

HIDING AND SEEKING LÍMITES Y POTENCIALIDADES DE LA “ESCENA LOCAL” COMO CATEGORÍA ANALÍTICA

Jorge Sepúlveda

Curador Independiente y crítico de arte, Argentino.

jorge@numcero.cl

Ilze Petroni

Investigadora en Artes Audiovisuales, Argentino.

Becaria de Conicet

ilzepetroni@gmail.com

Resumen

Desde hace un tiempo que trabajamos con las escenas locales de Argentina y Chile y en este tiempo hemos reflexionado sobre sus modos de funcionamiento tanto en la producción artística y discursiva, como en las relaciones entre sí y con los sistemas de arte dominantes.

Es por ello que, en este ensayo, nos centramos en las implicancias del término: en aquello que en él se esconde y en sus potencialidades efectivas.

Palabras clave: escena local, arte contemporáneo, categoría.

Abstract

For some time now, we have been working with local scenes of Argentina and Chile and we have thought about the different ways these scenes carry out in both artistic and discursive productions. As well as the relations among themselves and with the dominant art systems.

This is why, in the present essay, we focus on the implications of the term: in what is hidden within it and its effective potential.

Key words: local scenes, contemporary art, category.

“Tres o cuatro acordes nos van a bastar para dejar todo esto igual que como está.” Profetas y frenéticos

Cada vez que escuchamos –en una conversación entre agentes locales del arte contemporáneo– los análisis y los diagramas que usan para entender la producción artística que nos rodea, nos preguntamos ¿qué están haciendo estos cónsules culturales?, ¿acaso no es aplicacionismo? ¿No es acaso imposición de una cuadrícula sobre el terreno que obliga a los objetos (de arte y de estudio) a organizarse de acuerdo a estas categorías foráneas?

Detrás de estas preguntas hay otras preguntas latentes: ¿es posible construir una discursividad teórica sobre arte contemporáneo (de estas latitudes) que sea específica a sus problemáticas contextuales? ¿Es posible una discursividad que sepa generar los intersticios y márgenes de maniobra para poder indagar las formas de producción, circulación y consumo artísticos en, desde y del Cono Sur? O mejor dicho: ¿es posible una discursividad que pueda dar cuenta, en su propio peso específico, de las particularidades que lo hacen identificable?

Esto porque tenemos la certeza de que cada objeto está construido y modelado por el lenguaje que lo señala, contiene y posibilita en tanto tal. Un lenguaje que, en el movimiento de indagación, le otorga estatuto de existencia.

Sabemos de la tradición y las eficiencias de la academia universitaria tardo-moderna que privilegian y ponderan las teorías producidas en el Occidente (del Hemisferio

Norte)¹ y que las utiliza en la construcción de sus marcos categoriales. Sabemos también de la impronta que la universidad tiene hacia fuera de sus límites ya que lo que allí se produce, se expande radialmente hacia otras instituciones y formaciones culturales.

De este modo, ese modelo cognitivo se reproduce pro-teicamente y se refuerza en su dominancia a través de la retórica académica que se confunde con la producción de conocimiento.

Lo que sucede, entonces, es que esas categorías se reifican al punto de volverse incuestionables, su influencia se naturaliza². Y que en su uso cotidiano corren el riesgo de agotar su sentido, de convertirse en significantes vacíos. De convertirse en ese algo que nombra y que no puede saberse a qué refiere. Del que no puede, ni se necesita, determinar su significado ni su sentido. Por ello resulta imposible establecer sus cualidades, las características particulares que lo convierten en una cosa y no en otra. Aquello que lo constituye en caso dentro de un rango.

Esta es la condena y paradoja de toda categoría: que en su uso se inhabilita. Decíamos en el *Procrastination Tour*³ que el éxito y el fracaso de la filosofía es convertirse en sentido común. Las categorías que propone la filosofía -que es un modelo de organización del mundo para saber qué hacer con él- se convierten en herramientas automáticas de juicio práctico.

