor de ofrecer ambulante billetes de lotería. Al igual que las historias y leyendas, los personajes se relacionan de manera cultural con los espacios y arquitectura del Centro Histórico, en voz de América Armenta menciona lo siguiente.

Pues mira, hay unos que son de conocimiento popular, no sé si te toco conocer a don cachito en su momento, por ser el mismo espacio en el que hay una vida muy enriquecida cultural, económica y en diferentes aspectos, han venido diferentes personas como Pedro Carrión en su momento, utilizaban las plazas públicas y la gente empezó a verlo como personajes aquí en el centro de Culiacán. Eh... si me remito a otros espacios y que ya no sean personajes que nos hayan tocado como tal pues también la principal avenida de Culiacán lleva el nombre de Álvaro obregón no, y eso también te remite a que si bien era un personaje que era de Sonora, pues Culiacán lo tiene muy presente. También te podría decir que si recurres a algunos espacios públicos te vas a encontrar a Luis F. Molina que fue uno de los arquitectos más importantes de la ciudad y está muy presente sobre todo porque gran parte de

los inmuebles que están en la modernidad los construyó el o el arquitecto Benites, también hay unos edificios que tienen sus nombres aparte que están en el primer cuadro esos personajes.

De la misma forma destaca la mención de los trabajadores que actualmente dinamizan comercialmente el Centro Histórico, entre ellos los boleros localizados en la Plazuela Álvaro Obregón y los locatarios del Mercado Garmendia. David Loaiza comenta;

uy pues... creo que no identifico uno en general, pero como grupo me agrada mucho que exista pues esta parte de los boleros en catedral, no uno en especial, pero sí que me gusta el pásele joven, como que alegran un poco el ambiente y las personas locatarias del mercado Garmendia, siento que también le atraen vida al centro.

También se identifican los personajes que se consideran históricos por los entrevistados como Maquío Clouthier, Rafael Buelna Tenorio Álvaro Obregón y Antonio Rosales. Rolando Trujillo hace remembranza a dichos personajes “Histórico de los viejos de aquí de Sinaloa me acuerdo de Rafael Buelna Tenorio (...) otro es Maquío Clouthier que es de los pesados que fue un gran estadista y político, agricultor con una gran trayectoria.” Por último, se remite también se menciona a Lupita la novia de Culiacán y el arquitecto encargado de múltiples intervenciones urbanas y arquitectónicas en el Centro Histórico, Luis Felipe Molina.

5.1.4 El Centro Histórico ¿Identidad espacial?

El imaginario cultural del Centro Histórico revela la identidad o alteridad que presentan los culiacanenses con el Centro Histórico, esto mediante el conocimiento de los elementos que lo componen con la descripción del espacio físico como la arquitectura y el paisaje urbano, así como la narración que mantienen mediante las historias y aspectos culturales. El espacio llega a ser es aceptado o rechazado por los ciudadanos al formar un

vínculo a que surge como una representación individual mediante la identificación que presentan con el Centro Histórico.

La relación identitaria que mantienen los residentes del Centro Histórico surge a partir de la estructura que presenta el espacio con los servicios y equipamientos que posee. Daniel Maldonado menciona “Pues lo que más me agrada es que está todo cerca, a los lugares que normalmente acudo como mi trabajo está súper cerca, todo lo que implica alimentación también está cerca y quizás el tema como distractivo también, o sea todo se acomoda perfecto para mí.” Dicha opinión se presenta como un factor determinante para sentir identidad con el polígono, reflejando el agrado de habitar el espacio desde una aceptación que en palabras de Rolando Trujillo “Es muy hermoso vivir en el centro, la gente, el espacio que representa para la ciudad, a mí me gusta mucho.” Sumando valores simbólicos al ser el Centro Histórico de la ciudad como el sitio de mayor cultura que concentra todos los equipamientos y servicios necesarios indispensables en la cotidianidad en el mismo polígono

Tabla 7

Agrado de residentes de vivir en el Centro Histórico

Agrado de vivir en el CH	Respuestas	Porcentaje
Cercanía con todo	9	90%
El valor que representa espacio para la ciudad	1	10%

Por otra parte, la falta identidad y disgusto con el espacio se presenta en el estado físico del paisaje urbano y las dinámicas que se forman a partir de los escenarios de riesgo que se generan mediante el poco mantenimiento de infraestructura, contaminación y caos vial. Desde la opinión de María del Socorro Díaz habla del problema que presenta la calle donde se encuentra su residencia

El cochinerero de basura, abandonado, es que es cierto, o sea no hay ¿cómo se dice la palabra del ayuntamiento? Mantenimiento, no hay mantenimiento, falta mantenimiento a un centro tan peleado por todo mundo de cerrar calle que para que la gente camine, primero arréglenlo, háganlo atractivo. Está cochino, cochino, cochino.

De igual forma, por parte del poco mantenimiento que tiene la infraestructura del Centro, Rolando Trujillo menciona que “No hay mucho que no me guste, pero puede ser que falta que se ponga atención a las banquetas, que se chequen los focos fundidos porque se reúnen los viciosos en lo oscuro.” Y por otro lado América Armenta hace mención a la incidencia delictiva como el principal problema que tiene el Centro Histórico, motivo por el cual no hay una identificación total con el espacio ya que no le representa seguridad.

la palabra no voy a utilizarla como que me desagrada, pero no es del todo agradable el hecho que gran parte de los delitos de la incidencia delictiva de la ciudad se concentren aquí por la misma afluencia de personas que haya, que haya tantas personas en el día en el centro pues ya me genera una sensación de inseguridad y eso muchas veces ya es un impedimento para desarrollar algunas actividades.

Tabla 8

Desagrado de residentes de vivir en el Centro Histórico

Desagrado de vivir en el CH	Respuestas	Porcentaje
Poco mantenimiento y contaminación	6	60%
Caos vial y ruido	3	30%
Incidencia delictiva	2	20%

Los entrevistados presentan mayor identidad con el centro histórico por la añoranza de lo que fue en comparación de cómo se presenta en la actualidad, es decir, se

definen líneas identitarias sobre el valor cultural y simbólico que le otorgan al espacio ya para los residentes mantienen un lazo estrecho con los recuerdos del espacio, y en cuanto a los visitantes el vínculo surge desde el valor simbólico que le otorgan al centro como el punto más importante de la ciudad, así como la concentración de servicios. sin embargo, también la alteridad se presenta en el estado físico que se encuentra el centro principalmente con el estado que se encuentra la infraestructura principalmente con las calles y banquetas, así como en la pérdida de elementos arquitectónicos patrimoniales

5.2 Espacialización del imaginario Cultural

El imaginario cultural se espacialización en el Centro Histórico mediante escenas y escenarios culturales, siendo identificados por los individuos que relacionan geográficamente los espacios del Centro Histórico con las escenas culturales que han presenciado y que se señalan como elementos culturales para la ciudad. La configuración que mantienen las escenas y escenarios culturales agrupan a los espectadores con el fin de ofrecer experiencias que construyen imaginarios que se define como aspectos de identidad cultural del espacio.

5.2.1 Escenas culturales

La creación del imaginario cultural se aterriza espacialmente mediante las escenas culturales que relacionan los individuos con sitios específicos en el área de estudio, recordado como una oferta de espectáculo que ocurre mediante expresiones culturales que se muestran la escena, ante esta relación dual de emisor y transmisor, el individuo funge como espectador frente al escenario donde se realiza la puesta en escena. De esta forma, la espacialización de las escenas culturales dan preámbulo a la identificación y consolidación de los escenarios culturales que configuran el imaginario cultural y del arte urbano del Centro Histórico, una vez agrupando ambos elementos, el escenario es recordado por los espectadores como un escenario cultural por excelencia.

Las escenas culturales se revelan mediante el conocimiento de eventos, celebraciones y acontecimientos culturales que se realizan en el Centro Histórico, así surge la relación que tienen dichas escenas con el espacio donde se realizan y se pueden señalar como escenarios culturales. En un primer descubrimiento de las escenas culturales y desde el imaginario de América Armenta, menciona que los eventos y celebraciones que identifica del Centro Histórico son

El aniversario, la fiesta que se hace cada año por las autoridades municipales, eh... aparte las que corresponde hay instancias de gobierno que pueden ser culturales como los festivales anuales que se realizan por el ISIC también la cartelera que tiene cada año la UAS también la parte del festival cultural, son las instituciones que tienen como fechas fijas para hacer festividades en torno a la ciudad, que tienen una agenda para Culiacán.

Los entrevistados señalan variedad de eventos y celebraciones suscitados en el Centro Histórico, cada entrevistado rigiéndose sobre los sitios del Centro Histórico que más recuerda, así como de aquellos eventos que fue participe como espectador de la puesta en escena.

Tabla 9

Eventos o celebraciones suscitada en el Centro Histórico

Eventos o celebraciones del CH	Respuestas	Porcentaje
Aniversario de Culiacán en plazuela Obregón	6	30%
Desfiles y bailes por la Av. Obregón	4	20%
Festivales organizados por la UAS en Plazuela Rosales	3	15%
Eventos y aniversarios religiosos en los diferentes edificios religiosos	3	15%
Aniversario del mercado Garmendia	1	5%

Altars del día de muertos en Plazuela Rosales	1	5%
Sin identificar	1	5%
Día de la candelaria en casas de cambio de dólares	1	5%

El primer evento o celebración de mayor recurrencia es el aniversario de la ciudad de Culiacán, mismo que se mantiene en los culiacanenses como un festejo de la ciudad que se celebra por la Avenida Álvaro Obregón, incluyendo la Plazuela Obregón. En segunda posición se habla sobre los múltiples eventos realizador por la Universidad Autónoma de Sinaloa en la Plazuela Rosales. Isidro Salas vecino de la plazuela identifica estos eventos como los principales del Centro Histórico.

Esta que te digo que hace la universidad, hacían los domingos culturales, los va volver a hacer seguramente después de la pandemia, se llama los domingos culturales de la universidad, presentaban artistas locales o nacionales dependiendo de la fecha, empleados de la universidad, maestros de la universidad y público en general asistían.

Figura 27*Feria de artesanías y comercio en Plazuela Rosales*

De la misma forma relucen los eventos organizados por los recintos religiosos en las celebraciones de santos, vislumbrándose como un evento cultural a partir de la dinámica que se genera en la ciudad como costumbre y tradición. Rolando Trujillo comenta

Pues se podría decir que el 12 de diciembre, el día de la virgen de Guadalupe, se realiza las mañanitas a la virgen por toda la Obregón, las personas que hacen sus mandas las tienen que cumplir, la música de gallo cantando las mañanitas, a las 11 de la noche llega el 12 que es día de la virgen de Guadalupe, preciosa. También el 4 de octubre el día de San Francisco de Asís, se festeja a San Francisco, fue un italiano, se festeja en la capilla de San Francisco por la Juárez y Carrasco. Este... la otra ¿cuál es? El de San Miguel de Arcángel en catedral, es en septiembre u octubre, se hace en catedral, muy bonita celebración.

Los diferentes eventos y celebraciones se popularizan y se presentan abiertos a los espectadores, de esta forma, los individuos crean dinámicas con los espacios que relacionan bajo estos actos culturales y surge el comienzo de las costumbres y tradiciones haciéndole culto al espacio físico, tal es el caso de la celebración al Mercado Garmendia del que platica Edgar del Campo

Cuando cumple aniversario el mercado Garmendia, se celebra en la calle, bueno yo digo que hace un año o dos años no, pero celebran allí cierran la Rubí y cualquier persona entra haz de cuenta que está al aire libre.

Y mediante culto al espacio simbólico creado en creencias de grupales, surgen celebraciones cerradas que no se encuentran tan accesible al público, pero se llevan a cabo en el entorno urbano y el espectador como Emanuel Millán puede identificar “Pues yo he visto que siempre han festejado el día de la candelaria los puestos de los dólares, cada quien tiene su puesto y siempre les traen tamales y todo eso”. Otra clasificación de eventos son los efímeros como desfiles, carnavales y ofrendas a pesar que estos solo se pueden presenciar un corto tiempo, la espectacularidad de las imágenes observadas se ancla en el imaginario de los espectadores sobre la cultura de la ciudad.

5.2.2 Acontecimientos culturales del Centro Histórico

En la búsqueda de una definición precisa para los individuos al relacionar los eventos y celebraciones como acontecimientos culturales, se cuestiona el siguiente aspecto que ayuda a definir y concretar la configuración del imaginario cultural del Centro Histórico. A pesar que se identificó el aniversario de la ciudad en la Plazuela Álvaro Obregón como el mayor evento y la Catedral como la edificación más importante del centro, los entrevistados coinciden que los acontecimientos culturales que más recuerdan suceden en la Plazuela Antonio Rosales mediante conciertos de múltiples artistas organizados por la Universidad Autónoma de Sinaloa. Siguiendo de los diversos festivales

que se han realizado en la Plazuela Obregón, así como los desfiles y marchas que se suscitan por la misma avenida Álvaro Obregón.

Tabla 10

Acontecimientos culturales recordados desde el imaginario

Acontecimientos culturales	Respuestas	Porcentaje
Conciertos organizados por la UAS	6	30%
Festivales organizados por el gobierno	4	20%
Desfiles y marchas	4	20%
Ninguno	2	10%
Bailes en la Plazuela Obregón	1	5%
Feria del libro	1	5%
Aniversario de Culiacán	1	5%
Hechos históricos en el Centro	1	5%

Ante el cuestionamiento de ¿Cuáles acontecimientos culturales recuerda del CH?, Gonzalo Cárdenas comenta

Ah bueno pues los conciertos que dan la UAS puede ser, a veces traen grupos más conocidos por ejemplo una vez trajo a molotov, también a el panteón rococó y todo eso, y todos esos grupos pues la gente va a verlos y eso.

Para Rolando Trujillo el acontecimiento cultural proviene del evento que se realiza de manera formalmente y se expone a los ciudadanos como un magno evento que se consolida como acontecimiento cultural mediante el impacto que ocasiona en los individuos y en las dinámicas de la ciudad.

Híjole, ¿culturales?, ha habido bastantes, pero culturales así por ejemplo de música... muy bonitos, en la plazuela Obregón allí es donde se han llevado a cabo

ese tipo de eventos musicales organizados por el gobierno, en la Sala Lumiere yo creo que la conoces está por el Paseo Niños Héroes, unas obras, música de la Universidad Autónoma de Sinaloa, de música clásica, muy preciosas, las hacen en El ISIC. los bailes en el casino de Culiacán de antes, preciosos.

De la misma forma relucen ciertas dinámicas que se crearon con el fin de convertirse en un acontecimiento cultural como las callejoneadas por el Centro Histórico de la ciudad, esto, simulando una tipificación de recorrido turístico que se presenta en otras ciudades por las calles y callejones, pero esto no se consolidó como un evento de magnificación para los ciudadanos. María del Socorro Díaz cuenta desde su experiencia y como vecina de dichas actividades como vislumbra este hecho “Pues los desfiles, ¿de antes o de lo que ha pasado últimamente?, supuestamente comenzaron con las callejoneadas que para mí eran culturales muy bonitas, después se fueron acortando y acortando hasta acabarse el año pasado”.

Los acontecimientos culturales del Centro Histórico configuran en gran medida lo que espectadores delimitan como escenarios culturales, ya que en estos espacios se desarrollan actividades de recreación, cultura y entretenimiento que forjan el tejido cultural de la ciudad a partir de la experiencia que ofrece. En este sentido, los espacios se dotan de cultura y se contemplan como escenarios culturales mediante el acontecimiento, a diferencia de los eventos y celebración que pueden presentarse de manera constante o efímeros, cerrados al público o abiertos, los acontecimientos se configuran mediante el impacto que deja en los individuos y en el espacio, caracterizándose por realizarse con multitudes de personas, así como de grandes producciones.

5.3 Escenarios culturales

La primera fase de la identificación de escenarios culturales se realiza bajo la observación sistemática a partir de las ponderaciones teóricas de Maccannell (2003) y

Goffman (2001), resultando la identificación de cinco escenarios que presentan características culturales con intervenciones de arte urbano. Los escenarios identificados se enlistan a continuación: Instituto Sinaloense de Cultura (ISIC), Plazuela Álvaro Obregón, Plazuela Antonio Rosales, Bajo puente Teófilo Noris y Paseo del Ángel. Los escenarios definidos culturales previamente bajo bases teóricas se presentan como el primer acercamiento al Centro Histórico en búsqueda de los sitios que se caractericen por tener la presencia de actividades de recreación y junto con su paisaje conformen un espacio cultural para la ciudad contemplando aspectos físicos y simbólicos.

La implementación del instrumento de entrevista semiestructurada (véase figura 22) se define como la segunda fase para poder analizar los resultados previamente obtenidos que señalen según los entrevistados cuales son los escenarios culturales del Centro Histórico, de esta forma, surge una comparación o corroboración de los escenarios antes mencionados mismo que da el preámbulo al análisis de escenarios culturales y del arte urbano presente en cada uno de ellos no solo de su composición física sino también desde el imaginario de los culiacanenses, particularmente de los visitantes frecuentes y residentes del Centro Histórico.

Bajo la aplicación de entrevista semiestructurada se identifican 4 escenarios en el Centro Histórico señalados por los entrevistados como los espacios donde predominan las actividades recreativas, culturales y múltiples representaciones de arte urbano en la arquitectura y paisaje urbano. Se preguntó a los entrevistados residentes y visitantes frecuentes del Centro Histórico ¿Cuáles son los sitios culturales que más frecuenta del Centro Histórico? Las respuestas se agruparon por conceptos extraídos de la entrevista y se ordenaron de mayor a menor incidencia.

Tabla 11*Sitios culturales en el Centro Histórico según residentes y visitantes*

Sitios culturales	Respuestas	Porcentaje
Catedral - Plazuela Álvaro Obregón	7	35%
ISIC - MASIN	6	30%
Paseo del Ángel	4	20%
Plazuela Rosales	3	15%

Los escenarios culturales instalados en el imaginario de los culiacanenses se encuentran en su totalidad dentro de los escenarios culturales enlistados previamente. El escenario cultural que se visita con mayor frecuencia es la Plazuela Álvaro Obregón donde se localiza la Catedral de Culiacán descrito por los entrevistados como un espacio donde se realizan múltiples actividades de recreación, siguiendo por el escenario del conjunto de ISIC y la edificación vecina MASIN visitando principalmente las instalaciones cerradas con exposiciones. Seguido del Paseo del Ángel como un escenario cultural donde predomina la gastronomía y el turismo, y con el mismo porcentaje se encuentra la Plazuela Rosales, mencionada por los eventos culturales que se realizan en el espacio, así como las exposiciones comerciales de otros estados del país.

En busca de un ordenamiento de escenarios que se presentan en el imaginario cultural del Centro Histórico, los entrevistados identificaron el escenario cultural que representan para ellos mayor cultura con el siguiente cuestionamiento; ¿Cuál considera que es el lugar cultural en el CH por excelencia?

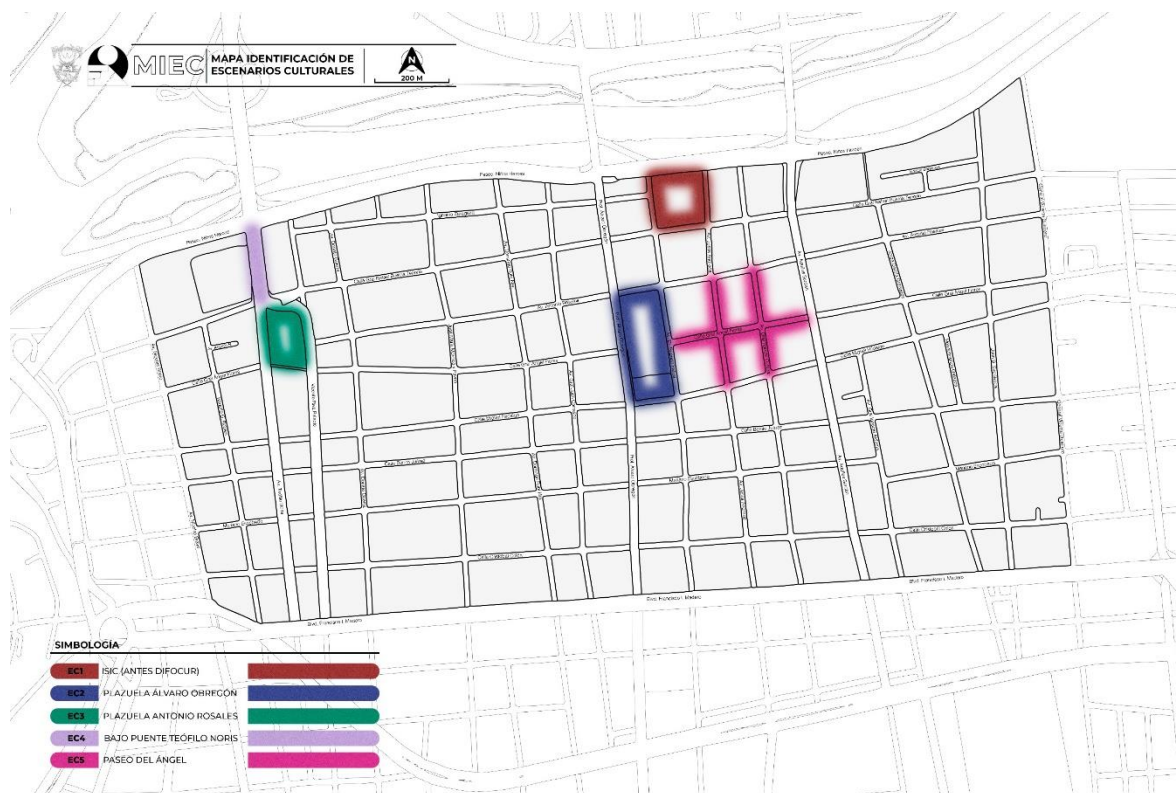
Tabla 12*Lugar de mayor cultura en el Centro Histórico según entrevistados*

Lugar cultural por excelencia en el CH	Respuestas	Porcentaje
ISIC	8	40%

Catedral y plazuela Álvaro Obregón	8	30%
Plazuela Rosales	6	25%
Paseo del Ángel	1	5%

Figura 28

Mapa de identificación de escenarios culturales en el Centro Histórico



5.4 Escenario ISIC

El primer escenario se denomina como escenario cultural en cuanto a la función que posee el conjunto de edificaciones que concentra actividades de arte y cultura. La galería de arte contemporáneo Antonio López Sáenz, la Escuela de Artes José Limón, el ágora Rosario Castellanos, la Sala de Arte Joven, el Teatro Pablo de Villavicencio, la Sala Lumière, entre otras son las diferentes edificaciones que se agrupan en el conjunto. De esta forma es posicionado como el escenario cultural en el Centro Histórico por excelencia según los entrevistados, enlazando el equipamiento de rubro cultural con la cultura del

Centro Histórico. Por otra parte, también se relaciona con el Museo de Arte Sinaloense MASIN por la cercanía que mantienen y las características culturales que comparten. Para Rolando Trujillo, el escenario cultural debe presentarse formalmente como tal, es por eso que señala a este conjunto como el mayor escenario que reúne caracteres culturales en el Centro Histórico.

Pues mira yo... Las únicas veces que me ha tocado ver un arte regio es en la sala Lumière y es para todo público. Por ejemplo, el arte de baile mexicano que viene siendo el jarabe tapatío, grandes escuelas. muy bonito, el arte de las grandes obras que no se van a presentar en la plazuela, tiene que ser un lugar adecuado como un teatro.

De igual manera para América Armenta el escenario cultural por excelencia en el Centro Histórico es el Conjunto de ISIC, ya que determina que el espacio está destinado para que esa sea su función, en voz de Armenta

El ISIC y MASIN, pero tomando en cuenta que ese es el fin óptimo del ISIC y MASIN, yo te podría decir también que el parque las riberas es un espacio donde frecuentemente hacen eventos culturales siendo que el parque las riberas su fin óptimo no es ser sede de espacios culturales, pero también se ha vuelto un referente muy fuerte, pero en sí ese espacio.

El escenario ofrece escenas culturales, mismo que María del Socorro Díaz lo identifica por la oferta cultural que presenta el espacio en comparación de otros, “el Difocur, pues yo digo, es donde presentan obras de teatro, porque el otro era el cine reforma y se convirtió en el teatro MIA”. Y mediante la oferta cultural los culiacanenses priorizan los espacios que desean visitar por fines recreativos o turísticos, tal es el caso de David Loaiza, el cual reconoce las actividades y escenas culturales que se llevan a cabo en el escenario, así como las deficiencias que posee, sin embargo, vislumbra el escenario como un espacio de bienestar.

últimamente disfruto porque me invitan unos amigos el MASIN, esta parte como que el MASIN y el DIFOCUR digamos esas esquinas, creo que más que por la belleza, o sea el museo, DIFOCUR creo que no es muy bonito, pero más bien es por el tipo de eventos que hacen creo que es importante darles espacio también a esta parte cultural que siento que hace mucha falta en una ciudad como Culiacán, tener esos espacios es muy necesario yo creo.

A pesar de ser el escenario que se posiciona como el más cultural por arriba de otros, los entrevistados, reconocen que la oferta de programas culturales en el espacio ha disminuido al pasar los años, de este modo se muestra como un escenario que debe recuperarse y dinamizarse como antes, Edgar del Campo habla al respecto “se debe recuperar DIFOCUR bueno, en mi época existía mejor con los espacios culturales”, refiriéndose a lo mismo Manuel Castro resalta la biblioteca de ISIC antes DIFOCUR como un espacio que ya no se le ha dado el mismo valor por parte de la institución. Por otra parte, también se reconoce el aspecto físico del escenario que, según los entrevistados a pesar que no tiene una mala apariencia al ser un punto cultural de la ciudad es indispensable tener mantenimiento constantemente, David Loaiza responde sobre el cuestionamiento de ¿Qué escenarios culturales deben recuperarse?

Uy pues debe haber muchos, este... pues creo que no le caería mal que le dieran una manita de gato a toda esta parte de DIFOCUR las banquetas de este lado no tanto del malecón, pero arreglar el exterior y seguramente por dentro debe haber muchas cosas que hacer y pues el museo no pero no creo que al museo le caiga mal tampoco alguna ayudita.

Por otra parte, Jesús Rodríguez añade que “el museo, por ejemplo, el MASIN o aquí el ISIC, para mí por la difusión porque tu pasa y no hay nadie que te diga que hay o que hacen”. De este modo, el descenso de las actividades culturales al pasar los años, el estado físico con poco mantenimiento del espacio, así como la poca difusión por parte del instituto

de cultura configuran el imaginario cultural del escenario como un espacio que concentra múltiples expresiones artísticas mediante el equipamiento, sin embargo los programas culturales han disminuido y no se difunden, por ende el espacio se vislumbra como algo que se conoce y se sabe que existe pero que se limita a las actividades programadas por la misma institución.

