

Grafiti y patrimonio: tensiones entre lo efímero y lo permanente en la intervención del Armazém Vieira en Florianópolis, Brasil

Graffiti and Cultural Heritage: Tensions between the Momentary and the Permanent in Armazém Vieira's Intervention in Florianópolis, Brazil

Grafite e patrimônio: tensões entre o efêmero e o permanente na intervenção do Armazém Vieira em Florianópolis, Brasil

Recibido: 6 de febrero de 2015. Aprobado: 4 de mayo de 2015. Modificado: 21 de mayo de 2015

DOI: <http://dx.doi.org/10.18389/dearq16.2015.08>

Natalia Pérez Torres

✉ nataliaperez.cs@gmail.com

Magíster en Urbanismo, Historia y Arquitectura de la Ciudad
Universidad Federal de Santa Catarina, Brasil

Resumen

El grafiti es una práctica protagonista en la ciudad contemporánea que revela la variedad de dinámicas sociales que subyacen al tejido urbano. Este artículo discute brevemente su interrelación con el patrimonio, considerando las diferentes relaciones que esta forma de comunicación visual establece con la ciudad. Con el objetivo de analizar la tensión que existe entre el pasado y el presente en perspectiva de la (re)significación y la apropiación de los lugares, se presenta la intervención con grafiti del Armazém Vieira en Florianópolis, examinando el papel del patrimonio material como referencia incontestable de un lugar, de su pueblo y de su cultura.

Palabras clave: grafiti, patrimonio, identidad.

Abstract

Graffiti plays a leading role in the contemporary city. It shows the variety of social dynamics that lie beneath the urban fabric. This article briefly discusses graffiti's interrelationship with cultural heritage, considering the different relations that it makes in terms of the visual communication it establishes with the city. "Armazém Vieira's" intervention with graffiti in Florianópolis is presented for the purpose of analysing the tension between the past and the present in terms of the re-attribution of meaning and the appropriation of places. The role of cultural heritage material is examined as an indisputable reference of a place, of its people, and its culture.

Key words: Graffiti, cultural heritage, identity.

Resumo

O grafite é uma prática protagonista na cidade contemporânea que revela a variedade de dinâmicas sociais que subjazem ao tecido urbano. Este artigo discute brevemente sua inter-relação com o patrimônio e considera as diferentes relações que essa forma de comunicação visual estabelece com a cidade. Com o objetivo de analisar a tensão que existe entre o passado e o presente em perspectiva da (re)significação e da apropriação dos lugares, apresenta-se a intervenção com grafite do Armazém Vieira em Florianópolis e examina-se o papel do patrimônio material como referência incontestável de um lugar, de seu povo e de sua cultura.

Palavras-chave: grafite, patrimônio, identidade.

- 1 Teniendo en cuenta la variedad de prácticas que el concepto de grafiti agrupa en la actualidad, este se asume dentro del texto como una práctica cultural colectiva reconocida y aceptada en el lenguaje cultural contemporáneo y como categoría principal para indicar, caracterizar y recoger algunas de las manifestaciones de este lenguaje en el contexto de las ciudades, incluidas aquellas que por sus condiciones de producción no pueden ser consideradas como tales (murales, *street art*, posgraffiti, etc.).
- 2 Entiéndase aquí la hibridación en los términos de Néstor García Canclini, o sea, como "los procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas", en *Culturas híbridas*, 14.
- 3 Campos, *Por que pintamos a cidade?*
- 4 Se asume la cultura visual conforme fue expuesta por Ricardo Campos (*apud* Walker y Chaplin) como "aqueellos artefactos materiales, edificios e imágenes, *media* y *performance* producidos por el trabajo e imaginación humanas, sirviendo propósitos estéticos, simbólicos, ritualísticos, político-ideológicos y/o funciones prácticas, que remiten para el sentido de la visión de forma significativa", *Por qué pintamos a cidade?*, 57.
- 5 La condición de marginalidad del grafiti puede entenderse en dos sentidos principales: en primera instancia, como lugar de procedencia de las manifestaciones urbanas consideradas como grafiti y que históricamente se vienen produciendo en sectores "populares" de la ciudad tanto por su condición social como por la distancia geográfica a la que se encuentra respecto de lugares cultural y económicamente más atractivos o influyentes; en segunda instancia, como producción simbólica y práctica artística que todavía hoy es realizada desde las periferias del arte por la dificultad que existe de reconocer y validar algo realizado en la calle, o sin el respaldo de un proceso de formación, como una producción artística.
- 6 Un ejemplo del uso del grafiti como dispositivo de creación de una imagen particular de ciudad es el Festival Este Territorio es Nuestro, promovido por el Instituto Distrital de las Artes, y llevado a cabo en Bogotá en 2013 en la calle 26. Después de los frecuentes escándalos de corrupción vinculados a la adecuación de

