



HAL
open science

Semiótica para el transeúnte: la desmemoria como modificación del discurso patrimonial. Grafiti y esténcil en Buenos Aires

Cynthia Gabbay

► To cite this version:

Cynthia Gabbay. Semiótica para el transeúnte: la desmemoria como modificación del discurso patrimonial. Grafiti y esténcil en Buenos Aires. Teresa Espantoso Rodríguez, María Fernanda Benítez. Actas del congreso GEAP Argentina II. Arte público en Argentina: experiencias en el espacio urbano, 2022, Actas del congreso GEAP Argentina II. Arte público en Argentina: experiencias en el espacio urbano, 978-987-8927-10-7. halshs-03630452

HAL Id: halshs-03630452

<https://shs.hal.science/halshs-03630452>

Submitted on 22 Apr 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

SEMIÓTICA PARA EL TRANSEÚNTE

LA DESMEMORIA COMO MODIFICACIÓN DEL DISCURSO PATRIMONIAL

Grafiti y estencil en Buenos Aires

Cynthia Gabbay

Harry S. Truman Institute;

cynthia.gabbay@mail.huji.ac.il

...oral history is a dialogic discourse, created not only by what interviewees say, but also by what we as historians do – by the historian's presence in the field, and by the historian's presentation of the material. The expression oral history therefore contains an ambivalence [...] it refers to what the source and the historian do together at the moment of their encounter in the interview. (Alessandro Portelli, "Oral History as Genre")

El arte callejero de la ciudad de Buenos Aires es bien conocido en nuestros días por los murales coloridos que invitan a las y los transeúntes a inventar, lo que quisiera denominar, “cartografías de la divagación”; recorridos que concibo como entrada a una realidad simbólico-social alternativa. Me refiero a los mapas simbólicos trazados en los barrios de San Telmo, Caballito, Villa Crespo, Palermo viejo, Palermo Hollywood, Chacarita, Colegiales, las ferrovías al margen de la *polis*, entre otros. Dichos recorridos proponen una aleatoriedad espacial y abren un interregno divagatorio en el tiempo individual. El arte callejero apela, entonces, al *impass* en una zona de pasaje.

En el trabajo que he realizado hasta aquí analicé, en primer lugar, las significaciones del arte callejero porteño en su relación dinámica y dialógica con el discurso estatal regido por el *simulacro* (Baudrillard, 1976) de un *supranarrador*¹ que formula la realidad a través de la propaganda política y los medios de difusión masiva.² En segundo lugar, observé el desmantelamiento del *simulacro* cultural mediante la representación modificada de los cuerpos y la representación de los cuerpos

¹ Mi trabajo propone el concepto de *supranarrador* como ente responsable de sostener el discurso supradiegético, elemento determinante de la cultura y el que permite la emergencia del *simulacro*, nombrado por Baudrillard.

² Ver mi artículo “El fenómeno post grafiti en Buenos Aires 2001 a 2012. El arte callejero como herramienta de catarsis y disrupción social”, *Aisthesis*, Vol. 54, Diciembre 2013, Santiago, Instituto de Estética, Facultad de Filosofía de la Pontificia Universidad Católica de Chile, pp. 123-146.

modificados en el arte callejero de Buenos Aires.³ En ambos casos, el objeto de estudio fue el fenómeno callejero de aproximadamente los últimos ocho años, es decir los murales, el estencil y las intervenciones realizadas en diversos puntos de la ciudad entre el 2007 y el 2013 y recolectadas por mi cámara fotográfica, así como la de otros transeúntes azarosos y la de los propios artistas de la calle.

Ahora, quisiera focalizar mi atención en el fenómeno de intervención callejera anterior, observando específicamente el momento del estallido de la crisis socio-política y cultural de fines del 2001 (Godio, 2003; Novaro, 2010) ya que esa fue una ocasión de diseminación para dicho fenómeno. El objeto de estudio en este caso es de índole visual, al cual se suma aquí el objeto narrativo sobre el cual haré hincapié. En lo que respecta a la intervención callejera mi estudio de aquellos años se basa en la documentación y el testimonio ofrecidos por Claudia Kozak en su libro *Contra la pared* (2004), Guido Indij con *Hasta la Victoria Stencil!* (2003), imágenes cedidas por los propios artistas, instantáneas colgadas en la red, así como imágenes recolectadas de documentos cinematográficos. Las imágenes en cuestión son, en su mayoría, reproducciones de estencil y grafiti. De más está decir que el acceso a la documentación del fenómeno, debido a su naturaleza efímera, es muy limitada. En cuanto respecta al objeto narrativo de la investigación, mi trabajo se basa en la quincena de entrevistas que realicé a artistas del arte callejero entre 2011 y 2013, quienes en una retrospectiva ofrecieron su relato relacionando o desmintiendo una causalidad entre su quehacer y el *Argentinazo*.