5.4.1 División Frontal y trasera de ISIC

El análisis desde la división frontal del escenario muestra la configuración de lo que se quiere que se vea y se exhibe como un atributo para el espectador, y en la parte trasera se encuentra lo que se oculta o lo que no se desea mostrar, siendo una oposición del frente. La parte frontal del primer escenario se registra como un atractivo turístico mediante la recreación y cultura que se genera a partir del conjunto de edificaciones de oferta cultural entre estas galerías, teatro, y otros espacios destinados al uso cultural. Los distintos accesos peatonales al conjunto generan una conexión de accesibilidad desde el frente al invitando a los espectadores a la recreación y los eventos culturales que se realizan.

Figura 29

Escenario Cultural ISIC (antes difocur)



Por otra parte, la arquitectura cultural se vislumbra en el paisaje urbano desde la monumentalidad mediante las edificaciones de gran escala otorgando privacidad al escenario desde la fachada sur, y libre desde la fachada norte. el arte escénico se presenta como un constante desarrollado en el ágora del conjunto, funcionando como un área que reúne las artes que principalmente es utilizado para realizar presentaciones de danza, y dramatizaciones.

Figura 30

Parte frontal escenario cultural ISIC



Desde la parte frontal del escenario no se identifican numerosas inscripciones de arte urbano, se mantiene como un espacio de resistencia gráfica ante los artistas, sin embargo, desde la parte trasera se muestra el rastro y marca de intervenciones principalmente mediante grafiti. La parte trasera del escenario se configura en el paisaje como un lugar de servicio para el conjunto que, a pesar que previo a las condiciones y limitantes del COVID-19 se utilizaba como otra área de reunión y encuentro para la expresión de arte escénico y de emprendedores locales en la comercialización de sus productos con el programa promovido por la misma institución denominado el Paseo del arte. La actividad se realizaba cada jueves por la tarde, en la Av. Jesús Andrade entre Av. Rafael Buena y Av. Paseo Niños Héroeos. Tras el desuso del espacio, el callejón se puede definir como la parte trasera, desde el abandono, que se muestra como una oferta para poder exponer la firma y el mensaje de propaganda mayormente de grafiteros.

Figura 31

Parte trasera de escenario cultural ISIC



En este sentido las intervenciones por grafiti se comienzan a relacionar como un acto que busca apropiarse gráficamente del espacio en desuso y en malas condiciones con basura y elementos que lo señalan como lo oculto, abriendo la ventana para poder intervenir desde la individualidad. El acto del grafiti se vislumbra como intervenciones que buscan la parte trasera del escenario al no mostrar la formalidad turística y cultural que presenta la parte frontal, de esta forma se expone el *back* como un el área de servicio que no se muestra al público, lo que lo convierte en un espacio fácil de alterar por los ciudadanos. Aunado a esto la parte trasera sigue la estructura que plantea Goffman (2001) como la salida del teatro Pablo de Villavicencio, es decir, se encuentra como la salida del recinto donde se presenta la escena o que en este caso engloba todo el frente del escenario, siendo este dónde se realizan las actividades de recreación y en la parte trasera un callejón de servicios de mal aspecto para el visitante.

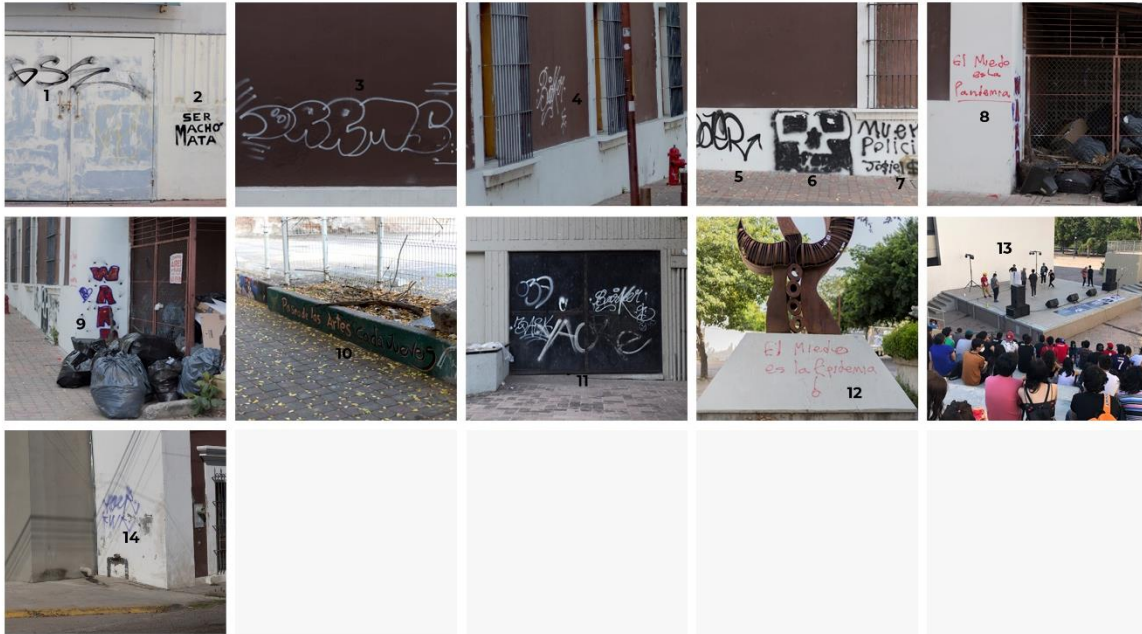
5.4.2 Configuración de las intervenciones urbanas y artísticas en ISIC

La configuración de las intervenciones urbanas y artísticas se presentan como un paralelo al entorno cultural, urbano y social que tienen los distintos escenarios identificados en la investigación. En ellos se encuentran inscripciones que comienzan a hablar del imaginario de los actores o artistas urbanos que intervienen, creando una conexión entre el imaginario y el espacio que desean intervenir, vislumbrando límites y resistencias, así como preferencias y conveniencias al crear una intervención. Una vez mencionado esto, en todos los escenarios culturales abordados en la investigación se analiza la configuración que tienen las inscripciones de arte urbano, así como las intervenciones que teóricamente se separan como el movimiento del grafiti, lo cual ayuda a comprender la función de los escenarios en los ciudadanos y el imaginario que se crea a partir del fenómeno.

La configuración de las intervenciones del primer escenario cultural ISIC se presentan mayormente en propuestas escénicas, suscitadas en todo el escenario como área donde se realizan prácticas y presentaciones, esto ligado a la misma institución que permite desde la legalidad que el espacio sea utilizado para ello, creando escenas artísticas a partir de la formalización de eventos. Por parte de las intervenciones pictóricas se encuentra la proliferación del grafiti en lo delimitado como escenario trasero, mismo que se desarrolla bajo condiciones que, para el tipo de intervención resulta conveniente ser realizadas al mantenerse en el anonimato, desde la ilegalidad de manera veloz y espontaneo en la arquitectura y los elementos del paisaje urbano como postes, monumentos, etc.

Figura 32

Cédula de observación sistemática de escenario 1: Instituto Sinaloense de Cultural



Identificando la marca de los grafiteros mediante la publicidad y difusión de su firma, por otra parte, la limitación a intervenir el espacio mediante los artistas urbanos de manera pictórico se resiste al imaginario cultural que se deriva del escenario. Para los artistas urbanos el Escenario Cultural ISIC se muestra como un espacio con fronteras imaginarias en cuanto al valor simbólico que presentan los artistas con él espacio al ser un escenario dedicado a la cultura de la ciudad. Las limitaciones se plantean con el fin de no intervenir lugares funcionales y de valor para los ciudadanos, aunado a esto el escenario representa un riesgo en cuanto a la sanción de la ilegalidad por la elaboración intervenciones de gran escala que no cumplan con las valencias de velocidad, de esta forma se puede señalar que el grafiti también mantiene una limitación espacial, no tanto por intervenir el escenario frontal, sino por la imponencia que tiene el escenario.

5.5 Escenario cultural Plazuela Álvaro Obregón

La plazuela Álvaro Obregón se posiciona como el segundo escenario cultural por excelencia en el Centro Histórico, remarcándolo así porque en él se encuentra la edificación

que representa mayor importancia y cultura según los individuos para el centro de Culiacán, la Catedral Basílica de Nuestra Señora Del Rosario. En el imaginario de los entrevistados el escenario cultural de la Plazuela Álvaro Obregón posee valor cultural por las características patrimoniales de la plazuela, así como el conjunto de edificaciones que la rodean y la avenida principal de la ciudad, lo cual ha hecho que en el espacio constantemente se recurra como destino turístico, de esparcimiento, recreación y de manifestación del arte urbano.

Para Juan Nieblas residente del Centro Histórico, construye los escenarios culturales como aquellos donde convergen los individuos y realizan actividades de recreación y esparcimiento sin importar el tipo y rubro de arquitectura que se encuentre en dicho espacio. En palabras de Nieblas comenta

Las plazuelas como te comenté, las que está a un lado de catedral y la Rosales, va mucha gente a pasar el rato también he visto que va gente a tocar instrumentos a bailar, es lo que más recuerdo.

De esta forma

De la misma forma la plazuela al encontrarse en un punto de fácil encuentro y esparcimiento, el espacio es sede de diversos acontecimientos culturales, Romualdo del Cid como que el escenario que considera de mayor cultura para el Centro es “la catedral, porque se presentan sinfónicas allí y se juntan muchas actividades de cultura”. Las escenas y acontecimientos culturales se realizan en la Plazuela,

5.5.1 División Frontal y trasera Plazuela Álvaro Obregón

En el segundo escenario cultural se encuentra la Plazuela Álvaro Obregón, desde la partición frontal se presenta como un espacio de recreación dinamizado a partir de la edificación de la Catedral de Culiacán, la actividad cultural y turística se genera por la plaza como un punto focal de encuentro para diversas actividades ocasionales como reuniones de grupos por eventos o celebraciones, marchas, actividades de baile, entre otras. La arquitectura cultural se hace presente señalada por los culiacanenses a la Catedral Basílica

de Nuestra Señora del Rosario como la edificación más importante del Centro Histórico, presentándose como una edificación magnificada desde el espacio hasta el imaginario que configura todo el escenario como un atractivo turístico.

El imaginario cultural y turístico se ancla a partir de elementos que gestionan las formas de vislumbrar la ciudad como la reafirmación de los lugares de destinos culturales y turísticos en Culiacán a partir de la escenografía creada para los visitantes.

Entre los elementos escenográficos se encuentran la presencia de las letras del nombre de la ciudad presentadas como monumento y *spot* fotográfico, mismas que son un elemento que consolida el imaginario de los individuos respecto al turismo y cultura en la ciudad, ilustrando en cada letra diferentes espacios arquitectónicos representativos de Culiacán, entre ellos se encuentra la propia Catedral como reafirmación de escenario cultural y turístico, el jardín botánico, la lomita, el puente negro, entre otros. De la misma forma el montaje de escenas con escenografías temáticas como las navideñas acotan la parte frontal del escenario como lo que se pretende que se visite y se mantenga en el recuerdo de los visitantes.

Figura 34

Montaje de escenografía navideña en Plazuela Álvaro Obregón



El escenario de la parte frontal recibe a los visitantes mediante la infraestructura de recreación a partir de dos secciones que son divididas por la Catedral, en la sección norte de la plazuela el comercio perimetral influye directamente en el uso del lugar como un escenario de paso para las personas que únicamente lo transitan como conexión. En dicha sección norte se localiza el quiosco de la plaza, el cual se disputa entre la protesta ciudadana y la resistencia de la preservación de la historia del Centro como una muestra de la existencia del patrimonio que, a pesar de las malas condiciones en las que se encuentra por falta de limpieza y mantenimiento es utilizado para puestas en escena de actos culturales como bailables, recitales y hasta huelgas. Desde el frente el paisaje urbano es interrumpido por elementos impuestos bajo fines publicitarios como anuncios en bancas y la instalación de una estación de energía solar para cargar los teléfonos móviles.

Figura 35

Escenario Cultural Plazuela Álvaro Obregón desde la parte frontal



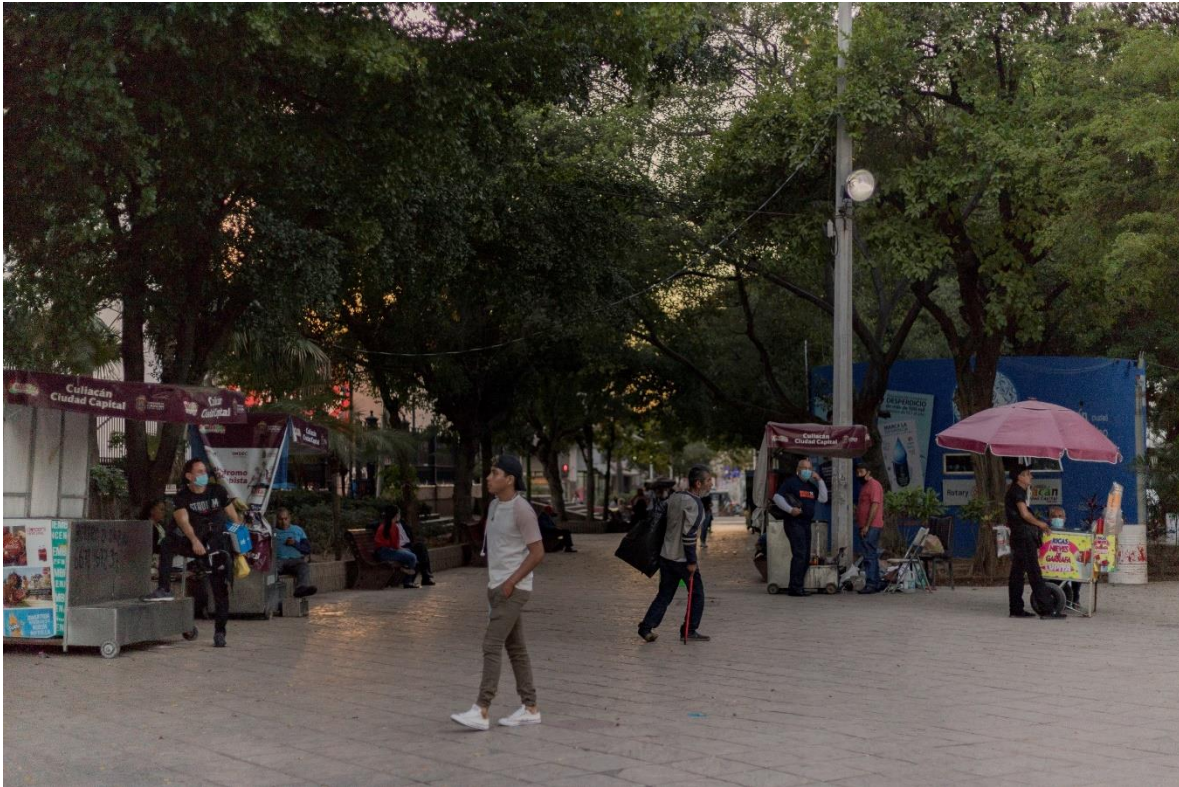
Ante la escenificación de la historia en el escenario, rodeando el quiosco se encuentran elementos escultóricos impuesto que afirman los hechos y personajes históricos como la escultura del General Álvaro obregón y a pocos metros un cañón revolucionario, formando una simulación de la escena histórica en la cotidianidad de los ciudadanos. De la misma manera diversas actividades comerciales, de servicios y de recreación se suscitan en el escenario, como los boleros en la parte posterior de la fachada de la catedral, así como diversos establecimientos que ofrecen el recuerdo de la ciudad a turistas a partir de la artesanía.

A pesar que todo el escenario es visitado en el transcurso del día, la parte trasera se identifica aunado a la edificación de la lonja, siendo en la planta baja utilizada por

comercio que utilizan la banqueta de la plazuela como basurero y pasillo de servicio, en donde se encuentran paradas de camiones y las salidas traseras de los comercios.

Figura 36

Escenario Cultural Plazuela Álvaro Obregón desde la parte frontal



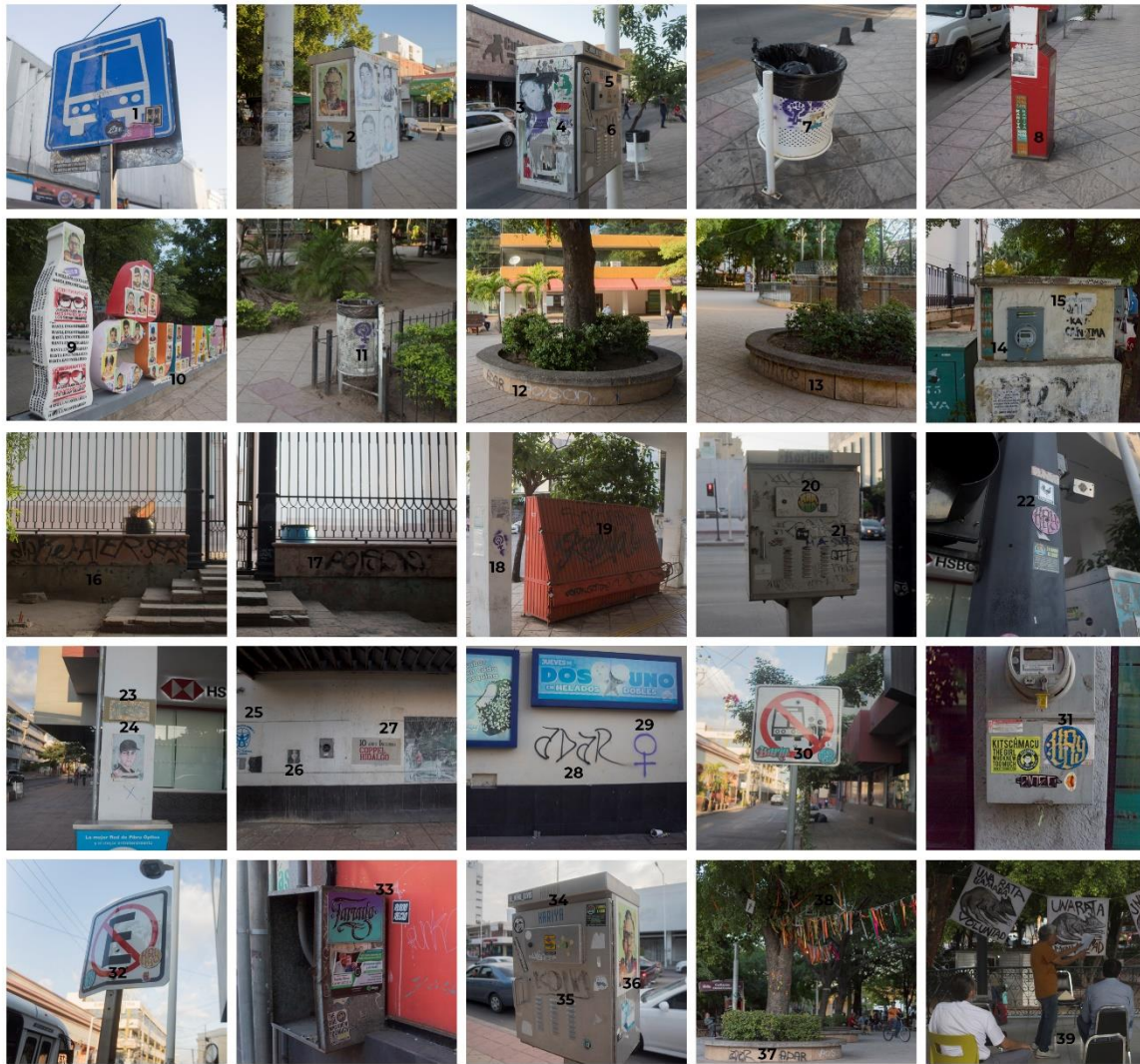
5.5.2 Configuración de las intervenciones urbanas y artísticas en Plazuela Álvaro Obregón

Las intervenciones de arte urbano se presentan mayormente en representaciones de postgrafiti en pegas de papel sobre elementos como postes, estaciones de luz y en muros, también se encuentran otros elementos de arte urbano elaborados bajo la motivación de publicidad con una propuesta plástica de la firma de los artistas en madera, cristal y acetato, estos elementos se encuentran en lugares poco usuales para intervenir como en guarnición de banqueta, luminarias de pie de calle y árboles.

Los artistas no intervienen el escenario masivamente, sin embargo, es denominado por ellos como un escenario cultural de gran importancia para la ciudad, a pesar que existe una resistencia por las condiciones simbólicas del espacio, así como las condiciones legales al poder ser sancionados en caso de intervenir la Catedral.

Figura 37

Cédula de observación sistemática de escenario 2: Plazuela Álvaro Obregón



Las intervenciones encontradas en el escenario son de pequeña y mediana escala, siendo la publicidad y el activismo las principales motivaciones de intervenir el paisaje, ambas motivaciones se pueden interpretar desde el alcance que tiene el escenario para los individuos, siendo un punto focal en la Centro y en la ciudad que asegura la visibilidad.

5.6 Escenario cultural Plazuela Rosales

El escenario cultural identificado como el tercer más importa del centro de la ciudad es la Plazuela General Antonio Rosales. Históricamente dicho escenario también fue diseñado para la recreación de los ciudadanos a partir de edificaciones históricas en su

alrededor. La Plazuela Rosales en la actualidad funge como un escenario cultural donde se realizan eventos culturales, como danzones y reuniones del grupo de 40 y más, diversos festivales de la Universidad Autónoma de Sinaloa, exposiciones comerciales de Puebla y Oaxaca, entre otras. Bajo las mismas características de identificación del escenario anterior, este se señala como un espacio donde convergen múltiples actividades entre ellas las comerciales y culturales, Edgar del Campo comenta “La plazuela Rosales, ponen verbena o como se llame, está bien porque genera que vaya gente a conocer otras culturas y todo ese rollo, tanto de aquí de México y de otros países”. De igual forma Manuel Castro identifica las actividades y prácticas culturales suscitadas “el de la plazuela Rosales, pues hacen bailes, ponen mercados y actividades”.

Figura 39

Feria de artesanías en Plazuela Rosales



5.6.1 Configuración de las intervenciones urbanas y artísticas en Plazuela Rosales

El arte urbano se manifiesta mínimamente con pequeñas intervenciones de postgrafiti con pegas de papel adhesivo en el mobiliario urbano en la plaza, ya que no cuenta con muchos elementos de gran escala donde se puedan intervenir. Sin embargo, aledaño a la plazuela se identifica otro escenario cultural donde se presentan múltiples representaciones de arte urbano, Bajo puente Teófilo Noris se presenta como el escenario de mayores intervenciones pictóricas del Centro Histórico.

Figura 40

Cédula de observación sistemática de escenario 3: Plazuela Antonio Rosales

1 MAPA DE LOCALIZACIÓN
 2 MAPA DE CONTEXTO URBANO



3 BARRIDO PANORÁMICO



4 CARACTERIZACIÓN DEL PAISAJE Y ARTE URBANO

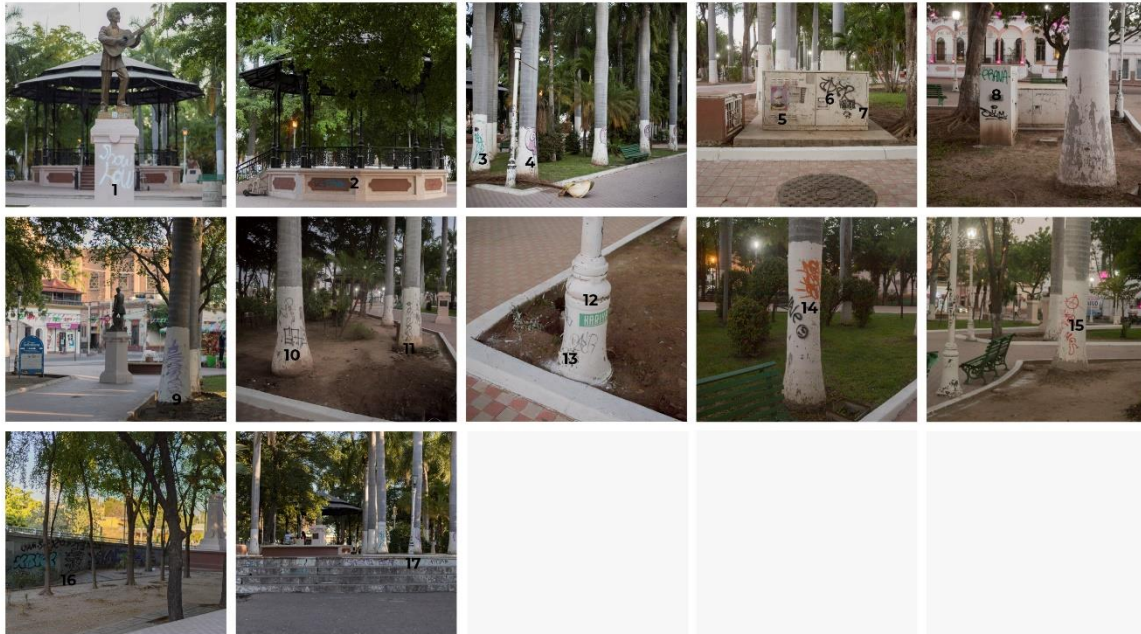
CATEGORÍA	INDICADOR	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	+ TOTAL					
Expresiones Urbano-artísticas	Craffiti																																																			14					
	Posgrafiti																																																						3		
	Muralismo																																																						0		
	Arte escénico																																																					0			
Sucesos Urbano-artísticos	Anonimato																																																						15		
	Espontaneidad																																																							17	
	Legalidad																																																								0
	Velocidad																																																							17	
Motivaciones de intervenir el paisaje	Interacción																																																						0		
	Publicidad																																																								16
	Propaganda																																																							0	
	Institucionalidad																																																								0
	Activismo																																																								1
	Pedagogía																																																								0

5 REGISTRO DE INTERVENCIONES



Figura 41

Registro de intervenciones urbanas en escenario 3: Plazuela Antonio Rosales



5.7 Escenario cultural bajo puente Teófilo Noris

Aunado a la plazuela Rosales se presenta el cuarto escenario identificado en la investigación, denominado Bajo puente Teófilo Noris, seleccionado así por la relación que mantiene con la Plazuela Rosales, mismo que ha convertido en un nuevo escenario cultural en donde se suscitan actividades del mismo índole que en plazuela Rosales pero con un enfoque estudiantil por el equipamiento de la Universidad Autónoma de Sinaloa que lo circunda, mismo que ha dado pauta para las múltiples intervenciones de arte urbano, es por ello que los entrevistados no delimitan concretamente el escenario cultural de plazuela Rosales, y para dicha investigación se retoman como dos escenarios culturales ya que en ambos converge actividades culturales.