La presencia masiva de grafitis¹ en nuestras ciudades latinoamericanas y en todo el mundo es una muestra singular de algunas de las transformaciones derivadas de los procesos de globalización de la cultura en las últimas décadas. Considerado uno de los síntomas de la hibridación cultural² y como un fenómeno urbano "fragmentado y mestizo",³ el grafiti atraviesa hoy por un periodo de reconfiguración interno que dialoga con los cambios políticos de las ciudades al tiempo que robustece la denominada *cultura visual contemporánea*.⁴

Se parte del supuesto de que el grafiti refleja algunas de las formas como el espacio público de las ciudades es apropiado y cargado de sentido por diferentes actores sociales. En la actualidad, esta práctica se está dejando de considerar "marginal"⁵ y se está asumiendo tanto como una forma de arte urbano valorada en diferentes ámbitos como una producción susceptible de tornarse objeto de consumo masivo. También el grafiti puede verse hoy como un dispositivo más de creación de una imagen de ciudad, en la medida en que se usa para embellecer espacios estratégicos a través de obras de gran formato.⁶

Este fenómeno urbano pasa por un proceso de transformación respecto de las primeras características que lo definieron: subversión del orden social, relato alternativo del presente, manera de asumir las relaciones entre lo público y lo privado y "máquina de guerra".⁷ El grafiti va abriéndose camino en el mundo del arte a través del arte urbano, dialoga con el arte público, riñe con el patrimonio material y se va consolidando como una creación que sobrepasa y pone en cuestión el espacio público como soporte primario de su expresividad. Su presencia se ha ampliado y sus códigos son recreados y "capturados" de diversas formas por diferentes agentes.

Así, uno de los aspectos más importantes en lo que tiene que ver con las transformaciones que viene experimentando el grafiti es el que remite a la pérdida progresiva de su carácter clandestino. Por un lado, la práctica ya no se atribuye solamente a las experiencias identitarias de los jóvenes (relativas a la vida del barrio, a la música o a gustos deportivos, por nombrar solo algunas), y con eso supera prejuicios asociados mecánicamente a la delincuencia o al uso de drogas. Por otra parte, dicha clandestinidad, ligada a la noción de ilegalidad, ya no constituye el rasgo más importante de esta práctica, debido a la mayor acogida pública e institucional que está recibiendo.

Hasta hace relativamente poco tiempo, esta forma de intervención⁸ pasó a ser un tema de interés en el campo de las artes, lo que ha significado cambios de criterio incluso sobre su papel en la ciudad. Al haber conseguido abrir espacios como práctica reconocida y aceptada en el ámbito institucional oficial y en los sectores especializados (cercaños a la concepción más tradicional de difusión del arte en museos y galerías, y de registro de lo artístico en compendios y revistas especializadas, etc.), el grafiti se convirtió en asunto público. Así,

comienza a despojarse de su clandestinidad constitutiva y permite que se busquen formas de legalizarlo y reglamentarlo.

Considerando lo anterior, ¿qué podríamos entender por grafiti en nuestros días? Comúnmente se habla de este haciendo alusión a la práctica de pintar o dibujar con *spray* superficies visibles de las áreas urbanas, sean espacios públicos o lugares privados. Sin embargo, no todas las intervenciones denominadas habitualmente como grafiti se refieren a esta forma de expresión urbana. Existen otras maneras de apropiación visual de los lugares que, aunque realizadas con los mismos materiales o en circunstancias parecidas (clandestinamente, anónimamente, usando el muro como lugar de visibilidad o plataforma de difusión, etc.), responden a diferentes lenguajes y son ejecutados con objetivos y alcances distintos. Lo que nombramos genéricamente como grafiti responde a una tentativa social de catalogar y explicar una práctica eminentemente urbana con diversas características constitutivas que, por su ubicuidad, modos de producción y ambiente en el que se desenvuelve, es difícil de hacer encajar en una única categoría y en una sola definición.

Como uno de los elementos destacados del arte urbano actual, la pintura mural no reviste el mote de ilegalidad que el grafiti aún mantiene en ciertos sectores. Sin embargo, gracias al proceso de acogida que este ha tenido en los últimos años, el muralismo retomó importancia en las ciudades y acompaña ahora la trama arquitectónica contemporánea. Dependiente de procesos de encomienda, la pintura mural urbana, aunque derivada del “nuevo” grafiti, tiene un sentido opuesto de este a los ojos de los espectadores y de los gestores culturales que la asumen como posibilidad de ornamento.

