

STENCIL, ESPACIO, MOSTRACIÓN:¹
ESBOZO PARA UNA ESTÉTICA CÍNICA
Stencil, Space, Presentation: Outline for a Cynical Aesthetics

*Miguel Ruiz Stull**

Resumen

Lectura e interpretación de las figuras de los *stencil* en el orden de su emplazamiento público y urbano. Se considera este tipo de manifestación visual desde dos perspectivas: la primera, describe los distintos elementos que configuran el juego semiótico entre figura y emplazamiento desde una perspectiva de problematización política y, en segundo lugar, se da luces de esta problematización a partir de recursos de producción de sentido típicos de la doctrina cínica antigua. La coincidencia de estas dos perspectivas dará una imagen conceptual adecuada para entender el fenómeno artístico y cultural de los *stencil* y, a la vez, mostrar la eficiencia teórica que puede ser conferida la tradición cínica.

Palabras clave: *Stencil*, Teoría de la experiencia, Teoría del arte.

Abstract

The present article approaches reading and interpretation of the figures of the *stencil* in the order of its public and urban emplacement. Our hypothesis is to consider this type of visual manifestation from two perspectives: the first one will describe the different elements that form the semiotic exchange between figure and emplacement from a perspective of political interaction, and the second, will shed light on this interaction from the typical resources of sense production of the ancient cynical doctrine. In sum, the coincidence of these two perspectives will provide a conceptual image in order to understand the artistic and cultural phenomenon of the *stencil*, and at the same time, to indicate the theoretical efficiency with which the cynical tradition can be awarded.

Key words: *Stencil*, Theory of experience, Theory of Art.

¹ Ensayo surgido en un seminario dictado por Ticio Escobar, en el contexto del Doctorado en Filosofía m/Estética y Teoría del Arte, Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Agradezco a T. Escobar por sus comentarios y por dar lugar a exponer un primer borrador en la instancia de su seminario. Agradezco, finalmente, al Comité Editorial y lectores de *Revista Alpha*, quienes han aportado indicaciones relevantes que han dado forma definitiva al presente artículo.

Miguel Ruiz Stull

Llamémoslo *cut*, *stencil*, esténcil, estarcido, plantilla, *schablone*, *pochoir*, *stencil graffiti*, *serigrafitti* o ampliando el universo a los *graffiti*, el esgrafiado, *el scratch*, *los tags*, las bombas, las piezas, *los stickers*, la intervención urbana en general. *El happening* incluido. Utilicemos las calles para “contribuir a la confusión general”.
¡*Paint down babylon!* ¡Hasta la Victoria, stencil!

Dezzi-Indij (2004)



Londres, Inglaterra

La homogeneización del paisaje es la determinación específica con que se ha venido planteando la construcción de lo que usualmente llamamos y reconocemos como espacio público. No obstante, la configuración de este espacio no es agenciada por la efectuación de lo público, sino que es producto de una serie de decisiones del orden de una política urbana que despliega la uniformación de un lugar, sea ésta global o parcelada, respecto de un diseño que se basa en un principio sanitario.

Desde una perspectiva preliminar, es posible evaluar la presencia de los *stencil* en la inmediatez interpretativa de los muros, como una especie de acción reaccionaria, respecto de una instancia espacial que soporta su propia aparición y eventual presencia. A lo menos, éste es un hecho que en apariencia se nos presenta así: un momento de turbación en el *continuum* que tiende a la homogeneización en el paisaje urbano. Pero esta evaluación pende necesariamente del olvido de que el espacio público que alberga estas manifestaciones colectivas, los *stencil*, es ya una construcción de un determinado diseño proyectado como una especie de marca de la ciudad. En este sentido, la supuesta reacción con que naturalmente aparecen los *stencil* no pretende causar un simple desarreglo o ruido en la continuidad de un

espacio previamente dado sino, más bien, comporta la respuesta visual y discursiva respecto de una política que decide acerca de la disposición pública confortable del espacio que se propone al uso de cada individuo.