5.7.1 División Frontal y trasera bajo puente Teófilo Noris

El cuarto escenario identificado es el que presenta mayores intervenciones pictóricas de arte urbano en el Centro Histórico, denominado como bajo el puente es un parte de la infraestructura del puente Teófilo Noris, formando un espacio de paso que se ha convertido en un lugar de recreación para los artistas urbanos y grupos de porristas, banda de guerra, bailarines, etc. Las intervenciones pictóricas se presentan en columnas y muros circundantes, mediante postgrafiti en esténciles con aerosoles, papeles adhesivos y murales. Bajo puente se creó a partir de iniciativas de artistas urbanos que plasmaron las propuestas en el espacio urbano, posteriormente se plantearon actividades de esparcimiento y comercio para los locales. Al ser obras de grandes extensiones se deduce que han sido elaboradas desde un consenso y no desde la ilegalidad.

Figura 42

Bajo Puente, el paisaje mostrado desde el frente a los espectadores

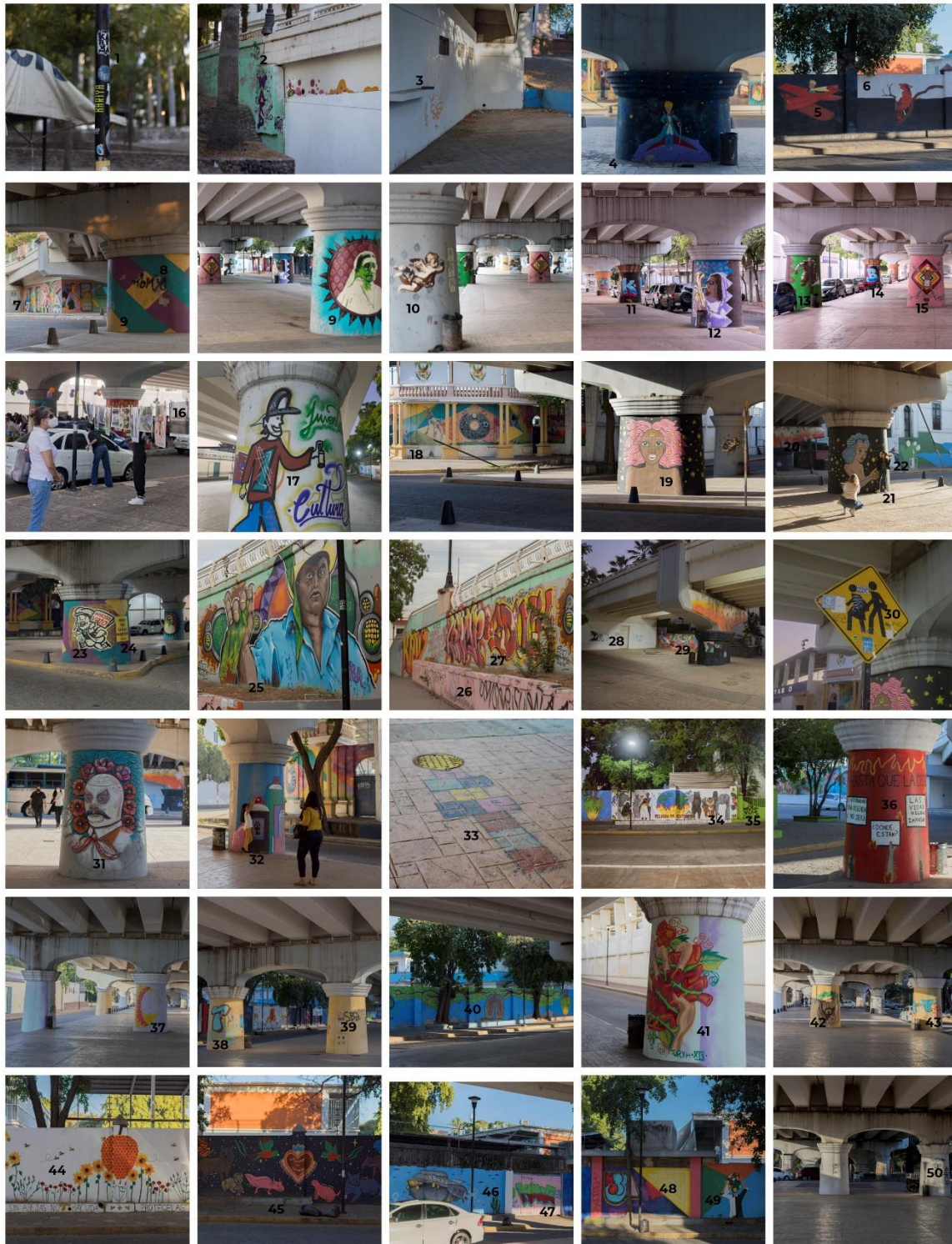


5.7.2 Configuración de las intervenciones urbanas y artísticas en bajo puente Teófilo Noris

Las intervenciones urbanas y artísticas se configuran en el escenario cultural bajo puente como un espacio de tolerancia para intervenir y yuxtaponer las motivaciones, principalmente de los creadores de arte urbano y grafiti. El escenario es creado cultural bajo el uso que los individuos le otorgan al espacio al presentarse como un espacio de transición entre el Centro de la ciudad, despegándose de la Plazuela Rosales, hasta el borde perimetral del centro, el cual se conecta con otros espacios de recreación. De esta manera la apropiación de intervenir los elementos urbanos que se presentan en el escenario se realizan bajo valencias permitidas que evitan la intervención rápida, lo que a la vez se refleja en la técnica, escala y número de intervenciones, siendo este escenario el más intervenido por murales y postgraffiti.

Figura 43

Cédula de observación sistemática de escenario 4: Bajo puente Teófilo Noris



5.8 Escenario cultural Paseo del Ángel

El quinto escenario cultural es identificado como un destino turístico, de recreación y uno de los más visitados en el Centro Histórico, el paseo del Ángel se inscribe con estas características ya que presenta la concentración de gastronomía del Centro y de la vida nocturna, mismo que ha sido escenario de eventos que se han quedado en la memoria de los individuos, en voz de Daniel Maldonado “ yo creo que más del paseo del ángel porque me ha tocado ver que el día del ceviche que fotos y todo el tema de música y hay muchas cosas”. De esta forma al ser un punto turístico y de gran afluencia las expresiones artísticas se han presentado mediante el arte urbano, el cual se identifica más adelante.

5.8.1 División Frontal y trasera Paseo del Ángel

El quinto escenario cultural es delimitado por el programa Paseo del Ángel de la avenida Ángel flores, así como las calles perpendiculares que lo conectan en el radio de una cuadra. Es identificado así por los visitantes y residentes del Centro Histórico por la dinámica comercial y turística que posee, en este sentido, en el escenario se presentan inscripciones de arte urbano con postgrafiti en pegas de papel y adhesivo en las fachadas de los establecimientos, mobiliario urbano y murales en muebles en desuso. Los entrevistados señalaron al espacio como poseedor de cultura mediante la recreación que se hace a partir de los comercios y la dinámica nocturna de turismo del espacio.

Figura 45

Murales en Escenario Cultural Paseo del Ángel



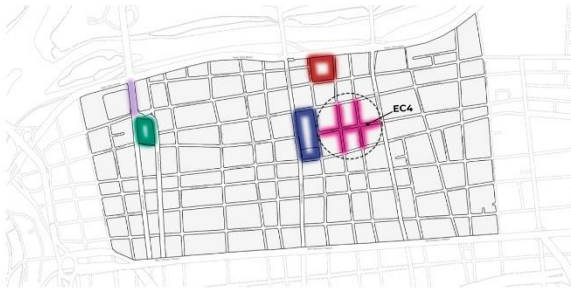
5.8.2 Configuración de las intervenciones urbanas y artísticas en Paseo del Ángel

Las intervenciones de mayor escala se presentan en las calles perpendiculares a la avenida Ángel Flores, con diversos murales de colectivos y artistas urbanos en edificaciones que se encuentran abandonadas y paradas de camiones urbanos.

Figura 46

Cédula de observación sistemática de escenario 5: Paseo del Ángel

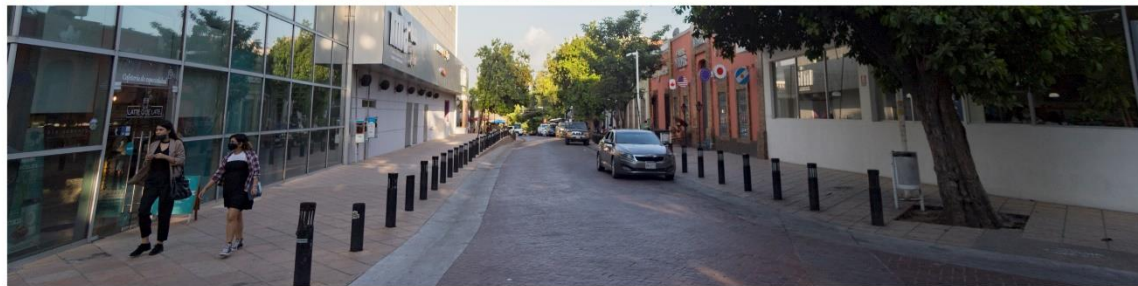
1 MAPA DE LOCALIZACIÓN



2 MAPA DE CONTEXTO URBANO



3 BARRIDO PANORÁMICO



4 CARACTERIZACIÓN DEL PAISAJE Y ARTE URBANO

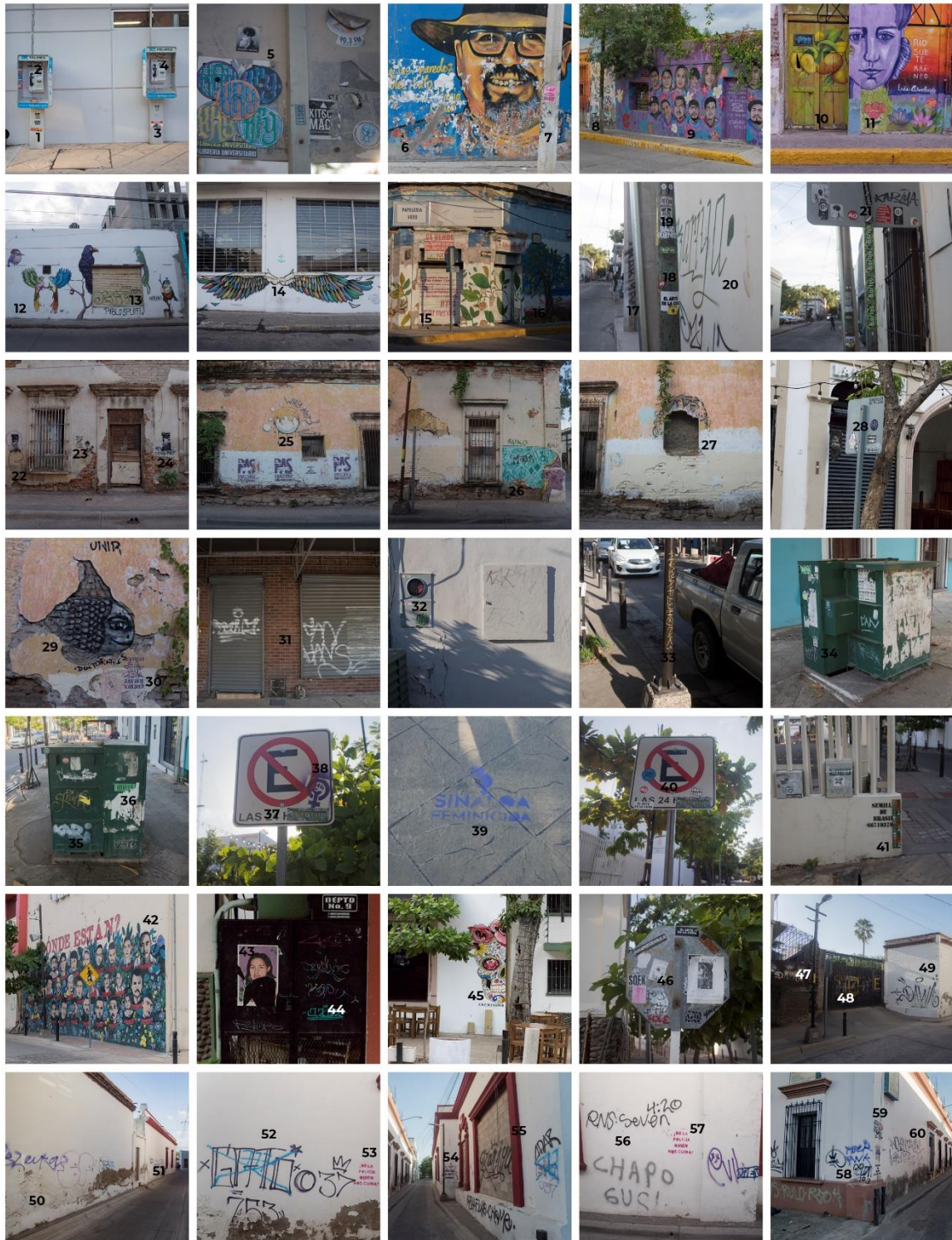
CATEGORÍA	INDICADOR	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	+ TOTAL							
Expresiones Urbano-artísticas	Craffiti																																																				22						
	Posgraffiti																																																							25			
	Muralismo																																																							13			
	Arte escénico																																																						0				
Sucesos Urbano-artísticos	Anonimato																																																								29		
	Espontaneidad																																																								48		
	Legalidad																																																									12	
	Velocidad																																																									55	
Motivaciones de intervenir el paisaje	Interacción																																																								5		
	Publicidad																																																										40
	Propaganda																																																										1
	Institucionalidad																																																									0	
	Activismo																																																										13
	Pedagogía																																																										

5 REGISTRO DE INTERVENCIONES



Figura 47

Registro de intervenciones urbanas en escenario 5: Paseo del Ángel



5.9 Escenarios de Bienestar

Los escenarios de bienestar en el Centro Histórico se definen como aquellos que ofrecen un espacio saludable para los ciudadanos, la recreación y la cultura es un factor

elemental para considerar un espacio sano según los entrevistados. El bienestar en el Centro Histórico se espacializa en aquellos escenarios que los ciudadanos visitan en busca de recreación y esparcimiento, bajo este término, el bienestar se puede presentar en los escenarios culturales identificados por la investigación, sin embargo, el bienestar en el Centro Histórico no se presenta de forma lineal y constante, ya que se puede alterar bajo diferentes temporalidades y eventos que cambien el orden social y urbano. De esta forma para la identificación del bienestar espacial se busca conocer ¿Qué sitios o lugares del Centro Histórico son los favoritos de los culiacanenses?, en esta sección los entrevistados recurren a experiencias previas que han tenido con el espacio en cuestión, misma que ha llevado a configurar su imaginario desde la estimulación que les otorgan los diferentes escenarios.

Tabla 13

Escenario de bienestar en el Centro Histórico

Escenarios de bienestar	Respuestas	Porcentaje
Catedral y plazuela Álvaro Obregón	6	30%
Paseo del Ángel	5	25%
Mercado Garmendia	4	20%
ISIC - MASIN	3	15%
Plazuela Rosales	2	10%

La plazuela Álvaro Obregón es señalado como el escenario favorito para visitar, es decir, se enmarca según los ciudadanos como un espacio de bienestar mediante la aceptación y agrado de visitarlo, Emanuel Millán relaciona el bienestar bajo el ambiente que le genera a partir de las actividades que se realizan y ha podido vislumbrar desde la expectación, ante el cuestionamiento responde “Pues la verdad la catedral porque van y tocan música y se pone un ambiente padre”, de la misma forma Rolando Trujillo posiciona

al escenario como su lugar favorito tras la comparación de actividades que se realizan en el espacio y en otros ya no “Mira mis lugares favoritos, si tengo chance de ir al centro y tengo chance de pasar la tarde me voy a la plazuela Obregón, ya en la plazuela Rosales no están haciendo programas culturales, pues culturales más bien de baile”, en este sentido se puede confirmar la relación del bienestar con la cultura de la ciudad.

Por otra parte, las dinámicas urbanas se mantienen en cambio bajo el panorama que se vive desde el aislamiento por COVID19, y se refleja en la limitación de visitar los escenarios de bienestar, Manuel Castro mantiene sus lugares favoritos a pesar de ya no visitarlos “la plazuela Rosales es una para mí, y la catedral que yo más visito se puede decir, aunque ya tengo mucho que no voy al centro yo la verdad por todo esto pues, desde que empezó la pandemia he tratado de ir lo menos posible por la gente”.

En el segundo escenario de bienestar se encuentra el Paseo del Ángel, a partir del impulso por el turismo se instala como un espacio para visitar constantemente, ofreciendo un corredor gastronómico y en fines de semana un espacio peatonal de dinamismo nocturno, siendo este el único que ofrece una experiencia de recreación nocturna en todo el Centro Histórico, Juan Nieblas menciona; “el paseo del Ángel es lugar mi favorito, toda esa parte de los restaurantes y lugares para ir en la noche”, de la misma forma Daniel Maldonado define los espacios que le dan satisfacción visitar mediante los establecimientos gastronómicos que le agradan e identifica aquellos espacios que le producen sensaciones nostálgicas mediante el paisaje urbano que presentan.

Recientemente empecé a ir a la Sakura del paseo del Ángel, es un restaurante y se ha convertido en el lugar de relajación absoluta. De los lugares que más me gustan, me gustan los espacios como solos pero que me den esa sensación de nostalgia como el DIFOCUR o ISIC y algunas calles del centro que son como la Rosales, la Zaragoza pasando la Morelos no sé porque me dan como nostalgia ver las casas

antiguas, antes de llegar a la bravo igual, pero esos son como lugares que me gusta pasar o visitar.

El cuarto escenario de bienestar abarca el conjunto de ISIC a partir del arte expuesto y del escenario cultural, el espacio es señalado por Heidi Mares de forma agradable “pues me gusta mucho pasearme por el ISIC, está a gusto, está tranquilo, también por lo que es toda la calle corona y el paseo del ángel”. De la misma forma América Armenta define específicamente sus lugares favoritos mediante el equipamiento de cultura y arte del centro, así como del paisaje urbano y arquitectónico que le ofrece, entrando en juego la arquitectura cultural con relación del bienestar.

Mis lugares favoritos eh... puede ser la plazuela Rosales que converge con la Casa de la cultura de la UAS y la galería de arte de Frida Kahlo, estéticamente e históricamente el MASIN, también el contenido y la arquitectura la GAALS que es una parte más moderna pero regularmente tienes algo que ver o hacer.

Las experiencias que los ciudadanos comparten de los escenarios de bienestar se consolidan mediante el imaginario turístico que construyen de los espacios que visitan y recomiendan visitar, en este sentido invitan a compartir la experiencia al señalar ¿Cuáles lugares recomendaría visitar a los turistas?

Tabla 14

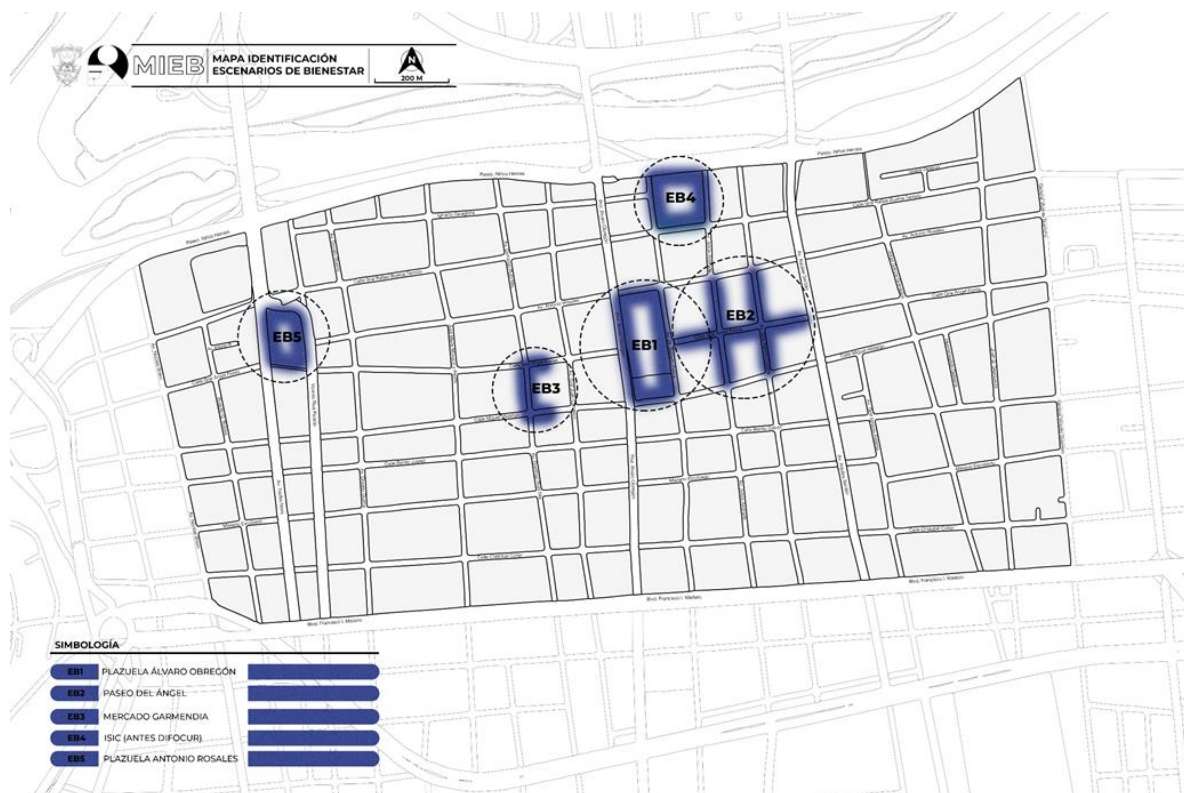
Destinos de recomendación a visitar a turistas

Escenarios para recomendar a turistas	Respuestas	Porcentaje
Catedral - Plazuela Álvaro Obregón	12	60%
ISIC - MASIN	5	25%
Plazuela Rosales	1	5%
Paseo del Ángel	1	5%
Mercado Garmendia	1	5%

El escenario de la Plazuela Álvaro obregón se mantienen como el primordial para visitar, por ende, resulta el escenario de mayor bienestar según los entrevistados en el Centro Histórico mediante la configuración del imaginario cultural y bienestar tras la Catedral que acompaña al escenario otorgándole el mayor valor turístico a la edificación religiosa y a las dinámicas que se suscitan en el espacio.

Figura 48

Mapa identificación de escenarios de bienestar en el Centro Histórico



5.10 Escenarios de Riesgo

El riesgo en el Centro Histórico se presenta mediante los elementos físicos y simbólicos que configuran el espacio despertando el estado de incertidumbre y alerta para los individuos, de la misma forma que se instala el bienestar mediante la cultura en el

imaginario, el riesgo se presenta como la oposición del mismo, sin embargo, ambos escenarios se pueden suscitar en una misma delimitación espacial, esto depende de factores sociales y urbanos que transforman el ambiente contextual y se muestran como una dualidad durante el día y la noche.

5.10.1 Percepción de inseguridad; caracterización urbana

Como primer acercamiento a identificar los escenarios de riesgo y las razones por lo cual son vislumbrados de tal forma, se ahonda en la percepción de la inseguridad que mantienen los usuarios con el Centro Histórico, en esta etapa relucen los motivos por los cuales les producen inseguridad a partir de hechos y acontecimientos que hacen crear una descripción de características específicas productoras de inseguridad que posteriormente se identifica y señala específicamente una delimitación territorial en la ciudad, la cual es vislumbrado para la investigación como un escenario. Si en el bienestar y cultura los ciudadanos invitan a visitar el lugar, en el riesgo e inseguridad advierten que el espacio es configurado de tal forma, como lo hace María del Socorro Díaz comentando lo siguiente;

En la noche las calles están inseguras, todas las calles están inseguras, es que has de cuenta que la seguridad se acaba a tal hora, cuando deja de haber gente, por ejemplo la gente se va volada, la ves caminando aquí como cholo, aquí hace como un año, dos años, antes de la pandemia asaltaron mucho aquí porque estaba oscuro, las luminarias no había, a veces se apaga ese pedazo, lo que es el centro hay mucho ratero, yo me la libro, me la libro un poquito porque tengo a los policías y yo cualquier cosa rara bloquean y todo bien a gusto, yo nunca he tenido ningún incidente gracias a dios, pero si es violento el centro eh, te aclaro.

La temporalidad horaria se encuentra como un factor clave para el inicio de la percepción de inseguridad en los ciudadanos mediante la noche y la deficiencia de iluminación de las calles y callejones del Centro, para María (residente por más de 50 años

en el Centro Histórico) una representación de inseguridad se encuentra en la deficiencia de iluminación y habitabilidad que poseen las calles, así como de la vigilancia mediante los residentes, visitantes y autoridades que cubren la zona. Sobre la misma línea Rolando Trujillo señala que existen múltiples calles con las mismas características, lo que promueve a la creación de espacios que producen inseguridad

Hay muchas calles oscuras, te invito un ratito más a que pases por esa callecita, la Aldama, está oscura por Escobedo y Juárez, ¿por qué? porque están fundidos los focos y eso te produce inseguridad por la gran cantidad de gente mal vivientes que ves.

Dichos elementos que incitan a la inseguridad permean construir un escenario que puede ser tomado por personas que representan riesgo para los individuos, aunado a las condiciones urbana que permean la inseguridad desde el imaginario se forman diversas dinámicas con grupos de personas que aprovechan el escenario de riesgo para hacer uso de él, Romualdo del Cid relata experiencias que ha presenciado en espacios específicos donde resalta las condiciones en las que se encuentra el centro, una de ellas, de nuevo es la oscuridad.

Por ejemplo, las calles oscuras, una vez estaban unos como drogándose, bueno para ser exacto un lugar que está deshabitado te produce sensación de inseguridad, se junta la gente y se junta a hacer cosas malas, estaban en el callejoncito así y se estaban drogando, pero estaban en lo oscuro, no compa pásale para acá me dijo, no le dije voy muy apurado de regreso y me regresé pura madre.

La oscuridad, así como la soledad de visitantes, residentes y autoridades en las calles son los principales factores que promueven la percepción de inseguridad y generan escenario de riesgo, de la misma forma se encuentran las edificaciones abandonada y en

mal estado que abren una ventana para que personas tomen los lugares y hagan uso de él de forma clandestina e ilegal.

Tabla 15

Factores de percepción de inseguridad en el Centro Histórico

Percepción de inseguros del CH	Respuestas	Porcentaje
Calles oscuras y solas	17	85%
edificaciones abandonadas y oscuras	3	15%

Los usuarios del Centro Histórico identifican claramente las razones por las que se sienten inseguros, relacionando la percepción de inseguridad con los elementos urbanos y arquitectónicos a partir de la deficiencia de iluminarias, el abandono y mal estado de edificaciones y la soledad en las calles, señalado como un Centro Histórico muerto a partir de las 8 de la noche que influye directamente en los aspectos antes mencionados. América Armenta realiza desde la narrativa un recorrido por las calles que considera más inseguras y las que no, comparándolas mientras hace un breve análisis de las dinámicas que surgen en ambos escenarios.