Muchas de las intervenciones que encontramos en las ciudades actuales, por la extensión de su formato y por el hecho de ser encargadas, corresponden a pinturas murales. A diferencia de la propuesta del muralismo mexicano de la primera mitad del siglo XX, mucho más relacionada con la exaltación de la identidad del pueblo, para el grafiti contemporáneo el uso del muro se convierte en una plataforma más de exhibición en espacios de gran visibilidad que, contrariando la naturaleza de esta práctica, requiere autorización.⁹ Aunque el muro se pueda usar también para exaltar valores populares a través del grafiti, una vez dentro del circuito oficial del arte, es decir, institucionalizado, se convierte en pintura mural y puede llegar a cumplir otros propósitos.

En perspectiva de analizar la relación entre grafiti y patrimonio desde la tensión existente entre pasado y presente, y también desde las formas en las que se elaboran procesos de negociación de sentido alrededor del pasado compartido a través de la gestión del espacio público, se propone analizar la intervención efectuada sobre un inmueble protegido para repensar el papel del grafiti como narrativa de contestación y el patrimonio como objeto intocable y suspendido en su tiempo histórico.

este eje vial para el sistema de transporte público TransMilenio, la promoción de iniciativas de “revitalización” física de los espacios aledaños tuvo en el grafiti un elemento central.

7 Concepto desarrollado inicialmente por los filósofos franceses Gilles Deleuze y Félix Guattari (*Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*), la “máquina de guerra” se puede entender en este artículo como fue reelaborado por el grupo de intervención arte/cidade de São Paulo (2002), como “una cierta manera de ocupar el espacio. Es una invención de poblaciones itinerantes, que ocupan el territorio por el desplazamiento [...] La máquina de guerra opera fuera del aparato de Estado y de la economía corporativa, fuera de los dispositivos de estructuración y control del espacio urbano [...] Configuraciones informes que fluyen y filtran, llenando los vacíos existentes. Modo como el fluido ocupa el espacio”. Silva, *Imaginários urbanos*; García Canclini, *Culturas híbridas*; Gitahy, *O que é graffiti*.

8 El concepto intervención se usa a lo largo del texto con la función de explicar el doble sentido del grafiti como práctica y como imagen. Así, una intervención identifica al grafiti simultáneamente como producto y como producción.

9 Tal como destaca Claudia Kozak en su análisis sobre el grafiti en Argentina, muchas veces los murales son asumidos como un “servicio a la ciudad” por parte de los grafiteros. Esto tiene explicación ante la evidencia que “el gran tamaño de las producciones y el tiempo que insume su realización no podrían permitir la práctica de la clandestinidad, como sí en otros casos”, *Contra la pared*, 169.

Antecedentes

Los primeros días de noviembre de 2013, habitantes y visitantes de Florianópolis, especialmente transeúntes de la calle Deputado Eduardo Antônio Vieira, en el distrito Saco dos Limões, fueron testigos de una de las intervenciones urbanas que más ha llamado la atención en los últimos tiempos en la ciudad: la cobertura con grafiti del Armazém Vieira, un antiguo almacén de depósito de las mercancías que llegaban por barco al sur de la isla de Santa Catarina, sur de Brasil, y que fue restaurado y declarado por las autoridades locales como valor histórico mediante el Decreto Municipal 063 de 1984.

Durante los días que duró el proceso de cobertura de la fachada con los diseños de varios grafiteros reconocidos de la ciudad, se presentó un interesante debate público —principalmente a través de internet y de redes sociales— que subrayó cierta preocupación cívica por la conservación del patrimonio arquitectónico en términos de su valor como vestigio —haciendo hincapié en la necesidad de mantenerlo con sus características originales—, al tiempo que reveló la cada vez mayor aceptación del grafiti como una práctica artística que encuentra su sentido y su lugar más allá de los muros o de algunas zonas abandonadas de las urbes.

La reciente intervención del Armazém Vieira en Florianópolis nos refiere así una tensión progresiva entre lo efímero y lo permanente, en perspectiva de la apropiación del espacio público de nuestras ciudades, pues visibiliza —por medio de la disputa de sentidos y significados sobre el patrimonio— la coexistencia entre el pasado y el presente y revela los conflictos que subyacen a la conformación del espacio urbano en la contemporaneidad.¹⁰

Armazém Vieira: cantina-bar, patrimonio

De acuerdo con diferentes reportes de prensa,¹¹ la intervención con grafiti del Armazém Vieira fue una idea concebida por Wolfgang Schrader, propietario actual de la casona construida en 1840 y cuya fachada está protegida por el Instituto de Planejamento Urbano de Florianópolis (IPUF).¹² En el lugar, que conservó el nombre original, hoy funciona una cantina-bar reconocida por producir y servir una de las cachaças de mejor calidad de la isla y por concentrar diversas actividades culturales frecuentadas en su mayoría por público bohemio local y por turistas (fig. 1).