Paul Virilio (1999) hace mención de este fenómeno al determinar este *animus* de diseño de la ciudad como el producto de una ideología sanitaria que propugna la reducción del aspecto sucio del mal, sea por exclusión o reclusión de la ciudad,² creando las condiciones funcionales que distinguen las clases de una sociedad dada. Afirma Virilio

la esterilización progresiva de todos los factores naturales, la represión cada vez mayor ejercida en contra del hombre físico en el interior del medio urbano, han creado las condiciones favorables para la aparición de una multitud cada vez más amplia de opositores a las formas presentes de la vida colectiva y, a menudo, lo que es más revelador, a toda una sociedad. Es, en adelante, esta anómica la que constituye el potencial revolucionario (1999:140).

Este carácter *anómico*,³ sustraído de toda referencia a lo habitual y a lo acostumbrado, es lo que reconocemos como esencial de las figuras en *stencil*. Lo *anómico* en el *stencil* determina una nueva distribución de la materia sensible con que se presenta en nuestro hábito el espacio urbano. Aunque en el mensaje atribuible a cada uno de los *stencil* vemos visos de desazón, esto no se replica en la inacción o bien en el simple desaliento. Esta *anomía* conducirá, más bien, a la producción maquinal del *stencil* a afectar el principio de convergencia asimiladora que define, precisamente, la construcción de un espacio público. En otras palabras, por medio de la repetición múltiple de una figura en distintos puntos de la ciudad, no se estaría señalando sino el principio de uniformación que anima la política de planificación urbana, estrategia de subversión que asimilamos bajo los rasgos cínicos con que se introduce la inversión de los criterios de valoración específicos de la materia cultural por medio de la cual se configuraba la antigua distribución. En este sentido, lo *anómico* se identifica —como

² Virilio repite a Foucault de *Vigilar y Castigar* (2002) en esta idea al señalar que “indómita, la ciudad se ha vuelto el lugar específico de los elementos refractarios, se ha vuelto la primera subversión: a partir de la época clásica, la exclusión social que, hasta entonces, se realizaba geográficamente a través del exilio o el relegamiento, se introduce en la ciudad; la exclusión se vuelve reclusión, y en adelante el rechazo está en el corazón de la ciudad, en su principio, en espera de formar parte de su dinámica” (1999:141).

³ Lo *anómico*, según Deleuze y Guattari (2007), comprende todos aquellos fenómenos que no se dejan situar o estratificar según una norma (*nomos*) dada, en general configurada desde el aparato de Estado. Para este problema en particular remitimos al capítulo “Micropolítica y segmentariedad”, en *Mil mesetas* (1997).

veremos— con lo cínico por la operación retórica del humor y la presentación estética en velocidad.

Es decisiva la actuación en velocidad para la estética del *stencil*. Se trata de determinar rápidamente la conjunción figurativa que designe la cosa en la presentación misma del mensaje sustituyendo, así, a la significación. Pensar en velocidad para así subvertir las significaciones y anular cualquier vínculo con una semejanza que haga codificable o sistemático el mensaje a una cadena de reenvíos significantes. Esta operación semiótica consiste primordialmente en sustituir las significaciones por designaciones y mostraciones, técnica constitutiva del humor, que consiste en literalizar o, a lo más, transliterar mensajes y subcódigos culturales, reside en el interior de la estética del *stencil*, evadiendo así cualquier rasgo o aspecto de ironía. El *stencil*, en cuanto figura, no posee una pretensión de verdad trascendente sino huidiza con que se impone la estrategia de la ironía, quizá, al modo platónico de la manía o, en su extremo, de una estética de lo sublime. El *stencil* juega en y a través de lo grotesco, en un ánimo de absoluto pragmatismo de muy peculiares características.



