

TORRES, Natalia Pérez. “Vestigios del presente: arte urbano, ruina y patrimonio en Valparaíso”. Dossiê: Cidade, imagem e emoções. *RBSE Revista Brasileira de Sociologia da Emoção*, v. 19, n. 55, pp. 65-82, abril de 2020 ISSN 1676-8965

DOSSIÊ

<http://www.cchla.ufpb.br/rbse/>

Vestigios del presente: arte urbano, ruina y patrimonio en Valparaíso

Vestígios do presente: arte urbana, ruína e patrimônio em Valparaíso

Vestiges of the present: urban art, ruin and heritage in Valparaíso

Natalia Pérez Torres

Resumo: A partir de uma breve apresentação sobre o caso de Valparaíso, no Chile, cidade que, pelas suas condições intrínsecas (econômicas, sociais, políticas e geográficas), constitui um tipo de vestígio do presente, pretende-se neste texto analisar a relação entre arte urbana e patrimônio a partir do conceito de ruína e sua articulação com o campo do sensível, refletindo sobre algumas das decorrências políticas, estéticas e simbólicas na maneira como experimentamos a cidade contemporânea. **Palavras-chave:** arte urbana, ruína, patrimônio, Valparaíso

Resumen: A partir de una presentación breve sobre el caso de Valparaíso, en Chile, una ciudad que, por sus condiciones intrínsecas (económicas, sociales, políticas y geográficas), se constituye en un tipo de vestigio del presente, en este texto pretende analizarse la relación entre arte urbano y patrimonio desde el concepto de ruina y su articulación con el ámbito de lo sensible, reflexionando sobre algunas de las implicaciones políticas, estéticas y simbólicas en la manera en la que vivimos la ciudad contemporánea. **Palabras-clave:** arte urbano, ruina, patrimonio, Valparaíso

Abstract: From a brief presentation on the case of Valparaíso, in Chile, a city that, due to its intrinsic conditions (economic, social, political and geographical), constitutes a type of vestige of the present, in this text it is intended to analyze the relationship between urban art and heritage from the concept of ruin, and its articulation with the field of the sensitive, reflecting on some of the political, aesthetic and symbolic implications in the way we live in the contemporary city. **Keywords:** urban art, ruin, heritage, Valparaíso

Un objeto cultural pierde su poder una vez que no hay ojos nuevos que puedan mirarlo. (Mark Fisher)

Si, de acuerdo con el texto de la convocatoria de este dossier “las imágenes crean y recrean, como pergaminos que abrigan vestigios de narrativas anteriores, palimpsestos de ciudades que se multiplican en las líneas que la sitúan y la demarcan”¹, podemos

¹Las citas extraídas del texto de la convocatoria del dossier, así como de las obras de referencia publicadas en portugués son de mi libre traducción.

afirmar que, en la ciudad contemporánea, y específicamente en la relación existente entre arte urbano y patrimonio, esa sobreposición de narrativas es explícita y se expresa también y sobre todo en el concepto de ruina. En sus distintas expresiones (*graffiti*, *street art*, muralismo contemporáneo, etc.), el arte urbano² tiende a manifestarse inicialmente sobre lo destruido/abandonado y lo corroído/olvidado, pero también sobre lo patrimonial/preservado que, en conjunto, constituyen la ruina urbana y, con ella, las distintas atribuciones de valor a partir de las cuales se organizan los sentidos públicos sobre el pasado y se configura, no solamente una imagen, sino cierta carga emocional sobre la ciudad.

Es ese segundo movimiento, el de intervención sobre lo patrimonial, es el que es considerado generalmente como profanador y destructivo. Pero, ¿qué pasa cuando el arte urbano actúa sobre la ruina y la resignifica, actualizándola? ¿Cómo puede entenderse que expresiones de naturaleza transitoria y/o transgresora contribuyan a preservar lugares y creen nuevos sentidos históricos, estéticos y políticos, contando con suficiente potencia para considerarse parte del patrimonio de una ciudad, reconfigurando su imagen?

Imágenes creadas e imágenes ofrecidas en la ciudad, es decir, transgresoras e institucionales, rebeldes e informativas, son constitutivas de una sensibilidad particular que se define en nuestra relación cotidiana con ella. Por lo tanto, y a partir de una presentación breve sobre el caso de Valparaíso, en Chile, una ciudad que, por sus condiciones intrínsecas (económicas, sociales, políticas y geográficas), se constituye en un tipo de vestigio del presente, este texto pretende analizar la relación entre arte urbano y patrimonio a partir del concepto de ruina y de su articulación con el ámbito de lo sensible³, reflexionando sobre algunas de las implicaciones políticas, estéticas y simbólicas en la manera en la que vivimos la ciudad contemporánea.

Turismo y emoción

Visité Valparaíso por primera vez a finales de 2018 con ocasión de un congreso académico en la Pontificia Universidad Católica de esa ciudad. Antes de mi arribo, y por referencia de familiares y amigos que ya habían estado allí por diferentes motivos — principalmente para hacer turismo — sabía que se trataba de una ciudad ampliamente reconocida, regional y globalmente, por ser Patrimonio de la Humanidad⁴, pero además y sobre todo por constituirse, en los últimos años, en un hito dentro de lo que con el advenimiento institucional del arte urbano actualmente se conoce como “museo/galería a cielo abierto”. Esto último resultó un aditivo más que especial a la corta estancia que planeé en función del evento universitario, pues vengo reflexionando

²Se asume el concepto de arte urbano según lo propuesto por Ricardo Campos como “una categoría abierta, flexible y permeable, compuesta por diferentes expresiones pictóricas y movimientos estéticos urbanos (Graffiti, Street Art, Muralismo, Culture Jamming, etc.), que utilizan primordialmente el espacio público urbano” (2017, p. 2).

³El ámbito de lo sensible hace referencia aquí, a partir de la lectura de Emanuele Coccia, a la comprensión de lo sensible en cuanto imagen y a esta última como “astucia que las formas encontraron para escapar de la dialéctica entre alma y cuerpo, materia y espíritu” de tal forma que configura un espacio complementario que “no es ni el espacio del objeto ni el espacio del sujeto, sino que deriva del primero y alimenta y torna posible la vida del segundo” (2010, p.22).

⁴En 2003, luego de varios años de tentativas de las autoridades chilenas para incluir a Valparaíso como patrimonio en la categoría “bienes del patrimonio cultural y natural” a través de la UNESCO, los miembros del Comité Ejecutivo de ese organismo declararon algunas áreas del centro histórico de la ciudad portuaria como Patrimonio de la Humanidad.

sobre este fenómeno en los últimos años, y la interrelación entre arte urbano y patrimonio, así como entre turismo y *graffiti* han constituido importantes focos de análisis en mi trabajo de investigación⁵.

Recorrer una ciudad nueva supone inevitablemente establecer coincidencias físicas, sociales o del orden de la imagen (de lo sensible) de los lugares ya conocidos, un proceso que puede equipararse a lo que Gilberto Velho denominó “extrañar lo familiar” y que, en pocas palabras, tiene que ver con aquello que nos resulta familiar sin que necesariamente lo hayamos conocido. Para Velho,

el proceso de extrañar lo familiar se hace posible cuando somos capaces de confrontar intelectual e incluso emocionalmente diferentes versiones y distintas interpretaciones sobre determinados hechos o situaciones (1978, p. 131).