Para el dueño del establecimiento, al igual que para algunos de los artistas que participaron en su transformación, fue positiva la recepción general durante el proceso y después de este. En una entrevista para la televisión local, Pedro Driin, uno de los grafiteros convocados, puso de manifiesto la importancia patrimonial del lugar al sostener que la casa es “una perla de la ciudad”,¹³ e hizo énfasis en el poco tiempo que iban a permanecer las obras. Una permanencia

10 A efectos de este texto, acompañamos la concepción de *espacio público* diferenciada de la de *espacio urbano*, que fue planteada por Rogerio Proença Leite. Según el autor, el espacio público se compone de la esfera pública (es decir, la acción) y del espacio urbano (o sea, la referencia espacial). Y aunque el espacio público se constituya en espacio urbano, es posible entender este último “como algo que sobrepasa la calle; como un conjunto de prácticas que se estructuran en un lugar determinado. En cuanto espacio social, un espacio público no existe *a priori* apenas como calle [...] sino se estructura por la presencia de acciones que le atribuyen sentidos”. Proença, “Localizando o espaço público”, 83.

11 Se destaca el reportaje de Fernanda Oliveira para el *Diário Catarinense*, del 4 de noviembre de 2013, así como el de Sonia Campos para la cadena televisiva O Globo, del 6 de noviembre.

12 Aunque en el documento consultado del Instituto de Planejamento Urbano de Florianópolis no aparece el número del decreto por el cual se protege el inmueble, ni el año en el que fue protegido (contrario a la información suministrada por el Armazém Vieira y por la periodista mencionada), sí queda claro que se trata de un bien de interés patrimonial por su naturaleza ecléctica y cuenta con protección municipal en la categoría *arquitectura vernacular*.

13 Campos, “Grafiti em fachada de bar”.



Figura 1. Armazém Vieira después del proceso de restauración iniciado en 1983
Fuente: Armazém Vieira. "História". <http://www.armazemvieira.com.br/>



Figura 2. Fachada del Armazém Vieira después de la intervención con graffiti
Fuente: Armazém Vieira. "História".

necesariamente corta pues, en contravía de lo que sucede habitualmente con algunas intervenciones artísticas que involucran graffiti,¹⁴ desde el principio, y de común acuerdo entre artistas, propietario y el curador Alex Araújo, se estableció que los diseños que iban a reemplazar el color del inmueble —inspirados en la obra del catarinense Franklin Cascaes— iban a estar allí solo dos semanas. Según el reportaje de O Globo, la fachada había sido reformada recientemente y el color para pintarla después de la intervención fue escogido en acuerdo con el IPUF (fig. 2).

14 Si bien el graffiti viene pasando por un proceso creciente de aceptación pública que ha devenido en su legalización, reglamentación y en la apertura de espacios en las ciudades para su realización —como en el caso de Bogotá—, es claro que aún hay resistencias frente a dicho proceso tanto de las autoridades como de los artistas o colectivos que ejercen esta práctica. Negociar permisos para intervenir en fachadas y otros espacios públicos supone despojar al graffiti del elemento de ilegalidad que le es constitutivo y, de paso, pone en cuestión su carácter efímero al establecer tiempos y espacios específicos para su duración. El caso del Armazém Vieira es llamativo no solo en función de esa transformación interna de la práctica —producto de su acogida y paralelamente de su “domesticación”—, sino por tratarse de un predio de valor histórico para la ciudad protegido como parte de su patrimonio material.



Figura 3. Estado actual del Armazém Vieira
Fuente: Armazém Vieira. "História".

Para esta institución, sin embargo, el proceso no era tan simple como permitir que la fachada fuera intervenida con grafitis bajo la promesa de recobrar sus colores originales un par de semanas después. El reclamo que el IPUF hizo públicamente al dueño del establecimiento —y que alimentó todavía más el debate— giraba en torno a la necesidad de conservar el inmueble dentro de los parámetros de la legislación vigente, que dispone las características de los colores para fachadas protegidas. Según la periodista Fernanda Oliveira, para hacer cumplir la ley el IPUF apeló al Decreto de 1984, donde "se prevé la utilización de colores sobrios en las fachadas de edificios históricos",¹⁵ razón por la cual, sin importar si la intervención era temporal o permanente, se trataba de una contravención a la norma, y Wolfgang Schrader debía ser sancionado.

Dos semanas después, no solo no hubo sanción, sino que, cumpliendo con lo que había sido previsto y pese a algunas peticiones públicas hacia las autoridades locales a través de las redes sociales para que la permanencia del grafiti se extendiera más allá de la fecha límite para la cobertura del predio con la pintura oficial —y así compensar el trabajo de los artistas—, la fachada del inmueble fue pintada de nuevo (fig. 3).