Barcelona, España

La consigna del *stencil* se hallaría en la efectuación de un principio de subversión frente a este plan de diseño urbano a través de la implantación de una figura, de un punto en la ciudad, que se fuga en la multiplicación de la figura misma que sirve cada vez de modelo, de manera que llega a eclosionar el propio paisaje urbano por su sola presencia que tiende a la saturación, difiriendo, así, las condiciones efectivas de su propio emplazamiento. Esto plantea una distancia esencial con el *grafitti*, ya que si bien los dos comportan el carácter temporal de lo provisional y lo efímero de su presentación, el

grafitti apuesta por la originalidad que se basa en la imposibilidad de repetir la misma obra infinitas veces. Puede repetirse la técnica que se emplea, efectos y recursos en la producción de un objeto, pero la pintura de éste es simplemente única. He ahí la necesidad de su registro en fotografía.⁴



Santiago, Chile

La técnica y la estrategia del *stencil* no es sino ésta: la de repartirse en brigadas que toman por asalto la ciudad desde lugares aleatorios y de ocasión, repitiendo una matriz que es distinguible en distintos puntos del espacio urbano, supliendo por medio de su operación el vínculo entre identidad y originalidad, que se presenta como criterio necesario para el diseño de los espacios públicos, como lugar donde se aglutinan los reconocimientos y los monumentos que definen un cierto ánimo y relato de lo comunitario. De esta forma, el *stencil* actualiza el poder de distribución y relación de los elementos constitutivos de un espacio dado. En el caso de la ciudad podríamos indicar que se han radicalizado en pos de su buen funcionamiento y esta función es distinguible en el diseño de un espacio de veloz, aunque no libre, tránsito. El *stencil* se constituye en su operación de producción y de lectura en base a este mismo criterio que se identifica con la incrustación de la velocidad, pero, a través de la inflexión de su figura que invierte los códigos y las significaciones propias que los constituyen.

El *stencil*, en efecto, incrusta en el espacio una nueva temporalización que retrasa o difiere la velocidad proyectada y planeada en el tránsito en la urbe. Propiamente, la imagen del *stencil* provoca un mínimo de ralentización

⁴ Cfr. *Libro del grafitti* (2005), repertorio de *grafitties* y murales chilenos, elaborado por José Yutrovic y Francisco Pino, que recopila distintos modelos y diseños de este arte callejero. En ambos casos se trata de crear un archivo, sin considerar los aspectos especulativos, que en nuestro caso son lo más atractivo que posee esta manifestación visual.

Miguel Ruiz Stull

de la experiencia usual de la ciudad. Radicalizando la noción de *heterotopía* capitalizada por Foucault (1999:436ss.) el *stencil* agencia un ruido en el funcionamiento interno del espacio y de la cultura que es pensada en la ciudad y es así como este mínimo de *ralentí* hace devenir el espacio urbano como visible en su tránsito, lo que provoca el efecto de dar cuenta del diseño del que sólo teníamos una noticia habitual y dada, por ende, aún no suficientemente pensada. El *stencil*, tomado como consigna, reconfigura ese espacio de la ciudad como realmente público, interviniendo así, por medio de la imagen y el texto, la palabra que actualiza una nueva distribución en nuestra sensibilidad (Rancière, 2006:12ss.). Esta nueva distribución marca la instancia donde la escritura del *stencil* efectúa una reapropiación de la base cultural repartiendo, a partir de su pluralidad constitutiva la posición de los elementos que definen lo sistemático de una cultura dada. Esto significa delinear un nuevo marco de las condiciones de sensibilidad de los objetos culturales. Estas condiciones para el *stencil* son, no obstante, actuales y no meramente posibles, ya que el éxito de su presentación reside en la eficacia y en los efectos de su mensaje. La eficacia de toda la estética del *stencil* se configura desde su materialidad: he ahí su coeficiente de realidad y la eficiente producción de mensaje.