El reconocimiento de la ciudad es, en ese sentido, un acontecimiento fértil para el contraste entre ideas y emociones.

Caminar por las calles de Valparaíso durante esos días fue, en efecto, reconocer y verificar aspectos de ciudades que, como Bogotá y Medellín, en Colombia, me son familiares, pero haciéndolo con el peso de la mirada exótica, turística, al fin, sobre una ciudad y un país desconocidos. Al tiempo, fue una posibilidad sin igual de entender el acto de andar, en los términos de Francesco Careri, como “forma de intervención urbana” y simultáneamente en cuanto “puro acto estético” (2009, p. 20). Así, en el trolebús porteño reconocí la Bogotá de finales de la década de 1980 y, con ella, algunos recuerdos de infancia, de la misma manera que en las callecitas estrechas de sus cerros pude actualizar mi recorrido por algunos barrios populares de Medellín en 2016, también repletas de *graffiti* y murales. Entretanto, la mirada turística y patrimonial sobre la ciudad, ineludiblemente asentada en el conjunto que conforman antigüedad, emoción, belleza y autenticidad (FORTUNA, 2012) se ubicó en ese momento sobre lo que parecían ser los restos de un pasado mejor de la ciudad porteña, lo que actualmente organiza su imagen como “tarjeta postal”.

Lo familiar se dio, en primera instancia, por una emoción fuertemente ligada a la memoria individual, pero también por la sensación de compartir algo de la ciudad que atañe a lo colectivo, que se expresó, en ese caso, en la experiencia de desorden y atraso asociada al transporte urbano que es propia de algunas ciudades latinoamericanas. La relación entre memoria y emoción, sustenta Georges Didi-Huberman, no sólo está vinculada al poder transformador de las emociones “de la memoria, hacia el deseo, del pasado hacia el futuro, o bien de la tristeza hacia la alegría” (2016, p. 53), sino que supone una acción, un movimiento que al situarnos fuera de nosotros mismos implica una apertura, “una suerte de conocimiento sensible y transformación activa de nuestro mundo” (p. 33). De ahí que, la experiencia sensible de la ciudad, al transitarla, y la experiencia emocional anclada en la memoria que se activa en cada uno de nosotros en ese acto, dialoguen abiertamente con la dialéctica extraño/familiar.

⁵Al respecto, cabe mencionar los trabajos “El *graffiti* tour: ¿una imagen de la ciudad creada desde el margen?”, publicado en los anales del III Seminario Internacional sobre Arte Público en América Latina (2013); “Graffiti y patrimonio: tensiones entre lo efímero y lo permanente en la intervención del *Armazém Vieira* en Florianópolis, Brasil”, publicado en *De-arq* Revista de Arquitectura de la Universidad de los Andes (2015), y “The graffiti tour on the 13: an aesthetic, political and historical trajectory through Medellín”, publicado en la revista *Vibrant – Virtual Brazilian Anthropology* (2018). Todos los textos pueden ser consultados en: <https://ufsc.academia.edu/NataliaPérezTorres>

En un segundo momento, mi extrañamiento pasó por percibir que la ebullición del arte urbano aquí y allá, por encima de sus concomitancias con la consolidación del fenómeno en el mundo, se debate entre una amplia presencia como lo que Sergio Rojas llamó “estética del malestar”, esto es, lo que resulta de “hacer acontecer en el plano de la representación estética la falta de representación política” (2006, p. 4), y en tanto uno de los emblemas privilegiados en la producción de la imagen la ciudad contemporánea.



Panorámica del Centro Histórico de Valparaíso. Fuente: N. Pérez, 2018

Con la aceptación gradual del arte urbano tanto en las instituciones públicas como desde la iniciativa privada, que busca un medio efectivo de promoción y venta de todo tipo de productos a través de estas expresiones artísticas, especialmente de aquellas con potencial subversivo — un proceso que Mark Fisher calificó como “precorporación”, es decir, en tanto el “modelado preventivo de los deseos, las aspiraciones y las esperanzas por parte de la cultura capitalista” (2019, p. 31)— se ha abierto una posibilidad inédita de fomento de actividades comerciales y culturales desde el arte urbano en función del posicionamiento de las ciudades como destino turístico, lo que redundaría en la construcción de una imagen de ciudad homogénea y amable, es decir, comercializable. En consecuencia, no sólo es más frecuente que muchas ciudades sean llamadas por propios y extraños “capital mundial del *graffiti*” — un motivo de lujo para el turismo actual — sino que muchos procesos de revitalización urbana estén acompañados de intervenciones artísticas de gran formato, conjurando una arriesgada parceria entre especulación inmobiliaria, política urbana y arte urbano que hace que este último sea asumido como un maquillaje muy efectivo para cubrir la ausencia de políticas sociales efectivas para los ciudadanos. Así lo deja traslucir, a manera de ejemplo, un reportaje realizado por José Luis Barbería sobre Valparaíso para el periódico *El País* de España, en 2017, cuando afirmó que:

De la mano de aerosoles, látex, tintas y rodillos, los barrios altos, los más pobres, emiten ahora mensajes estéticos, sociales y culturales en

espacios marcados por el deterioro, el abandono, la degradación. Pero más que un lavado de cara, que también, el arte callejero tiene aquí el efecto de rehabilitar esta urbe de 275.000 almas permanentemente animada por los graznidos de las gaviotas y las sirenas de los buques que entran y salen del puerto en incesante trasiego.

Finalmente, lo exótico, que vino a completar mi mirada al tiempo familiar y extraña sobre Valparaíso, se presentó como una constatación de cierta decadencia, pero no de aquella sobre lo que se construye lo patrimonial ni que se preserva como valor, es decir, la ruina, los restos arquitectónicos/artísticos, sino más bien la que está vinculada con las crisis económicas del modelo neoliberal, precisamente la que cifra las ciudades arruinadas del presente⁶.

Y es que como puede advertirse en una lectura actual de “Las ciudades invisibles” de Ítalo Calvino, por ejemplo, tiempos, espacios, experiencias e imágenes se entremezclan en la experiencia subjetiva de ciudad. En términos de la práctica contemporánea del turismo vinculada a lugares patrimonializados⁷, es frecuente que sitios históricos, monumentales y de memoria se encuentren en una doble posición de diálogo y conflicto con atributos, prácticas y artefactos del presente. Justamente ahí se confirma la tensión entre arte urbano y patrimonio, entre lo efímero y lo permanente, definida por la interrelación entre polifonía y palimpsesto. Lo que me resultó llamativo de Valparaíso, entonces, fue la manera en que esas distintas temporalidades se tejen en una espacialidad anárquica, y lo nuevo se encuentra y se refuerza en sus restos amplificando simultáneamente la sensación de abandono y las formas de resistirlo. Si lo nuevo es el arte urbano y el pasado está representado en lo que ahora es patrimonio humano, en aquello que se perfiló como susceptible de ser conservado y venerado como valor común para porteños, chilenos y extranjeros, ¿cuál es el lugar de la ruina en la construcción de la imagen de Valparaíso como ciudad bohemia y colorida de pasado excepcional?