Por tratarse de un predio que llama la atención por su tamaño, ubicación y su estilo arquitectónico —situado en el eclecticismo—, y además por ser estimado como referente importante de la historia, la cultura y la identidad para los florianopolitanos que participaron en la polémica,¹⁶ fue más que sugerente que —así fuera de manera transitoria— diseños llenos de color le cambiaran la cara al predio y promovieran, de paso, otro debate alrededor del concepto de patrimonio.

Porque, más allá de la manera en la que fue propuesta la intervención —contrariando la política pública de preservación y alentando el trabajo de los que ahora son considerados "artistas plásticos"—, y obviando el hecho de la discusión que se suscitó sobre el arte urbano en

15 Oliveira, "Enquete: você acha que...?"

16 Para conocer algunas de las valoraciones y posturas que se presentaron a propósito de la intervención del Armazém Vieira, visite el *blog* del periodista Caio Teixeira "Crítica da espécie". Disponible en: <http://criticadaespecie.com/2013/11/10/por-baixo-do-grafiti-do-armazem-vieira/>

relación con la ciudad, consideramos que el debate gira especialmente en torno a la concepción más arraigada de patrimonio como un objeto suspendido en su tiempo histórico, intocable e incuestionable: un cuerpo que, en diálogo permanente con lo que Néstor García Canclini llamó *lo emergente*, esto es “los nuevos significados y valores, nuevas prácticas y relaciones sociales”,¹⁷ aparentemente no puede modificarse en razón de su papel como representación de una única identidad y como referencia insoslayable de un lugar, de su pueblo y su cultura.

17 García Canclini, *Culturas híbridas*, 189.

El patrimonio como proceso social

En las sociedades contemporáneas, el espacio urbano tiene un papel principal en la comprensión de los conflictos que configuran las ciudades. En términos de la relación entre el patrimonio y estas (no tan) nuevas prácticas, esas diputas, que se traducen en este caso en superposición de capas de color, manifiestan a su vez ciertas tensiones en la construcción colectiva de sentido y significado sobre el pasado. Tensiones que también se superponen hablando de la manera como se construye y se asume el concepto de patrimonio y que develan las formas como se ha agenciado, a través suyo, el uso y la apropiación de los espacios públicos.

En aras de profundizar en dichas tensiones, interesa recoger tres visiones que trabajan alrededor de la representación del patrimonio como un bien sacro que, sin embargo, está inscrito en dinámicas sociales ininteligibles, sobre la relación entre patrimonio y ciudad, y sobre la manera en la que el patrimonio es endosado automáticamente a la identidad de un lugar. Para tal efecto, nos apoyaremos en la perspectiva del ya referenciado Néstor García Canclini y de las antropólogas brasileñas Regina Abreu e Izabela Tamaso.

En primera instancia, encontramos la tesis del patrimonio como un proceso social, formulada por Canclini hace un poco más de dos décadas. De acuerdo con él, el papel que se le dio al patrimonio en la modernidad, asociado con la configuración de la nación y de los discursos sobre la identidad nacional, imposibilitó el debate sobre sus usos sociales y promovió su naturalización como elemento de cohesión social:

Ese conjunto de bienes y prácticas tradicionales que nos identifican como nación o como pueblo es apreciado como un don, algo que recibimos del pasado con tal prestigio simbólico que no cabe discutirlo. Las únicas operaciones posibles —preservarlo, restaurarlo, difundirlo— son la base más secreta de la simulación social que nos mantiene juntos.¹⁸

18 *Ibid.*, 158.

La imposibilidad de objeción sobre el patrimonio basada en lo que Canclini denomina la *conmemoración masiva* —representada en fiestas patrias, ceremonias religiosas y otros aniversarios cívicos, pero también en el arreglo del museo como lugar depositario de “la” tradición— convirtió al patrimonio en vehículo para legitimar el or-

19 *Ibid.*

den social impuesto por las clases hegemónicas, y, a partir de allí, para “neutralizar la inestabilidad de lo social”.¹⁹ Así, no existe en la modernidad representatividad al margen de los bienes que han sido consagrados como patrimonio, ni de las prácticas que configuran el aparato ideológico sobre el cual se estructura la nación. Del discurso patrimonial son excluidos los subalternos, al tiempo que se da privilegio a una única versión de la historia. En otras palabras, se construye una noción del patrimonio impermeable al cambio y análogo a la homogeneización social. De acuerdo con Canclini, “preservar un sitio histórico, ciertos muebles y costumbres, es una tarea sin otro fin que el de guardar modelos estéticos y simbólicos. Su conservación inalterada atestiguaría que la esencia de ese pasado glorioso sobrevive a los cambios”.²⁰

20 *Ibid.*, s. p.