Sí, pues son meramente las calles oscuras, yo te puedo decir que cuando ya está oscuro a mí me produce miedo pasar... en cambio, hay unos espacios que los considero más seguros si caminas por la calle Rosales es un espacio más iluminado, incluso por la gran afluencia de carros y personas que hay por la calle Obregón eso me genera más seguridad que pasar por alguna plazuela. O sea, la plazuela en sí en la oscuridad me genera inseguridad. también hay espacios que ya metiéndote en el primer cuadro que la vida es totalmente comercial, llegan las ocho de la noche ya no miras los comercios abiertos están cerrado y la vida baja mucho el movimiento, entonces y me genera inseguridad caminar por las calles que están dentro del

primer cuadro que no son las principales, sobre todo por eso no, porque si ocurre algo quien va estar allí para ayudar.

Mediante la inseguridad los escenarios del riesgo se comienzan a vislumbrar a partir de la temporalidad, es decir, según los entrevistados de las ocho de la noche en adelante las calles se comienzan a presentarse solas y oscuras tras la falta de iluminación por el alumbrado público, la dinámica urbana se convierte en una incertidumbre sobre la seguridad, mismo que se propaga a pesar de no haber tenido ninguna mala experiencia al surgir especulaciones sobre lo escuchado y supuesto. Emanuel Millán relata su percepción de inseguridad

Solo en las noches por ejemplo ahorita puedo pasar bien, los que me han tocado a mí es más por la Hidalgo y también puede ser por aquí, y me han dicho que por la Rafael Buena pero como nunca he pasado por allí no sé, pero me han dicho.

La configuración de la percepción de inseguridad se espacializa mediante el imaginario de los ciudadanos a los lugares que contienen las deficiencias o aspecto señalados anteriormente, mismo que son catalogados como escenarios de riesgo, en este sentido la identificación de los escenarios de riesgo es corresponde a conocer cuál es la relación que tienen con los escenarios de bienestar y como se presenta el bienestar y el riesgo en el espacio de mayor cultura de la ciudad.

5.10.2 El riesgo urbano espacializado

La percepción de inseguridad abordada anteriormente se presente como la primera pauta ante la configuración de los escenarios de riesgo, mostrándose como un imaginario construido a partir de hechos, antecedentes y experiencias que señalan un determinado punto o espacio urbano como generador de inseguridad. El riesgo por su parte se consolida a partir de la percepción de inseguridad y mediante el estado físico del contexto que se

instala como incertidumbre en los individuos al suponer hechos hipotéticos sobre los que puede pasar, es decir, el riesgo reúne las percepciones que se fortalece con las características físicas generadoras de inseguridad en un determinado espacio.

En una identificación de los escenarios de riesgo en el Centro Histórico, bajo la aplicación de entrevista semiestructurada a visitantes y residentes señalan las siguientes delimitaciones espaciales como los principales escenarios de riesgo

Tabla 16

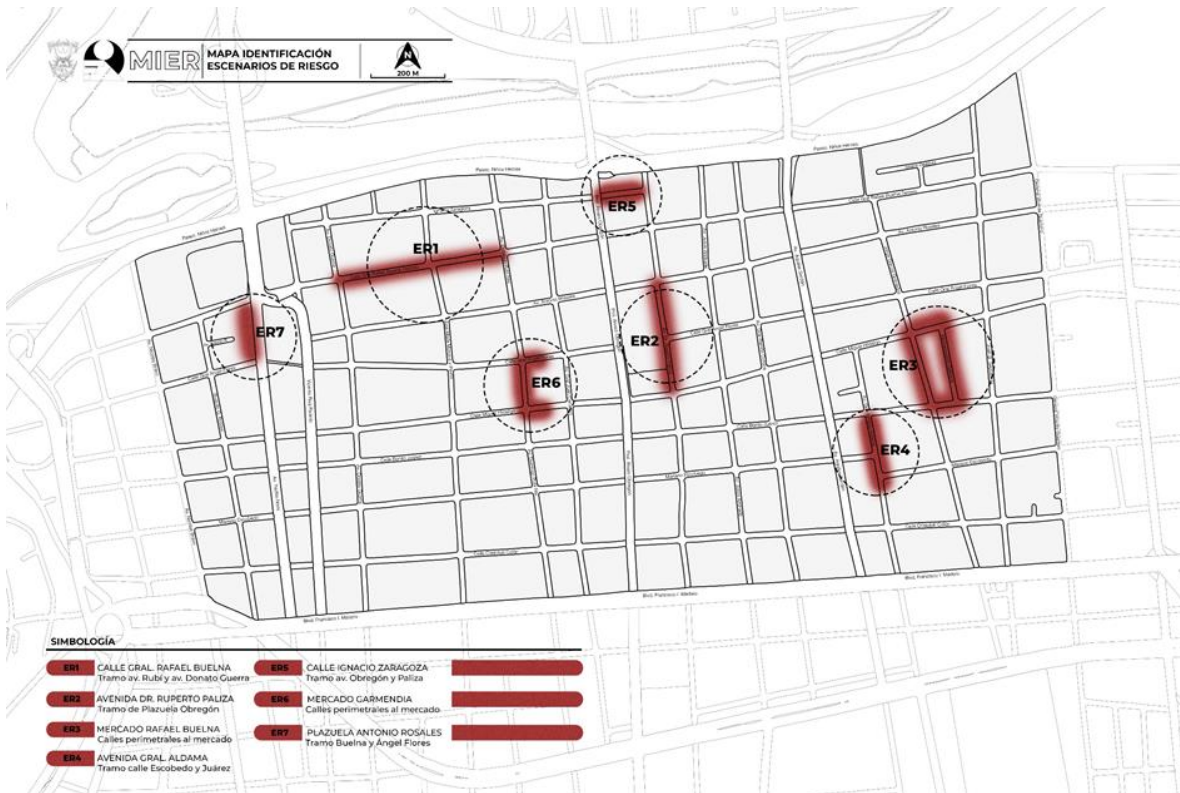
Escenarios de riesgo en el Centro Histórico

Escenarios de riesgo	Respuestas	Porcentaje
Calles oscuras, solas y lugares abandonados	4	25%
Calle Buelna, MZ abandonado	4	20%
Paliza, atrás de plazuela Obregón	3	15%
Mercadito de noche	3	15%
Aldama por Escobedo y Juárez	2	10%
Zaragoza entre obregón y paliza	1	5%
Mercado Garmendia	1	5%
Atrás de la plazuela Rosales	1	5%

Así como la inseguridad se percibe desde la oscuridad, la soledad y el abandono urbano, el riesgo según los entrevistados se presenta en los espacios que reúnen dichas características aunado a distintos aspectos contextuales particulares que configuran a cada escenario en específico.

Figura 49

Mapa escenarios del riesgo



Con el uso del mapeo de los escenarios de riesgo se muestran insertados en la delimitación del Centro Histórico, mostrando el vínculo espacial que establecen entre sí y vislumbrando la tipificación mediante las calles oscuras y solas, las plazas, los mercados y los callejones.

5.10.3 Oscuridad, soledad y abandono urbano

El primer aspecto para abordar desde el riesgo surge a partir de la percepción de inseguridad, señalando que los escenarios del riesgo se presentan en los espacios que tienen las tres características mencionadas, en primera instancia la carencia de iluminación por alumbrado público y el poco mantenimiento a las luminarias fundidas. De la misma forma se acota el término de soledad urbana a la poca presencia de individuos por el desalojo del espacio público desde el cierre de comercios a partir de las ocho p.m. al caer la noche. Y en el tercer aspecto se señalan al abandono urbano a las numerosas edificaciones en desuso y abandonadas, así como los terrenos baldíos que se presentan en mayoría según los entrevistados con mal aspecto para el Centro. De esta forma los

ciudadanos desde la observación perciben el riesgo en un espacio, configurando rutas a partir del riesgo como una cotidianidad, David Loaiza menciona que

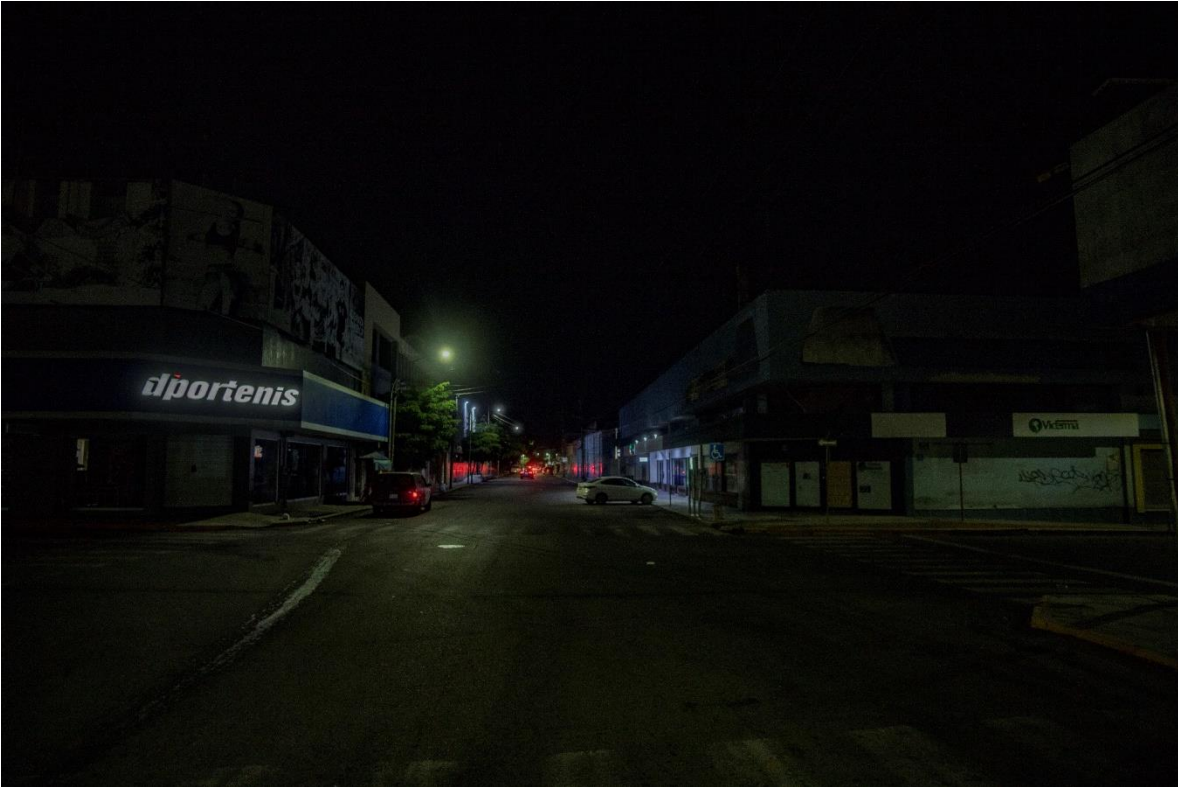
existen algunas calles que preferiría evitar, por ejemplo, esta calle de aquí la Rosales se queda muy oscura en la noche, este... yo me estaciono enfrente en donde está el hospital de los lentes hay un estacionamiento, pero ya cuando son las nueve o diez y está muy oscura la calle prefiero quedarme cerca. Las calles, esta de aquí, digamos la Aquiles Serdán se queda muy oscura, la Buelna también se queda muy solo.

El riesgo se comienza a configurar a partir de la temporalidad en las calles identificadas que mediante la noche se presentan solas y oscuras, Angélica Castro señala también como percibe el riesgo por la misma calle Rafael Buelna

pues las calles que están yendo para fórum, esas se me hacen solonas, viene siendo la Morelos más o menos donde estaba el MZ que ahora está abandonado, por allá, si están bonitas, pero están solas y se presta más para que te asalten y eso

Figura 50

Calle Rafael Buelna en oscuridad parcial al caer la noche



Desde otro aspecto, la centralización de servicios en el mismo Centro Histórico forma diversas dinámicas en las periferias y en los espacios alejados al núcleo principal de comercio por el día, generando que las calles sin comercio y con pocas viviendas habitadas se vislumbren como riesgo a partir del mínimo flujo social que presentan durante el día, convirtiéndose nulo por la noche. Daniel Maldonado configura un recorrido a partir del tránsito de las demás personas en las calles

Pues siento que me causa un poco de conflicto el tema de las calles ya que están más alejadas como de catedral se podría decir, o sea de esa parte por ejemplo del recorrido que hacen la gente que ya viene saliendo de fórum, bueno de esa zona que viene mucha gente de allá, siento que esa parte todavía está como un poco más eh... tranquila por el tema que se está moviendo la gente... y ya acá está como todo ese espacio para tomar el transporte y ya a lo lejos siento que se pierde un poco y pues sí está peligroso por todas las casas abandonadas que hay para allá.

Figura 51

Vivienda abandonada, destruida con múltiples intervenciones por grafiti



5.10.4 Las plazuelas de noche

Los segundos escenarios de riesgo identificados son las plazas por la noche a partir que la dinámica de recreación se acaba y se comienza a hacer presencia la ausencia de personas. La plazuela Álvaro Obregón y Plazuela Antonio Rosales son las comentadas por los entrevistados como aquellas que se transforman al caer la noche. Samantha Chávez responde ante el señalamiento de los lugares del Centro Histórico que considera de riesgo

Sí jaja, pues yo creo que casi todo, pero en la noche pues... una calle que te pudiera decir, un ejemplo me da miedo la plazuela Rosales de aquel lado, o sea ya ves que se ponen los puestecitos del otro lado que está más oscuro, donde está el semáforo, bajando el puente de fórum pues, yo creo que allí ese me genera miedo en las noches por lo solo y oscuro.

Figura 52

Personas caminando por el espacio aledaño a la plazuela Rosales en la oscuridad.



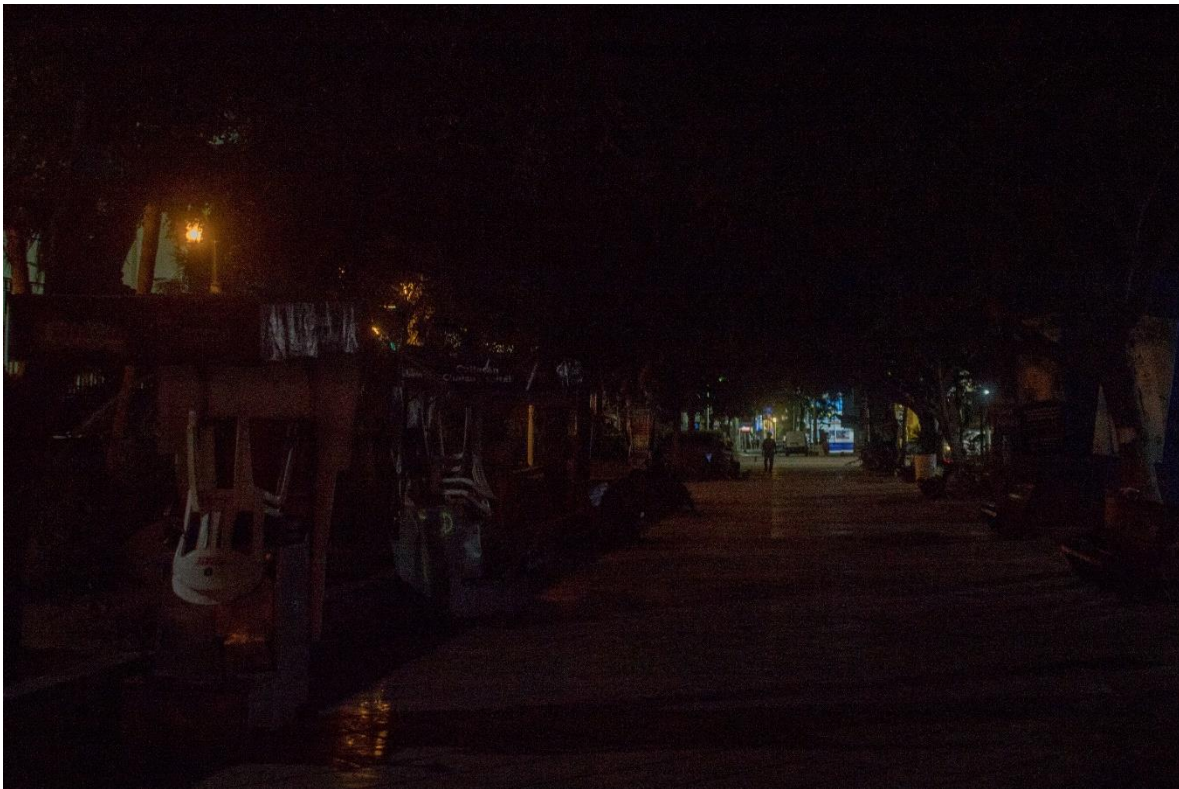
Nota: la fotografía fue tomada desde una banca de la plazuela Rosales, creándose un marco de oscuridad sobre una luminaria a unos metros de distancia. Las personas que pasan o que se encuentran dentro de la plazuela solo se distingue la silueta por las bombillas de las luminarias fundidas.

La ausencia de iluminación y de individuos visitando la plazuela permea que se presente como un escenario de riesgo ya que se señala el espacio como un lugar peligroso para estar en la noche provocando una evasión sobre visitarlo. Al igual que la plazuela Rosales, el riesgo en la plazuela Obregón se caracteriza de la misma manera, ante la incertidumbre de que un hecho violento pueda suceder, “Romina Navarro menciona que para ella un escenario de riesgo es atrás de la catedral, la calle que es así, a espaldas de la catedral no sé cómo se llame la calle”, sobre el mismo tema América Armenta acota detalladamente qué elementos y cómo se presentan para considerarse riesgoso

por el espacio de la Plazuela que es la Ángel flores que cruzar de Paliza a Obregón que está junto a catedral, si bien llega un momento que está oscuro, hay bancas, puedes ver que hay personas y no sabes quién son te genera inseguridad, hay árboles, puede haber alguna persona que está en los árboles que te puede causar algún daño, no sé muchas cosas me pasan por la mente.

Figura 53

Plazuela Álvaro Obregón sin luminarias funcionales, oscuro y solo



El riesgo se ancla desde el espacio urbano hasta el imaginario que se construye mediante lo que ve, piensa y siente, Daniel Maldonado residente del Centro Histórico comenta que, a pesar de transitar cotidianamente el centro, algunos espacios como las calles perimetrales de la plazuela Obregón le provocan sentimientos de tristeza.

ya el tema también de catedral hacia atrás se queda como muy vacía esa parte entonces siento que esta como muy... no me miedo, pero si por ejemplo a veces la pienso ir para allá, prefiero no pasar por la Ángel Flores de Obregón hacia la Bravo,

por ejemplo, esa calle la que le sigue que es la Hidalgo y Carrasco en la noche porque se me hacen unas calles como muy solas y ya como que dentro de eso el tema de que no hay gente las hace sentirse, así como triste.

Las plazuelas se configuran ante una dualidad que se transforma al caer la noche, por el día mediante la recreación y cultura se vislumbran como un espacio confortable, pero al caer la noche mediante la oscuridad los individuos crean resistencia a visitar el espacio mediante al riesgo latente que se genera presenciar el espacio.

5.10.5 Los mercados

El mercado Rafael Buelna y Mercado Garmendia se señalan como escenarios de riesgo a partir de la noche, compartiendo las mismas características y dinámica comercial por el día pero por la noche al cierre de comercios se puntualiza como puntos inseguros y de riesgo para transitar por la poca vigilancia y mala iluminación, Mónico Hernández comenta que el escenario de consumo se transforma a riesgo conforme avanzan las horas del día “pues ya de noche aquí es inseguro pues, allá el mercado aquel no está todo vigilado”, comenta refiriéndose el mercado Rafael Buelna conocido como mercadito. A partir de la dinámica comercial que se realiza en el mercadito abre paso a formar escenarios de riesgo derivados de la poca habitabilidad en las casas y calles que se encuentran como espacios que a partir del riesgo solo se utilizan bajo una temporalidad establecida por las dinámicas comerciales, así como los hechos violentos ocurridos en dichas calles como en el área conocida de venta y cambio de dólares, quedándose en el imaginario de los ciudadanos como un espacio de prevención ante el riesgo derivado de distintos hechos violentos suscitados en dichas calles. Por otra parte, también se inscriben lugares que desde el imaginario representan inseguridad y riesgo como el panteón San Juan que se suma a la dinámica de riesgo que se suscita desde el mercadito. desde el

imaginario de los ciudadanos se forman límites territoriales establecidos por la inseguridad y el riesgo. Heidi Mares comenta sobre

Pero por supuesto, itodo lo que rodea mi casa güey, el mercadito!, el mercadito... lo que es pasando la Aquiles Serdán hasta la Carranza, realmente todo lo que abarca el mercadito y la venta de dólares es muy muy inseguro, vivo a un lado de una congeladora abandonada y atrás de un panteón, o sea justo el lugar que más me da miedo es afuera de mi casa, ya pasando la Aquiles Serdán es como que uff... puedo caminar a gusto.

El riesgo abre la puerta a la toma de espacios por personas que establecen la imposición sobre el territorio, desde tomas de poder mediante redes de involucradas al narcotráfico hasta indigentes que determinan en qué espacio establecerse por la noche, lo cual es otra representación del riesgo según los ciudadanos. Gonzalo Cárdenas relata un hecho que presencié

por el mercado Garmendia, ah no el mercadito allá, está peligroso porque hay todo tipo de gente, está lleno de gente necesitada que a veces incluso hasta mal de sus facultades, una vez un bato no me quiso golpear, me echó pleito y agarró un palo.

Desde otro extremo del Centro Histórico se añade el Mercado Garmendia también como un escenario de riesgo por la noche, mencionado por Juan Nieblas “el mercado está peligroso Garmendia por la noche porque está muy solo y oscuro”, siguiendo las mismas características que despiertan el riesgo al encontrarse solo y con poca iluminación, lo cual ha llevado a que se susciten hechos violentos como los que relata David Loaiza

ya de noche esta zona del mercado prefiero ya no pasar sobre todo después de las seis o siete sobre todo si voy caminando, entonces a veces cerraba y dejaba el carro por el malecón y preferí ya no meterme sobre todo por la Buelna donde está el MZ que está cerrado, he tenido amigos que los han asaltado aquí por la Buelna en el

semáforo de la Andrade ya de noche entonces incluso cuando veo que está muy solo me paso por ejemplo el semáforo para no quedarme parado

En este sentido se identifican los dos mercados principales dentro del Centro Histórico como escenarios de riesgo cuando los establecimientos comerciales cierra y la interacción social en las calles se termina, haciendo referencia que ambos mercados son puntos de relevancia en el centro que no son vigilados por las autoridades, dando pie a que las dinámicas de inseguridad se presentan mediante grupos o personas que toman el espacio para violentar, vulnerando a los individuos que transitan el espacio.

5.10.6 Los Callejones y calles angostas

Como último espacio donde se tipifica el riesgo en el Centro Histórico se encuentran en los callejones y calles angostas con deficiencia de iluminación y edificaciones abandonadas y en malas condiciones, para esto, diferentes callejones y calles angostas se encuentran en el imaginario de los ciudadanos como espacios de riesgo en donde han sido testigos o han presenciado algún acto de violencia. David Loaiza al ser un empresario del Centro histórico le han sucedido y los clientes le han contado y alertado del riesgo que han pasado en los callejones.

esta callecita por la corona donde está la tortillería empedrada está oscura y eso prefiero sacarle la vuelta, hay como que calles muy específicas, callejónitos que prefiero no meterme sobre todo cuando voy a pie. y aparte yo he escuchado a gente clientes de aquí que en su momento había gente que asaltaba a los estudiantes afuera de DIFOCUR, en este callejoncito de aquí... no siento que pase de forma muy recurrente, pero siento que el hecho que se queda a lo mejor muy oscuro y no hay tantos negocios y se ve un poco desolado eso lo puede hacer un poquillo peligroso.

Figura 54

Callejón rodeado de predios en desuso y con poca iluminación



Las edificaciones en abandono en las calles y callejones se muestran como otro elemento donde el riesgo se presenta mediante la incertidumbre que representa cuando se observa el paisaje urbano, vislumbrado como un espacio que no se quiere transitar por precaución ante un incidente violento. Heidi Mares relata como el edificio aledaño a su domicilio configura todo un escenario de riesgo para la calle ya que se han suscitado diversos actos ligados al narcotráfico que altera el orden.

una congeladora que está enseguida de mi casa, tiene casi treinta años sin servicio, tengo un chismezón de eso porque el dueño sigue allí, pero lo demandaron porque empezó a vender camarón en mal estado y creo que tenía enlaces con narcos que compraban dólares allí, entonces valió madres la congeladora y nada más está el edificio, pero indigentes han abierto el lugar, se meten, sale y es una batalla porque cuando no están quemando el lugar de prender fogatas adentro hay riñas entre ellos o se pelean por quien va a vender droga en ese punto.

En otro punto del Centro Histórico por la calle Zaragoza, Jesús Rodríguez liga los actos delictivos mediante las condiciones urbanas de las calles y la falta de vigilancia principalmente de las periferias del Centro Histórico por parte de las autoridades,

las orillas, partes de esto, aquí es peligroso a veces en las tardes y noches, aquí han asaltado gente, han robado como te digo batería de los carros y, así pues, tiene... en ciertos puntos de la ciudad, aquí por ejemplo en esta calle por ejemplo falta más vigilancia yo me yo cuenta porque cada rato roba baterías de los carros, aquí en la Zaragoza pues y cada rato roban y en nuestra sociedad obviamente nada lo va a ver bien, pero si falta más vigilancia y de vida. Pero si parte del centro cada rato te lo comentan porque yo soy de las personas que leen el periódico todos los días y cuando no robaron en un negocio aquí, roban en un negocio allá, que se metieron en la noche y robaron y como que falta, falta, falta más vigilancia, eso es una queja muy generalizada en los ciudadanos. Allá donde es más céntrico y está más cargada la vigilancia se siente un poco más la seguridad, pero en la noche a veces la gente dañina por lo regular son los que actúan más de noche.

Figura 55

Calle angosta con poca iluminación, conecta con la periferia del Centro Histórico



El imaginario es configurado a partir de los actos violentos como los asalto y robos, así como la comercialización de drogas en estos puntos específicos, convirtiendo por la noche a múltiples calles y sobre todo callejones en escenarios de riesgo que cada vez se multiplican, así lo señala Jesús Rodríguez

Tú ya no tienes la seguridad como antes, tú ya no tienes la confianza de ir caminando por aquí porque a lo mejor allá debajo del puente hay 6 o 8 batos, hay tiradores de droga o bajadores que le llamamos que te van a chingar

Los escenarios de riesgo se multiplican en cuanto a las malas condiciones urbanas que se puede presentar un espacio, las calles angostas y callejones se identifican como un espacio donde el riesgo se hace presente configurando la dinámica de habitar y visitar el Centro Histórico desde la seguridad y el bienestar.

