

El estencil de la post-crisis en Buenos Aires

Por Tomás Pérez

El graffiti estencil, producto contestatario de la situación política y social de la Argentina en el 2001, supone el acto de lectura como otra manera de habitar la ciudad.

El graffiti estencil, como una forma de experimentar la ciudad contradictoria a la existente, ocupa los muros de las ciudades ofreciéndoles una estética que contradice la estética de la «ciudad limpia». La escena contemporánea del arte urbano de Buenos Aires es producto de los acontecimientos políticos más recientes, así como de una larga tradición de expresión pública. Históricamente, los argentinos se han enfrentado a dictaduras militares, vaivenes democráticos y crisis financieras que han nutrido el deseo de expresión popular de su ciudadanía. La apreciación del derecho de libertad de expresión es uno de los resultantes de lo que imprimieron las diversas represiones en el entramado social. Puesto que, aún en medio de regímenes militares se sucedieron protestas, demostraciones de militancia e intervenciones en el espacio público, el país comenzó a desarrollar un lenguaje visual propio de protesta y resistencia, y la calle se volvió el canal lógico para este tipo de demostraciones.

La técnica del estencil tiene casi cien años de vida como instrumento de militancia y expresión. Su uso tomó las calles tras la crisis económica del 2001, re-significando el poder que ésta herramienta tiene para los argentinos y desarrollando un arte callejero que pretendía alcanzar un crecimiento significativo y una identidad propia. Sin dudas, la situación política y social del país funciona como agente impulsor de dicho fenómeno puesto que son los cambios urbanos impuestos los que hacen surgir dichas expresiones e intervenciones alternativas en las calles cubiertas por propaganda. Los cambios radicales, violentos y súbitos, la incertidumbre económica y la inestabilidad política que el país atravesaba habían abatido la sensibilidad social y personal.

En este sentido, la irrupción de la crisis del 2001 tuvo su reacción artística en el espacio social, brindándole a la ciudad un nuevo significado como escenario de arte. Tras la caída del presidente de ese entonces, Fernando de la Rúa, lo que siguió fue un reaccionar transformador del paisaje urbano. Colectivos de arte intentaron inyectar optimismo al espacio público, creando obras callejeras que rompieron la monotonía instaurada por los escritos políticos, sin dejar de hablar necesariamente de política. Fue sin dudas una intención audaz que provocó un contraste único dentro de una ciudad luego de una crisis, ayudando a redefinir la relación con el espacio público.

Sin embargo, el fenómeno pudo haber sido pasado por alto por cualquiera que ignore el contexto en el cual estos artistas trabajaban y, de esta forma, no poder ver más allá de los mensajes en las paredes. Pero claro está que la reproductibilidad, es decir, la copia, ha sido siempre una técnica que ha sacudido el orden cultural. Y esto de dos maneras: por un lado,

las distintas técnicas de copia han determinado las posibilidades de una cultura y, por otro, el valor mismo que se le atribuye a la copia en un orden cultural ha ido mutando. Como expresa Walter Benjamin, incluso en la reproducción mejor acabada falta algo: el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irreplicable en el lugar en que se encuentra. El estencil hace uso de esta serialización utilizando una técnica de reproducción mecánica que permite inundar fácilmente la ciudad con una firma o una imagen. Ahora bien, considerando que esta práctica retiene un modo cuasi artesanal de producción que, en apariencia, lo aleja de la mediación tecnológica propia de la misma cultura en la que se inscribe, quien pinta un graffiti aún se ensucia las manos con pintura; su distanciamiento respecto de la materialidad de la práctica es mínima.

Además, en contraposición con la llamada cultura de las pantallas, lo expresado en el estencil contiene un mensaje que no puede salir por los canales institucionales de la comunicación social ya que éste es una expresión irreductible que nace de lo prohibido. Atacando al método de la publicidad, el estencil se vuelve políticamente esencial al proyectar la insurrección y erupción del paisaje urbano como el lugar de la reproducción del código. Se opone a la cultura de masas y su apasionada lógica de la reproductibilidad que pretende acercar espacial y humanamente las cosas como una tendencia a superar la singularidad de cada dato acogiendo su reproducción.

El estencil es público y sin embargo, la ausencia de firma produce un efecto de clandestinidad, confusión, alteridad y desdoblamiento. Quien hace estenciles es un artífice clandestino. Por lo tanto, no reivindica la autoría en forma individual y directa, sino –eventualmente– mediante el uso de un seudónimo o de un nombre grupal o corporativo. Entonces, ¿es posible aplicar la noción de autor en este género discursivo? Suponiendo que la identidad del autor es secundaria y el ocultamiento de los artistas es una consecuencia lógica del modo en que conciben su arte y técnica, el estencil es un efecto de la interfaz entre hombre y ciudad.

En este sentido, en la ciudad es donde aparece ese otro que debería recibir con sus ojos el estencil y es quien se tiene que hacer cargo. Es el hambre artístico individual el que conlleva al nacimiento de la interacción social con la ciudadanía en su transitar diario. Se observa así el surgimiento de un arte que invita al diálogo y motiva el entendimiento en un lugar ni más ni menos público que la calle.

La ciudad moderna crea un ambiente de puro transitar de ida y vuelta en una constante necesidad de llegar a nuestros destinos. Las calles se presentan como un espacio de circulación de desconocidos, donde la ciudad ha sido recluida a su mínima expresión, se tiende al individualismo y se desvela como carente de interés. Además, ubicarse del lado de la lectura requiere un atrevimiento, puesto que prestarle atención a dichas prácticas implica imbuirse en la pregunta por las intenciones y voluntades de los productores, que son desconocidas. Suponiendo que el lector urbano no es personaje que abunde en estos días, ¿cómo llegan los ojos del ciudadano a estas prácticas marginales en un sitio donde los sentidos se aplacan porque lo único que importa del territorio es el pasaje que permite llegar?

El estencil no tiene marco y es la superficie elegida la que lo circunscribe. Es la ciudad misma la que sugiere un marco, a diferencia del cartel publicitario o institucional. Ocupando espacios inapropiados sorprende y comunica con su riqueza formal y semiótica,

estableciendo en sus mismas estructuras visuales una relación dialógica diferida con el espectador.

En una ciudad como Buenos Aires, donde las formalidades no son necesarias, donde cualquiera puede ser un artista y donde todo puede hacerse, el arte de hacer estencil dejaba entrever la estética de las grandes ciudades de la modernidad: la del *copy/paste*, la del *collage*, la copia, la reutilización constante y la yuxtaposición azarosa. Ante todo, cabe decir que Buenos Aires constituye una suerte de excepción a la regla. A diferencia de otras ciudades, como Barcelona, Berlín, Londres, París y San Pablo, Buenos Aires se caracteriza por la ausencia de castigo y vigilancia en lo relacionado al pintar en la calle. De esta forma, se presenta como un polo atractivo al resto del mundo, como un «paraíso fiscal» del graffiti, como una ciudad donde el pintar no tiene reglas y la pluralidad y heterogeneidad de voces expresándose en un mismo medio común, es masiva.

Publicado el 23/12/2013



ISSN 1851-5606

<https://foroalfa.org/articulos/el-estencil-de-la-post-crisis-en-buenos-aires>