21 Abreu, “Coleccionando museos como ruínas”, 21.

En esa misma línea de análisis, pero haciendo hincapié en la manera como se dio la acción patrimonial moderna en la ciudad, Regina Abreu subraya que, además de agenciar una idea particular de nación, la preservación del patrimonio en las urbes significó “preservar un paisaje, un escenario en el espacio de las metrópolis, un lugar para ser visto, contemplado, admirado”.²¹ Derivado de lo que la autora denomina “el paradigma oculocéntrico de la sociedad moderna” —erigido entre los siglos XIX y XX—, el patrimonio adquiere, además, un profundo sentido estético al ser simultáneamente valorado por su aspecto visual. De ahí que tal acción patrimonial no se haya reducido exclusivamente a promover referencias limitadas sobre el pasado —a través de la construcción de paisajes—, sino también a realizar una selección intencional sobre lo que debería ser visto: “al seleccionar un aspecto de memorias múltiples y polisémicas y al concentrar los esfuerzos para iluminar ese único aspecto, el movimiento de patrimonialización sería un movimiento también de limpieza”.²²

22 *Ibid.*, s. p.

Movimiento de limpieza y de organización de la vida pública, el patrimonio fue utilizado así para agenciar usos del espacio público consagrados a la estructuración de un único sentido nacional. En el caso de las ciudades, esa construcción intencional de un pasado memorable, en combinación con “nuevas adquisiciones del capitalismo industrial”,²³ significó pasar a preservar también el paisaje:

23 *Ibid.*

Edificios, monumentos, museos y obras de arte se tornaron elementos de construcción de paisajes en las ciudades modernas. Estas referencias del pasado fueron apropiadas por narrativas modernas en el espacio urbano, conviviendo lado a lado con otros diversos elementos que expresaban el progreso y la creencia en el futuro, la polisemia y la multiplicidad de informaciones en las nuevas ciudades.²⁴

24 *Ibid.*, s. p.

En razón de ese papel que le fue asignado al patrimonio en la modernidad es que en las sociedades contemporáneas —caracterizadas por su dinamismo, heterogeneidad y desterritorialización— se hace necesario entenderlo como proceso social. Esto supone no solo reconocerlo como construcción colectiva paralela al cambio histórico,

sino, retomando el análisis de Canclini, en cuanto capital cultural, o sea, como un proceso que “se acumula, se reconvierte, produce rendimientos y es apropiado en forma desigual por diversos sectores”. Al dar este salto, es posible contrarrestar su rol como reproductor de las diferencias entre grupos sociales y se hace viable superar su representación como “un conjunto de bienes estables y neutros, con valores y sentidos fijados de una vez para siempre”.²⁵

25 García Canclini, *Culturas híbridas*, 187.

Y en términos de esos valores y sentidos asociados al patrimonio Izabela Tamaso propone hacer su distinción en relación con la identidad. Al situar su análisis en las últimas décadas, para ella es necesario separar las categorías que en función del multiculturalismo de hoy son ligadas mecánicamente al patrimonio, especialmente porque, trascendido el esquema de construcción de un pasado que diera unidad a la nación, existe una búsqueda permanente por aquello que hace único a un lugar y que sea capaz de narrar la diversidad que constituye a las sociedades contemporáneas. Esto, resalta la antropóloga, es especialmente problemático no solo en el sentido de reconocer que, al igual que los patrimonios,²⁶ en las sociedades complejas las identidades son plurales, sino en cuanto las formas de apropiación y los usos del patrimonio también son disímiles:

Los bienes culturales constituidos como patrimonio no son representados y apropiados igualmente por los diferentes grupos, hecho que genera conflictos políticos, sociales, económicos y culturales, engendrados por grupos antagonicos en la lucha simbólica o material por el espacio urbano.²⁷

26 Haciendo alusión a las transformaciones del concepto de patrimonio, la autora se remite a la diversificación que hoy le es esencial y que impide seguir asumiéndolo como algo abstracto: “Los patrimonios se expanden y se multiplican. Son históricos, artísticos, culturales, etnográficos, paisajísticos, naturales, genéticos, inmateriales, lingüísticos, arqueológicos y más recientemente también son digitales.”. Tamaso, “Por uma distinção dos patrimônios”, s. p.