Surge de esta investigación, lo que me pareció en un primer momento, un hecho sorprendente; esto es, en términos generales, la expresión de una relación no-causal entre el contexto subversivo de diciembre del 2001 y los contenidos y significados que surgen con el arte callejero durante esos mismos días. Me refiero aquí al trabajo que requiere una mínima elaboración anterior al acto en la calle y no al grafiti espontáneo de la gente durante la protesta. Si me atengo únicamente al escaso material visual documentado, podría argüir que posiblemente las paredes a partir del

³ “Desmantelamiento del simulacro cultural mediante los cuerpos del imaginario callejero”, en *Tránsitos, apropiaciones y marginalidades del arte público en América Latina*, (Eds.) Marcela Drien Fábregas, Teresa Espantoso Rodríguez, Carolina Vanegas Carrasco, Santiago, GEAP-Latinoamérica, Universidad de Buenos Aires y Centro de Estudios del Patrimonio, Universidad Adolfo Ibáñez, 2013, pp. 185-199.

19 de diciembre del año 2001 estuvieran empapadas de aerosol (grafitis, estenciles y leyendas) y que la causa de su ausencia en los deficientes archivos de arte callejero se deba a la acción del gobierno de la ciudad en dichos días, en un intento de borrar, reprimir y tapar la memoria gráfica de las paredes porteñas. Dicha hipótesis no me satisface, por dos razones. En primer lugar, durante los días de disrupción social, fundamentalmente en el centro de la ciudad, el gobierno de la ciudad de Buenos Aires estaría ocupada en la represión física, la lucha contra los saqueos y el restablecimiento del *simulacro* resquebrajado por los medios de difusión masiva y no en el restablecimiento y alisamiento de las paredes. Los muros sin duda recogieron la propaganda política junto al grito popular así como algún golpe de cacerola que perdiera el rumbo. Sin embargo, la mayoría de las intervenciones pre-elaboradas que sí permanecieron en las paredes del centro de la ciudad durante largos meses atestiguan otros contenidos, no relacionados con el estallido, la crisis ni el *corralito*. En segundo lugar, el testimonio de los artistas de la calle en el cual se centra este artículo, niega, en su mayoría, una relación explícita de contenidos entre su acción en la calle y la revolución social que otorgó el explosivo contexto.

A partir de estos datos, la hipótesis que propongo se relaciona metodológicamente a la perspectiva semiótica por la cual se rige mi trabajo. Postulo que la obra de representación callejera exige una obligada *desmemoria* o *desapego* del momento socio-político que la produce. Me explayaré en este punto tras la mostración y el análisis de las entrevistas realizadas a los artistas de la calle. El marco teórico que inspira mi trabajo incluye las reflexiones semióticas de Michel de Certeau en *The Capture of Speech* (1997) y *The Practice of Everyday Life* (1984), de Jean Baudrillard en *Simulacres et simulation* (1976), Roland Barthes en "Semiología y urbanismo" (1994) y la propuesta metodológica de Lelia Gándara en *Graffiti* (2002). En lo que respecta al análisis antropológico urbano me interesa el estudio de Néstor García Canclini en *La sociedad sin relato* (2010: 12) donde define el arte como "lugar de la inminencia [...] que anuncia algo que puede suceder" y "deja lo que dice en [un] suspenso" sugerente. En el análisis del testimonio oral de los artistas callejeros me atengo al estudio de la historia oral que concibe al relato personal como una construcción ficticia, y no por ello poco significativa y me interesa cómo dichos

testimonios conjugan el relato de la historia personal con la historia nacional (Portelli, 1998)⁴ y con la historia del grafiti (Herbert and Roger, 2007; Wallach, 2007).

Cartografías visuales

Soy transeúnte en la ciudad de Buenos Aires. Corro, no recorro, asumo el tiempo urbano como disparador de mis acciones. Asumo el espacio cosmopolita como una escenografía de superposiciones inminentes. Muy a menudo, camino en líneas rectas; habitualmente me movilizo siguiendo rutas predeterminadas. Mi cartografía personal es, en gran parte, consecuencia de la huella silenciosa dejada por el *supranarrador* del simulacro cultural sobre mi existencia urbana. Éste ordena, organiza, despliega, muestra, impone parte de los elementos de la escenografía que me rodea, explicita sentidos, omite significaciones. A su huella silenciosa se suman el azar y la contingencia que desafían el diseño de mis recorridos por la ciudad. Hay una lucha despierta entre lo que impone el *simulacro* sobre la urbe y el deseo de mi propio devenir. Y yo tengo aliados: otra gente cuando recorre las calles, no corre, y las *modificaciones* o intervenciones del espacio regulado que aportan significaciones a mi experiencia urbana al incitarme a interpretar la realidad que me circunda. Estas modificaciones del espacio se dan a través del arte visual en la calle, la música, los juegos en los jardines y las plazas, las conversaciones en zaguanes, tiendas y veredas, las marcas y vestimentas sobre los árboles, la experimentación con azulejos, los objetos colgantes sobre las líneas eléctricas, el color, el sabor, las voces, las superficies diversas, el sentimiento de pertenencia.