Eficiente en lo contingente, este procedimiento genera confianza en uno solo de los posibles diagramas sobre la realidad, perdiendo con ello su capacidad crítica; la posibilidad de dar cuenta de aquellas cosas que fueron negadas por él y negando la coexistencia con otras filosofías. Así, elimina de las categorías todo aquello que las sustentó argumental e históricamente, elimina de ellas la filosofía para convertirlas en consignas (o *slogans*).

En la universalización del sistema de arte contemporáneo (y sus aplicaciones) la noción de “escena local” ha sido afectada por este síndrome.

Vale preguntarnos entonces ¿de qué hablamos cuando hablamos de escenas locales? ¿Qué estamos queriendo decir? ¿De qué manera esto es un síntoma y de qué manera es una consecuencia? Y vamos por más: ¿cuál es la política (y la ideología) que sostiene nuestra confianza en estos significantes vaciados? ¿Cuál es su lógica y su eficiencia? y ¿cuál es el interés?



Fig. nº1: Taller

1. Porque, aunque coqueteemos con la idea de nuestra excentricidad y diferencia, y nos autonominemos “exóticos”, nosotros somos el Occidente sureño.

2. Tal como antes las valoraciones morales de la religión católica se establecían como Ley Natural.

3. El *Procrastination Tour* fue un seminario sobre teoría y crítica de arte como arma de destrucción masiva, realizado por Curatoría Forense –en conjunto con gestores culturales de Argentina- entre mayo y septiembre 2010.



Fig. nº2: Artistas residentes.

En un texto que escribimos a propósito de las celebraciones del Bicentenario en Argentina y Chile, postulamos que “el signo actúa con la contundencia del objeto” y que “es el uso ideológico el que ha eliminado la necesidad de significado para la eficiencia de su enunciación”⁴.

Pensemos esto respecto a las escenas locales. Hay algo frente a nosotros. Hay un fenómeno del que somos observador y parte. Un conjunto de objetos, deseos y relaciones entre ellos. Un conjunto que al ser nombrado se constituye y puede ser manipulado.

El conjunto de acciones y producciones (artísticas y discursivas) ha sido llamado ‘escena local’ y en su enunciación compartimos –mejor dicho, queremos creer compartir– su definición. Esta decisión es la que construye un lenguaje común en torno al objeto⁵ que existe o que deseamos que exista.

Sin embargo, nosotros sospechamos de la capacidad de comunicar del lenguaje, del acuerdo que lo sostiene y de su necesidad. Pensamos que la comunicación es posible solo porque existe un desfase hermenéutico, un malentendido productivo que es resuelto fuera del campo del que el lenguaje puede hacerse cargo.

Y como dudamos de esa transparencia lingüística –esto es la relación representativa del significante a su referido– no podemos más que poner en cuestión las categorías que refieren a objetos, prácticas, relaciones y vínculos. Esto se extiende a los discursos que los transportan. Poner en cuestión implica también dar cuenta de los vacíos genealógicos a los que nos enfrentamos.

No sabemos a ciencia cierta –aunque la hemos rastreado– quién postuló por primera vez el término “escena local” como categoría analítica para el ámbito de las artes visuales contemporáneas, como tampoco sabemos cuándo emergió y comenzó a formar parte del vocabulario de artistas contemporáneos y demás servicios asociados (curadores, críticos, investigadores, galeristas, etc.). Su uso ha borrado, convenientemente, su historia.

Lo que sabemos es que el término –tanto en inglés como en francés– se utiliza principalmente para referirse a la música en relación con su entorno. Y más específicamente, a pequeños grupos que construyen procesos de identificación⁶ en relación con un estilo musical y las

4. “El signo está vaciado y, aún así, funciona”, publicado el 12 de agosto de 2010 en .2c Bicentenario. Punto de encuentro. Proyecto del Instituto Goethe de Córdoba, Argentina.