Buenos Aires, Argentina

Desde otro punto de vista, el diseño de la urbe busca frecuentemente automatizar el reconocimiento al llevar a cero su propia operación, convirtiéndose así en hábito y costumbre algo que se plantea como supuesto y no digno de detención crítica: en este caso, la velocidad del desplazamiento en la ciudad. Es posible pensar que es este proceso entre identificación, reconocimiento y hábito, lo que finalmente es puesto en crisis por la técnica del *stencil*. He ahí su potencia que anteriormente hemos llamado *anómica*, potencia que se sustrae de lo que ahí se ha establecido y de lo que ha olvidado sus propias condiciones específicas de emplazamiento. Por esto, la ciudad, en palabras de Virilio, “participa, hoy en día, menos en el orden que en el desorden, menos en lo social que en lo asocial” (1999:141). El lugar, la

ciudad, que se plantea desde sus inicios como una entidad y un producto que se sustrae de lo natural, que reacciona frente a lo sucio de lo campestre, se ha vuelto indómita, invirtiendo así su propio comportamiento de carácter cultivado y de higiénico *domus*.⁵ El *stencil*, desde esta perspectiva, no es más que la naturalización de un impulso que, en principio, fue el de la concentración urbana, que ahora se despliega bajo los caracteres de lo que antes había sido negado por la construcción misma de la urbe. Por esto, la primera reacción de la opinión pública es de la aversión frente a estas obras, determinándolas como suciedad y vandalismo, como índice inequívoco de destrucción de la propiedad pública. Por esto, el *stencil* se enviste de rasgos cínicos que subvierten la opinión general y colectivamente aceptada.



Santiago, Chile

Por su vocación y aspecto esencialmente cínico el *stencil*, desde un punto de vista estético,⁶ coloca en tensión la misma noción de poética, acentuando su doble significación: (i) como condición técnica de producción de objetos y (ii) como mensaje que en su sui-referencialidad⁷ indica la significación funcional de sus propios movimientos de producción.

⁵ Virilio da un interesante uso da al término latino “domus” que indica todo lo que podemos considerar como familiar y próximo, un hogar o patria, a fin de cuentas. Radicalizamos esta condición que lleva a cero la percepción, ya que lo doméstico se configura desde lo ya visto, dándose así por sentado su existencia y en posición. La potencia de la *anomia*, en este sentido, señala lo que ahí, en lo cercano y en lo vivido, no ha sido aún pensado en cuanto doméstico.

⁶ Los *stencil* incorporan el canon de la construcción fragmentaria de la obra y de la intervención activa del espectador, en oposición a los cánones de la modernidad —estéticas de la totalidad o de lo absoluto— a los cánones de las vanguardias —estéticas de lo singular y lo extraordinario— y a los cánones clásicos en tanto estéticas de lo regular y lo normal. Cfr. Bravari y Ruiz (2006).

⁷ Desde el punto de vista de la teoría de la enunciación, Ducrot en *El decir y lo dicho* (1994) ha desarrollado las razones que llevan a invertir el esquema de Benveniste: no es el fenómeno de sui-referencia (pro-personales Yo-Tú) el que puede explicar el performativo (Austin), es justo lo contrario, la sui-referencia se explica “por el hecho de que ciertos enunciados están socialmente consagrados a la ejecución de ciertas acciones”. El performativo se explicaría por

La idea del *stencil* no es asimilable a estas dos posibles definiciones de la actuación de una poética ya que, técnicamente, el *stencil* despliega su producción de un modo económico, que reside en la confección de una matriz que permite incorporar al plano material de la expresión íconos provenientes de dispositivos sígnicos heterogenéticos.⁸ Su configuración es plenamente anecdótica, compartiendo rasgos serios y cómicos a la vez: lo *spoudegeloios*, lo serio-cómico, encarnado en el bufón desvergonzado —cuestión que es apreciable en diversos *stencil*— coloca de manifiesto la no necesidad de ritos y costumbres sociales, develando su arbitrariedad esencial (Branham 2004:176-7). Lo anecdótico, al modo de la *chreia* cínica,⁹ permite su reproducción infinita adecuándose con absoluta comodidad a distintos contextos de enunciación que inquietan por ser subvertidos en su seriedad. Pero, en este rasgo propiamente cómico reside toda la seriedad de su movimiento significativo, en la medida en que la nueva situación de recepción y sensibilidad configura otro modo de establecimiento de relaciones que comprometen su entendimiento. Por esto la relación entre *stencil* y emplazamiento urbano se vuelve dramática,¹⁰ ya que la imagen deviene toma