Michel de Certeau (*La invención de lo cotidiano*) identifica un paralelismo entre escritura y circulación peatonal: el paso del transeúnte en la urbe inscribe su significación sobre el texto-ciudad.⁵ De Certeau asevera que el transeúnte compone su

⁴ Anota Portelli al respecto: "the combination of the prevalence of the narrative form on the one hand, and the search for a connection between biography and history, between individual experience and the transformations of society, on the other. Elsewhere, I describe this genre of discourse as *history-telling*: a cousin of storytelling, but distinct from it because of its broader narrative range and dialogic formation. // The questions 'How historical is private life?' and 'How personal is history?' may be asked by the narrator, by the historian or by both; indeed, the issue of what is private and what is public in a person's narrative is often uncertain, especially if we are after the elusive theme of the history of private life", en "Oral History as Genre" in *Narrative and Genre*, (eds. M. Chamberlain and P. Thompson), London and New York: Routledge, 1998, pp. 25-26.

⁵ "The act of walking is to the urban system what the speech is to language [...] it is a process of appropriation of the topographical system on the part of the pedestrian [...] it is a special acting-out of the place ... [...] walking as a space of enunciation" en Michel de Certeau, Michel. *The Practice of Everyday Life*, Berkeley, University of Carolina Press, 1984, part III, chapter VII, pp. 97-98.

propia "retórica del camino". Adopto esta perspectiva cuando en efecto reconozco una relación de semejanza entre la acción de la escritura y la acción del caminante pues ambos buscan crear una significación personal mediante una acción en movimiento. Sin embargo, considero necesario distinguir entre el *itinerario* condicionado por la linealidad del sistema urbano y el *recorrido* atravesado por el transeúnte en diálogo con las significaciones del entorno. Por lo tanto, identifico dicha "retórica del camino" como efecto de la retórica del *simulacro* que delimita la experiencia vital del peatón. Considero por el contrario que el transeúnte que *recorre* el espacio no determina una retórica, sino a la inversa, destruye la retórica del *simulacro*. Si de Certeau atribuye al camino del transeúnte una cualidad *enunciativa*, me importa atribuirle asimismo sus connotaciones políticas: el recorrido del peatón *denuncia* la imposición del *simulacro*; esto es, en diálogo con la intervención del espacio que pisa, en este caso modificado por el grafiti, el estencil, el mural. El paso del transeúnte también *modifica* el espacio, así como el lector ilumina el relato con su lectura, interpretando con su propio lenguaje e imaginario la letra que interviene el papel.

El arte callejero de Buenos Aires llama a romper con la retórica del *simulacro* neoliberal cuando ubica como elemento determinante de la lectura el azar. Al toparse el transeúnte con un mural o un signo gráfico poético, éste rompe con la predisposición retórica determinada: el transeúnte *es atravesado* por una significación azarosa que rompe con la posibilidad de un camino conductivo centralizado por el trazado urbano de las calles y las fronteras urbanas. La significación que *atraviesa* el espacio por el contrario propone una nueva rama del recorrido rizomático individual. Si de Certeau concibe el camino como un poema, considero que el recorrido individual es un anti-poema porque rompe las estructuras impuestas, se opone a la propaganda y desafía los estatutos de la estética del *simulacro*; aporta significación: inscribe una poética de pasaje. El recorrido, a diferencia del itinerario, es instado por el juego y predispone al diálogo entre el texto urbano y el transeúnte.

De Certeau (1997), por su parte, en su análisis de mayo del '68 en París⁶ reconoce en el quehacer enunciativo de los estudiantes y trabajadores una "revolución simbólica"

⁶ "A *symbolic* revolution, therefore, either because it *signifies* more than it effectuates, or because of the fact that it contests given social and historical *relations* in order to create authentic ones" en Michel de Certeau. *The Capture of Speech and Other Political Writings*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997, p. 5.

realizada principalmente mediante grafitis de leyenda. Allí, identifica en dicha lucha simbólica no sólo una enunciación abstracta, sino también una acción que opera desde el orden semántico sobre lo real: "[May 68] was opposed to a system; it «demonstrated» signs contrary to other signs. It ultimately attacked the *credibility* of a social language. In that way it was already a symbolic action" (6-7), e identifica la ocupación de la escritura callejera como ataque directo al corazón del discurso hegemónico: "the creation of a «symbolic site» is also an action" (8). La acción simbólica adquiere mayor intensidad y efecto en la lucha contra las relaciones de poder cuando es movida por figuras como el humor y la ironía: "[May 68] was a revolution of humor. Laughter can kill power" (*ídem*).