Ruina, patrimonio e imagen de ciudad

La presencia de ruinas en las ciudades puede asumirse genéricamente como síntesis de la necesidad de eternizar el pasado en el presente. Dentro de la extensa bibliografía dedicada a la ruina, al menos dos puntos de vista complementarios se destacan. En primer lugar, el que la concibe como registro de la disputa permanente entre espíritu y naturaleza, entre la esfera cultural y elementos materiales como la arquitectura y, enseguida, aquel que la asume en tanto rastro de la transición entre temporalidades que dialogan en perspectiva histórica. En ambos casos, la ruina expresa principalmente la búsqueda incesante por signos de vida anteriores erigiéndose como

⁶ Un ejemplo emblemático de esa afirmación es Detroit, en Estados Unidos, concedora prematura de la gloria y el ocaso del modelo económico, en la que la constatación de lo derruido es, de acuerdo con José Antonio González Alcantud, “una de las emociones más fuertes con las que se puede confrontar el viajero contemporáneo”, pues, entre otras cosas, “el espectro de la decadencia siempre está surcando sobre todos ellos [los estadounidenses], concedores del alto precio a pagar por haber sido imperio” (2013).

⁷ Entendiendo que los procesos de patrimonialización deben pasar por procesos de negociación y conflicto de sentidos y significados (VELHO, 2006; FORTUNA, 2012), se asume que muchos de los lugares patrimonializados a los que le son adjudicados atributos de valor (por tradición, por excepcionalidad, por antigüedad, por rareza o belleza, etc.) vía distinciones como las de la UNESCO, difícilmente son resultado de procesos que involucran a todos los actores sociales y que, en muchas circunstancias, como puede ser el caso de Valparaíso, la construcción del concepto de patrimonio se restringe a cuestiones técnicas y de mercado, como será discutido en la última parte del texto.

una nueva totalidad que se expresa, por ejemplo, en la unidad formada por los restos de una construcción en los que las fuerzas de la naturaleza retoman paulatinamente su lugar. La dialéctica comienzo/fin, de esa manera, es constitutiva de la ruina, en tanto que su circularidad, es decir, la cualidad de repetirse, sería su característica primaria.

La primera perspectiva señalada fue desarrollada por Georg Simmel, quien se cuestionó sobre el significado de la presencia de ruinas en las ciudades modernas en términos de las fuerzas destructivas y simultáneamente de vocación preservadora que determinan esa persistencia del pasado en el presente. Para él, existe un encanto en la ruina que aparece en el momento de la observación estética, pues se percibe en ella la destrucción causada por el hombre, esto es, no sólo algún signo visible de destrucción, sino cierta intención de dejar las cosas voluntariamente en el olvido permitiendo que se arruinen, justo como si aquello fuera obra exclusiva de la naturaleza: el encanto propio de toda decadencia que se debate entre su negatividad intrínseca como resto— y con él como un llamado a la melancolía— y la superación de lo que fuera su grandeza a partir de nuevos usos o significados en el presente. Tensión entre trascendencia y contingencia, entonces, la ruina actúa como constatación de la vida que ya pasó, creando “la forma presente de una vida pasada, no según su contenido o su resto, sino según su pasado como tal” (SIMMEL, 2016, p.101).

Entretanto, desde una lectura en clave benjaminiana, el segundo punto de vista nos sitúa en la ruptura de la oposición pasado/presente como significante primario de la permanencia de la ruina en las modernas ciudades tratadas previamente por Simmel. Al afirmar que “la experiencia de la alegoría, que se aferra siempre a las ruinas, es en realidad la de la eterna caducidad” (2005, p. 355), Walter Benjamin no sólo nos propone advertir la evidencia del desgaste perenne y simultáneo de las cosas pasadas y presentes, una suerte de catastrófica melancolía anticipada del porvenir que da cuenta del cruzamiento entre pasado, presente y futuro—como en el *Angelus Novus* de Paul Klee que desde su interpretación “parece a punto de alejarse de algo a lo que está mirando fijamente” al tiempo que “la tempestad lo empuja, inconteniblemente, hacia el futuro...” (1994, p. 226) —, sino que reconoce en la ruina un elemento potencial de construcción de una historia abierta, gestada en la articulación de distintas temporalidades en las que el pasado aparece, ya no “como tal”, sino como recuerdos que relampaguean. En Benjamin, por eso, la melancolía está más relacionada a la catástrofe que a la aflicción por el pasado, pues es desde ésta que es posible construir el progreso (LOPES, 2016).

Propuestos a partir de la subjetivación de la experiencia urbana, los abordajes de Simmel y Benjamin vienen así al encuentro de una doble interpretación sobre el significado de la ruina en la ciudad contemporánea. Por un lado, Simmel destaca la actitud estética, esto es, el rol de quien observa en la atribución de significado sobre el pasado en los restos del paisaje de la ciudad. El encanto que las cosas antiguas suscitan en el espectador urbano pasa, en ese sentido, por el reconocimiento de una sensibilidad singular que incluye la melancolía sobre el pasado, pero que también deriva de un deseo de equilibrio que es constitutivo de la mirada estética: cuando pensamos estéticamente en la forma, dice Simmel, siempre queremos que cese el conflicto entre opuestos. Sin embargo, esa mirada nunca se reduce a la forma y es ahí cuando entra en juego lo que llama “totalidad anímica”, es decir, aquello que, frente a la ruina, invalida cualquier posible armonía entre pensamiento e intuición, entre pasado y presente, pasando a dirimirse, sin solución de continuidad, en el ámbito de una perpetua tensión. Por otra parte, para Benjamin pensar la ruina supone necesariamente otorgarle al pasado el

estatuto de lo abierto e inacabado, de memoria centelleante y, por eso, en permanente interlocución con el presente, pero sin que se pierda de vista el futuro: una imagen, en definitiva, perteneciente al ámbito de las cosas que, como rasgos del pasado, pueden tejerse en la trama del presente. En cuanto elementos que dicen sobre la ruina, en consecuencia, la mirada estética y la emoción, pero también la perspectiva histórica entendida como capas de espacialidades que se entrecruzan y de tiempos que retornan, deben ser considerados en su complementariedad cuando de vivenciar, interpretar y valorar el pasado común de una ciudad se trate.

A estas dos visiones esenciales sobre la ruina en la ciudad, que se ocuparon con mayor profundidad del sentido histórico, filosófico y sociológico que un pasado aparentemente extraordinario tenía en la vida del cotidiano público⁸ de transeúntes ordinarios que habitaban modernas ciudades repletas de estímulos y pasajes — y que habitarían ciudades en ruinas por la guerra y por conflictos bélicos de distinta índole —, puede sumarse una perspectiva más reciente sobre la existencia de la ruina desde el punto de vista de su presencia como signo de una violencia económica amplia y transnacional, la de la economía de mercado, que carcome los cimientos urbanos desde hace varias décadas.