el ilocucionario y no a la inversa. Es el ilocucionario el que constituye los presupuestos implícitos o no discursivos” (Deleuze, 1997:84). De este modo, la imagen del *stencil* hace devenir propiamente tal, el espacio funcional de la ciudad en espacio público, como lugar de convergencia de series divergentes de discursos, lugar que es tomado bajo efecto del humor, operación que reconsidera la distribución seria que poseen los elementos en determinadas circunstancias.

⁸ Evocamos acá la idea foucaultiana de dispositivo, rastreado principalmente desde *Surveiller et punir* (1975) que denota la composición de diversas líneas no centralizables en la homogeneidad de un sistema, ya sea de objetos, sujetos o lenguas, sino que muestra direcciones que esbozan procesos que tienden al equilibrio. Estas líneas no serían más que enunciados, los cuales “se refieren a las líneas de enunciación donde las posiciones diferenciales de los elementos son distribuidas; y las curvas mismas son enunciados porque las enunciaciones son curvas que distribuyen variables en una ciencia en un momento dado, o un género literario o un código legal o un movimiento social, los cuales son precisamente definidos por los regímenes de enunciados que ellos engendran” (Deleuze, 2003:317-339). Desde este punto de vista, el *stencil* se define por sus condiciones de visibilidad y de enunciación, las cuales derivan, se transforman y se modifican continuamente. El carácter pragmático se identifica, así, por su heterogénesis continua.

⁹ La voz griega *chreia* posee múltiples acepciones y contextos de enunciación que van desde la necesidad o precariedad de una situación hasta la idea de trabajo y función que remite a la superación de ésta. En este sentido, es significativo que esta palabra se haya traducido al latín en el campo semántico de vocablos como *opus* (obra, operación) y *negotium* (ocupación). Nosotros tomamos su significación retórica que remite tanto a lo anecdótico de una circunstancia que cobra como expresión una máxima o sentencia que permite soslayar afirmando la precariedad de una situación. Cfr. *Chreia* en Liddell & Scott. *A Greek-English Lexicon* (1940).

¹⁰ Esto es quizá uno de los efectos más característicos —al menos desde un punto puramente semántico— de la imagen de los *stencil*, el decir libre, al modo de la parresía. Como lo señala Foucault: “el principal efecto de este combate parresiástico con el poder no es llevar al

Por medio de este espaciamento el *stencil*, en cuanto enunciado-imagen, se nos presenta en toda su vocación pragmática, que se constituye a partir de su continua heterogénesis y no así de una mera autorreflexibilidad enunciativa. Si bien los sistemas de signos se interrelacionan autorreferencialmente, pues los límites intersemióticos funcionan como dispositivos traductores de segmentos signícos y de regímenes discursivos autónomos e interrelacionados semióticamente con los núcleos mnemotécnicos de la cultura que configuran un espacio de significaciones,¹¹ el *stencil* nos habla desde aquello que, justamente, ha olvidado esa reserva mnémica que configura lo cultural, a saber, de las condiciones arbitrarias y no necesarias que permitieron su instalación y práctica efectiva. Por esto, la convergencia entre series divergentes de discursos con que se nutre el *stencil* es en términos de tiempo siempre provisional, ya que la materialidad de su figura determina una escena fugaz de la coyuntura, sin plantear un índice de su resolución, solamente la interiorización de su potencia significativa. En efecto, la realidad significativa del *stencil* supone la desvinculación del plano de lo imaginario para dar a luz su significación. Sus efectos y rendimientos productivos, creemos, han de ser necesariamente metonímicos por la solidaridad sintáctica entre *stencil*, figura y emplazamiento, sustraída de toda vocación veritativa o referencial. Por tal razón, el *stencil* no es metáfora, ya que su asimilación de líneas discursivas heterogéneas no supone un concepto previamente dado, del cual sólo sería, a su imagen, una expresión o sentido posible por analogía. Al contrario, la figura concreta dada por el *stencil* establece nuevas condiciones de lectura frente a lo real, sobredeterminando así el olvido de su existencia y más sensiblemente, la de su propia operación o puesta en obra (Martin, 2005:243-5). Es por este desplazamiento del plano de la significación que el *stencil* funciona a partir de un humor cínico, afecto que reinstala al sujeto de la ciudad —sujeto de tránsito de la urbe— en otro modo de percepción; en una nueva sensibilidad que, ciertamente, da que pensar, haciendo visible aquello que por habitual había sido dejado de lado para la percepción.