5.11 Configuración del arte urbano en el Centro Histórico

5.11.1 *Intervenir el paisaje urbano; motivaciones y simbolismos*

Las intervenciones del paisaje urbano a través de las expresiones artísticas se construyen mediante propósitos, motivos y deseos individuales o colectivos que se encuentran en el imaginario de los actores que generan simbolismos al hacer arte urbano, es decir, se construye la relación y vínculo de los artistas hacia la ciudad, paisaje, arquitectura y de los seres sociales que la conforman. El artista urbano imprime su deseo de hacer arte en el espacio, siendo esto parte de lo que configura la forma de interpretar el paisaje para los individuos que se encuentran en la expectación, de esta forma el artista traza el Centro Histórico de Culiacán dejando una serie de intervenciones que conforman un recorrido del arte urbano, en este sentido la motivación se enmarca como aquello que revela el por qué intervenir el paisaje urbano y el impacto que el artista busca generar en los espectadores o audiencia, en la misma línea las motivaciones se asocian directamente al simbolismo de hacer arte urbano, siendo el simbolismo la relación que tiene el artista con el espacio urbano y con los individuos que vislumbran las intervenciones.

Si bien, desde el abordaje teórico conceptual se habla que la interacción con el paisaje y con el entorno fue desde los inicios de la corriente del arte urbano el principal motivador para intervenir, esta ha evolucionado conforme los intereses de los artista y de las nuevas redes de difusión digitales que a partir de la era de la imagen la puesta en escena urbana ha traspasado el estado físico de las ciudades y se han creado nuevas formas de vislumbrar y generar experiencias e imaginarios a partir del espacio virtual.

Las motivaciones de intervenir se retoman a partir las respuestas de los artistas, resaltando que un artista puede tener una o más motivaciones al intervenir, pero solo una se muestra como la motora o la principal para hacer arte urbano. Bajo la aplicación de entrevista semiestructurada dirigido a los 10 artistas urbanos entrevistados, se presentan las siguientes motivaciones por las que deciden intervenir el Centro Histórico.

Tabla 17*Motivaciones de intervenir el paisaje urbano en el Centro Histórico*

Motivación	Respuestas	Porcentaje
Activismo	5	50%
Publicidad	3	30%
Interacción con el paisaje y los individuos	2	20%

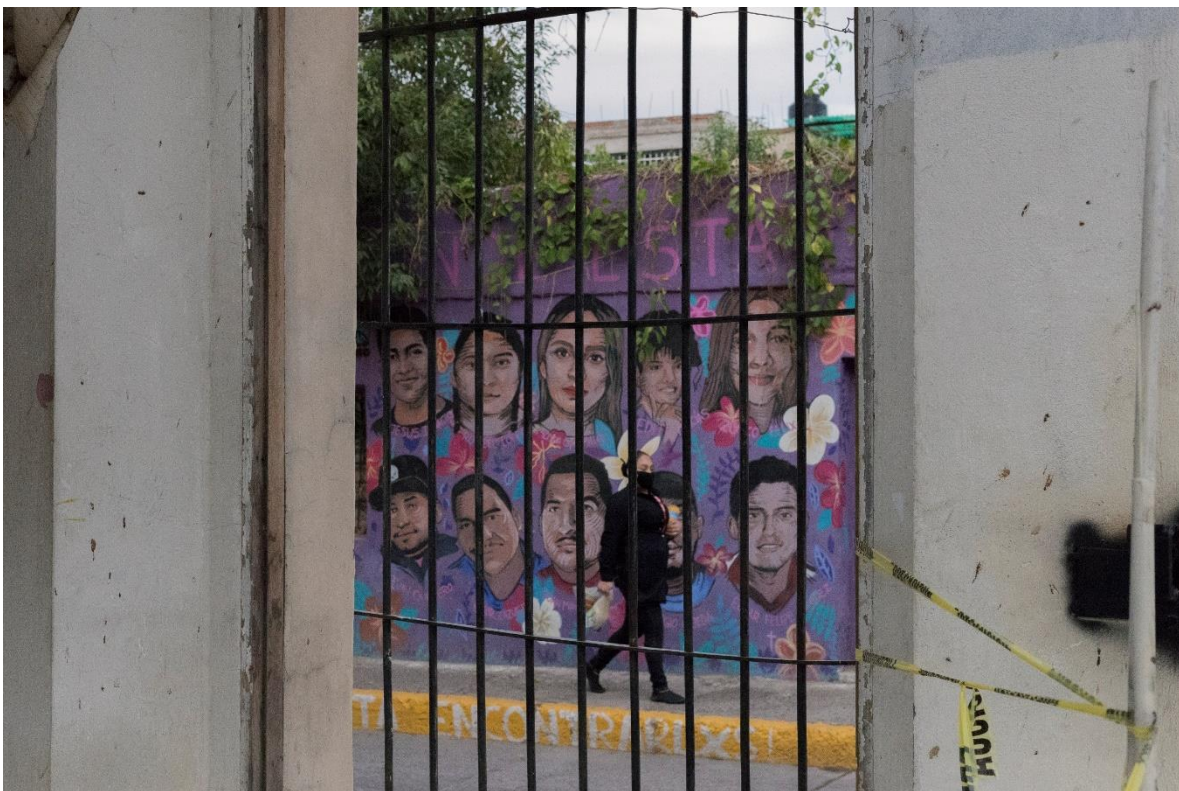
El cincuenta por ciento de los artistas entrevistados señalaron que su principal motivación para intervenir el paisaje urbano es el activismo a través de causas sociales y políticas, principalmente se aborda la violencia persistente en Sinaloa y la región. Nidia, artista integrante del Colectivo Juan Panadero acota que su principal y única motivación es llevar a las calles parte de su trabajo mediante una voz de reclamo social, en voz de Nidia comenta “no se trata de solo crear algo y decir que nada más lo hice para mí, es para que otra gente lo mire y cree conciencia y para que se visibilicen las problemáticas de aquí, es hacer ruido”. En la misma línea Dante Aguilera integrante también del colectivo narra cómo es el impacto que se ha generado bajo las intervenciones que realizan desde el activismo

Mi motivación es que va a tener precisamente eso, un significado para otra gente, o sea yo puedo crear en mi casa y va a tener un significado para mí, pero ya cuando lo sacas a la calle tiene un impacto para la otra gente, puede ser positivo o negativo pero el impacto está y lo hemos visto mucho, impacto negativo la gente los arranca los tapa o trata de evitarlo, y positivo por ejemplo cuando hicimos la pega de rostros desaparecidos nos llegó a contactar la gente preguntando de ¿oigan cómo puedo yo que mi desaparecido esté en este proyecto?, o ¿cómo puedo hacer para unirme a tan cosa?, entonces es eso.

En el mismo tema Francisco Terrazas menciona que el simbolismo del colectivo Juan Panadero se asocia al “empoderamiento de ciertos discursos que han sido relegados, que se quedan en el olvido, entonces, intervenir en el espacio público es una forma de reivindicar ciertos discursos”. La colectividad en el arte urbano en Culiacán mayormente se genera a partir de la motivación del activismo, en donde se reúnen artistas y fundaciones activistas elaborando elementos gráficos, puestas en escena, entre otros, el arte urbano realizado por el colectivo Juan Panadero abarca principalmente pegadas de carteles y murales, compartiendo desde su visión de hacer arte mensajes activistas de lucha social y política.

Figura 56

Mural “hasta encontrarlx” personas desaparecidas. C. Juan panadero y Sabuesos A.C



Nota: El colectivo Juan Panadero trabaja en conjunto con diversas organizaciones independientes activistas, el mural fue elaborado en colaboración con Sabuesos Guerreras A.C, conformado por madres y familiares de personas desaparecidas.

Desde otro lado, el colectivo Bachia integrado por diversas mujeres sinaloenses que intervienen con fines activistas al realizar obras con temáticas de la denuncia y visibilidad feminista, Ana Arista integrante del mismo destaca la motivación de activismo a partir de la comunidad generada mediante el arte urbano y el espacio donde se interviene, así como la transmisión de mensajes que informen a la sociedad y se visibilicen denuncias de las problemáticas del entorno, acotando que las intervenciones realizadas desde otras motivaciones se presentan como decoración para el paisaje urbano.

para mi es mejor que exista verdaderamente, que esas paredes tenga sentido que eso que se pinta tenga sentido a que esté vacío, que esté dejando un mensaje social... yo sé que hay artistas que lo hacen para ellos, para hacerse más famosos dejando las pegatinas o algo, pero yo estoy completamente de acuerdo con el sentido de hacer este arte que sirva para la denuncia, para que la gente de alguna manera reaccione ante los problemas que estamos viviendo como sociedad, para mi si el arte urbano no tiene el sentido de colectividad, de comunidad, de entender nuestro entorno ya sea para ayudar o para que la gente se dé cuenta de la sociedad en la que vivimos no le encuentro sentido si no es así, lo demás es decorativo, no creo que el arte verdaderamente urbano tiene que tener ese sentido.

Figura 57

Intervención mural Inés Arredondo por colectivo Bachia



En voz de Ana Arista para el colectivo Bachia el intervenir simboliza la unión de las artistas sinaloenses mediante el arte y el espacio urbano creando comunidad que fortalece las diversas formas de expresión

nosotros como colectivo Bachia va dirigido, nosotros estamos conformadas de puras mujeres en el colectivo pero si de alguna manera lo que si queremos dar como mensaje es que nosotras como mujeres aquí en Culiacán, digamos que el mensaje que nosotros queremos dar es eso, la unión de mujeres que estamos pintando un mural como artistas con la misma fortaleza y la misma necesidad de expresarnos dentro de este tipo de arte y además por alguna razón desde un principio tomamos esa razón de comenzar a trabajar con niños y de alguna manera nos ha ido uniendo ese sentido de que cuando nos han invitado en trabajar en algún lugar o en algún proyecto siempre la idea en es trabajar con niños, en general con la comunidad pero el sentido de lo que dejamos es que en la familia y el niño ayudó y

que tenga un recuerdo positivo y que sea algo que dejamos allí para que la gente tenga un buen recuerdo y que sea un buen recuerdo que le ayude a la comunidad a sentirse orgulloso de ese lugar

El alcance con los individuos es una constante mencionada por los artistas cuando abordan las principales motivaciones para realizar una intervención, mencionado que se busca mostrar a los espectadores experiencias artísticas en el paisaje, el artista urbano integrante del colectivo Dos de buche menciona que una de sus motivaciones es “llegar a mayor de número de gente posible, a mayor número de personas posibles”, a pesar de que los artistas buscan tener el mayor alcance para que sus obras sean observadas y presenciadas, bajo los fines de la investigación y para una clasificación puntual de las motivaciones de intervenir el paisaje se puede definir una diferenciación entre el alcance que los artistas buscan tener como intervención artística a comparación de la publicidad de una firma o del mismo artista como creador de arte en la ciudad y en muchos casos esta se puede identificar cuando se jerarquiza el nombre, firma del artista o del colectivo sobre la misma obra, es decir, cuando se deja de lado el anonimato y la intervención da énfasis al del nombre o seudónimo utilizando el paisaje y la arquitectura como vallas publicitarias de su trabajo, encontrado similitudes al bombardeo publicitario comercial que se vislumbra en las ciudades contemporáneas.

La publicidad se enmarca como la segunda motivación constante en los artistas culiacanenses, para Watchavato uno de los artistas urbanos con mayor experiencia en Culiacán, destaca que la motivación de intervenir específicamente en el Centro Histórico es la afluencia de personas que visitan el espacio e identifican su firma, es decir buscar que el mayor alcance de personas vislumbre las piezas.

en mi caso yo generalmente trabajo en el centro Histórico porque desde un principio yo quería que mi trabajo fuera visto, el hecho de trabajar como el Centro

Histórico es un lugar que cae gente de todas partes, en el caso de Culiacán pues en el centro es donde se reúne gente, siempre son lugares donde son más visitados y por el mismo hecho el trabajo pues concluye en ser visto, no sucedía lo mismo que también lo he hecho que cuando pego cosas pues justo un cartel en barrancos, en la salida Mazatlán, si yo hago eso si lo ve gente pero menos cantidad de lo que lo ve la gente que va en el centro histórico ese es mi principal objetivo... se me hace una manera muy padre de repente de encontrarte con la gente que te ve y decir güey acabo de ver una pega random pegada tuya en un rancho en Tepuche por ejemplo, a ese nivel me encanta, cuando me mandan una foto y me dicen puta te pasaste estoy en un pueblo y ese tipo de cosas me encanta tener esa conexión con la gente, te conecta con el artista, con la gente y empiezas a interactuar conmigo,

La consolidación de su obra y firma ha logrado establecerla como marca comercial, mismo que utiliza las intervenciones de arte urbano como un medio publicitario para la marca, el bombardeo publicitario se presenta como una oferta de experiencias en la arquitectura y el paisaje mediante elementos gráficos plasmados en pegas de grande y pequeña escala. La motivación de realizar las intervenciones desde la parte transmisora ha generado dinámicas de estatus dentro del arte urbano que configuran la puesta en valor de las escenas y escenarios intervenidos por arte urbano, Watchavato menciona

ahora fui en marzo y pegue cosas en Culiacán, en Hermosillo, en Mazatlán en Durango y no sabes todo lo que repercute para el proyecto para mí como que concluye en vender todo lo que tenemos en la tienda por decir, no solo te estoy hablando de playeras y de llaveros y de bolsas te estoy hablando de obra o de gente por ejemplo, te comentaba que estoy decorando un restaurant aquí en la ciudad de México y el cliente me dijo güey yo vi tu trabajo en la calle y yo quiero eso par a mi lugar original, eso se convierte en un paso adelante como artista y más como artista

urbano que te metan unas líneas de respeto cuando alguien paga un cuadro más allá de 30 mil, 50 mil pesos de trabajo pues ya estás en otro nivel también.

Figura 58

Intervención paper boy por watchavato



A pesar que el artista establece la marca como un recurso exclusivo que se privatiza mediante productos y obras de alto costo, el simbolismo de hacer arte urbano en la calle se relaciona a que el arte se encuentre al alcance de todos los sujetos y el desapego con las instituciones privadas de arte en Sinaloa, Watchavato comenta

yo creo que para mí representa un lugar libre que lo puede ver desde la abuelita, hasta el niño hasta el perro, hasta gente que no está interesada en consumir arte, a lo que te quiero decir es que si tú haces un registro de la población en Culiacán y preguntas cuantas gente ha visitado el MASIN, la GAALS el museo de arte moderno te confieso que esa una cantidad mínima, te sorprenderías de cuanta gente está

interesada en el arte, en este caso la gráfica y por el mismo motivo yo decidí hacerlo en la calle, te repito yo decidí trabajar en la calle por ese motivo, como saber que hay una audiencia más fuerte en la calle transitando que no es la gente que va y visita los museos en Culiacán.

De la misma forma, la publicidad para Kariya artista urbano y grafitero de Culiacán, acota como su única motivación “publicidad nada más”, utilizando como medio de difusión para su trabajo los rincones urbanos que ofrece el centro de la ciudad, pero a pesar del hecho de realizar las obras bajo la publicidad, el simbolismo que le imprime el artista lo acota como un compromiso de incentivar la cultura mediante las propuestas de arte urbano que elabora, otorgando una imagen diferente al paisaje urbano del Centro

Histórico

una intervención es también como una responsabilidad de lo que yo hago es como, yo como diseñador, como artista o como kariya me siento comprometido a darle a mi ciudad que ver, o sea hacerla crecer en ese ámbito, en ese ámbito de arte, de cultural, de técnicas, de color, de vandalismo si lo quieres ver así, hay gente que le gusta que si hay una placa y se toma una foto acá porque da una imagen de algo urbano.

De la misma manera el artista urbano Diske uno acota puntualmente que su única motivación es “darles a conocer un poquito más de mi trabajo y solo lo que yo pinto”, sin embargo, en las obras del artista se proponen composiciones de formas y elementos de culturas indígenas, mismas que se pueden ofrecer al espectador como una escena cultural, para Diske uno el simbolismo de realizar arte urbano en el Centro Histórico es “una pinta más, no tiene ninguna carga simbólica, para mí es como pintar en cualquier lugar”. Se destaca que a pesar que el único fin de creación y motivación sea la publicidad, a partir de la identidad grafica del artista se pueden identificar las obras a pesar que su firma no presente protagonismo.

Figura 59

Intervención pintura con elementos de culturas étnicas en casa en desuso, por Diske uno



Nota: El callejón presenta múltiples intervenciones gráficas, en primer plano se encuentra una pintura de grande escala del artista Diske uno y aunado a esto una serie de firmas por grafitis en donde se puede vislumbrar una intervención de grafiti por Kariya, artista urbano que también incursiona en el movimiento y la escena del grafiti en Culiacán. Por último, la interacción con el paisaje y la arquitectura se muestra como la tercera motivación que los artistas mayormente tienen al intervenir. Como ya se menciona esta motivación se puede considerar como la inicial del arte urbano, mismo que desde el sentido artístico sigue el juego urbano con los elementos que presenta el paisaje.

Leyvart artista creador de múltiples puestas en escenas efímeras al mostrar sus obras realizadas con gis en las banquetas del Centro Histórico, define que la motivación se conforma a partir de la interacción que genera con los individuos, los cuales juegan un papel importante como espectadores, mismo que presencial la puesta en escena con aceptación.

decidí tomar la iniciativa de ese arte y gaste mis únicos 100 pesos que tenía en la bolsa e hice mi primer dibujo pero con el fin de generar ingresos, nunca fue para quererme hacer notar o sobre salir, todo fue prácticamente por un arranque de necesidad lo cual gracias a las personas se convirtió en mi trabajo y una fuente en el gusto de todo, al principio no tenía buena aceptación te lo digo con sinceridad pero ya con el paso del tiempo como que a la gente le fue gustando y me adapte y eso se volvió más que hacer arte para mí o por mi gusto lo hago a las personas, por ejemplo tú vas en el centro un día equis vas preocupado o cansado y de repente te topas con un dibujo que te genera un recuerdo a menos allí tu mentalidad ya cambió y ese es más que nada el valor y sentir cuando lo hago.

El simbolismo de intervenir para Leyvart se asocia al recibimiento de los espectadores como fuente de inspiración para crear arte, mismo que configura cotidianamente el imaginario de los individuos sobre el arte urbano

mi sentir no es llegar, mírame y motivante, yo llego y dibujo y me voy, lo que simboliza o el sentido es el efecto que las personas le dan, muchos llegan y me dicen que les gusto el trabajo que se fueron contentos o que les motivó, otros dicen mira me gusto tu dibujo y eso es más como el sentido del trabajo en la calle

En la misma línea el colectivo Dos de buche, utiliza el arte urbano como una forma de configurar el paisaje urbano y la arquitectura que se encuentra en mal estado y que desde la visión del artista aporta un mejoramiento con sus intenciones, mismo que van dirigidos para los individuos que hacen su cotidianidad en el Centro Histórico. Dos de buche resalta que la interacción con el paisaje se muestra a partir de la

intención de reivindicar espacios y reutilizarlos, de darle visibilidad a espacios que están olvidados como lotes baldíos, o sea, paredes que tienen mucho tiempo abandonadas, lugares que pocos se usan pero que aun así allí están, la idea de esas

intervenciones era hacer notar a la gente lugares que siempre han estado allí pero que se pierden en la cotidianidad, en la rutina del día al día en pasadas rápidas no te das cuenta que está algo y darle como esa notoriedad a los espacios. Hago pintura, algunos son murales y algunas son intervenciones cromáticas con solo color.

Para el colectivo, el “exteriorizar una idea, compartir una idea y... compartir también un deseo no, con las personas como un deseo de cambiar, un deseo de cambiar las cosas mediante el arte” forma parte del simbolismo de intervenir y aportar desde la cultura nuevas formas de ver y vivir el Centro Histórico.

5.11.2 *Desplazamiento del arte urbano en el Centro Histórico*

El fenómeno del arte urbano en el Centro Histórico se presenta mediante patrones de desplazamientos a través de la arquitectura, el paisaje urbano y los elementos que lo componen. De esta manera, se revela donde se lleva a cabo la realización y exposición de las intervenciones en el polígono de estudio, en este punto los artistas que constantemente producen las obras son los principales actores que indican el desplazamiento del arte urbano, mismo que se configura destacando aquellos espacios puntuales que encuentran con las condiciones óptimas según los requerimientos funcionales de cada artista o colectivo.

Los artistas entrevistados desde variadas opiniones hablan sobre la selección de los espacios y escenarios con preferencia para intervenir, construyendo de manera individual la concepción del Centro Histórico y de la ciudad desde el quehacer urbano-artístico y de los intereses propios o colectivos. El desplazamiento y recorrido del arte urbano se vislumbra desde la definición de cada artista sobre la motivación de intervenir el paisaje, siendo relacionado directamente con la configuración física e imaginaria del arte urbano sobre el Centro Histórico.

Los espacios elegidos para exponer las obras conforman el desplazamiento del arte urbano en el Centro Histórico, marcando una ruta que se caracteriza mediante similitudes en elementos del paisaje y arquitectura. En este sentido los artistas entrevistados señalan que los espacios que priorizan para intervenir son aquellos donde se reúnen constantemente las personas, especialmente en las paradas de camiones y calles principales que permiten gran aforo de transeúntes, de la misma forma se señalan las múltiples casas abandonadas y en desuso presentes en el Centro Histórico.

Tabla 18

Espacios con prioridad para intervenir

Espacios con prioridad para intervenir	Respuestas	Porcentaje
Paradas de camiones y Calles transitadas por peatones	7	70%
Casas abandonadas o en desuso	3	30%

Siguiendo las respuestas, el setenta por ciento coinciden que los espacios que priorizan para intervenir son las calles mayormente transitadas por peatones caracterizadas por tener banquetas anchas con muros amplios, lisos, limpios o algún elemento con las mismas especificaciones que se puede utilizar para hacer uso de ello.

Como ya es mencionado con anterioridad el desplazamiento del arte urbano mantiene una relación estrecha con las motivaciones de intervenir el paisaje, en este sentido, algunas motivaciones como el activismo y la publicidad buscan principalmente la visibilidad de la obra con el mayor alcance de personas posible, las intervenciones creadas desde estas motivaciones a pesar que son elaboradas con diferentes propósitos siguen el mismo patrón para configurarse en la ciudad como mensajes o elementos gráficos en el polígono, por un lado con mensajes activistas ante diversas causas sociales y por otro como publicidad para el artista. Para Mariel Yee integrante del Colectivo Juan Panadero, la

selección del espacio donde intervienen se define a partir del mayor número de personas que transitan un determinado lugar, la artista menciona que

todos los espacios, pero sobre todo los que sean los que tengan un flujo de gente muy constante porque al final del día el mensaje tiene que llegar a toda la sociedad, por eso cuando la intervención o las obras se quedan en museos o galerías pues solo llegan a la gente que tienen acceso a esos espacios, pero al final del día lo que queremos es que en la calle se pueda ver las problemáticas que hay en el cotidiano pues, o sea la desaparición, los feminicidios, la violencia, incluso como la apatía en participación ciudadana pues son problemas que están allí todos los días aunque no los veamos.

Mediante la aplicación del mapa mental sobre los espacios que priorizan para intervenir, el colectivo grafica las paradas de camiones, así como el escenario identificado cultural de la Plazuela Álvaro Obregón en donde se encuentra Catedral, también señalan muros de casas abandonadas donde transita constantemente los individuos puntualizando la avenida Álvaro Obregón y Antonio Rosales.

Figura 60

Mapa mental de espacios con prioridad para intervenir en el Centro Histórico, aplicado por grupo focal a Colectivo Juan Panadero.



De la misma manera Francisco Terrazas añade los lugares idóneos para intervención tiene que ser “transitado, si piensas en las intervenciones por ejemplo tienes paradas de camiones muy cercanas, puntos de atracciones cerca como restaurantes, escuelas o trabajo que eso hace que esté pasando la gente en el día”. por otro lado, la técnica empleada limita a seleccionar fragmentos del paisaje que sean favorables para las obras, por ejemplo, en el uso de pintura, estencil o estampado, Dante Aguilera acota que tiene que ser “visible, liso y limpio” buscando la máxima duración y la mejor apariencia de la intervención. En la misma línea la motivación por publicidad busca el mayor alcance a las personas mediante la visibilidad de la pieza firmada, es decir, las intervenciones creadas desde la publicidad se presentan en espacios con las mismas características, cumpliendo la afluencia de peatones como paradas de camiones, avenidas principales, plazas y comercios. Watchavato define el desplazamiento de sus obras haciendo un recorrido por escenarios culturales, así como la avenida Jesús Andrade, Antonio Rosales y Rafael Buelna, el artista relata.

generalmente si te das cuenta y recorres el centro de Culiacán te darás cuenta que la mayoría de mi trabajo siempre está pegada por la Andrade, por la Buelna o por la Rosales por lo mismo que te comento, es raro que te encuentres una pega mía por el lado del palacio de gobierno por aquellos rumbos porque no es la misma interacción que yo tengo con la gente que rodea el MASIN, casa blanca, el ISIC, toda esta zona que es por así decirlo más cultural, más llena de bares, de museos, entonces si te das cuenta los *spots* que yo busco en este caso es la gente que entienda, es lectura pero que al mismo tiempo interactúe contigo, ya de cosas más grandes como pegas o como esténciles allí es mi punto más de conexión con la gente.

El artista identifica al igual que el colectivo Juan panadero que el fragmento de paisaje seleccionado debe cumplir características físicas que no interfieran en tecnicismos artísticos y facilite la ejecución de las obras, Watchavato menciona

por cuestiones de técnica pues lugares donde se pueda pegar, hay paredes que tienen demasiada textura, deseada humedad, hay paredes que se está cayendo la pintura entonces no te funciona tanto para que pegues o pintes porque no va a durar mucho tiempo, entonces tomas en cuentas todas esas cosas, desde las plataformas o superficies vaya, hasta como te vas a encontrar con el público que camina, que pasa en su carro y se encuentra con las piezas.

Figura 61

Intervención paper boy por Watchavato en avenida Antonio Rosales.



En la misma línea, para Diske uno la elección de intervención se define a partir de los retos artísticos que se le presenten en el contexto, mencionando que prefiere realizar intervenciones de gran formato, y para ello es necesario encontrar específicamente muros grandes, Diske uno acota que son “todos donde se pueda pintar hay que pintarlos, pero las características tienen que ser un muro grande, entre más grande este para mí es un reto mayor, entonces prefiero que todos los muros que pinto sean grandes”.