El vínculo entre este nuevo tipo de ruina y las transformaciones estéticas y políticas que operan sobre el sentido de la ciudad contemporánea a través de procesos de homogenización propuestos desde las políticas urbanas, se hace efectivo en el *marketing*, una eficiente maquinaria de gestión urbana al servicio del capitalismo. Renovación urbana, especulación inmobiliaria, planeación estratégica, procesos de gentrificación (y sus restos) y, sobre todo, la creación de una imagen de ciudad, son los rasgos distintivos de las metrópolis del nuevo siglo, lugares de producción y consumo de espectáculos visuales. Al respecto, Fernanda Sánchez afirma que

la producción de imágenes tiene un papel cada vez más relevante en la formulación de nuevas estrategias económicas y urbanas orientadas, sobre todo, a la internacionalización de la ciudad, pero también, a la obtención de importantes efectos internos, particularmente en lo que se refiere a la construcción de una amplia adhesión social a un modelo de gestión y de administración de la ciudad (2003, p. 25).

Para Otilia Arantes (2009), dicho tipo de adhesión social va a traducirse en lo que denomina una “fábrica de consensos”, es decir, un programa político urbano procedente de alianzas entre el sector inmobiliario y la administración de la ciudad que apunta a su crecimiento a cualquier precio, y cuyo fines participar de la competencia entre ciudades. Lo sugestivo de este modelo de gestión urbana es el protagonismo de las políticas culturales en la construcción de la imagen de la ciudad y, de manera particular, el énfasis que adquiere el patrimonio, un dispositivo de configuración política de la ciudad contemporánea⁹, actualizado en función de, entre otras estrategias, la fabricación de una idea simbólica supuestamente compartida de ciudad, y, lo más importante, con suficiente potencia para promocionarla, posicionarla a nivel internacional y venderla.

⁸De acuerdo con Rogério Proença Leite, el cotidiano público “se refiere a procesos interactivos, representativos y simbólicos relacionados a la experiencia vivida que construyen una sociabilidad de la calle en tanto espacio de una vida pública” (2007, p. 19).

⁹Una discusión más amplia sobre el papel del patrimonio como dispositivo político urbano puede encontrarse en el artículo de mi autoría “*Paisagem cultural urbana e patrimônio: dispositivos de configuração política da cidade contemporânea*” de 2014. El texto también puede ser consultado en: <https://ufsc.academia.edu/NataliaPérezTorres>

Ahora bien, un aspecto que marca una diferencia sustancial entre la ciudad moderna y la contemporánea respecto de la atribución de valor sobre el patrimonio, esto es, sobre aquello que es digno de resaltar como interés o rasgo de identidad nacional o local — lo que incluye a las ruinas— es la inclusión de prácticas, objetos y lugares que se oponen o contradicen el consenso, o que, habiendo estado históricamente al margen de lo patrimonializable, empiezan a encontrar resonancia en los procesos de construcción de la imagen de la ciudad. Sea por la vía de la preservación cuando se trata de patrimonio material, o por medio de la distinción cuando hace referencia al patrimonio inmaterial, la consolidación de tal imagen no puede prescindir del pasado ni de las diversas narrativas y lugares desde los cuales, volviendo a Benjamin, el pasado fulgura en el presente. Sin embargo, como señala Carlos Fortuna, esta “estrategia patrimonialista” en ningún caso es una acción neutral que procura proteger cosas o prácticas en riesgo de desaparecer. Por el contrario, al atribuirles valor, la incorporación de otras voces y narrativas dentro del significado de patrimonio denota sobre todo la influencia de “interpretaciones divergentes de técnicos especialistas y de consumidores turistas” (2012, p. 27), agentes centrales en la definición de la imagen de la ciudad contemporánea, construida, así, en la tensión entre los criterios pragmáticos de los primeros y el carácter emocional, social o político de los segundos.

Un par de aspectos analíticos adicionales se desprende de lo anterior. El primero es la articulación de distintas temporalidades que tienen lugar en lo que Fortuna llama el “acto patrimonial” entendido como la consagración de prácticas, objetos y lugares, otrora pasados por alto, en la época de la internacionalización de la ciudad. La pluralidad de tiempos históricos y de narrativas sobre las que se instala la ciudad contemporánea implica que el valor y el significado sobre el patrimonio o la ruina cambie a un ritmo más acelerado y que la distancia necesaria con el pasado, propia de la operación para su conservación, se acorte, revelando la rápida prescripción de las obras humanas, pero también la necesidad de vincular el significado histórico con la vida colectiva actual (FORTUNA, 2012, p. 24). El segundo es el hecho que, con el beneplácito de técnicos y turistas, los sujetos y las organizaciones ahora invitados a participar en el relato del pasado público que quiere mostrarse acaben engrosando el núcleo de agentes productores de la imagen de la ciudad y que, en los términos de David Harvey, se dé una “sustitución del espectáculo como forma de resistencia o de fiesta popular revolucionaria por el espectáculo como forma de control social” (HARVEY *apud* ARANTES, 2009, p. 22).

De un tiempo a esta parte, el arte urbano se ha consolidado como una de esas prácticas llamadas a participar en la creación de la imagen de la ciudad. Tanto en procesos de turistificación, gentrificación y patrimonialización, su reconfiguración simbólica dice principalmente sobre la conversión pública del *graffiti* en arte (CAMPOS; SEQUEIRA, 2018, p. 81), pero también sobre las transformaciones intrínsecas de un fenómeno estético y comunicativo a escala mundial que se debate permanentemente entre lo legal y lo ilegal. Manteniendo esa ambivalencia, es decir, participando y al mismo tiempo resistiendo a las formas de control derivadas de la lógica economicista que configura la ciudad contemporánea, el arte urbano adquiere protagonismo y relevancia como narrativa con suficiente potencia y plasticidad para comprender la sobreposición de temporalidades y espacialidades que configuran el tejido urbano, así como la percepción estética de aquellas. Dicha percepción involucra directamente una noción de valor en permanente transformación, y con ella, cambios en la forma en la que el espectador se posiciona frente al pasado y al arte público,

entendido como “el arte que se inscribe en el paisaje de la ciudad y de la vida en común, distinto al que es visto en los museos” y cuya nueva forma, “interviene en lugares más o menos marcados por el abandono social y por la violencia, y actúa modificando el paisaje de la vida colectiva en el sentido de restaurar una forma de vida social” (RANCIÈRE, 2005, p. 1). Es sobre esa nueva forma que viene desarrollando el arte público, entonces, que el caso de Valparaíso puede ser sugerente de la interrelación entre arte urbano, ruina y patrimonio.

“Valpo”

Una de las primeras impresiones sobre Valparaíso es la de estar en un lugar que parece haberse detenido en el tiempo y en el que a la vez hierve la vida. La combinación entre las ruinas arquitectónicas, es decir, lo que desde una mirada anacrónica y sentimental parece haber sido un conjunto de verdaderas joyas artísticas de influencia internacional que signaron el paisaje urbano porteño, fundando su patrimonio material actual, y la considerable cantidad de arte urbano con la que el turista desprevenido se encuentra tanto en partes de ese patrimonio conservado, como sobre las pequeñas casas que se aglomeran en sus famosos cerros – y que ciertamente responden a una arquitectura más digna por menos exuberante y sobre todo por única –, constituye una experiencia singular de reconocimiento de la ciudad latinoamericana contemporánea.