La estética del *stencil* no se configura, entonces, en base a la administración correcta de un número finito de reglas establecidas y que determinan la producción serial según un modelo previo, sino que su forma de operación se reconoce en la escenificación de estrategias de producción de sentido que tienen por fin la manipulación de contenidos discursivos pertenecientes a la comunidad a la que está dirigida, materializada a través de su emplazamiento urbano.

¹¹ Lotman lo plantea de la siguiente manera: “El espacio se nos aparece como una intersección en varios niveles de varios textos, que unidos van a formar un determinado estrato, con complejas correlaciones internas, diferentes grados de traducibilidad y espacios de intraducibilidad” (1999:41).

En suma, en la escena que abre el *stencil* pueden identificarse dos momentos: lo heterogenético y lo pragmático. Momentos de un proceso que no pueden ser pensados sino como estratégicos en su actual convergencia, una heterogénesis continua respecto de sus elementos constitutivos variables entre lo figurativo y lo textual y respecto del emplazamiento que lo aloja. Desde este emplazamiento particular, el *stencil* en cuanto *pragma*,¹² como la puesta en marcha o en obra de un actual estado de cosas, define nuevas líneas de distribución de lo sensible que cooperan provisionalmente con tal o cual significación del *stencil*.

En otros términos, Deleuze plantea que un código —que supone una dimensión estructural— actualizará “tales o cuales relaciones, tales o cuales valores de esas relaciones, tal o cual reparto de singularidades; otras se actualizan en otro lugar o en otro tiempo” (2005:233). Esta nueva imagen del código implica que la totalidad virtual de un dispositivo discursivo se actualizaría siguiendo direcciones excluyentes en cada estrategia de producción de sentido según señala Deleuze “así pues, hemos de distinguir la estructura total de un dominio dado como conjunto de coexistencia virtual, y las subestructuras que corresponden a las diversas actualizaciones en ese dominio. De la estructura como virtualidad hemos de decir que es aún indiferenciada aunque sea absoluta y totalmente distinta” (2005:234). De este modo, el *stencil* se encarna —en cada caso— en su forma actual, bajo un régimen de diferenciación que se identifica con la estrategia específica de producción de sentido, marcando así su distinción en orden a su emplazamiento. No obstante, el orden del emplazamiento, el espacio urbano, sólo se nos hace visible en la medida en que la presencia del *stencil* lo releva en cuanto a una escena que asiste a la percepción. Los *stencil* no son tanto un contradiscurso de una norma que previamente se establece en un momento y en un lugar dado, sino que expresan el movimiento mismo de la cultura, la que se toma la calle, tomando la palabra por vía de la eficacia de una imagen, produciendo, así, un nuevo proceso de emplazamiento que se ha configurado desde su origen para la expresión de lo público.¹³

¹² La voz *pragma* en griego refiere a un hecho, estado de cosas, al proceso y resultado de una acción en general (praxis). Nosotros lo tomamos como la producción de un estado, el proceso donde se actualiza una cierta manera de presentar un asunto, una cosa en general. Cfr. Liddell & Scott. *A Greek-English Lexicon* (1940).