Desde la otra fracción de artistas que también configuran el desplazamiento del arte urbano, pero esta vez creando una ruta a partir de casas abandonadas y en desuso, según los artistas estas se priorizan a partir que son vislumbradas como algo desaprovechado y que puede ser utilizado para exponer las obras. Por parte del artista urbano Dos de buche el cual interviene el paisaje a partir de la interacción con el mismo, considera al igual que las otras motivaciones antes mencionadas para él la visibilidad es un factor importante, sin embargo, la interacción con el paisaje surge a partir de trabajar con el entorno como una

composición de elementos donde el estado de la arquitectura es uno de los aspectos principales a considerar al realizar una intervención, en este sentido, el arte urbano que realiza bajo su autoría se desplaza en la arquitectura que se encuentren en malas condiciones y que para criterio individual la obra concluida aporte visualmente una mejora al paisaje urbano, en voz del artista comenta acerca de los lugares con prioridad a intervenir;

lugares que estén abandonados, visibles y en los que se vea mejor intervenido que sin intervenir porque hay muchas veces que la intervención a pesar que tenga una intención buena llega a acabar con la armonía del espacio y otra no porque tengas una muy buena idea para intervenir tengas que ir a dañar la propiedad de alguien más, pintarle el negocio a alguien por así decir que va terminar siendo dañada por mi intervención, más que nada eso tienen que ser lugares que estén abandonados o en deterioro que se vayan a mejorar con la obra o que estén a la vista porque también hay lugares que nadie ve o sea puede trabajar con calma y todo pero si nadie lo va a ver no tiene caso.

Figura 62

Intervención resistencia por Dos de buche, en predio abandonado en calle Zaragoza



De la misma manera Ana Arista vislumbra las intervenciones como un mejoramiento del paisaje como nuevas formas de otorgarle vida a las calles del Centro Histórico en donde se encuentra arquitectura deteriorada y en mal estado, de esta forma la artista, así como las demás integrantes del colectivo Bachia intervienen en lugares determinados que aparte tener visibilidad se encuentren insertados en el paisaje como algo no tan grato de ver, mencionando los predios con dichas características en la avenida Antonio Rosales, Ana menciona que;

normalmente es difícil encontrar lugares en el centro, por ejemplo, cuando pintamos con el colectivo tomate pintamos en el centro, pero un poco hacia la orilla, digamos que una de las áreas más antiguas de Culiacán, allí se prestaba más porque había más paredes, más vecinos como queriendo de esa colonia que había de hace

mucho tiempo olvidada y que tuviera un poco más de vida. lo que se busca primeramente pues es la visibilidad, la cosa es buscar el espacio si encuentras una casa abandonada, normalmente uno busca una pared que se pueda pintar por ejemplo lo que hicimos llegando a la Rosales, pero también si te dan una pared que no están óptima sin embargo uno trata que quede lo mejor que se pueda.

Para otros artistas como Leyvart, es la infraestructura de las banquetas y calles es lo que define el espacio donde intervenir, haciendo uso de elementos en el paisaje poco comunes pero que son indispensable para determinar el desplazamiento del arte urbano, desde el planteamiento de hacer arte de Leyvart delimita un polígono que establece como el espacio de trabajo, el artista comenta

cuando recién inicié estaba en la calle rosales exactamente donde se paran los camiones de cuidado con el perro allí fue mi primer dibujo, después me pasé a la esquina en calle rubí y de ángel flores me pasé a la rosales, de ese cuadro no he salido, no lo sé creo que está un poco más amplio y la gente no anda apretada, tiene que ser un espacio amplio porque muchas veces cuando la banqueta esta angosta no tienes espacio para moverte o para ampliar tu dibujo, te digo porque así me pasaba al principio.

De la misma manera que los artistas seleccionan los escenarios que según sus criterios se encuentren con las condiciones óptimas para intervenir, el desplazamiento del arte urbano también se configura con el conocimiento de aquellos espacios en donde existen limitaciones al intervenir, en esta parte relucen aspectos del imaginario de los artistas del Centro Histórico y su arquitectura, mismo que han establecido barreras que desde el quehacer urbano artístico deciden no pasar. Los artistas entrevistados acotan que los espacios y escenarios que se limitan a intervenir son aquellos que presenten características como las siguientes;

Tabla 19*Espacios con limitantes para intervenir*

Espacios que no se intervienen	Respuestas	Porcentaje
Casas habitadas y comercios	5	50%
Ayuntamiento de Culiacán, edificios gubernamentales e iglesias	4	40%
Calles con banquetas pequeñas	1	10%

Las casas habitadas y comercios son los principales espacios que los artistas crean resistencia a intervenir, esto se relaciona a partir de no provocar una alteración a una propiedad privada que se encuentre en función, Dante aguilara acota que desde su postura no interviene “casas habitadas, pequeños negocios, porque dejaríamos a la gente de a pie, esto se trata de no dañar al pueblo”. Aunado a la decisión de mantener limitantes en el territorio, la legalidad juega un papel importante al momento de crear dichas limitaciones, ya que el cincuenta por ciento de los artistas evitan las casas habitadas y comercios funcionando cuando no les otorgan permiso para intervenir, en voz de Mariel Yee relata

más que dañar son procesos de permisos y cosas que yo mil veces prefiero que sea pedirle permiso a alguien a la fachada de su casa pero justo como la mayoría de las zonas del centro son espacios que no son de habitación sino negocios entonces es más complicado con los dueños que digan no como me vas a rayar mi negocio, por ejemplo en la zona de aquí del callejón es de una familia que no ha modificado la fachada porque tiene que pedir permiso por ser edificio antiguo y así pero en realidad por dentro está toda renovada la casa entonces ya no quiere ni murales ni nada

La graficación de espacios donde existen limitantes para intervenir elaborado por los artistas corroboran su postura ante la decisión de no realizar las obras en casas habitadas y negocios o emprendimientos que se encuentran en función.

Figura 63*Mapa mental limitación para intervenir*

Desde el cuarenta por ciento de los artistas entrevistados señalan que las limitantes se definen a partir de la existencia de edificios gubernamentales o de gran valor para el Centro Histórico, entre las edificaciones que más relucen son el Ayuntamiento de Culiacán y Catedral. Para Watchavato la limitación surge a partir de la añoranza con los espacios desde la infancia, mismo que decide no alterar ni intervenir por el vínculo que forma con el espacio, desde la narración del artista comenta lo siguiente

yo en ese aspecto si soy un poco más cuidadoso por cuestión de ética personal, hay lugares efectivamente no soy católico pero también no tengo porque ir a pegar algo mía a catedral sabes, no estoy en contra de gobierno pero me gusta el edificio de gobierno y del ayuntamiento es como un edificio que yo recuerdo desde la infancia entonces no le encuentro tanto sentido ir a pegar allí entonces desde este lado quiero

dejarlo claro que si tengo como esta ética de cuidar esos espacios, te hablo de mí y de watchavato, los lugares históricos de Culiacán.

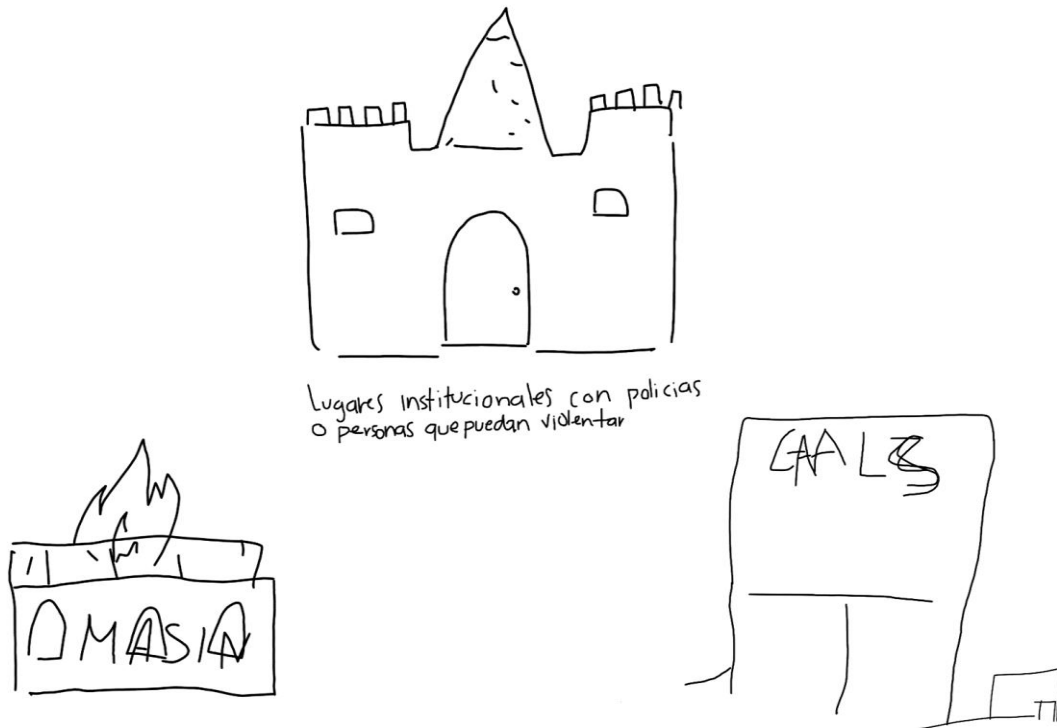
Kariya define los sitios que no interviene a partir del respeto y el simbolismo que representan como artista, entre esos espacios se destacan propiedades que han intervenido otros artistas y de la misma manera relaciona algunas intervenciones de su autoría que se han convertido según su opinión en limitante para los individuos al no ser alteradas, vislumbrando el vínculo que establece el espectador con las obras.

pues te digo, yo respeto los lugares que como te dije la casa que está en contra esquina de DIFOCUR donde se pone el paseo del arte, la que te digo que está pintado unos mariposas en blanco y negro y es un lugar que yo pinté y no lo vuelvo hacer por respeto al espacio, es en lugar que digo no aquí ya no, o casa no pinto, no rayo casa, no me mancho en carros o en lugares que yo sé que las van a volver a limpiar o en lugares que yo se que no van a trascender, por ejemplo hay una pieza mía que tienen mucho tiempo que está en la pura Obregón en un oxo que está donde está el puesto de revistas esta un pilar y hay acrílico que dice kariya con dorado, ese muro lo han pintado como unas tres veces y siempre le sacan la vuelta, no lo quitan, no lo borran y esas madres se me hace bien curada que respeten mi espacio y lo vean como algo más allá y no lo vean como vandalismo.

Entre otros edificios institucionales o gubernamentales se encuentra el MASIN y el conjunto ISIC antes DIFOCUR.

Figura 64

Mapa mental limitación para intervenir; lugares institucionales



El desplazamiento del arte urbano se define mediante lo que los artistas encuentran como espacios y escenarios idóneos para realizar sus obras conforme los intereses motivaciones, así como a partir de la técnica empleada, mientras que los que no se suelen intervenir se señalan a partir de alguna limitante física o imaginaria que construyen con el espacio. En este sentido el patrón configurado por el desplazamiento apunta que el arte urbano se encontrara en movimiento en busca de visibilidad por las calles más transitadas del centro, puntualmente en la Avenida Álvaro Obregón, Antonio Rosales, Zaragoza, Buelna y Ángel Flores, así como la existencia de apertura de posibilidades del desplazamiento mediante las casas, predio o bardas que se encuentren abandonados o en mal estado, esto en busca de los artistas para un mejoramiento del paisaje, es decir, entre el incremento de la despoblación de viviendas habitadas o arquitectura en mal estado abren la posibilidad a que los artistas intervengan en busca de una mejora al paisaje mediante la expresión artística. Por otra parte, los artistas han creado limitaciones imaginarias a partir de sus experiencias,

añoranzas y recuerdos del centro histórico, entre estas se encuentran las casas habitadas y negocios funcionales, mismo que se señalan como espacios que han creado respeto al no interferir en alguna alteración, así como los edificios de rubro gubernamental, institucional o que consideren de gran importancia para el Centro Histórico.

La práctica del arte urbano se desplaza según los artistas que definen los parámetros antes mencionados, sin embargo, es importante señalar que el surgimiento de nuevos artistas con nuevas motivaciones e intereses puede cambiar y configurar nuevas maneras de desplazamiento de arte urbano en el Centro Histórico.

5.12 Arte urbano: de la arquitectura y paisaje urbano al imaginario

La configuración del arte urbano en el paisaje transfiere diversas formas de ver y vivir la ciudad de Culiacán, específicamente en el polígono delimitado del estudio donde se encuentran la mayor concentración de variadas intervenciones, el Centro Histórico. El imaginario del arte urbano de los culiacanenses se construye a través de la expectación al escenario a partir de la experiencia que les genera presenciar una intervención urbana, vislumbrando el fenómeno como un elemento que interfiere en como percibir el espacio y se arraiga desde el imaginario al generar un impacto individual que se fortalece mediante la colectividad. Si bien, la ciudad contemporánea desde la oferta turística y cultural se encarga de ofrecer múltiples experiencias, el arte urbano se presenta como una de ellas y de la misma forma como un generador de imaginarios en los individuos para el espacio circundante, el cual interfiere en la construcción del magma, que Castoriadis (2013) enfatiza al poder imprimir significaciones del pensamiento, anhelo y deseo de la sociedad sobre algo o alguien, en este caso del Centro Histórico con su arquitectura, paisaje y arte urbano. En este sentido, la apertura del tema arte urbano-imaginario se encuentra en la primera sensación y pensamiento que viene del imaginario al vislumbrar el fenómeno urbano-artístico que se define como el impacto del fenómeno con los individuos, para ello,

con unanimidad los entrevistados marcan que cuando observan una intervención de arte urbano en el paisaje del Centro Histórico les genera agrado y felicidad. Cada sujeto desde la construcción de ciudad y arte interpone las preferencias y sentimientos que desean adquirir del espacio, en este sentido, el arte urbano se presenta como un fenómeno que provoca agrado y felicidad a los espectadores. Juan Nieblas menciona que le ocasiona “alegría de ver algo diferente de no ver los colores básicos o únicamente las casas pintadas”.

Tabla 20

Impacto del arte urbano en los ciudadanos

Impacto sobre el arte urbano en el CH	Respuestas	Porcentaje
Agrado - Felicidad	20	100%

La oferta de experiencias que ofrece la dinámica del arte urbano en el paisaje es recibida por los expectores visitantes y residentes del centro de diferentes formas, para Daniel Maldonado la transformación de la arquitectura mediante los murales se convierte en una puesta en escena, mismo despierta intereses sobre el proceso artístico en las calles.

Sí, me gusta mucho ver por ejemplo cuando está como el proceso de, porque veo cómo está el proceso vaya, ah que las pinceladas, el trazo y eso, siempre me ha gustado ver el proceso de cómo va a quedar, es como que ah allí va todavía pero no sé cómo vaya a quedar, me puedo sorprender igual, me siento alegre cuando pasa eso.

Por otra parte, América Armenta identifica alguna de las motivaciones al realizar las intervenciones por parte de los artistas, teniendo aceptación sobre la apropiación de los espacios donde se encuentran las obras, mismo que para ella significa un acto de la ciudadanía en busca de exponer sus ideas.

Siento alegría, a mí causen placer, me causan gusto, independiente del tipo de intervención que sea eh, si es para visibilizar una problemática, si es para poner un diseño de colores que alegre el día de la gente a mí me gusta mucho el hecho que la ciudadanía se apropie de estos espacios.

De la misma forma, entre las múltiples transformaciones del paisaje, se convierte en paisaje mediático a partir de los mensajes inscritos que ilustran e informan a los ciudadanos sobre las problemáticas y dinámicas de violencia en la ciudad, David Loaiza comenta:

A mí me encanta que intervengan creo que hace mucha falta, me agradan porque de entrada siento que nos hace reflexionar y pensar que problemas van más allá de la rutina y de la vida diaria de uno no, o sea para mí por ejemplo yo pensar que por mi trabajo o mi escuela o esto es muy importante pero el hecho que vas caminando y ves el muro de 10, 15, 20 o 100 personas desaparecidas y señoras prendiendo las velas a cada principio de mes por los desaparecidos pues te recuerdo que a lo mejor tus problemas no dejan de ser importante pero hay otras cuestiones que realmente son mucho más graves no, entonces creo que eso ayuda.

Desde otro punto, el impacto que genera el arte urbano es determinado bajo aspectos de interpretación artística y según la experiencia que ofrezcan mediante los mensajes expuesto, la puesta en escena y las diversas técnicas empleadas, para Edgar del Campo en el arte urbano siempre debe estar implícita la cultura “pues cuando hacen algo que te llama la atención te quedas o depende como lo promueven, aprendizaje o algo cultural, me agrada”, de igual manera para Rolando Trujillo la cultura es un elemento primordial para la interpretación artística y el análisis de la obra, Trujillo comenta;

me da alegría si hay algo que te motiva y ver cuál es lo que plasman y si lo quieres, toda cultura ya sea un mural o una esfinge, si lo estudias guarda algo, un mensaje, puede ser un mensaje oculto que si lo puedes percibir o captar lo interpretas o puedes ver la cultura que hay en él.

Con diversos puntos de vista los entrevistados coinciden que el fenómeno del arte urbano suscitado en el Centro Histórico es de agrado provocando felicidad al vislumbrar las intervenciones que convierten al paisaje constantemente en experiencias de arte y acotado por Gonzalo Cárdenas “me hace sentir muy bien, me siento feliz al saber que hay gente que toma las calles, las interviene y le da alegría a la ciudad”, la aceptación surge a partir de relacionar el fenómeno como algo que impacta de manera positiva al entorno, sin embargo dicha aceptación no siempre es igual para todas las intervenciones urbanas, cada sujeto establece los parámetros en las obras para ser aceptadas o rechazadas.

5.12.1 Intervenciones urbanas y artísticas ¿Aceptación o rechazo?

La aceptación a lo considerado por los ciudadanos como arte urbano se encamina a los aspectos culturales que ofrezcan mediante experiencias agradables y de bienestar, sin embargo, en el mismo paisaje se encuentran intervenciones que son rechazadas a partir de mostrarse con códigos poco entendibles o cerrados a la interpretación, los entrevistados acotan al grafiti como el tipo de intervención que no se encuentra abierto al dialogo, mismo que desde las bases teóricas de esta investigación el grafiti es retomado como un movimiento urbano que influye en la creación del arte urbano sin embargo, los fundamentos y bases del grafiti no se contemplan dentro de los términos del arte urbano a pesar que ambas corrientes se ejecutan y encuentran mayormente en las calles. En este sentido, todos los tipos de intervenciones urbanas y artísticas en la arquitectura y paisaje aporta a la construcción de la configuración del imaginario del arte urbano desde lo que se acepta o rechaza para el Centro Histórico. Siguiendo la misma línea, para Samantha Chávez el arte urbano es aceptado desde la legalidad, así como al ofrecer distintas propuestas visuales, mientras que el grafiti es vislumbrado como un acto vandálico poco comprendido, en voz de Chávez:

Yo opino que está bien siempre y cuando sea arte literal, no que hagan vandalidades, o sea que si toman un mural que no pertenezca a nadie o que tengan permiso para

hacer arte allí pues está bien, pero me desagradaría por ejemplo tenemos las cortinas aquí y vengan y grafiteen cosas así porque no es arte para mí.

El paisaje urbano es revalorado a partir de la aceptación de la puesta en escena que ofrece una intervención, ya que estas se hacen presente en espacios que se vislumbran como desaprovechados, según Heidi Mares el arte urbano es uno de los principales elementos que brinda nuevas perspectivas de apreciar el Centro Histórico en la actualidad, Mares comenta;

A mí me ocasiona curiosidad, también independientemente del mensaje que sea me pone feliz porque a fin de cuentas el artista se tomó el tiempo de analizar un espacio que normalmente está en el olvido, o sea no van a pintar un MZ, bueno ya ni existen verdad, pero no van a pintar afuera de un Oxxo o de un Caffenio, utilizan lugares que te digo siempre pasamos por allí pero nunca los vemos, y hasta que no vemos una expresión de arte no tiendes a mirar todo el espacio alrededor de él, entonces le dan otra vista también al lugar.

El arte urbano se contempla como un elemento en conjunto con la arquitectura y paisaje, obteniendo aceptación a partir de mostrarse como una escenografía creada que, según Perla Beltrán “da vida a las calles o paredes”, otorgando nuevos valores de bienestar en la ciudad, Beltrán y la mayoría de los entrevistados concuerdan que el agrado y aceptación surge “porque le dan un toque diferente, les dan vida a las calles o a las paredes que están deterioradas, o sea las animan, les ponen más color y les dibujan algún animal o una persona o frases”. Los artistas urbanos desde su concepción de hacer arte ofrecen propuestas visuales y escénicas para los ciudadanos, a pesar que el arte urbano presente en el Centro Histórico mayormente se típica en arte gráfico en muros, para Rolando Trujillo el reconocimiento de la aportación que muestra una pieza o puesta en escena en el paisaje se relaciona al ambiente creado a partir de la obra, definiendo lo que desde el imaginario se construye como lo aceptable y lo que no, en donde el movimiento del grafiti no encuentra en su mayoría cabida

a partir de la ilegalidad y la poca propuesta individual que están dispuestos a ofrecer para los ciudadanos, Trujillo dice;

Hay personas que sí se preocupan un poquito por plasmar sus mensajes, tanto de protesta como de la vida cotidiana, de cierta manera es como un mensaje para todo, para la población, tenemos distintos tipos de opiniones, pero desde el punto de vista que uno ve, lo vemos de una manera que refleja lo cotidiano, lo subjetivo o simple y sencillamente de una forma de protesta. lo que no estoy de acuerdo con los cholos que viven pintando edificios, es un arte no, pero sin permiso que se pongan a pintar pues no.

En este sentido, entre más llamativa sea la propuesta visual y la puesta en escena de las creaciones, mayor aceptación y agrado tendrán para los ciudadanos, en donde mediante la expectación los sujetos buscan experiencias que contrasten con los diferentes escenarios tradicionales del Centro Histórico. De esta forma, se definen las intervenciones por murales como las más conocidas y aceptadas por los culiacanenses ya que son las de mayor escala y propuesta visual que, desde el imaginario del arte urbano se muestra como un maquillaje que transforma el ambiente para la arquitectura deteriorada y en mal estado, así como la creación de nuevos fragmentos del paisaje con características culturales que se inclinan a la generación del bienestar. Por otro lado, las intervenciones por grafiti a pesar de no ser consideradas como parte de arte urbano son las que presentan mayor rechazo al relacionarlo como un acto vandálico a pesar que la mayoría de las creaciones por arte urbano son creadas bajo la misma ilegalidad que el grafiti, pero esta última se muestra para los individuos como una marca individual y cerrada en el territorio con propuesta limitada de solo difundir una firma, Emanuel Millán considera que; “se me hace bueno, pero a la vez no por ejemplo muchas veces hay espacios así y las pintan y firman y eso no se me hace bien, en cierta parte si están chilas, pero no cuando es grafiti”, en el mismo sentido Romina Navarro identifica la diferencia de ambas intervenciones que, desde la construcción del imaginario señala cual

otorga mejorías para el paisaje urbano, “pienso que le dan una buena vista en vez que estén rayoneados con grafiti y todo eso pienso que los murales le dan otra vista, se ve diferente, bonito pues”.

La arquitectura deteriorada o en mal estado se señala como un escenario idóneo para hacer arte urbano y generar atractivo en las calles, para María del Socorro Díaz residente por más de 50 años del Centro Histórico, encuentra mayor aceptación a los murales ya que se vislumbra como una solución temporal para las malas condiciones de las edificaciones que rodean su predio.

A mí me gusta mucho, ojalá pudieran pintar aquí enseguida, haz de cuenta que yo voy con eso en las casas abandonadas que por lo menos en lugar de que nos den mala impresión mejor el muralito, es que el problema aquí que hay muchas casas abandonadas y eso hace dar mal aspecto al centro.

A partir de la escenificación cultural y turística, los residentes y visitantes del centro histórico conciben al arte urbano como un fenómeno creador de escenarios atractivos en el paisaje mediante la experiencia que remiten como algo que “da vida a las calles” o mencionado por Juan Nieblas como un elemento que aparta de la monotonía urbana, mencionando que; “es necesario darle otro toque dejando de lado lo gris, le da más atractivo aquí en el Centro Histórico”. En este sentido la aceptación que surge del imaginario del arte urbano se puede definir que se inclina a la concepción que han construido de arte urbano, mayormente por murales de gran escala, coloridos y llamativos. Y, en cuanto lo rechazado, los entrevistados acotan al grafiti como el tipo de intervenciones que se vislumbra desde la otredad sin mantener interés ni conexión entre el arte y el Centro Histórico.

5.12.2 Imaginario del riesgo y bienestar de las intervenciones urbanas

Los escenarios de riesgo en el Centro Histórico son definidos con anterioridad desde el imaginario de los residentes y visitantes, así como de la forma física con el reconocimiento

del espacio y las condiciones del mismo, sin embargo, el desarrollo de este apartado se apega al riesgo adquirido desde el imaginario sobre las intervenciones urbanas y artísticas como elemento configurador de escenarios de riesgo o escenarios de bienestar. Conocer imaginario del riesgo y bienestar en el arte urbano vislumbra cómo los individuos relacionan las intervenciones con el área urbana, mismo que hace definir los motivos sobre las formas de percibirlo y vivirlo, lo cual configura parte de las dinámicas de esparcimiento en el Centro Histórico.

Tabla 21

Imaginario del riesgo en el arte urbano; motivos

Arte urbano generador de inseguridad	Respuestas	Porcentaje
No porque le da mejor apariencia a las calles	7	35%
No porque da mejor aspecto a los espacios en malas condiciones	7	35%
No mientras no sea grafiti	3	15%
No porque el arte no representa inseguridad	3	15%

En unanimidad de respuestas los entrevistados señalan que el arte urbano no es generador de riesgo desde diversos motivos. Se destaca que el fenómeno urbano en particular según los visitantes y residentes, no se instala en su imaginario como algo riesgoso o que propicie la inseguridad, ya que se presenta como una mejora del paisaje y arquitectura que no se encuentra en las mejores condiciones, y los fragmentos del paisaje deteriorados se muestran para Isidro Salas como una oportunidad o ventana para propiciar un ambiente de riesgo, Salas comenta al cuestionársele si el arte urbano representa y genera riesgo; “no, al contrario, yo creo que es mejor, ¿sabes la teoría de las ventanas rotas? entre mejor se vean las cosas genera mejor convivencia humana”. De la misma forma para María del Socorro Díaz la percepción de seguridad se incrementa cuando vislumbra las intervenciones, ya que lo relaciona con la oposición del abandono o deterioro,

“no es de riesgo, a mí no, al contrario, me genera seguridad porque siento que no está abandonado, me da como vida, me da seguridad pues, no una casa abandonada allí cayéndose donde le puedes poner un muralito y hacerlo diferente”

La transformación del paisaje mediante las distintas obras de arte urbano se identifica de manera veloz como una alternativa para la creación de nuevas formas de explorar la ciudad al vislumbrarse atractivas, Manuel Castro menciona; “lo contrario de riesgo, está mejor porque se mira diferente la calle y las casas”. Y, mientras el paisaje ofrece experiencias culturales y artísticas, los ciudadanos perciben el espacio como desde la seguridad y bienestar como escenario para visitar y documentar. Edgar del Campo reconoce la aceptación de los ciudadanos hacia las intervenciones en el contexto inmediato a su trabajo en el Centro Histórico, en donde se presentan una serie de distintos murales en predios, en voz de Edgar; “a mí no me ocasiona inseguridad y menos riesgo, aquí por ejemplo en las casas de aquí venían a tomarse fotos y todo, se siente diferente y todo ese rollo ver pinturas o escuchar música en las calles de aquí”. La serie de murales en la zona oeste del Centro Histórico forma parte de la iniciativa por Colectivo Tomate, el cual reúne a diferentes artistas que trabajan comunitariamente con los residentes y dueños de los predios seleccionado, Según Edgar del campo, las diferentes intervenciones ayudan a percibir diferente las calles, así como a transformar positivamente mediante la pintura y las propuestas artísticas en la arquitectura que se encuentra sin mantenimiento, en desuso o abandonada.