27 Tamaso, “Por uma distinção dos patrimônios”, 24.

Al agrupar el patrimonio y la identidad como “términos de una misma ecuación”,²⁸ se corre el riesgo de suponer que esta última funciona de igual manera para todos los grupos sociales y que remite a un mismo tipo de significación o a una misma forma de apropiación. Igual sucede cuando las categorías lugar, pueblo y cultura son coligadas al patrimonio, sin considerar ni la singularidad de los lugares, ni la ininteligibilidad de las relaciones sociales que estructuran el espacio —y le confieren sentido a categorías como pueblo— o los múltiples entramados y flujos que sustentan la cultura. De ahí que sea necesario desnaturalizar el vínculo directo entre patrimonio e identidad, y entre patrimonio pueblo y cultura:

[...] los patrimonios no son naturalmente referencias identitarias de un pueblo, ni temporal ni espacial; no son naturalmente herencia cultural, ni documentos de la historia, ni lugares de memoria a ser naturalmente preservados por el grupo de una localidad dada.²⁹

28 *Ibid.*

29 *Ibid.*

Esta polifonía característica del patrimonio impide, por lo tanto, continuar asumiéndolo como un conjunto de bienes o prácticas que pretenden dar sentido a un solo aspecto de la sociedad. En términos de lo que eso significa en el espacio urbano, se entiende que es preciso hacer dicha distinción para observar con más cuidado los elementos

sobre los cuales se está convocando a una competencia entre ciudades. La identidad, vinculada al patrimonio, se presenta como un valor agregado a la idealización de la malla urbana o de su conjunto arquitectónico como vocera y símbolo de la cultura de un pueblo o de un lugar, cuando, en realidad, pueden “atender a propósitos como los de disciplinamiento social de los espacios públicos, de blanqueamiento de ciertas características identitarias o de higienización de los hábitos de las clases populares”.³⁰

30 *Ibid.*, s. p.

Tensiones entre lo efímero y lo permanente

Como objeto de múltiples y variadas disputas simbólicas y de representación, al patrimonio suele agregársele valor para reforzar su sentido como elemento cohesionador de lo social y como pretexto para resaltar o exhibir un lugar —de ahí la importancia de su aspecto visual—. Sus usos sociales, sin embargo, suelen quedar relegados en su concepción y sus formas de apropiación parecen encontrarse en un nivel bajo en la jerarquía entre quienes tienen la labor de pensarlo. Se agencia así, a través suyo, una idea específica de sociedad que suele estar vinculada a la negación de la coexistencia del pasado y el presente, y, por ese camino, a la negación de la dinámica social.

La búsqueda de equilibrio entre lo efímero y lo permanente, en términos del patrimonio, pasa por la reivindicación del hecho de que “los bienes protegidos ocultan también diversas ocupaciones y usos sociales”.³¹ En el caso del Armazém Vieira, las preocupaciones sobre la apropiación temporal con grafitis, a pesar del proceso de negociación por el que transitó, parecían remitir en realidad a la posibilidad de olvidar su significado, de que con la nueva capa de colores se diluyera el sentido del lugar y el significado que tiene para la ciudad y para los florianopolitanos.

Se entiende entonces que el patrimonio no solo se construye alrededor de la dialéctica recuerdo-olvido, sino que simboliza la transitoriedad de las cosas. Diversos usos y ocupaciones significan diferentes versiones de la historia depositadas en un mismo lugar, diversas identidades que se constituyen, entran en conflicto con otras y se reelaboran.

La preocupación sobre la preservación del patrimonio como objeto intocable, si bien responde a la lógica de la acción patrimonial —con una demanda y agenda propias—, contradice, en muchos casos, la evidencia del cambio histórico y elimina la posibilidad del conflicto y de la negociación como elementos esenciales a la consolidación de una sociedad incluyente hoy. Es claro que sobre un bien protegido es depositada una trayectoria de valores que responde a un momento histórico particular —y se constituye en referencia para el presente—; pero eso no necesariamente implica que no pueda entrar en diálogo con otras lógicas y otros valores fuera de su tiempo y su contexto.

31 Abreu, “Coleccionando museos como ruínas”, 8.

La intervención del Armazém Viera puso de manifiesto la manera como los procesos de patrimonialización suelen estar acompañados de disenso y de conflicto y, al mismo tiempo, mostró una de las formas en las que pasado y presente pueden convivir bajo un mismo techo. No se trata de juzgar si el grafiti es una afrenta al patrimonio o de establecer si debe haber sanciones o espacios permitidos para ejercer esta práctica, sino de intentar entender que detrás de la disputa por el color de una fachada se nos habla de la necesaria construcción dinámica de sentidos y significados sobre la ciudad.

Esta última, en el centro de disputas más amplias de orden económico, es obligada a repensar sus espacios públicos y a través de ellos, a replantearse el orden de prioridad que quiere darle al relato de lo social contemporáneo. Asistimos a lo que parece ser el protagonismo de los centros históricos, de las revitalizaciones, de las recuperaciones y las resignificaciones de calles, barrios, edificios y conjuntos arquitectónicos pertenecientes a la historia de la ciudad. Lugares todos que han sobrevivido a su tiempo y que encuentran nuevos usos y ocupaciones que continuarán hablando de las tensiones entre lo efímero y lo permanente.