Fachada de una casa en Cerro Alegre. Fuente: N. Pérez, 2018

A los ojos de un extraño, “Valpo” es un lugar en el que pasado y presente conviven en la perpetua tensión de los tiempos, la misma que refleja en su trazado espiralado los ritmos de su construcción, los retos de ser portadora de un pasado glorioso y un presente que luce desafiante, pero también las secuelas de distintos terremotos e incendios que históricamente han modificado su paisaje. Estar allí es tener la sensación constante de enfrentar la decadencia y sus encantos, y ser testigo de

excepción de las múltiples formas de resistir ese declive. Desde la perspectiva crítica de quienes conviven con ella en su cotidiano y la experimentan sin el sesgo de excepcionalidad que le fue atribuido por la operación patrimonial liderada por agentes internos y externos, sin embargo, la ciudad está marcada por una heterogeneidad que se disuelve en el territorio y supera la dialéctica pasado/presente, atestando una variedad de elementos que impedirían una lectura mecánica y restringida solo a su ser-imagen actual:

El propio nombre de Valparaíso exaltaría la virtud de la impureza de elementos dispares que se dan cita en el montaje que constituye la ciudad-puerto: la resultante es una amalgama de clases sociales producto de un poblamiento caótico, entrecruzamiento de espacios topográficos distintos sin planificación alguna, junto con la emergencia de una “contracultura” como aquello que sella la identidad de una comunidad que se crea a sí misma y de un territorio que se ensambla al ritmo de la vida cotidiana de sus poblaciones (LANDAETA et al, 2016, p. 19).

Sin considerar esa heterogeneidad, la construcción de la imagen de Valparaíso como “postal de Chile” fue posible no sólo gracias a la operación patrimonial que atribuyó valor a los restos de la ciudad histórica en 2003¹⁰, sino también y especialmente como consecuencia del accionar del capitalismo durante el último siglo, que arruinó paulatinamente la ciudad, primero con la sustitución del puerto, el más importante del Pacífico Sur tras la habilitación del Canal de Panamá en 1914, y posteriormente con el control de la producción del espacio urbano por parte del mercado. El encanto de la decadencia de Valparaíso se conjuga, entonces, entre las ruinas arquitectónicas de ese pasado boyante y la catástrofe económica que define el presente¹¹. Entre la gloria cultural y la miseria material se explota la imagen de la ciudad en ruinas:

Nos enfrentamos, con ello, al hecho de advertir que la ciudad de Valparaíso ha sido reducida a la imagen de una postal, hecha a la medida del turista: los cerros patrimoniales, sus ascensores y, de telón de fondo, las funámbulas casas coloreadas de los pobres forman un cuadro que atraganta a los aventureros de guía turística, paseantes que vienen en masa a degustar como un producto la quintaesencia de la miseria poética de la ciudad en ruinas. El patrimonio cultural es, en

¹⁰ De acuerdo con la Convención Mundial de Patrimonio de la UNESCO, Valparaíso “constituye un ejemplo notable del desarrollo urbano y arquitectónico de América Latina a finales del siglo XIX”, caracterizado por “un tejido urbanístico tradicional especialmente adaptado a las colinas circundantes, que contrasta con el trazado geométrico utilizado en terreno llano”. La excepcionalidad de su paisaje está sustentada, además, en un tipo de “mestizaje arquitectónico” en el que referencias a la arquitectura europea no hispana como el estilo victoriano son comunes, pero también en los resultados de los procesos de reconstrucción posteriores a los distintos terremotos e incendios que han sacudido el puerto desde comienzos del siglo XX. Esto último obligó a ingenieros y arquitectos a modificar tanto los sistemas de construcción como los materiales, lo que se refleja en la llamativa variedad de estilos actual.

¹¹ La catástrofe a la que los propios chilenos hacen referencia tiene que ver con la mezcla de abandono y miseria que definen la situación social de los porteños, un hecho que quedó en evidencia luego de un incendio que tuvo lugar en la ciudad en 2014 y que cubrió unas 900 hectáreas, destruyendo completamente al menos 2000 casas. Los barrios afectados, en su mayoría sin acceso a servicios básicos, estaban habitados por personas viviendo por debajo de la línea de pobreza, lo que dejó al descubierto la desigualdad que impera en la ciudad, una de las más altas de Chile de acuerdo con la Organización Gubernamental “Techo Chile” (Cf. JARROUD, 2014).

definitiva, “objeto de actividades económicas como cualquier otro bien de consumo o de capital privado”. (LANDAETA et al, 2016, p. 28).

En ese contexto cabe preguntarse, ¿cuál es el papel del arte urbano en la configuración de esa imagen patrimonial de Valparaíso? Y en adición: ¿qué lugar ocupa la “emergencia de una contracultura” en la representación y promoción de la identidad de los porteños por la vía del arte público?

El arte urbano, y particularmente el *graffiti*, nacen amalgamados a la ruina. Desde su desarrollo como forma de expresión urbana en la segunda mitad del siglo XX, el *graffiti* ha encontrado en la ruina un soporte privilegiado. Lugares abandonados, en decadencia o restos de la planeación urbana de la metrópoli moderna y de la especulación inmobiliaria de la actualidad, son objeto de deseo para aquellos que incursionan en esta práctica y para quienes hacen de ella una profesión. Sea como material de prueba de un *tag*, sea como lienzo definitivo de un mural, la ruina es clave para el arte urbano entanto configura un espacio seguro para pintar, es decir, un lugar posible de expresión generalmente deshabitado, sin vigilancia y dejado al olvido (De MARTINELLI, 2017, p. 66). La relación entre *graffiti* y abandono es, de ese modo, connatural, y se asienta como uno de los motivos para que, hasta hoy sin mucho éxito, se desplieguen estrategias públicas de erradicación y control, ligadas a toda una “industria de remoción de *graffiti*” (ELLSWORTH-JONES, 2013, p. 59), que actúan sobre lo se considera como una plaga¹².