Considero que cuando la inversión del signo social se produce no desde la protesta dicha, sino desde la representación visual, ocurre un silencio que rompe la barrera del rito cantado por la protesta, acallando el ruido urbano para vociferar la propia ruptura con el discurso patrimonial del *simulacro*. En la capital argentina, a partir del 2001, en tanto la gente en la calle revolvía entre los restos y residuos del sistema caído a pedazos, comenzando progresivamente a pensar *a rehacer o a hacer otra cosa*, el arte callejero surge *deshaciendo*, desmembrando los cascotes del derrumbe, decodificándolo mediante una denuncia simbólica, revelando el simulacro, desafiándolo. El quehacer ciudadano durante el *Argentinazo*, por lo tanto, se dio paralelamente, pero en sentidos opuestos, en la *acción y la protesta* (con la palabra directa y la acción desnuda) y en sentido opuesto en el *silencio* resumido en una nueva estética naciente que vino a desterrar viejos códigos, denunciándolos como violentos y plantando semillas de cuestionamientos en las paredes, a la espera de que naciera un anti-sistema, un esquema sin orden, un rizoma sin centro capaz de inventar una hermenéutica audaz y una nueva "erótica urbana" (Barthes, 1994) favorecedora de novedosas lecturas del espacio comunitario.

Entrevistas: testimonios de la *desmemoria* y la *modificación*

En el año 2011, en vistas de la investigación del fenómeno post-grafiti en Buenos Aires de la última década, comencé a entrevistar a "artistas" de la calle y otra gente relacionada con el grafiti. Con esta finalidad compuse un cuestionario cualitativo que me serviría para sentar una base común a las entrevistas de artistas callejeros. El

cuestionario buscaba despertar el relato de la génesis artística de los y las escritoras, especificando datos geográficos y temporales, indagando en cuanto a la técnica y los materiales utilizados y la co-participación con colectivos. Los escritores emprendieron un relato en torno a sus poéticas, la filosofía o la ideología –si las hubiera–, tras la acción en la calle y su proyección en el trabajo pictórico. Asimismo, se les pidió que analizaran la evolución de su propio estilo y las significaciones de su trabajo en el espacio público. Específicamente, fueron invitados a rememorar su quehacer durante el estallido de la crisis del *corralito* y durante los tres años subsiguientes, cuestión en la que me centro ahora.

He aquí algunos de los testimonios recogidos:

Jaz (entrevista del 24 de abril del 2012), quien declara que nunca participó de manifestaciones ni escraches ni durante la crisis ni posteriormente, y asevera que la crisis del 2001 no influyó en la motivación para salir a pintar. Minuto 22 a 25.26:

En mí en particular, no cambió tanto en ese momento. Yo pintaba antes, empecé a pintar 3-4 años antes del 2001. Lo que me cambió muchísimo fue en relación con los materiales. Todo se hizo más caro de un día para el otro. Yo el cambio igual lo hice mucho después, lo hice fácil 4 años después [...] No, nunca tuvo alcance político ni tampoco me interesaba usar el mural de la manera a la que se lo conoce, por lo menos imaginariamente al mural, el mural social, el mural político, el mural mexicano, que yo lo admiro tremendamente, pero nunca mi obra tenía ese interés, de comunicar algo en particular, alguna queja o alguna protesta. Yo creo que el hecho de trabajar en la vía pública ya tiene como todo un contexto político, me estoy apoderando yo de un espacio que no me corresponde. Después lo que yo hago es mi propio imaginario y mi propia cabeza puesta ahí. Nunca quise ser explícito en el mensaje.

A pesar de su negación a establecer una relación entre el deseo de salir a pintar y el contexto socio-político, sus murales representan hasta el día de hoy ceremonias de la violencia, en donde las masas protagonizan la imagen en diálogo con el individuo y su duplicidad / dualidad.

El colectivo Bs. As stencil, que dice identificarse con una ideología anarquista trabajadora, afirma sin embargo no haber sido jamás militante, ni haber participado de manifestaciones ni escraches, tampoco durante la crisis del 2001. Explícitamente mencionaron, durante la entrevista, que su trabajo en la calle no reflejó la temática del momento de la crisis, aunque sí aprovecharon la efervescencia del momento para salir

a pintar, y declaran contundentes "el dogma es la técnica". Cito de la entrevista, Minuto 24.19:

"-¿Hay una relación con el estallido social del 2001 con el hecho de que salgan a la calle a pintar?"