Consideraciones finales

La pregunta por el papel del grafiti en la ciudad contemporánea remite a una idea de conflicto de doble vía: por una parte, el conflicto interno del fenómeno que se ve transformado en varios géneros y parece perder gradualmente su carácter de confrontación a la sociedad, su sello constitutivo, y, por otra parte, la disputa simbólica que provoca dentro de la ciudad que progresivamente lo acepta y lo convierte en un lenguaje visual que se comercializa y se consume en diferentes escenarios, lo que cuestiona el sentido de los mecanismos a través de los cuales se revela y se asume el patrimonio como elemento de la memoria social.

Delante de esa condición, que no pretende ser una lectura dicotómica de la práctica, sino una mirada en tensión, el caso de Florianópolis resulta interesante para comprender la singularidad del grafiti latinoamericano en la actualidad. Le cabe a este fenómeno la pregunta sobre la permanencia de su intencionalidad como “máquina de guerra” en un escenario en el que los “aparatos de captura” se han afinado.³² Los esfuerzos que se hacen desde algunas entidades públicas para “desmovilizar” el grafiti de su lucha contra el sistema que lo creó no son pocos y reflejan la necesidad institucional de catalogar y enmarcar las prácticas sociales con el objetivo de regularlas y domesticarlas para sus propios fines. En el caso de la relación específica con el patrimonio, se desprende la idea de que, aunque en tensión, la coexistencia de estos elementos en la ciudad desvela las formas como se está pensando y como se está negociando el espacio público y, por esa vía, la manera en la que se gestiona un modelo de ciudad específico.



32 Peixoto, *As máquinas de guerra*.

Bibliografia

1. Abreu, Regina. "Colecionando museus como ruínas: percursos e experiências de memória no contexto de ações patrimoniais". *Revista Ilha* (Florianópolis) 14, n.º 1 (2012): 17-35.
2. Campos, Ricardo. *Por que pintamos a cidade?: uma abordagem etnográfica do graffiti urbano*. Lisboa: Fim de Século, 2010.
3. Campos, Sonia. "Grafite em fachada de bar tombado por patrimônio histórico na capital divide opiniões". *Globo Santa Catarina*, 6 de novembro de 2013, <http://g1.globo.com/sc/santa-catarina/rbs-noticias/videos/t/edicoes/v/grafite-em-fachada-de-bar-tombado-por-patrimonio-historico-na-capital-divide-opinioes/2938688/>.
4. Crítica da Espécie, "Por baixo do graffiti do Armazém Vieira", <http://criticadaespecie.com/2013/11/10/por-baixo-do-graffiti-do-armazem-vieira/>.
5. Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 5. São Paulo: Editora 34, 1995.
6. García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós, 2012.
7. Gitahy, Celso. *O que é graffiti*. São Paulo: Brasiliense, 2012.
8. Instituto de Planejamento Urbano de Florianópolis, Serviço de Patrimônio Histórico, Artístico e Natural do Município (SEPHAN). "Florianópolis/SC Política de Preservação do Patrimônio Cultural". Florianópolis, 2012, http://www.pmf.sc.gov.br/arquivos/arquivos/pdf/12_09_2012_17.59.17.228578edd7e825f7ffe8b469a50be259.pdf.
9. Kozak, Claudia. *Contra la pared: sobre graffitis, pintadas y otras intervenciones urbanas*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2004.
10. Oliveira, Fernanda. "Enquete: você acha que o grafite no Armazém Vieira deve ser removido?". *Diário Catarinense*, 7 de novembro de 2013. <http://diariocatarinense.clicrbs.com.br/sc/variedades/noticia/2013/11/grafite-no-armazem-vieira-na-capital-ficara-visivel- apenas-por-alguns-dias-4322525.html>.
11. Oliveira, Fernanda. "Grafite no Armazém Vieira, na capital, ficará visível apenas por alguns dias". *Diário Catarinense*, 4 de novembro de 2013, <http://diariocatarinense.clicrbs.com.br/sc/variedades/noticia/2013/11/grafite-no-armazem-vieira-na-capital-ficara-visivel- apenas-por-alguns-dias-4322525.html>.
12. Peixoto, Nelson Brissac. *As máquinas de guerra contra os aparelhos de captura: uma foto novela sci-fi*. São Paulo: Senac, 2002.
13. Proença, Rogério. "Localizando o espaço público: gentrification e cultura urbana". *Revista Crítica de Ciências Sociais* (Coimbra) n.º 83 (2008): 35-54.
14. Silva, Armando. *Imaginários urbanos*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

15. Tamaso, Izabela. "Por uma distinção dos patrimônios em relação à história, à memória e à identidade". En *Polifonia do patrimônio*. Londrina: EDUEL, 2012.