Figura 65

Predio deteriorado y en desuso, localizado en calle Cristóbal Colón #616, Centro Histórico



Nota: La imagen es recuperada de google maps (street view 2015),

Figura 66

Mural en predio, localizado en calle Cristóbal Colón #616, Centro Histórico.



En el imaginario, el bienestar se asocia con los elementos culturales y artísticos de la ciudad, por ende, de las intervenciones que los ciudadanos consideran arte urbano y que les agrada visitar, de esta forma, en el imaginario del arte urbano se configura como una actividad que expone el talento local para la mejora del paisaje y arquitectura. América Armenta aporta al tema;

No asocio para nada en ningún ámbito el arte urbano con la inseguridad, no lo ligo de ninguna manera, no lo vinculo porque para empezar el arte urbano lo vínculo con la cultura y la cultura creo que hace que avance la ciudadanía, que avancen los pueblos, protegerla, cultivar, entonces como la asocio más a algo positivo no encuentro de que parte agarrarme para vincularlo con algo negativo como fuera la inseguridad, además de que no hay derechos tan importantes como son la vida y la libertad de expresión y el arte urbano y estas manifestaciones de arte urbano son como una señal de que se permite a una ciudadanía expresarse esa libertad de expresión, entonces hay un termómetro muy importante para saber si una

ciudadanía es seguro y permitan ejercer los derechos y tomando en cuanto que el derecho de la libertad de expresión es uno que se tiene que cuidar el arte urbano lo ligo a eso.

El imaginario del bienestar se construye dependiendo del tipo de intervención que los individuos relacionan como una expresión cultural y el imaginario del riesgo la relación se encuentra en lo que se describe como contracultura, refiriéndose al grafiti como las intervenciones que se configuran desde el riesgo en la ciudad, esto se enlaza al resultado sobre la aceptación de los diferentes tipos de intervenciones, refiriéndose a una expresión poco aceptada para los culiacanenses. Desde la perspectiva de Carlos García, el grafiti en el Centro histórico se relaciona con los escenarios de riesgo en cuanto a la delincuencia, García opina;

Pues dependiendo porque he sabido de gente que viene de otros lugares a rayar y que viene por un tiempo y que se mete a lugares a robar, pero no sé si sean de fuera o que sean los mismos artistas. por ejemplo, el grafiti si me genera riesgo o pues inseguridad, pero los murales de pintura no me generan inseguridad porque es como una expresión artística y es lo mismo como si estuviera alguien bailando o haciendo rap.

El vínculo de delincuencia con el grafiti es algo que se tipifica en las edificaciones del Centro Histórico que presentan daños provocados como ventanas rotas, puertas golpeadas y candados trozados, de esta forma el riesgo se implementa en el imaginario a partir de la acumulación de elementos que inducen a continuar perpetuando actos que desde la imagen urbana no es aceptado. Y sobre los distintos sucesos delictivos en las edificaciones específicas, los propietarios implementan medidas que representan seguridad con la construcción de muros para la clausura definitiva de entradas por puertas y ventanas.

Figura 67

El riesgo mediante los elementos gráficos del paisaje. Avenida Gral Ramón corona con múltiples intervenciones por grafiti y pegas de arte urbano, Centro Histórico.



Para los entrevistados el arte urbano se presenta como una expresión para mejorar el paisaje mediante la puesta en escena o con mensajes gráficos, mientras que el grafiti lo relacionan de manera contraria al empeorar o dañar la arquitectura por la firma o placa con pintura en laca. En la opinión de David Loaiza el riesgo y bienestar se diferencia del tipo de intervención que se realice en el paisaje,

El arte urbano no siento que sea de riesgo, no, siento que bien llevado y bien plasmado y bien organizado no tendría por qué, no siento que una expresión artística bien encaminado tendría que serlo, ahora que si tú me dices fíjate que hoy en la noche voy a agarrar una lata de spray y voy a rayar sin sentido y voy a poner mi nombre pues no siento que sea una expresión artística desde mi punto de vista a lo mejor desde la persona que lo hace sí, pero siento que no aporta nada, a lo mejor aportaría más si me dijeran sabes que pido permiso para pintar estar barda y pienso en algo de

lo que quiero expresar y hacerlo de forma organizada pues bienvenido, pero no, siento que bien organizado creo que sea peligroso ni incita a ese tipo de cuestiones, por ejemplo siento seguridad cuando hay un mural que embellece aparte.

Sobre lo abordado relucen comentarios de artistas que se encuentran dentro de la escena artística en Culiacán que confirman las dinámicas internas sobre el grafiti, mismo que se inclina mayormente a propiciar los escenarios de riesgo, Watchavato desde su experiencia comenta;

todos mis amigos que hacen grafiti, tags, bombas, ellos se caracterizan por ser más ilegales y anarquistas en contra del sistema y la sociedad si quieres, no, y su principal objetivo es vandálicas, yo pocas veces uso esta palabra, pero la uso mucho en ellos porque realmente su trabajo es como más agresivo si lo quieres llamar, y en el aspecto de ellos es de vamos con todo güey, ellos no tienen piedad de la iglesia, del gobierno o de lo que sea.

Las anotaciones retomadas de los entrevistados señalan que el embellecimiento del que se habla pertenece a lo que es agradable de ver, por tanto, se puede decir que es un pensamiento sobre la imagen que construye del paisaje urbano que crea el imaginario del bienestar en el arte urbano, así como el del riesgo en el grafiti.

Reflexiones

El abordaje al tema sobre imaginarios, arte urbano y escenarios culturales se presenta como un conjunto que enlaza al paisaje y a la arquitectura como tópicos de estudio a partir de las condiciones de la imagen que se configuran en el imaginario de los ciudadanos y en la forma en la que vislumbran el arte urbano y todo lo que se intersecta. Definiéndolo como un fenómeno contemporáneo que se ha consolidado en las ciudades y que refleja las dinámicas sociales y urbanas del espacio. La presente investigación abre un preámbulo a vislumbrar el contexto como un conjunto de mensajes yuxtapuestos que configuran la manera en la que los ciudadanos viven la ciudad, reconociendo a la arquitectura y paisaje urbano como una composición de elementos que despiertan imaginarios, lo que definen las dinámicas por el constructo social en la forma de sentir, percibir y esparcirse basado en las experiencias espaciales adquiridas.

A partir de los aspectos teóricos de la investigación, se establecen las bases y aproximaciones en la construcción del abordaje al tema mediante la transdisciplinariedad propuesta en el enfoque urbano, social y artístico, dando como resultado un producto científico que evalúa el fenómeno urbano desde otra visión sugerida y apuntando a nuevos estudios que observen todos los elementos que compone el paisaje como generador de imaginarios y de dinámicas urbanas. Sobre la reflexión del imaginario, este permite comprender con profundidad al individuo y sociedad a partir de la construcción de las formas y figuras transcritas en una imagen mental generada involuntariamente desde el sentir, percibir y vivir en la cotidianidad. Es importante reconocer que el enfoque del imaginario a partir de las conductas sociales se presenta como la base para la construcción de la sociedad, en donde se construyen los magmas de significaciones y representación ante todo lo que rodea.

Por otra parte, el arte urbano es un campo que aún ha sido poco explorado en cuanto la formalidad científica se refiere, surgiendo como una vanguardia en el movimiento de la contemporaneidad artística que en la actualidad se encuentra en revaloración constante dependiendo de las diversas particularidades que surgen de la corriente urbano-artística. Mediante la teorización realizada, el movimiento del grafiti se identifica como el par de aguas que desembocó todo lo que hoy en día se vislumbra en el paisaje por intervenciones urbanas y artísticas, sin embargo, el movimiento del grafiti se desapega a los fines artísticos impuestos, representa una etapa social, cultural y política que hasta la actualidad siguen conservando la mayoría de los aspectos y dinámicas de las tribus urbanas relacionadas a la escena del el hip hop y el *tag*, lo que llevó a la exploración y colonización de la ciudad mediante la firma e intervención desde la ilegalidad. Sobre la evolución y experimentación con otras técnicas y formas de intervenir se muestra como añadido la corriente del postgrafiti, mismo que representaba menor riesgo conforme a las técnicas empleadas al realizar una intervención, el cual comenzaba a ser aceptado como una mímica a la publicidad comercial pero esta con tintes y propuestas visuales que se relacionaban al ámbito del arte, del arte en la calle. Diferentes exponentes popularizaron las intervenciones por postgrafiti o neografiti, replicándose principalmente en Europa y América, posicionándose como una forma de expresión menos riesgosa y reconocida, lo cual apuntó a la exploración de agregar técnicas apegadas a las bellas artes como la pintura en gran escala, es allí donde nace una nueva vertiente que no mostraba limitación alguna sobre como ver, interpretar y desde la visión artística intervenir; el arte urbano.

Desde las reflexiones de la segunda etapa del desarrollo teórico-conceptual; los escenarios culturales desarrollan un papel fundamental para la ciudad como conexión con los agentes sociales que la habitan en calles, plazas, avenidas y lugares de esparcimiento donde se configura la vida de la comunidad y se crea la sociabilización, esté a su vez se conforma de acciones, actos, mensajes e intervenciones que generan los mismos

ciudadanos en él. La transformación y uso de cada uno es determinada por las características físicas que se presenten, así como las significaciones que le otorguen. La transformación de los escenarios se muestra como fragmentos del paisaje urbano, mismos que paralelamente se encuentran en constante transformación y adquieren roles conforme estos se presenten en la ciudad. Desde otro lado, la reflexión del escenario cultural se avoca a la cultura que es estructurada por las características de una delimitación territorial por los comportamientos que rigen costumbres y tradiciones. Definiendo que la cultura no se consolida a partir de lo denominado positiva y popularmente como cultural, sino también de lo opuesto, o sea de dinámicas poco favorables que intervienen en la salud, seguridad y bienestar de la ciudad y los ciudadanos. En este sentido, las ciudades se muestran en busca de una cultura de bienestar y salud, aparentemente tratando de inhibir el riesgo, inseguridad y miedo que pueden provocar ciertas dinámicas sociales que se relacionan al entorno.

El análisis de las variables; imaginario del arte urbano y escenarios culturales, permite abordar la investigación desde los factores socio-culturales y urbano-arquitectónicos del Centro Histórico de Culiacán, acercándose a un estudio apegado a la línea cualitativa, en donde se establecen los aspectos metodológicos enfocados en los objetivos de la investigación. El despliegue de categorías e indicadores se realizan con el propósito de comprender la perspectiva de la configuración del imaginario del arte urbano en escenarios culturales, que analizó, categorizó y evaluó todo lo que compone al fenómeno urbano. Asimismo, resulta pertinente la reflexión los instrumentos utilizados como herramientas indispensables para la triangulación de información. La entrevista semiestructurada se presenta como el eje medular en la obtención de información cualitativa, en ella los individuos hablan sobre el tema obteniendo múltiples categorías de información que se agrupó para el análisis realizado. Sobre lo urbano y arquitectónico, la técnica de observación sistemática con el instrumento de cédula, ordenó las fracciones del

paisaje y los elementos que lo componen, para así poder categorizar y realizar un análisis de los escenarios, haciendo uso también de la fotografía como la documentación de los hechos y sucesos que capturan la incidencia de las variables, categorías e indicadores en un momento.

El Centro Histórico se muestra formalmente como el espacio más significativo de la ciudad, en el cual se generan dinámicas espaciales que se delimitan con la formación de escenarios. El estudio se avoca a aquellos que presentan características culturales desde el uso del espacio tanto como la representación que le otorguen los individuos a lo que compone el escenario. De esta forma, los escenarios culturales se analizaron a partir de las intervenciones de arte urbano. Los culiacanenses relacionan el arte urbano como una actividad cultural que fomenta el bienestar, mismo que no despierta ningún riesgo para el espacio ni para ellos, ya que desde el riesgo surge la formación de escenario que se ligan a dicha situación. La reflexión en contraposición sobre ambos escenarios; cultura y bienestar con el riesgo, surge a partir de la problematización de la investigación.

Tras identificar y categorizar ambos escenarios, resulta importante cuestionar las dinámicas transformadoras de dichos espacios, ya sobre la información obtenida arroja a una dualidad de escenarios en una misma delimitación territorial, es decir, el escenario se transforma de bienestar al riesgo sobre la temporalidad del día como bienestar y a partir de la noche sobre del riesgo. Desde el bienestar durante el día se encuentra como un espacio de esparcimiento donde se reúnen múltiples actividades, entre ellas culturales y de recreación, asimismo se destaca la presentación de las intervenciones como algo que es grato de ver y brinda una experiencia al vislumbrar el paisaje. Por otro lado, desde el riesgo por las noches, se identifica según los ciudadanos debido a las condiciones que ofrecen los espacios, en donde resaltan problemáticas de infraestructura como luminarias sin funcionar, así como calles y banquetas en malas condiciones, ocasionando que se

presenten ventanas de oportunidad para actos delictivos y de violencia permeando en el imaginario sobre la forma de esparcimiento por las noches.

La reflexión en torno al fenómeno del arte urbano surge como una dinámica que desde los artistas urbanos vislumbran la ciudad de manera equitativa como una forma de expresión, es decir, utilizan el contexto para instalar mensajes, imágenes y experiencias que pretenden llegar a los ciudadanos desde la escena urbana. Resulta pertinente hacer mención sobre el interés que presentan múltiples artistas con la ciudad y desde su visión mejorarla, mismo que se puede reflejar en la tipificación al intervenir en puntos focales de recurrencia, predios e inmuebles en desuso, abandonados y en malas condiciones, los cuales a partir de la expresión urbano-artística se considera que aporta más a la experiencia de recorrer la ciudad.

En la misma línea, es importante abordar la separación del arte urbano con el grafiti. A partir de los múltiples recorridos, el conocimiento del fenómeno y las implicaciones del mismo, el grafiti en la delimitación del Centro Histórico es una expresión principalmente individual que busca la marca con la firma en todos los elementos urbanos. se realiza esta mención debido a que el movimiento del grafiti desde el imaginario de los culiacanenses se inclina al riesgo, es decir, se presenta como un indicador generador de riesgo en el paisaje y se relaciona a las características y escenarios del riesgo como las malas condiciones de la arquitectura e infraestructura, la oscuridad y la soledad urbana.

A manera de cierre, esta investigación se apega a lineamientos teóricos y metodológicos del imaginario, escenarios, paisaje urbano, así como del arte urbano, el cual engloba al postgraffiti, y a la vez se tocan aspectos el movimiento del grafiti, mismo que pueden recaer en discusión sobre el abordaje óptimo para su estudio conforme a las temporalidades y aspectos políticos y sociales que engloba el grafiti. De esta forma, se

esclarece que es analizado desde la postura de los autores retomados y de la visión que plantea la investigación.

Conclusiones

Siguiendo el proceso natural de la investigación, las conclusiones se muestran como el producto analítico del recorrido planteado desde el apartado teórico conceptual y metodológico, así como del análisis y evaluación de la información recabada. A partir de la esencia interrogativa del quehacer científico, la presente investigación se desarrolla bajo el cuestionamiento principal de; ¿cómo es configurado el imaginario del arte urbano en los escenarios culturales en el Centro Histórico de Culiacán? y, ¿sobre la pregunta se despliega el objetivo general y los objetivos particulares planteados, los cuales se abordan puntualmente a manera de conclusión en este apartado.

Dando apertura con la respuesta de la interrogante principal de la investigación. En culminación de lo desarrollado, apunta que el imaginario del arte urbano en los escenarios culturales del Centro Histórico se configura a partir de dos ejes; desde el paisaje y arquitectura, así como desde la cultura y bienestar. Desde el paisaje y arquitectura, el arte urbano se configura desde el imaginario como un embellecedor del paisaje, reconocido por los culiacanenses como un fenómeno que “da vida” y provoca alegría al espacio urbano mediante las diferentes expresiones y propuestas artística que se insertan en el imaginario a partir de la efimeridad de las experiencias artísticas, es decir, mientras más efímeras se inserten en el paisaje y arquitectura, las intervenciones se configuran menos representativas o menos recordadas por los espectadores, de esta forma, las intervenciones pictóricas por los murales, son las que mayormente se guarda en el imaginario y se relaciona directamente con el arte urbano según los culiacanenses, mismo que se vislumbran como una ventana de oportunidad para el mejoramiento del paisaje en malas

condiciones, así como de la arquitectura abandonada o en desuso en el Centro Histórico, señalándolas como espacios que se revaloran sobre la puesta en escena urbana y artística.

Desde el segundo eje sobre la cultura y el bienestar, el imaginario del arte urbano se configura mediante la relación directa con los escenarios culturales y se identifica como una actividad hecha en las calles generadora de cultura para la ciudad mediante expresiones con fines artísticos, en donde los culiacanenses definen el espacio urbano donde se encuentran las intervenciones principalmente las que exponen una propuesta visual de mediano y gran formato como escenarios de bienestar que permean la seguridad sobre el riesgo a través de la experiencia cultural, de esta forma, el arte urbano se configura en el imaginario mediante fragmentos de paisaje insertados en los escenarios culturales, mismo que se definen como espacios de cultura y bienestar que provocan “agrado y alegría” a los ciudadanos mediante diversas experiencias urbano-artísticas.

Dando paso a los objetivos establecidos en la investigación, para ello se plantea metodológicamente estrategias de corte cualitativo, transversal y de alcance descriptivo para la identificación, categorización, análisis y evaluación del arte urbano con base a las ponderaciones teóricas y metodológicas de autores como; MacCannell (2003), Goffman (2001), Silva (2013), Simmel (2014), Mendez (2016) Rodríguez (2014), Daniel Hiernaux y Alicia Lindón (2012), Armando Silva (2006) y Fernando Saavedra (2006). En este sentido, siguiendo el objetivo general, en la presente tesis se evaluó el imaginario del arte urbano configurado en la arquitectura y paisaje urbano de los escenarios culturales del Centro Histórico de Culiacán, a partir del bienestar y riesgo, contemplando visitantes, residentes y artistas urbanos. Estableciendo el cumplimiento del objetivo a partir del quinto capítulo, en donde se revela detalladamente mediante entrevistas semiestructuradas, mapa mental, análisis fotográfico y mapeo del arte urbano, que la evaluación del imaginario del arte urbano se construye a partir de presentarse como un fenómeno tipificado en los escenarios

culturales relacionados al bienestar, el cual, a partir de residentes y visitantes frecuentes del Centro Histórico es vislumbrado como un acto artístico de alta aceptación en el espacio más simbólico para la ciudad. La evaluación se realizó partiendo de los aspectos físico de la configuración del arte urbano en la arquitectura y paisaje, en donde se presentaron mayormente elementos gráficos con murales y postgrafitis, donde el imaginario del arte urbano en los culiacanenses es relacionado como elementos intrínsecos del movimiento artístico que se aportan al tejido cultural de la ciudad. Los visitantes y residentes del Centro Histórico destacan la aceptación del arte urbano por los aportes artísticos que se realizan, principalmente en murales, en este sentido se evalúa como un acto urbano que crea condiciones para el bienestar en los escenarios, dotando al espacio de experiencias que permean el estado persuasivo de los espectadores de forma positiva. Asimismo, se desasocia del riesgo adquirido desde una percepción de inseguridad, ya que lo encuentran como una mejora en la apariencia de las múltiples edificaciones en desuso, deterioro y abandono del polígono de estudio. Por otra parte, la evaluación contempla el imaginario del arte urbano por los actores creadores de las obras o artistas, la cual surge a partir de las motivaciones de intervenir el paisaje y la tipificación de los espacios seleccionados para intervenir, mismo que señala los escenarios culturales identificados, así como diversos puntos de reunión como paradas de camiones, calles peatonales y plazas, vislumbrando al espacio urbano como un medio de exposición y expresión de mensajes afines a la motivación que cada artista se apega, sobre esto, la publicidad de los artistas sobre sus obras se encuentra como la principal razón de intervenir, siguiendo del activismo, interacción con el paisaje, institucionalidad, propaganda y por último la pedagogía. Los escenarios culturales identificados concentran el mayor número de intervenciones de arte urbano, caracterizados por ser lugares con alta concurrencia de personas.

La arquitectura del CH es intervenida mayormente por elementos de postgrafiti, se priorizan las intervenciones en muebles en desuso, abandonados, paradas de camiones y

muros con recurrencia de personas, ya que los artistas urbanos reconocen las edificaciones patrimoniales como parte importante del Centro histórico, al mismo tiempo no buscan un daño a residentes del Centro Histórico, es por ello que se limitan a intervenir casas habitadas, comercios pequeños y edificios gubernamentales. La evaluación del imaginario del arte urbano se presenta como un proceso evolutivo en el paisaje, ya que se transforma mediante las características urbanas donde se encuentre, así como la oferta de experiencias que presentan los escenarios en donde se encuentran las conjunciones de obras, es decir, los culiacanenses sienten agrado y aceptación del arte urbano que consideran poseedor de cultura y proveedor de bienestar.

Por otra parte, desde los objetivos particulares, en el primer objetivo se identificó el arte urbano existente en el Centro Histórico y los escenarios donde se concentran las intervenciones urbano-artísticas. Lo cual señala la concentración de intervenciones de arte urbano en los espacios que se realizan actividades de recreación, cultura y turismo como las plazuelas, en donde se incluyen la principal del Centro Histórico la Plazuela Álvaro Obregón, así como la Plazuela Antonio Rosales, por otra parte se identificaron en los corredores turísticos y comerciales como la calle Ángel Flores delimitado por el tramo Paseo del Ángel y lo que se conoce como Bajo puente corredor peatonal localizado debajo del puente Teófilo Noris. Por último, se identificó el recinto cultural y de arte el Instituto Sinaloense de Cultura (ISIC). El objetivo antes mencionado se cumple en el desarrollo del quinto capítulo donde se muestra e ilustra la configuración física de cada escenario y las intervenciones insertadas en el paisaje, identificando patrones y modos de operación.

La identificación del arte urbano y escenarios culturales da apertura al planteamiento del segundo objetivo, en el que se categorizaron los escenarios culturales del Centro Histórico e intervenciones de arte urbano. De este modo se categorizan a partir de los escenarios que presentan mayor a menor cultura en el imaginario de los culiacanenses,

posicionándose el Instituto Sinaloense de Cultura (ISIC) como el principal escenario cultural relacionando el equipamiento cultural con la cultura, siguiendo de la Plazuela Álvaro Obregón en donde destaca la arquitectura como el principal proveedor de cultura con la Catedral de Culiacán y el quiosco., Siguiendo de la Plazuela Rosales en conjunto del escenario cultural Bajo puente mediante los eventos recreativos organizados, y por último se encuentra el escenario denominado Paseo del Ángel como un corredor comercial y de turismo referente para el esparcimiento en el polígono. Las intervenciones de arte urbano se categorizaron a través de las categorías: expresiones y sucesos urbano-artísticos, y motivaciones de intervenir el paisaje. Con uso de la cédula de observación sistemática y el análisis de plano y contra plano mediante documentación fotográfica, las intervenciones de arte urbano por postgrafiti se encuentran como las predominantes insertadas en el paisaje desde micro a macro escala, siguiendo de las intervenciones por grafiti, mismas que son consideradas fuera de la categoría de arte urbano, pero consideradas en el estudio como un elemento importante configurador del paisaje. Siguiendo por las intervenciones de arte urbano por muralismo, posicionadas como las segundas expresiones artísticas más frecuentes, y por último las intervenciones por actos escénicos en donde se incluyen puestas en escena por danzas, música y dramatizaciones, las cuales sobre la configuración urbana de COVID-19 durante el desarrollo de la investigación, se presentaron mínimamente en el Centro Histórico, sin embargo desde el imaginario de los culiacanenses se relacionan como parte de arte urbano. Es importante remarcar que desde los artistas escénicos se presentaron limitantes ante la aplicación del instrumento, por tanto, solo se considera los aspectos narrados por espectadores que relacionan las experiencias de arte urbano con el arte escénico.

De la misma forma las intervenciones se categorizan conforme a los sucesos urbanos y artísticos, en donde resalta la ilegalidad como el principal acto que promueve la línea de realizar las intervenciones por espontaneidad, anonimato y velocidad al crear una

pieza bajo la alteración del paisaje no consensuado. Por otro lado, las motivaciones que tienen los artistas al realizar sus obras se categorizan y relación directamente con el tipo de intervención, en la cabecera destaca la publicidad en postgraffiti se muestra como el principal motivo de intervenir, siguiendo de las intervenciones por murales mediante la motivación de activismo e interacción.

En el tercer objetivo particular se desarrolla el análisis de la configuración sociocultural de las dinámicas urbano-artísticas que transforman la arquitectura, paisaje urbano y territorio, en la búsqueda del imaginario cultural y del arte urbano en escenarios culturales del Centro Histórico. Para ello, se analizó mediante la entrevista semiestructurada, el mapa mental y con documentación fotográfica. El imaginario cultural del Centro Histórico se configura sobre 3 ejes, en primera instancia se relaciona a la arquitectura y los acontecimientos culturales que han sucedido en ella, en segundo eje se encuentran las narraciones de historias y leyendas del espacio simbólico y, por último, mediante las transformaciones del paisaje urbano que presenta y vislumbran los residentes y visitantes del Centro Histórico.

La arquitectura histórica y de relevancia se remite a los inmuebles arquitectónicos con valor patrimonial o con características culturales. Los entrevistados identifican dicha arquitectura poseedora de cultura remitiéndose a que han sido testigo de sucesos que impactaron la ciudad, identificando las construcciones religiosas, así como edificios y casas habitacionales principalmente con tipologías del siglo XIX. Al mismo tiempo el imaginario se ancla a las memorias de los individuos que han vivido y observado la evolución del Centro Histórico, sin embargo, la desaparición de dichos elementos arquitectónicos configura una pérdida de cultura según el imaginario de los entrevistados, suponiendo que las generaciones que no conocieron la arquitectura del centro antes que se transformara o desapareciera, desconocen la cultura que presenta el espacio, por ende los hechos que se

suscitaron en ella, lo que emite a una nueva configuración del imaginario cultural con la pérdida o transformación de la arquitectura cultural actual.