En Valparaíso, esa relación entre *graffiti* y ruina se concretó antes del acontecimiento patrimonial. De acuerdo con Isidora Rivas “Bisy”, investigadora y escritora de *graffiti*¹³ chilena, el nacimiento de esta expresión en Chile se produce con el fin de la dictadura de Augusto Pinochet a finales de la década de 1980, momento que marca la entrada del neoliberalismo en el continente. Acompañando lo que Andrea Giunta denomina

estéticas de la disidencia”– relativas al desarrollo de formas de resistencia en el campo del arte realizado por mujeres que, durante el periodo de la dictadura pasan a intervenir directamente en la calle, llegando a producir murales “usando spray en vez de pincel por ser una técnica más rápida (2017, p. 252)

– el *graffiti* emerge también como una tentativa de unir arte y vida en un espacio público controlado. Y, aunque existe un antecedente estético-político fundamental

¹²No puede dejar de registrarse aquí el hecho que Banksy, quizá el más conocido artista urbano contemporáneo (con todas las críticas que ese hecho pueda tener y que no serán tratadas aquí) trabaje mancomunadamente con la *Pest Control* [Control de Plagas], una organización cuyo fin principal es autenticar sus obras, y, simultáneamente, protegerlo de los ‘de afuera’, es decir, de toda tentativa individual o colectiva de revelar su identidad. *Pest Control*, según Will Ellsworth-Jones, es una oficina que “usa todo tipo de archivo, desde contratos legalmente bien elaborados hasta llamadas telefónicas cuidadosamente calculadas, realizadas por el propio artista, cada vez que el control se hace necesario” (2013, p. 2). El carácter del *graffiti* como una plaga, entonces, no sólo hace referencia a la dificultad de control que esta expresión supone para los defensores de la asepsia urbana, sino al hecho que se trata de un fenómeno expansivo que revela, en muchos casos, la desidia social. Control de Plagas, por tanto, es una sugerente forma de reconocer en el *graffiti* y en el arte urbano por extensión su cualidad invasiva y su presencia incómoda y permanente en la ciudad como síntoma del abandono.

¹³La autoría de mujeres escritoras de *graffiti* es un asunto del que me ocupé recientemente en el artículo “Nem anónimas nem invisíveis: cidade e mulheres escritoras de *graffiti*”, a ser publicado en el próximo número de la revista *Horizontes Antropológicos* de la Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

ligado a la expresión popular en el espacio público, o sea, los murales de tradición política desarrollados por las Brigadas Muralistas¹⁴ antes del golpe militar de 1973, será sólo a través de procesos identitarios juveniles periféricos vinculados al hip hop que el *graffiti* comenzará a tener eco en la arruinada ciudad:

Los jóvenes que se reunían en el Pasaje Cousiño, provenían de los barrios periféricos de Viña y Valparaíso; Santa Julia, Miraflores Alto, Cerro Placeres, Cerro Esperanza, entre otros, territorios marcados por la segregación urbana, la estigmatización y la pobreza, del mismo modo como ocurrió con los jóvenes de los guetos new yorkinos o las poblaciones periféricas de Santiago. (RIVAS, 2017, p. 49).

Entre el fin de la dictadura militar y el fin del siglo XX, la ciudad ve el crecimiento exponencial de un movimiento que, aunque parece desprenderse ideológicamente de toda motivación política – debido sobre todo a la fuerte represión social y sobre las libertades individuales que experimentaron los chilenos durante casi dos décadas –, se alimenta del espíritu de clase que subsiste en el núcleo duro del hip hop. Este movimiento, nacido a su vez de las ruinas del Bronx de Nueva York, periférico y marginal, latino, chicano y negro (De MARTINELLI, 2017), será la inspiración para cientos de jóvenes segregados de las periferias latinoamericanas que cargan consigo una profunda necesidad de expresión en ciudades cada vez más empobrecidas que constantemente los expulsan. Las películas estadounidenses, el *break dance*, la ropa, la música y la firma sistemática de las paredes con nombres individuales y de incipientes *crews*, signarán el estallido de la contracultura porteña que también irá adaptándose al ritmo de las transformaciones económicas y sociales de Chile. Desde los barrios periféricos hacia el centro de la ciudad, en sus trenes, edificios abandonados y vacíos urbanos, el *graffiti* en Valparaíso va a constituirse en símbolo de reivindicación del espacio y la vida pública negados bajo el régimen militar.

Con la entrada del nuevo milenio, entre tanto, y acompañando el interés cultural que revigoró sobre “Valpo” en función de su candidatura a Patrimonio de la Humanidad (buscada desde 1999), el *graffiti* empieza a dialogar con otras tendencias, prácticas y clases sociales. Para “Bisy” es clave, en ese sentido, el papel que tuvo la llegada de hijos de exiliados políticos a la ciudad – muchos de ellos con algún tipo de formación o curiosidad artística – y el creciente protagonismo de las universidades porteñas y su atractiva oferta educativa para jóvenes de todo Chile. Al mismo tiempo, los “escritores de la vieja escuela de Santiago”, según “Bisy”, también empezaron a ejercer influencia en la escena, pues “cumplieron un rol clave para el surgimiento de los nuevos escritores locales, quienes se inspiraron no solo por las firmas o las piezas que veían aparecer con asombro por la ciudad, sino también por la actitud desafiante de comenzar a ocupar e intervenir el espacio, como si éste efectivamente les perteneciera” (2017, p. 81). Así, mientras desde la política se miraba con deseo la exaltación de Valparaíso como bien cultural de propios y extraños, buscando los réditos del turismo en la era del *marketing* de ciudades, los nuevos escritores urbanos, en plena transición del *graffiti* al

¹⁴Las Brigadas Muralistas Ramona Parra, antecedente fundamental del muralismo político en Chile, estaban integradas por miembros de las Juventudes Comunistas que, a partir de la década de 1960, ven en el mural un potencial democrático de expresión. Primero con reivindicaciones como el fin de la Guerra de Vietnam y luego como apoyo a la Unidad Popular, partido de Salvador Allende, las brigadas (unas 120 desplegadas por todo el país) ocupan un lugar central en la génesis de un muralismo que funciona como un medio efectivo de comunicación para las masas y, al tiempo, como una forma democrática de acceso al arte (Cf. REYES, 2013).

arte urbano, la convirtieron en un objeto de su propiedad, un proceso que gradualmente tuvo el aval de la población que empezó a ver con buenos ojos la presencia de lo que ahora era reconocido como “arte” en sus fachadas.



A la izquierda, “Las glorias populares”, de TEO. A la derecha, “El lechero”, de Alapinta.
Barrio de Cerro Lecheros. Fuente: Raúl Belinchón, *El país*, 2017

Pero de ninguna manera el proceso de asimilación del arte urbano estuvo exento de conflictos. De la misma manera que en el accionar patrimonial la definición de lo que era conservable pasó por procesos de negociación y conflicto que tendieron al disciplinamiento de las memorias locales “bajo el régimen de la necesidad” (ARAVENA *apud* RIVAS, 2017, p.93), al interior del movimiento del arte urbano porteño también se presentó una disputa de por lo menos dos vías: en primer lugar, una derivada del orden político-institucional que desplazó al *graffiti*, protagonista de la emergencia contracultural de la ciudad, al lugar de lo marginal y con él, de primera amenaza al nuevo patrimonio constituido; y en segundo término, una disputa de orden estético que privilegió el arte urbano de gran formato, los murales, en el relato de la ciudad patrimonial y su imagen de “tarjeta postal”, lo que alteró el acceso a la participación en la configuración del nuevo arte público que empezaba a ofrecerse como aditivo de la ciudad turística:

Los muros se irán transformando así en grandes lienzos, donde se verán las diferentes disputas y demandas de una sociedad inconforme y desilusionada, aquella que no encontrando espacio en los canales oficiales de participación, adquiere cuerpo en la manifestación estética... El rayado callejero aumenta, y el tag cobra cada vez más fuerza como una marca de subjetividad rebelde, que cuestiona la propiedad privada e incita la ocupación de la calle como el nuevo espacio de escritura pública (RIVAS, 2017, p. 111).