G.G. -En ese momento Estados Unidos estaba diciendo que iba a invadir Afganistán por lo de las torres gemelas... había como un movimiento antibélico a nivel mundial muy grande de ponerse en contra.../

N.N. -...Influyó más una idea que teníamos mucho que en sí el quilombo que fue acá lo de los ahorros y demás que si bien había como un espíritu de salir a manifestarse, no era en sí el meollo de.../

Interrumpe G.G: "no teníamos ningún estencil que decía en contra de los bancos"

sigue N.N. - porque yo tampoco tenía ahorros, o sea, no podía vivir esa crueldad de la misma forma, porque yo trabajaba incluso adentro de un banco, o sea el quilombo lo estaba viendo desde otro lado, pero el momento era propicio para la expresión, pero no la temática.../

Interrumpe G.G.: "sí, había como una efervescencia que había que salir "que se vayan todos" era ... todos pensábamos eso, y todos queríamos salir a manifestarnos, nosotros no tenemos una historia de militancia, o sea que lo de las asambleas y todo eso nos pasó por el costado [...] entonces elegimos esta: salir a pintar

N.N. - "por ahí lo más parecido a una asamblea era juntarnos con los que pintaban, conocernos las caras y darnos cuenta que nos llevábamos bien y que también teníamos ideas en común y abrir esto"

Y unos minutos más tarde retoman el tema y rememoran que en esa época pintaban "en contra de la guerra, una chica jugando al bowling tirando una bomba American style, Bush con las orejas de Mickey" (Imagen 2). La entrevistadora retoma:

"-¿La realidad circundante no los llamaba a hacer grafiti sobre lo que estaba pasando, sobre el corralito y la crisis?"

N.N. -... No, si estás al margen, si no estás bancalizado... yo vi que empezaron a reclamar por los derechos de los ciudadanos una vez que tocaron a los bancalizados, y los bancalizados no es la mayoría, y no son los que estamos con mayor problema. Está bien, fue una revolución importante, pero supertelevisada y de clase media para arriba

G.G. - para mí era más importante y me daba mucho más miedo el hecho de que Estados Unidos invadiera a quien se le antoje a que que...

N.N. interrumpe – "a que otra vez sopa"

G.G. –me parecía mucho más grave, y me salía manifestar en contra de la guerra, que era como un atropello a todos, a todo el planeta, que un tema local que los presidentes ... de hecho, después con el cambio

de presidentes, hicimos algunos estenciles que eran como bustos de animales con saco y corbata que decían "presidente" abajo, pero eso fue ya al otro año cuando era época de campaña, 2002-2003".

Hacia el final de la entrevista, N.N. reflexiona: – *ahora que lo preguntás no, no sé por qué no se nos dio salir a hacer la contra del corralito...*

¿Estará acaso la herramienta de Bs.As Stencil marcando una relación invisible entre la caída de las Torres Gemelas, íconos del capitalismo, la invasión imperialista de Estados Unidos y el derrumbamiento del modelo neoliberal en Argentina?

Durante la entrevista a Cabaio, el 30 de abril del 2012, el artista de estencil, quien debutó pintando en el año 2002 con el colectivo Vómito Attack, haciendo escraches en San Telmo y la zona de Plaza de Mayo, relata mediante un discurso zigzagueante, Minuto 4:

...era una respuesta al sistema, entre comillas, como una respuesta de lo que nosotros recibíamos, era una respuesta en las paredes. No era que pensábamos y elegíamos imágenes, era como una respuesta inmediata, viste, pasaba algo, lo pensábamos y lo tirábamos a la calle. Era más con las cosas que pasaban en el día a día, ese momento en que pasaba de todo"

– ¿lo entendían como una acción política?

-Sí, política y también de acción, a mí me gustaba salir a la calle a la noche, solo, que la calle es media tuya, modificar el espacio, me divertía eso, me divertía ver las cosas que yo había hecho al otro día, o que gente miraba o se quedaba mirando..."

(Minuto 29) - "en el año 2001, cuando pasó la crisis, ¿vos todavía no estabas pintando, no?"

-No, no estaba pintando

–¿Estabas involucrado con todo lo que pasaba en la ciudad?

-Estaba involucrado desde mi lugar eh. Yo igual siempre estoy medio en el aire, no sé bien lo que está pasando. Tengo mis problemas inmediatos, mis hijos, mis amigos, mi dinero para vivir, y estaba medio en una nube, ahora, hoy en día, creo, hay más canales de información, o por ahí es por mi edad, estoy más interesado en lo que pasa [...] antes era ponernos más en una postura contestataria y salir a hablar y decir las cosas, pero no era que «tenemos que decir algo ahora, y bueno ¿qué decimos?» Se dieron como muchos caminos en un coso y salió eso, viste, no es que estaba pensado, cuando mi amigo me mostró eso [el estencil], yo dije «che qué bueno que está eso» y empecé a cortar y medio que no pude parar y ¿qué tenemos para decir? todo esto que pasa que nos molesta lo decimos pero no es que teníamos cosas para decir y buscamos la manera, el lugar, el momento, no, fue como... todo se fue dando, muchos caminos que llevaron ahí y salió eso, lo que hicimos...