Del mismo modo, las narraciones de historias y leyendas que se han suscitado en el Centro Histórico configuran el imaginario cultural en medida que se tiene conocimiento del mismo. Principalmente se identifica la leyenda de la Novia de Culiacán como parte de la narración popular de la ciudad, misma que se difunde por generaciones ya que la historia se desarrolla en la edificación que se señala como la más importante del Centro Histórico, la catedral. En este sentido, el vínculo de la arquitectura con la narrativa crea un fortalecimiento en el imaginario cultural que a pesar de las modificaciones o detalles que se pierden en la difusión, la arquitectura y el acontecimiento cultural convertido en leyenda nunca se omite en la narración.

Como tercer eje del imaginario cultural, se señala al paisaje urbano, presentándose como un factor importante ya que mediante el mismo se generan diferentes maneras de percibir y vivir el Centro Histórico, en este sentido, el diseño urbano que se presenta en el paisaje urbano del Centro Histórico juega un papel fundamental ya que los espacios son percibidos y guardados como imágenes mentales según el gusto o disgusto al caminar en calles, banquetas, la iluminación, entre otras.

Se puede determinar que el imaginario cultural del Centro Histórico aún se puede identificar espacializado principalmente en la arquitectura de la catedral, la plazuela Álvaro Obregón, plazuela Rosales, las casas con tipologías del siglo XIX y el Mercado Garmendia. Mismos que han sido testigos de historias y leyendas populares del Centro como la Novia de Culiacán y la historia de los túneles subterráneos esparcidos por todo el centro. Pero, de la misma forma se configura mediante elementos actuales que presenta el Centro Histórico remitiéndose al paisaje y diseño urbano y sus condiciones,

interrumpiendo dicha construcción cultural mediante el mal mantenimiento y poco cuidado que presenta el centro en los últimos años.

Pasando al cuarto objetivo particular en donde se categorizó mediante la metodología planteada la configuración espacial del arte urbano en los escenarios de bienestar y de riesgo. Cumpliendo así con lo propuesto en el desarrollo del quinto capítulo de la investigación, mismo que, desde el bienestar el arte urbano se configura espacialmente en los escenarios enmarcados como culturales, es decir ambos escenarios coinciden en la misma espacialización la cual corresponde a los escenarios de; la Plazuela Álvaro Obregón, Plazuela Rosales, Instituto Sinaloense de Cultura (ISIC), Paseo del Ángel y se añade en última posición el escenario de comercio y bienestar del Mercado Garmendia. Por parte de la categorización de escenarios de riesgo se presenta una coincidencia en los escenarios de a Plazuela Álvaro Obregón, Plazuela Rosales y el Mercado Garmendia, a partir de la transformación del día como escenarios de bienestar a la noche a escenarios de riesgo mediante las condiciones urbanas como la falta de equipamiento por luminarias, el diseño urbano a través del diseño de calles angostas y callejones oscuros y en mal estado, así como aspectos de abandono habitacional del centro histórico, así como por los usuarios y la reducción de viviendas habitadas que permean la soledad en las calles y la vigilancia ciudadana.

Por último, en el quinto objetivo particular se estableció la relación de la arquitectura con el paisaje urbano, cultura y arte urbano como un fenómeno generador de imaginarios que configuran el bienestar y riesgo en el Centro Histórico. El objetivo se cumplió a partir del análisis teórico conceptual de las variables e indicadores de la investigación en el segundo capítulo, así como desde aspectos metodológico en el cuarto capítulo mediante la propuesta y triangulación de información, que comprueban en la etapa de análisis, categorización y evaluación en el quinto capítulo el establecimiento de la

relación del arte urbano con la arquitectura y paisaje como un elemento que configura las formas de percibir y vivir el Centro Histórico y sus escenarios. En este sentido, se asocia a la generación del imaginario a partir de las intervenciones relacionadas con la cultura y los escenarios culturales, dichos escenarios que se establecen como lugares de recreación y turismo, señalados como los sitios favoritos por los culiacanenses. Por otro lado, las intervenciones urbanas permean crear condiciones que, desde el imaginario de los individuos se configure el bienestar o riesgo. Por parte de lo que se establece como arte urbano, se rige mediante las experiencias culturales que ofrece, de esta forma la manera de vislumbrar los escenarios se asocia a una manera positiva de visitar el espacio. Por otra parte, las intervenciones urbanas por grafiti son señalado como una intervención vandálica sin intenciones de arte según los entrevistados, rechazando las intervenciones de las mismas y prefiriendo intervenciones que otorguen un mensaje o algún elemento visualmente agradable, lo cual se establece la relación del grafiti mediante el rechazo a través del riesgo.

A manera de cierre, la hipótesis planteada es confirmada por la consolidación del imaginario del arte urbano configurado en los escenarios culturales como experiencias artísticas que otorgan cultura urbana mediante expresiones de arte individuales o colectivas que configuran dinámicas de recreación y esparcimiento desde la imagen urbana. Del mismo modo, el arte urbano se presenta como propuestas para el mejoramiento del paisaje y de los escenarios que se identifican como del riesgo, configurados por la relación con las malas condiciones del paisaje del Centro Histórico, entre ellas destacan la arquitectura deteriorada y abandonada, la oscuridad, callejones y calles y banquetas angostas y la soledad urbana.

Aportaciones

El trabajo de investigación se enfoca en la reflexión, análisis y evaluación del imaginario del arte urbano como un elemento que configura los escenarios urbanos del Centro Histórico de Culiacán, asimismo se relaciona la cultura a través de la actividad urbana-artística a través de la oferta de experiencias para los ciudadanos, construyendo una línea conectora con el bienestar espacial, como contraposición del riesgo, esto a partir de las condiciones urbanas que presenta el paisaje y las inscripciones imaginarias arraigadas a experiencias y percepciones de inseguridad instaladas en los culiacanenses.

El abordaje teórico-conceptual se muestra como una aportación para los estudios referentes al imaginario, arte urbano y escenarios. Construyendo un análisis de teorías y conceptualizaciones que contribuyen a ser un referente en el tema urbano-artístico abordado desde un enfoque urbano, específicamente en Culiacán, encontrándose como el primer estudio científico que desarrolla el tema y establece metodológicamente una propuesta que analiza el imaginario y la dinámica del arte urbano en el polígono identificado como el de mayor riqueza en la ciudad. De igual forma, se establece una relación con los aspectos físicos de la arquitectura y paisaje, mismo que se encuentran en constate transformación, aportando una extensa documentación fotográfica seleccionada de las condiciones que presenta el paisaje y arquitectura del Centro Histórico durante el transcurso del desarrollo del trabajo.

Desde un propósito definido al momento de plantear la investigación con características socio-culturales, se contempla la contribución tanto de los espectadores que vislumbran el fenómeno urbano-artístico y habitan la ciudad, así como de los actores encargados de intervenir el paisaje. Este punto se define como una aportación a partir de aspectos artísticos y cultural del arte culiacanense, con la reunión y aportes de la mayoría de artistas urbanos que se encuentran dentro de la escena del arte urbano en Culiacán.

enmarcándose de importancia mediante la narración desde la aparición de las primeras intervenciones hasta la actualidad. Siguiendo la línea cultural, el estudio señala la pérdida de arquitectura y patrimonio en el Centro Histórico, mismo que para los ciudadanos se muestra como una pérdida de elementos que proveen de cultura para la ciudad y a partir de sus opiniones describen la falta de regulación sobre la desaparición de referentes arquitectónicos para la historia del centro.

Trabajar el imaginario desde el arte urbano y paisaje direcciona a los escenarios que los culiacanenses vislumbran como espacios de bienestar, mismo que se muestran como escenarios con ventanas de oportunidades para el desarrollo de proyectos culturales y turísticos que contribuyan potencialmente al tejido de red cultural a partir de la identificación y pertenencia de los individuos con el Centro Histórico. De igual forma, se presentan los escenarios de riesgo como puntos focales para la inseguridad, dando paso a la creación de programas de mejoramiento de las condiciones del paisaje urbano. De esta forma, el resultado obtenido del presente estudio apunta al diseño de programas y políticas públicas que se dirijan a abordar el tema cultural y artístico en el centro de la ciudad, enfocándose en los escenarios culturales como espacios conformados por el esparcimiento y recreación por el día, mismos que son transformados por la noche mediante las condiciones urbanas del poco mantenimiento en la infraestructura, presentándose como un problemática que configura el riesgo sobre lo que en el día se presenta como un escenario de bienestar.

Líneas abiertas de la investigación

A partir del planteamiento del estudio, el contenido del mismo dirige a conocer la importancia que presentan las condiciones del paisaje y arquitectura para los ciudadanos a partir de las intervenciones del arte urbano, lo cual, lleva a reflexionar sobre el despliegue

de temáticas desde diversas áreas de la investigación científica, tanto en las ciudades contemporáneas mediante el paisaje y arquitectura como en aspectos socio-culturales y artísticos. En este sentido, se definen temáticas sugerentes para estudios que mantienen una relación a partir de líneas disciplinarias y multidisciplinarias.

Líneas disciplinarias

- Análisis de la arquitectura cultural y patrimonial a partir del bienestar en el Centro Histórico de Culiacán
- Estudio y análisis de la transformación del patrimonio arquitectónico en el Centro Histórico de Culiacán
- Estudio del proceso urbano de desalojo del Centro histórico enfocado en la arquitectura en desuso y abandono
- Análisis de las tipologías urbanas y arquitectónicas que configuran el riesgo
- Estudio de la arquitectura artística en el Centro Histórico
- Análisis de la imagen urbana a partir de la publicidad en el Centro Histórico de Culiacán
- Estudio y análisis de las condiciones de la arquitectura cultural y patrimonial
- Estudio de la contaminación visual en el paisaje urbano
- Diseño de estrategias urbanas enfocadas al diseño urbano; calles, banquetas, infraestructura, entre otras.
- Estudio de la arquitectura religiosa como configurador de las dinámicas urbanas en el Centro Histórico

Multidisciplinarias

- Estudios sobre imaginarios socio-urbanos

- Estudios del arte y cultura en la forma de configurar la ciudad; la ciudad analizada bajo formas artísticas
- Análisis del grafiti en el paisaje urbano desde los escenarios del Riesgo
- Estudio relacionado a las tradiciones orales mediante la narrativa de los acontecimientos y personajes históricos de Culiacán
- Análisis del impacto del proyecto urbano Paseo del Ángel a partir de la turistificación del Centro Histórico
- Estudio y análisis del impacto COVID-19 en el sector cultural y artístico
- Estudio de nuevas formas de esparcimiento a partir del COVID-19; Redes y espacios virtuales
- Diseño de programas gubernamentales y políticas públicas para el turismo, cultura y arte en escenario culturales
- Estudio de la escena del grafiti a partir de la delimitación territorial de las tribus urbanas
- Análisis de los sistemas y programas de seguridad pública en el Centro Histórico de Culiacán.
- Estudio y análisis del imaginario del miedo a partir del diseño urbano del Centro Histórico
- Diseño e implementación de estrategias urbanas para el mejoramiento de los escenarios de riesgo en el Centro Histórico
- Estudio del desarrollo urbano a partir de la publicidad y propaganda en el paisaje urbano
- Estudio de la gentrificación mediante el arte urbano y turismo
- Estudio del imaginario turístico a partir del arte urbano; fachadismo y montaje de escenarios

Referencias bibliográficas

- Abarca, J. (2008, 22 de octubre). *Graffiti punk: plantillas y firmas desde 1977*. Urbanario. <https://urbanario.es/articulo/graffiti-punk-plantillas-y-firmas-desde-1977/?portfolioCats=12>
- Abarca, J. (2012, 1 de Julio). Breve introducción al graffiti. <https://urbanario.es/articulo/breve-introduccion-al-graffiti/>
- Abarca, J. (2016, 5 de enero). *Conservar o no conservar el arte urbano*. Urbanario.n <https://urbanario.es/articulo/conservar-o-no-conservar-el-arte-urbano/?portfolioCats=7>
- Abarca, J. (2018, 8 de octubre). *Inmediato, pero no simple: Brad Downey*. Urbanario. <https://urbanario.es/articulo/inmediato-pero-no-simple-brad-downey/?portfolioCats=7>
- Aladro-Vico, E., Jivkova-Semova, D., & Bailey, O. (2018). Artivism: A new educative language for transformative social action [Artivismo: Un nuevo lenguaje educativo para la acción social transformadora]. *Comunicar*, 57, 09-18. <https://doi.org/10.3916/C57-2018-01>
- Andolfato, M. (2007). *La historia del arte contemporáneo y su influencia en el diseño publicitario*. Universidad Abierta Interamericana.
- Argüello G. 2021, Tribuna de proyecto Siqueiros para discusiones contemporáneas. Arte público. *GEAP Latinoamérica*. <https://geaplatinoamerica.org/wp-content/uploads/2021/04/Arte-publico.pdf>
- Augé, M. (2003). *El tiempo en ruinas*. Gedisa.
- Berger, J. (2014). *La apariencia de las cosas, ensayos y artículos escogidos*. Gustavo Gili.

- Busto, G. (2016). El arte contemporáneo como método de investigación: metodología, procedimientos y análisis de casos. [Tesis de maestría. Universidad de Chile] <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/143372>
- Castañeda, M. (2018). El arte como herramienta pedagógica en el trabajo con niños y con personas autistas. (23). Conocimiento e Intervención Multidimensional del TEA. <http://educa.upnvirtual.edu.mx/index.php/expediente/16-expediente/318-el-arte-como-herramienta-pedagogica-en-el-trabajo-con-ninos-y-personas-autistas>
- Castoriadis, C. (2013). *La institución imaginaria de la sociedad*. Tusquets.
- Certeau, M. (2000). *La intervención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. Universidad Iberoamericana Departamento de Historia Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.
- Clifford G. (2003). *La interpretación de las culturas*. Gedisa editorial
- Efimovich, V. (2010). Naturaleza y esencia del activismo. *Contribuciones desde Coatepec*, (18),131-140. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=28120715009>
- Eguizábal R. (2007). De la publicidad como actividad de producción simbólica. En M. Martín & M. Cruz. (Eds.), *Nuevas tendencias en la publicidad del siglo XXI*. (pp. 13-35). Comunicación social ediciones y publicaciones.
- Ettinger, C., & Ceniceros, B. (2020). Paisaje urbano desde la frontera Juárez-El Paso. Mapeando manifestaciones de arte urbano desde el bordo. *Revista EURE*, 46(137), 181-201. <http://dx.doi.org/10.4067/S0250-71612020000100181>

- Eguizábal R. (2007). Nuevas tendencias en la publicidad del siglo XXI. Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.
- Evreinov N. (1956). El teatro en la vida. Ediciones Leviatán
- Foucault M. (2008) Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines. [Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas]. Siglo XXI.
- García, C. (2010). Publicidad y vida cotidiana La participación de la publicidad en la conformación de la vida cotidiana. *Pensar la Publicidad. Revista Internacional de Investigaciones Publicitarias*, 3(2), 179-196.
<https://revistas.ucm.es/index.php/PEPU/article/view/PEPU0909220179A>
- Goffman, E. (2001). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Amorrurtu.
- Gordon C. (1974). El paisaje urbano tratado de estética urbanística. Blume-Labor
- Hernández, R., Fernández, C., & Baptista, M. Metodología de la investigación. (2014). McGraw Hill.
- Instituto Nacional de Estadística y Geografía [INEGI]. (2019). Encuesta Nacional de Seguridad Pública Urbana.
https://www.inegi.org.mx/contenidos/saladeprensa/boletines/2019/ensu/ensu2019_04
- Institute for Economics and Peace. (2015). Índice de paz en México 2015.
<https://www.economicsandpeace.org/wp-content/uploads/2015/06/Mexico-Peace-Index-2015-Spanish-Report>
- Jornet, L. (2007). Aceptación social del mobiliario urbano como servicio público y soporte publicitario. [Tesis de doctorado. Universitat Ramon Llull]

- Larraín, J. (2008). O conceito de identidade [El concepto de identidad]. *Revista FAMECOS*, 10(21), 30-42. <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2003.21.3211>
- Lewisohn, C. (2010). *Street art the graffiti revolution* [Arte urbano, la revolución del graffiti]. Tate Publishing.
- Lindón, A. (2007). Los imaginarios urbanos y el constructivismo geográfico: los hologramas espaciales. *Revista EURE*, 33(99), 31-46.
<http://dx.doi.org/10.4067/S0250-71612007000200004>
- Lindón, A., & Hiernaux, D. (2012). *Geografías de lo imaginario*. Anthropos.
- Lynch K. (2008). *La imagen de la ciudad*. Editorial Gustavo Gili
- McCannell, D. (2003). *El turista. Una nueva teoría de la clase ociosa*. Melusina.
- Méndez, E. (2008). Imaginario del lugar. Topofilia. *Revista de Arquitectura, Urbanismo y Ciencias Sociales*, I (1).
- Méndez, E. (2016). *El imaginario de la ciudad*. Universidad de Guadalajara.
- Pérez, J. (1998). *La publicidad como arte y el arte como publicidad*. Publicaciones Universidad Complutense.
- Rodríguez, R. (2007). Un acercamiento al paisaje urbano. *Arquitectura y Urbanismo*, 28 (3), 28-31.
<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=376839853006>
- Rodríguez, S. (2014). Metodología para el estudio del montaje de escenarios urbanos a partir del imaginario. IV Encuentro Latinoamericano de Metodología de las Ciencias Sociales.
https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.8208/ev.8208.pdf

- Rodríguez, S. (2014). El montaje de escenarios en El Rosario, Pueblo Mágico. En A. Valenzuela Aguilera, C. Alvarado Rosas, C. Saldaña Fernández, & G. Gama Hernández. (Eds.). *Imaginarios del paisaje y el turismo. Entre tradición y distintivos oficiales*. (pp. 65-83). Ediciones Mínimas.
- Rodríguez, S. (2017). *El imaginario del miedo en el diseño urbano de la ciudad de Culiacán*. Ediciones del lirio.
- Rodríguez, S. (2021). *Imaginarios turísticos en los Pueblos Mágicos de Sinaloa*. Ediciones del Lirio.
- Saavedra, F. (2006). *Graphitfragen Una mirada reflexiva sobre el graffiti*. Minotauro Digital.
- Sangro, P. (2015). *Las vanguardias artísticas del siglo XX y su contribución teórica en la definición exhibicionista de la naturaleza del cine*. Anagramas.
- Silva, A. (2006). *La ciudad bajo formas de arte*. Arango.
- Silva, A. (2007). *La ciudad como comunicación*. Diálogos de la comunicación.
- Silva, A. (2013). *Atmósferas ciudadanas: graffiti, arte público, nichos estéticos*. Universidad Externado de Colombia.
- Simmel G. (2013). *Filosofía del paisaje*. Casimiro
- Pérez J. (1998). La publicidad como arte y el arte como publicidad. *Revista Arte, Individuo y Sociedad* (10). <https://docplayer.es/1027220-La-publicidad-como-arte-y-el-arte-como-publicidad.html>
- Peries L, Barraud S & Kesman C. (2019). *Catálogo de Paisaje del parque Sarmiento de la ciudad de Córdoba*. Editorial de la Universidad Católica de Córdoba

Violante E. (2016). Expresiones pictóricas urbanas: paisaje urbano y configuración espacial en Iztacalco. *BITÁCORA ARQUITECTURA* 34, 106-113.

<http://dx.doi.org/10.22201/fa.14058901p.2016.34.5809>

Zoido F. (2012). *Paisaje urbano. Aportaciones para la definición de un marco teórico, conceptual y metodológico*. En C. Delgado Viñas, J. Juaristi Linacero, & S. Tomé Fernández (Eds.), *Ciudades y paisajes urbanos en el siglo XXI* (pp. 13-91). Librería Estudio.

índice de figuras

Figura 1. Escenario cultural transformado al riego durante la noche.....	17
Figura 2. Consolidación del escenario como espacio cultural mediante actividades artísticas y recreativas	20
Figura 3. Intervención por artista Eltono, serie pinturas furtivas, Caen, Francia	50
Figura 4. Intervención de mural por bluwalls, serie porto fluviale, 2014.....	51
Figura 5. Intervención de postgrafitti de publicidad por Obey	54
Figura 6. Intervención de arte urbano por propaganda por Obey	55
Figura 7. Intervención de arte público por Spy, 2021. Madrid	57
Figura 8. Intervención desde el activismo por colectivo feminista, Telerife, España.....	59
Figura 9. Intervención desde la pedagogía de mural comunitario "Historias con voz y memoria", Guanajuato, México.....	60
Figura 10. Panorámica comunidad Villa Rosa, Haití	83
Figura 11. Elementos visuales retomados del medio de transporte tap-tap	84
Figura 12. Intervención mediante murales de elementos identitarios	85
Figura 13. Mapa de ruta de las intervenciones en la frontera de Ciudad Juárez	87
Figura 14. Mapa de las intervenciones al borde del muro fronterizo.....	88
Figura 15. Intervenciones que revelan el paisaje como medio mediático de comunicación	89
Figura 16. Representaciones ciudadanas ante el fenómeno COVID-19 en el espacio público; juego urbano con el contexto.....	92
Figura 17. Mapa de delimitación del Centro Histórico como el polígono de estudio	96
Figura 18. El arte urbano, grafiti y publicidad encontradas en la arquitectura y cotidianidad de los ciudadanos	99
Figura 19. Intervenciones que destacan elementos regionales en el paisaje	101
Figura 20. Mural de exposición de problemáticas de violencia	102
Figura 21. Instrumento mapa del arte urbano	120

Figura 22. Instrumento Cédula de observación sistemática	122
Figura 23. Mapa de localización de entrevistados	129
Figura 24. Catedral de Culiacán	141
Figura 25. Edificación en desuso y deterioro	142
Figura 26. Intervención de la novia de Culiacán en el paisaje urbano.....	145
Figura 27. Feria de artesanías y comercio en Plazuela Rosales	154
Figura 28. Mapa de identificación de escenarios culturales en el Centro Histórico.....	160
Figura 29. Escenario Cultural ISIC (antes difocur).....	164
Figura 30. Parte frontal escenario cultural ISIC	165
Figura 31. Parte trasera de escenario cultural ISIC	166
Figura 32. Cédula de observación sistemática de escenario 1: Instituto Sinaloense de Cultural.....	167
Figura 33. Registro de intervenciones urbanas en escenario 1: Instituto Sinaloense de Cultural.....	168
Figura 34. Montaje de escenografía navideña en Plazuela Álvaro Obregón	171
Figura 35. Escenario Cultural Plazuela Álvaro Obregón desde la parte frontal.....	173
Figura 36. Escenario Cultural Plazuela Álvaro Obregón desde la parte frontal	174
Figura 37. Cédula de observación sistemática de escenario 2: Plazuela Álvaro Obregón ..	175
Figura 38. Registro de intervenciones urbanas en escenario 2: Plazuela Álvaro Obregón	176
Figura 39. Feria de artesanías en Plazuela Rosales.....	178
Figura 40. Cédula de observación sistemática de escenario 3: Plazuela Antonio Rosales .	179
Figura 41. Registro de intervenciones urbanas en escenario 3: Plazuela Antonio Rosales	180
Figura 42. Bajo Puente, el paisaje mostrado desde el frente a los espectadores	182
Figura 43. Cédula de observación sistemática de escenario 4: Bajo puente Teófilo Noris	183
Figura 44. Registro de intervenciones urbanas en escenario 4: Bajo puente Teófilo Noris	184

Figura 45. Murales en Escenario Cultural Paseo del Ángel	186
Figura 46. Cédula de observación sistemática de escenario 5: Paseo del Ángel.....	187
Figura 47. Registro de intervenciones urbanas en escenario 5: Paseo del Ángel.....	188
Figura 48. Mapa identificación de escenarios de bienestar en el Centro Histórico.....	193
Figura 49. Mapa escenarios del riesgo	198
Figura 50. Calle Rafael Buelna en oscuridad parcial al caer la noche.....	200
Figura 51. Vivienda abandonada, destruida con múltiples intervenciones por grafiti	202
Figura 52. Personas caminando por el espacio aledaño a la plazuela Rosales en la oscuridad	203
Figura 53. Plazuela Álvaro Obregón sin luminarias funcionales, oscuro y solo	204
Figura 54. Callejón rodeado de predios en desuso y con poca iluminación.....	207
Figura 55. Calle angosta con poca iluminación, conecta con la periferia del Centro Histórico	209
Figura 56. Mural “hasta encontrarlx” personas desaparecidas. C. Juan panadero y Sabuesos A.C	213
Figura 57. Intervención mural Inés Arredondo por colectivo Bachia.....	214
Figura 58. Intervención paper boy por watchavato	218
Figura 59. Intervención pintura con elementos de culturas étnicas en casa en desuso, por Diske uno.....	220
Figura 60. Mapa mental de espacios con prioridad para intervenir en el Centro Histórico, aplicado por grupo focal a Colectivo Juan Panadero.	224
Figura 61. Intervención postgraffiti en avenida Antonio Rosales.	226
Figura 62. Intervención resistencia por Dos de buche, en predio abandonado en calle Zaragoza	229
Figura 63. Mapa mental limitación para intervenir.....	232
Figura 64. Mapa mental limitación para intervenir; lugares institucionales	233

Figura 65. Predio deteriorado y en desuso, localizado en calle Cristóbal Colón #616, Centro Histórico	243
Figura 66. Mural en predio, localizado en calle Cristóbal Colón #616, Centro Histórico .	244
Figura 67. El riesgo mediante los elementos gráficos del paisaje. Avenida Gral Ramón corona con múltiples intervenciones por grafiti y pegas de arte urbano, Centro Histórico	247

índice de tablas

Tabla 1. Identificación de artistas urbanos relacionados a la escena actual del arte urbano en el Centro Histórico de Culiacán	103
Tabla 2. Esquema de planos metodológicos de la investigación.....	108
Tabla 3. Matriz operacional de variables, categorías e indicadores.....	109
Tabla 4. Edificaciones más importantes del Centro Histórico para residentes y visitantes	140
Tabla 5. Leyenda o historia relevante del Centro Histórico.....	143
Tabla 6. Personajes importantes desde el imaginario para el Centro Histórico.....	147
Tabla 7. Agrado de residentes de vivir en el Centro Histórico	149
Tabla 8. Desagrado de residentes de vivir en el Centro Histórico	150
Tabla 9. Eventos o celebraciones suscitada en el Centro Histórico	152
Tabla 10. Acontecimientos culturales recordados desde el imaginario	156
Tabla 11. Sitios culturales en el Centro Histórico según residentes y visitantes	159
Tabla 12. Lugar de mayor cultura en el Centro Histórico según entrevistados	159
Tabla 13. Escenarios de bienestar en el Centro Histórico	190
Tabla 14. Destinos de recomendación a visitar a turistas	192
Tabla 15. Factores de percepción de inseguridad en el Centro Histórico	196
Tabla 16. Escenarios de riesgo en el Centro Histórico	198
Tabla 17. Motivaciones de intervenir el paisaje urbano en el Centro Histórico.....	212
Tabla 18. Espacios con prioridad para intervenir	223
Tabla 19. Espacios con limitantes para intervenir	231
Tabla 20. Impacto del arte urbano en los ciudadanos	236
Tabla 21. Imaginario del riesgo en el arte urbano; motivos.....	242