Campo de batalla – como todo espacio simbólico de disputa por la memoria y la identidad colectivas –, el espacio público de la Valparaíso de la última década puede

asumirse entonces como resultado de los conflictos que subyacen a la confluencia entre patrimonialización de la ciudad, descontento social¹⁵ y arte urbano. La mezcla de esos elementos refuerza el estatuto imagético de la ciudad como “postal de Chile”, pues, como puede desprenderse de la breve génesis del movimiento, el arte urbano ahora tiene un papel fundamental en la promoción y difusión de la ciudad arruinada y en ruinas. Esto no es novedoso si se observa el caso de otras ciudades en el mundo (Bogotá, Buenos Aires, Ciudad de México, Berlín, Lisboa, etc.) que explotan el potencial del arte urbano como valor turístico y ofrecen distintos recorridos especializados que dialogan con la arquitectura de otros tiempos. Sin embargo, sí resulta peculiar por la carga emocional que le fue adicionada a la ciudad como vestigio de la humanidad (y, dígame de paso, como sobreviviente de los fallos de la economía de mercado), redundando precisamente en una serie de disputas internas sobre qué narrar, cómo hacerlo y limitando quiénes pueden participar del relato de un pasado común que se debate hoy ente la totalidad anímica de su patrimonio, ese sentimiento de grandeza perdida que hay que guardar con solemnidad, y la memoria centelleante del arte urbano, la confluencia de otras voces que actualizan y cuestionan ese pasado y su peso. La experiencia de la ciudad en ese sentido, de acuerdo con “Bisy” “no se reduce a la aprobación de miradas musealizantes” sino que expresa “el telón de fondo de conflictos e ideologías que desde el espacio público expresan su malestar” (RIVAS, 2017, p. 137).

Efectivamente, aunque hay un conflicto entre la institucionalidad que no puede contener la presencia de *graffiti* y aquella que se ocupa de garantizar el avance y la consolidación del movimiento de arte urbano en la ciudad turística y patrimonializada (para atraer más visitantes y dinamizar la economía), lo que salta a la vista es la permanencia de las tensiones legal-ilegal, arte/vandalismo, libertad de expresión/arte público que, como apunta Gloria Diógenes, se trazan más desde el exterior de la práctica sin que necesariamente la agoten. La configuración de lo que, a partir de la idea de rizoma de Deleuze y Guattari, Diógenes llama “líneas de fuga” (2015, p. 686) en el arte urbano porteño, moduladas esta vez entre lo preservado y lo abandonado, es esencial aquí para comprender, entonces, la existencia de un arte público en los términos de Rancière, es decir, un arte “de la vida en común” cimentado tanto en lugares “marcados por el abandono social” como en prácticas de extracción popular, de la vida colectiva, que contestan la monumentalidad patrimonial – por ejemplo con la presencia de “animitas”¹⁶ en distintos puntos de la ciudad – pero que se debaten ellas

¹⁵Al momento de escribir este texto, Chile atraviesa por uno de los más importantes estallidos sociales de los últimos 30 años, iniciado por jóvenes en Santiago que protestaron espontáneamente por el alza en el precio del transporte público el 18 de octubre. A esa demanda primaria, vino a sumarse un profundo descontento social derivado de las políticas económicas del gobierno de Sebastián Piñera, pero que se reporta a los 30 años de vigencia del modelo neoliberal. Valparaíso también se ha sumado a las distintas manifestaciones convocadas por el pueblo chileno que, hasta hoy, y en una demostración de resistencia, dignidad, unidad y urgencia de cambio, se mantienen.

¹⁶La animita es una expresión estética, popular y de carácter religioso que tiene como fin el recuerdo de una persona después de su muerte trágica o temprana. Según el portal de la Biblioteca Nacional de Chile, Memoria Chilena, se trata de “pequeñas casitas o templos ubicados en veredas, esquinas o carreteras... constituyéndose en un testimonio de fe en una vida que trasciende la muerte”. Además de las ofrendas florales y de funcionar como altares en el espacio público, las animitas suelen estar acompañadas de placas de agradecimiento por los favores recibidos, pues, dependiendo de su grado de popularidad y eficacia, una animita puede ganar el estatuto de santo/a. En Valparaíso, una de las animitas más conocidas es la de Émile Dubois, un asesino en serie francés de comienzos del siglo XX, elevado a la categoría de santo por considerarse, en el relato popular, una especie de justiciero de los pobres. Entre 1905 y 1906, Dubois asesinó a 4 europeos prestantes de la ciudad, considerados burgueses y usureros en la mitología

mismas entre la pertenencia al nuevo relato sobre la ciudad, el de ser imagen síntesis de la gloria y la debacle del puerto chileno, y cierta necesidad permanente de profanación de esos símbolos.

A modo de conclusión

La relación entre arte urbano y patrimonio, analizada aquí desde el punto de vista de la ruina referida al caso de Valparaíso, remite al ámbito de lo sensible urbano y de su formación en varios aspectos. En primer lugar, a aquel que está articulado a la emoción que la ruina genera por sí misma en el visitante promedio de la ciudad, que se acoge sin cuestionamientos al discurso sobre el pasado exaltado desde distintas instituciones y que, por eso, comparte los valores que allí se atribuyeron y son preservados como siendo “de todos”. Al tratarse de una ciudad elevada a la categoría de Patrimonio de la Humanidad, se entiende que hay una riqueza simbólica común allí que es digna de guardarse y exaltarse, al margen de los conflictos que existan en ese territorio que, en el caso de Chile, remiten a un profundo descontento social vinculado al modelo económico. Por otro lado, lo sensible también se descubre en el carácter estratégico de la maquinaria patrimonial que apela precisamente a la emoción que ese pasado suscita en propios y extraños para generar consensos sobre un imperativo urbano sintonizado, esta vez, con los valores de la economía: la creación de imagen de la ciudad. En la contemporaneidad es justamente ahí en donde el patrimonio material resulta insuficiente y otras prácticas y narrativas son agregadas al consenso. El concepto de “museo a cielo abierto”, refiriéndose a arte urbano institucionalizado como valor agregado, condensa bien el significado de ese tipo de mecanismo de cooptación que, sin embargo, encuentra múltiples formas de resistencia y de desvío. Por último, el ámbito de lo sensible está fijado a la relación memoria-emoción y tiene que ver con el desarrollo de estrategias de conocimiento sensible propias de quienes disputan el relato oficial del pasado. Y aquí vale el mismo ejemplo de “museo a cielo abierto”: mientras el arte urbano intenta ser encajado en los mecanismos conceptuales y operativos del museo en términos de exhibición, curaduría y visibilidad en lugares específicos de la ciudad, el espacio público sigue siendo el lugar privilegiado para la emergencia de formas de creatividad no sistematizada, actualizaciones de la “contracultura” que usan como soporte la ruina, en las que la memoria no es atributo sino praxis.