Su discurso zigzagueante refleja, a mí parecer, la *desmemoria* del suceso que impulsa la acción-esténcil. El relato no logra identificar la causa específica que moviliza al escritor a modificar el espacio público. Se hace presente una ausencia en el cuerpo del relato. Dicha ausencia es testimonio de la acción espontánea. Mantengo la hipótesis de que si hubiera memoria directa del suceso movilizador, la acción perdería su espontaneidad, provocando probablemente un desvío en la emisión del mensaje, ya sea a nivel contenido, ya sea a nivel de la propia acción en la calle.

El artista de esténcil Tester Mariano, integrante del colectivo Rundontwalk, introduce su relato como sujeto plural. Se identifica con la ideología anarquista, pero se declara apolítico (apartidista). Su discurso niega por completo una relación de causa y efecto entre la crisis del *corralito* y el debut de su trabajo en la calle a fines del año 2001. Sin embargo, admite que si bien dicho momento no aportó nada nuevo en cuanto a arte callejero, sí dicho momento propició la asimilación de la técnica del esténcil que comenzó a verse mucho más a menudo luego del estallido social. Su discurso dubitativo es de sumo interés ya que Tester no recuerda precisamente si Rundontwalk comenzó a actuar antes del 19 de diciembre del 2001 o ya durante el año 2002. Es decir la memoria de su discurso no guarda dicha fecha como decisiva. La respuesta a mi pregunta es sistemáticamente evasiva, así como el tono de su voz, al punto que la entrevistadora, interiormente, pone en duda la veracidad de su respuesta y retoma la pregunta de diferentes maneras:

-¿Qué te llevó a vos a salir a hacer stencil a la calle?.. porque no por nada entiendo que coincide la fecha me imagino...

-*Mmm (en tono afirmativo), no, es algo divertido, no sé, estábamos en nuestras casas aburriéndonos, en vez de ver la tele salíamos a pintar, por una especie de inquietud y tener el culo caliente de hacer algo, no sé...*

-Justo en la fecha en que todo se estaba yendo...

-*Sí, pero siempre se está yendo... cada diez años algo pasa. Entonces no le vamos a echar la culpa al "que se vayan todos", porque no se fue nadie, sigue siendo todo lo mismo... y nada, eso era común hacerlo y se veía como mucho más..., nosotros estando viviendo cerca, con F., que vive del otro lado del Congreso, y yo vivo justo en frente del Congreso... nada... también te da como una facilidad.... Eso fue como más práctico, o siempre se veían cosas nuevas, o al ser una zona céntrica también había tránsito de todos los otros lugares...*

- o sea había una dinámica común y ustedes entraron en eso...

-*Era de nuestro barrio eso"*

El relato de Tester por lo tanto pinta una *desmemoria* del suceso crítico y de su causa, desde la evasión y a partir de la eliminación de la información específica.

El grafitero Dano, quien pinta fundamentalmente letras y es quien, al menos en el 2012, importaba gran parte del aerosol al país, comenzó a hacer grafiti en 1998. La crisis, cuenta, no afectó la temática de su escritura:

Y sí, cuando la pintura elevó mucho el precio, cuando fue lo de los 5 presidentes en una semana, ehmmm se empezó a pintar mucho menos, se empezó a cambiar material 100% aerosol por un poco de pintura de rodillo, un poco de aerosol, es como que cambia la técnica y la frecuencia, y por ahí algunos motivos se han hecho tipo pintadas de, no sé, "el gobierno no sé qué, zaraza o..." no sé...

—¿pero el objetivo de salir a pintar cambió en el momento de la crisis a finales del 2001?

-No...

— o sea vos pintás porque vos pintás, no tiene nada que ver el contexto social ni el político

-ni el país ni el lugar ni nada, es lo mismo pintar acá o en otro lugar o en medio de Irak o en otro lugar donde hay gente corriendo con cohetes qué se yo, es como que pintás para expresar algo, no importa si dura o no dura, es como pararte un momento en una esquina y gritar: "estaría bueno que todos tengan casa y comida, eyyy eyy", y gritás un rato y después te vas, es como que das tu opinión un rato y no esperás que dure en el tiempo ese grafiti ahí

— pero el contenido entonces de lo que escribís sí, sí tiene que ver con un mensaje social

-A veces sí y a veces es sólo decorativo, un apodo y nada, pero sí desde el principio a mí siempre me gustó escribir cosas, dejar una frase o algo, un mensaje concreto, porque el grafiti en sí es un mensaje, pero tenés que descifrarlo...