¹³ La literatura crítica reciente sobre la significación de los *stencil*, nos referimos principalmente a los trabajos de Tristan Manco en *Stencil Graffiti* (2002), Josh Macphee en *Stencil Pirates* (2004) y Christian Hundertmark en *The Art of Rebellion* (2005), insiste en el carácter contracultural de su discurso. Nuestro punto difiere de éstos, en la medida en que el *stencil* funciona como un devenir de la cultura que se identifica con su poder propiamente incoativo y transformacional. Lo contracultural pende, necesariamente, de ciertas condiciones culturales dadas y pensadas como históricamente estáticas. Creemos que los fenómenos inmersos en la cultura, primordialmente las manifestaciones artísticas, establecen en su extremo

BIBLIOGRAFÍA

- BRAHAM, R. Bracht. "Nietzsche's Cynicism: Uppercase or lowercase?", en *Nietzsche and Antiquity*. Paul Bishop (ed.). NY: Camden House, 2004.
- BRAHAM, R. y M.O. GOULET-CAZÉ. *Los cínicos*. Barcelona: Seix Barral, 2000.
- BRAVARI, Víctor y Miguel RUIZ Stull. "La política del *stencil*", en *Revista Teoría del arte*. Santiago: Universidad de Chile, 2006.
- BUCHANAN, Ian. "Deleuze and Cultural Studies", en *A Deleuzian Century?* Ian Buchanan (Ed.). Durham: Duke UP, 2005.
- DELEUZE, Gilles y Félix Guattari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pretextos, 1997.
- *La Isla desierta y otros textos*. Valencia: Pre-Textos, 2005.
- *Deux régimes de fous*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003.
- *Two Regimes of Madness*. New York: Semiotext(e), 2006.
- DUCROT, Oswald. *El decir y lo dicho*. Buenos Aires, Edicial, 1994.
- FOUCAULT, Michel. *Discurso y verdad en la antigua Grecia*. Buenos Aires: Paidós, 2004.
- *Vigilar y Castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.
- "Espacios diferentes", en *Estética, ética y hermenéutica*. Buenos Aires: Paidós, 1999.
- HUNDERTMARK, Christian. *The Art of Rebellion*. Corte Madera CA: Gingko Press, 2005.
- LIDDELL, Henry George & Scott, Robert. *A Greek-English Lexicon*. Oxford: Clarendon Press, 1940.
- LOTMAN, Yuri. *Cultura y Explosión*. Barcelona: Gedisa, 1999.

índices o conatos o tentativas que actualizan en su presentación sus propias condiciones reales, y no meramente posibles, de experiencia. De este modo, el *stencil* —en su aparición— efectúa un movimiento de apropiación de su emplazamiento, haciéndolo devenir efectivamente público a través de un acto de enunciación que en su figura solamente puede ser señalado como expresión de lo colectivo, al redistribuir los límites y posiciones de lo ahí expuesto en su variante significación. Diremos, una nueva forma de configuración de un *habitus* que se piensa como la instancia generativa de esquemas de pensamiento, afectos y de discursos que se desvinculan de estructuras pre-existentes que donarían la posibilidad de su articulación y actualización: es al esfuerzo de la auto-invencción a lo que asistimos en la escena abierta por el *stencil*. Cfr. Buchanan, 2005:106-7.

- MACPHEE, Josh. *Stencil Pirate*. Brooklyn: Soft Skull Press, 2004.
- MANCO, Tristan. *Stencil Grafitti*. London: Thames & Hudson, 2002.
- MARTIN, Jean-Clet. "Deleuze's Philosophy of the Concrete", en *A Deleuzian Century?* Ian Buchanan (ed.). Durham: Duke University Press, 2005.
- RANCIÈRE, Jacques. *The Politics of Aesthetics*. NY: Continuum, 2006.
- VIRILIO, Paul. *La inseguridad del territorio*. Buenos Aires: La Marca, 1999.
- YUTROVIC, José y Francisco PINO. *El libro del Grafitti*. Temuco: De Pardepés, 2005.