En momentos en los que ya están siendo diseñados protocolos para la conservación del arte urbano bajo argumentos como “es más coherente recuperar la memoria mural sentimental de una generación, con los hechos que provocaron su existencia, el contexto en el que se sucedieron y su relación con el entorno o, más concretamente, la de la memoria de un barrio en un punto concreto de su historia” (GARCÍA GAYO, 2016, p. 97) podemos constatar que en ningún caso va a tratarse de un proceso sin conflictos. Por el contrario, una vez más las disputas por la participación en el relato del pasado común inscritas en el arte público y en las ruinas de la ciudad contemporánea contribuirán a la definición de lo sensible urbano, porque en todo caso, siempre habrá que preguntarse: ¿para quién “es más coherente recuperar la memoria mural sentimental de una generación”?

porteña. Por estos hechos, Dubois fue fusilado en 1907, por lo que las circunstancias de su muerte se consideran trágicas.

Referencias

- ARANTES, Otília. Uma estratégia fatal. A cultura nas novas gestões urbanas (pp. 11-74). In: ARANTES, Otília et al. (orgs.). **A cidade do pensamento único**. Desmanchando consensos. Petrópolis: Vozes, 2009.
- BARBERÍA, José Luis. Valparaíso, capital del graffiti. **El País Semanal**, 2017. https://elpais.com/elpais/2017/11/20/eps/1511188882_880360.html Acceso en: 29.05.2019.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura** (Obras escolhidas v.I). São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, Walter. **Libro de los Pasajes**. Madrid: Akal, 2005.
- CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAMPOS, Ricardo. **Arte urbana enquanto patrimônio das cidades**. Conferencia en el Seminario Especializado del Instituto Superior de Contabilidad y Administración de Porto, 2017. <https://streetartcei.com/index.php/investigacao> (Acceso en: 29.05. 2019).
- CAMPOS, Ricardo; Sequeira, Ágata. O mundo da arte urbana emergente: contextos e atores. **Todas as Artes**. Revista luso-brsileira de Artes e Cultura, v.1 nº 2, p. 70-93, 2018.
- CARERI, Francesco. **Walkscapes: el andar como práctica estética**. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 2009.
- COCCIA, Emanuele. **A vida sensível**. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2010.
- De MARTINELLI, Leandro. **Plagar: el graffiti desde el Bronx a La Plata**. La Plata: Malisia, 2017.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **¿Qué emoción! ¿Qué emoción?** Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Capital Intelectual, 2016.
- DIÓGENES, Glória. Artes e intervenções urbanas ente esferas materiais e digitais: tensões legal-ilegal. **Análise social**, 217, L (4º), pp. 682-707, 2015.
- ELLSWORTH-JONES, Will. **BANKSY: por trás das paredes**. Curitiba: Nossa Cultura, 2013.
- FISHER, Mark. **Realismo capitalista: ¿No hay alternativa?** Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra, 2019.
- FORTUNA, Carlos. Patrimônio, turismo e emoção. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, n. 97, pp. 23-40, 2012.
- GARCÍA Gayo, Elena. Aportaciones para un protocolo de conservación. In: Monográfico de Arte Urbano. Conservación y Restauración de Intervenciones Contemporáneas. **Ge-Conservación**, n. 10, p. 8-108, 2016.
- GIUNTA, Andrea. Poéticas de resistência. In: Fajardo-Hill, Cecilia, Giunta, Andrea (Orgs.). **Mulheres radicais: arte latino-americana, 1965-1980**, São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, p. 251-258, 2018.

- GONZÁLEZ Alcantud, José Antonio. Nas ruínas de Detroit (pp. 87-91). In: ANDRADE, Ana Luiza et al (orgs.) **Ruinologias**: ensaios sobre os destroços do presente, Florianópolis: EdUFSC, 2016.
- JARROUD, Marianela. Incendio en Valparaíso deja cenizas de miseria y abandono. **Inter Press Service. Agencia de Noticias**, 2014. <http://www.ipsnoticias.net/2014/04/incendio-en-valparaiso-deja-cenizas-de-miseria-y-abandono/> (Acceso en: 17.10.2019).
- LANDAETA, Patricio et al. Hacia una contra-imagen de Valparaíso: una crítica a la mirada patrimonial. **HYBRIS**, Revista de Filosofía, v.7 n. especial. Valparaíso: la escritura de la ciudad anárquica, p. 13-34, 2016.
- LEITE, Rogério Proença. **Contra-usos da cidade**. Lugares e espaço público na experiência urbana contemporânea. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.
- LOPES, Denilson. Ruínas pobres, cidades mortas (pp. 337-352). In: Andrade, Ana Luiza et al (orgs.). **Ruinologias**: ensaios sobre os destroços do presente, Florianópolis: EdUFSC, 2016.
- PÉREZ Torres, Natalia. Paisagem cultural urbana e patrimônio: dispositivos de configuração política da cidade contemporânea (pp. 157-174). In: González de Castells, Alicia; Santos da Cunha, Jeana (Orgs). **Patrimônio cultural e seus campos**. Florianópolis: Ed. UFSC, 2014.
- RANCIÈRE, Jacques. A política da arte e seus paradoxos contemporâneos. **Encontro Internacional Situação #3**. Estética e Política. São Paulo: SESC Belenzinho, 2005. <http://ww2.sescsp.org.br/sesc/conferencias/subindex.cfm?Referencia=3562&ID=206&ParamEnd=6&autor=3806> (Acceso en: 25.06.2019).
- REYES, Rigoberto. *Arte, política y sociedad en Chile desde 1970 hasta 1979: una constelación posible*, año 5, n. 17. <http://www.pacarinadelsur.com/dossier-9/813-arte-politica-y-sociedad-en-chile-desde-1970-hasta-1979-una-constelacion-posible> (Acceso en: 17.10.2019).
- RIVAS, Isidora. *Puerto tatuado, movimiento graffiti de la ciudad de Valparaíso*. Dissertação. Rio de Janeiro: Escola de Ciências Sociais/Fundação Getúlio Vargas, 2017.
- ROJAS, Sergio. Estética del malestar y expresión ciudadana. Hacia una cultura crítica. *Conferencia Inaugural del Seminario Internacional Ciudadanía, Participación y Cultura*. Santiago: Consejo Nacional de la Cultura, 2006. http://www.philosophia.cl/articulos/Estetica_y_participacion_ciudadana.pdf (Acceso en: 29.05.2019).
- SÁNCHEZ, Fernanda. **A reinvenção das cidades para um mercado mundial**. Chapecó: Argos, 2003.
- SIMMEL, Georg. A ruína. In: Andrade, Ana Luiza et al (orgs.). **Ruinologias**: ensaios sobre os destroços do presente, Florianópolis: EdUFSC, p. 93-101, 2016.
- VELHO, Gilberto. Observando o familiar, (pp. 123-131). In: Oliveira, Edson de. (org.). **A aventura sociológica**: objetividade, paixão, imprevisto e método na investigação social. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

VELHO, Gilberto. Patrimônio, negociação e conflito. **Mana**, v. 12, n. 1, pp. 237-248, 2006.

Páginas web

www.elpais.com

<http://www.memoriachilena.gob.cl>

<https://whc.unesco.org>