Stenciland, por su parte, relata su llegada al mundo stencil en el 2002, Minuto 4.30:

- En el 97 salimos a pintar con este flaco, y lo dejo ahí como un tema aislado, como una travesura si se quiere. Después en el 2002 empiezo a ver los estenciles en la calle, no en el 2001 como te van a decir todos...

- ¿después del 97 dejaste?

-Sí. No, me olvidé, lo hice por hacer, nunca tuve muchos, nunca le encontré mucho sentido a pintar en la calle, sigo pensando lo mismo, me sigo preguntando cuál es el objetivo. No, no era una cosa así que me motivara mucho en ese momento, era una diversión, era divertido, era una pavada, y ahí dejo, me olvido del tema, era una cosa más que hacía en ese momento, y 2002 empiezo a ver toda esta movida, me llama la atención, yo, al vivir en Congreso iba para la parte de Tribunales, todos los días caminaba y siempre encontraba un dibujito

nuevo: un tornillo con dos puntas, un alfiler de gancho que no cerraba, una cebra, una silueta de una cebra y decía ZBR... no entendía... se lo comento de casualidad otra vez a este flaco y me dice, «son estéciles», «qué es eso?», «¿te acordás cuando salimos a pintar?» «sí», «bueno, es lo mismo y hacen esos dibujos», «pero ¿qué venden?», «nada», «y ¿cuál es?», «no sé, tienen ganas de hacerlo».... así que ese día arranqué y corté una remera y lo pegué para ver cómo quedaba, porque el primer estencil que corté, lo corto al revés, un dibujo de líneas blancas sobre un fondo oscuro [...] Quedó bien, compré un aerosol y me fui a pintar a la calle

- ¿y qué era?

-Un dibujito de Darth Vader, un personaje de Star Wars, y eso era porque, más allá de que soy fanático de la película y de toda esa movida, había dos stormtroopers que son dos soldados de la guerra de las galaxias, entonces pensé voy a pintar eso y lo voy a pegar al lado, y de hecho fui y lo hice. Después me di cuenta que era una cosa como habitual, que había como una especie de diálogo, por lo menos los que hacíamos estencil, que, no sé si uno cortaba en función de un dibujo, pero sí era normal encontrar un dibujo X, taparle la cabeza y pintarle la cabeza de algo que uno tenía e ir deformándolo, transformando el dibujo, el estencil, que ahora llaman "obra". Que eso después lo vemos, si es "obra", si es arte o no. En ese momento era vandalismo o era una porquería, te estoy hablando de la visión general de la gente, como, no sé si no aceptado, pero sí, estabas ensuciando, estabas haciendo una macana... así que cuando le comento eso, y bueno, en el 2003 arranqué, cortaba cualquier cosa, si bien quería tener ideas, me parecía que lo fundamental era tener buenas ideas, no siempre surgían, me gustaba cortar, así que agarraba cualquier cosa...

Estos ocho testimonios de artistas callejeros que se iniciaron como tales antes de la crisis o durante, verifican todos que el estallido social de diciembre del 2001 no afectó el grafiti a nivel temático, la escritura en la calle desafiaba, antes y después, al *simulacro* cultural, pero el *Argentinazo* sí afectó su quehacer en otros niveles: En primer lugar, la realidad intervino en el discurso reflexivo de los grafiteros, influenciado por la circunstancia económica que impuso la escasez de aerosol y de recursos para su obtención. Todos recuerdan dicha fecha como un desafío para poder seguir pintando, para que el dibujo sobreviva, porque bien dijeron los Bs. As Stencil "el dogma es la técnica", el objetivo es pintar, y pintar repitiendo el método. Tomando la nomenclatura del lingüista Roman Jakobson: el grafiti realiza su propia *función fática*, lo importante es decir, el contenido de la enunciación es secundario, el objetivo principal del grafiti es sostener la presencia del hacedor y la existencia del signo. Se trata de una cuestión existencial. En efecto, cuando un sistema de pertenencia cae, el hacedor debe sobrevivir y transmitir su supervivencia: si el sistema se derrumba, la

escritura tiene que perseverar. En este sentido, el grafiti es el testimonio de una ontología.

En segundo lugar, la conciencia de la crisis desde la retrospectiva produce en el relato una *desmemoria* de la relación entre el momento de la producción creativa y el contexto que la induce. Es importante destacar que el discurso retrospectivo de los grafiteros no representa necesariamente los sucesos de modo mimético sino que éste implica una interpretación del pasado (Chamberlain and Thompson, 1998). Su presente, hoy como artistas consagrados, probablemente modifique la percepción de su propia historia. Por otro lado, admito como imprescindible dicha *desmemoria*, puesto que sin ella el relato se tornaría indecible. La *desmemoria* permite la construcción poética del relato, así como la prolongación de la acción poética en la calle.

Conclusión

Las imágenes sobrevivientes del grafiti y el estencil porteños de los años 2001-2002 certifican un silencio simbólico respecto del contexto socio-político en el cual surgen. La casi totalidad de los relatos de artistas callejeros negaron una relación de causa y efecto entre el estallido de la crisis social de diciembre del 2001 y el levantamiento del grafiti y el estencil en la ciudad de Buenos Aires. Mi hipótesis de trabajo ha sido que el silencio simbólico sobre la pared en su contexto histórico, la negación de un orden causal expresamente dicha en los testimonios recogidos en el contexto del auge del grafiti y el estencil guardan una relación enigmática que requería ser descifrada.

El signo garabateado y diseñado sobre las paredes de la ciudad ocupó un espacio desvirtuando la memoria de la realidad que desplaza. Ya lo dijo acertadamente Blanchot (*La part du feu*, 1949): el signo deja en ausencia al objeto real que sustituye para ocupar su lugar y tornarse presencia. La representación es entonces una memoria que olvida el objeto de su recuerdo, porque lo sustituye mediante un cuerpo ígneo que *okupa* un tiempo líquido diluido en el recuerdo. La representación del arte callejero propone un discurso no narrativo, semejante al poema lírico que instala un nuevo acontecer en el cuerpo intervenido de la ciudad, un anti-poema que rompe la retórica dogmática del *supranarrador*. El mural, el grafiti o el estencil implican una *modificación* del discurso patrimonial; una de las primeras etapas de esta

Teresa Espantoso Rodríguez/María Fernanda Benítez (Eds.), *Actas del congreso GEAP Argentina II. Arte público en Argentina: experiencias en el espacio urbano*, 2014, Buenos Aires: UBA, 2022

modificación es la *desmemoria* del suceso que produjo o condujo a la representación. Esta etapa es esencial a la elaboración simbólica, puesto que la representación no es mimética sino que obligadamente reelabora la memoria cívica sometida al simulacro del discurso patrimonial del Estado. La conciencia histórica simultánea al suceso es aparentemente imposible a la hora de una elaboración simbólica del presente. El arte callejero *debe* eliminar dicho discurso para inscribir su propia presencia.

La *desmemoria* en el cuerpo del relato permite, por lo tanto, la materialización de la presencia poética tanto en el discurso como en la calle. El recorrido transitado por el transeúnte absorbe la *desmemoria* del signo y la aprovecha para *modificar* su propia interpretación de la realidad urbana. El signo se transmite mediante un olvido, el *simulacro* es derrotado en silencio. Hasta nuevo aviso.

Bibliografía

Barthes, Roland (1994), "Sémiologie et urbanisme" en *Œuvres Complètes II*, Paris, Editions du Seuil.

Baudrillard, Jean (1976), *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée.

Blanchot, Maurice (1949), *La part du feu*, Paris, Gallimard.

Chamberlain, Mary and Thompson, Paul (1998), "Introduction. Genre and Narrative in Life Stories", en *Narrative and Genre*, London and New York, Routledge, pp. 1-22.

De Certeau, Michel. (1984). *The Practice of Everyday Life*, Berkeley, University of Carolina Press, part III, chapter VII.

De Certeau, Michel. (1997), *The Capture of Speech and Other Political Writings*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

Gándara, Lelia. (2002), *Graffiti*, Buenos Aires, Eudeba.

García Canclini, Néstor (2010), *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*, Buenos Aires, Katz Editores.

Godío, Julio (2003), *Argentina: luces y sombras en el primer año de transición*, Buenos Aires, Biblos.

Indij, Guido. (2003), *Hasta la Victoria Stencil*, Buenos Aires, La marca editora.

Herbert, Joanna and Roger, Richard (2007), "Frameworks: Testimony, representation and Interpretation", en *Testimonies of the City: Identity, Community and Change in a Contemporary Urban World*, Aldershot, Ashgate, pp. 1-19.

Teresa Espantoso Rodríguez/María Fernanda Benítez (Eds.), *Actas del congreso GEAP Argentina II. Arte público en Argentina: experiencias en el espacio urbano*, 2014, Buenos Aires: UBA, 2022

Kozak, Claudia (2004), *Contra la pared. Sobre graffitis, pintadas y otras intervenciones urbanas*, Buenos Aires, Libros del Rojas.

Novaro, Marcos (2010), *Historia de la Argentina 1955-2010*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Portelli, Alessandro (1998), "Oral History as Genre" en *Narrative and Genre*, (eds. M. Chamberlain and P. Thompson), London and New York, Routledge, pp. 23-45.

Wallach, Ruth (2007), "Uncommon Threads: Oral History, Historical Narrative, and Public Art in Los Angeles", en *Testimonies of the City: Identity, Community and Change in a Contemporary Urban World*, Aldershot, Ashgate, pp. 207-227.