5. Aquí se hace válida la noción de subject que reúne al objeto y sujeto eliminando una distinción muchas veces ficticia y que muchos no podríamos sostener argumentalmente: ¿cuál es la particularidad que hace a este objeto un sujeto?

6. Distinción que hace visible Catherine David cuando es consultada por la relación entre identidad y “otredad”. Argumento que refuerza al condenar esta diagramación por esencialista y que culmina diciendo “uno sólo tiene identidad fija cuando está muerto”. Charla dictada en el Centro Cultural Gabriela Mistral, Santiago de Chile, 22 de diciembre de 2010.

prácticas que de él se derivan. Es decir, una escena local es entendida como una subcultura marginal ligada a una minoría. Los ejemplos más a mano son el grunge y el punk.

Por el contrario, “escena local” en lengua castellana no hace referencia exclusivamente a la música. Para nosotros adquiere una especificidad que la diferencia de ese otro campo de la producción cultural. Tiene otra densidad, otra carnadura.

¿Cuál es ésta?

Pensemos en un sistema de arte dominante, cualquiera sea éste. Pensemos en sus agentes e instituciones. En sus reglas de juego. En sus lógicas y políticas que le garantizan estabilidad en el presente y continuidad hacia el futuro.

Ahora pensemos que este sistema, para dinamizarse, evitar la obsolescencia y no fagocitarse en relaciones endogámicas necesita de otros (subsistemas) que le sean subsidiarios. Es decir, no requiere de iguales o pares. Mas bien, exige para sí todo lo contrario: hijos menores que no alcancen –preferentemente nunca– la mayoría de edad (su independencia o autonomía) para, de este modo, continuar ejerciendo su potestad. Y, en consecuencia, su poder.

Así que si acordamos que toda noción disponible para referenciar objetos y prácticas encierra trampas o contiene veladuras; ésta es la primera a la que nos enfrentamos cuando hablamos de escenas locales: la subordinación a la escena dominante que actúa como modelo, objetivo y meta.

Porque una “escena local” es eso: un sistema de subordinación de las competencias de otros para que no se desarrollen completamente y que, por tanto, se habiliten como una recurrencia de imitaciones y rapsodias que se eternicen en estado de aprendizaje. Su máxima perversión es llevarlo a solicitar su permiso y su venia (su validación).

La relación es una relación típicamente edípica/eléctrica. La fascinación que provoca (este estado que fluctúa entre la hipnosis y el Síndrome de Estocolmo) impide la relación con otros sujetos dotados de autoridad discordante en una sociedad diversa. Pero más allá de lo freudiano del caso, es preciso establecer cómo se despliega esta relación de pupilaje hacia ambos polos.

En primer lugar –y como es obvio– el sistema dominante se dota de una hegemonía que rentabiliza de su posición en la punta de la pirámide. Lo hace no solo en términos de mercado; sino también en el aspecto simbólico.



Fig. nº3:

Veamos: los agentes e instituciones de las escenas locales, en su afán de poner pie o plantar bandera en la tierra prometida, devalúan u obvian requerimientos y/o renuncian a derechos. En suma, firman contratos abusivos (implícitas las cláusulas en la letra chica que nadie lee) que más que llevarlos al éxito, los condena a su fracaso⁷. Total, la fila en la sala de espera es larga y está compuesta de sujetos ansiosos.

La escena dominante, por el contrario, se beneficia de esta situación en tanto se nutre –devorando– de contenidos excéntricos que están fuera del centro, del centro de poder y validación.

No importa que sea por exotismo, aires telúricos o un “estar a la altura de”, el sistema alimenta su maquinaria con mano de obra barata y, en ese mismo movimiento, se asegura la persistencia de los criterios de valoración ya consolidados sin tener que sostenerlos. No se requiere argumentación proselitista porque el otro (“el local”) está vencido por su propia ficción. Porque está vencido por su ambición de pertenecer.

Lo subordina la pregunta *¿che voui?* (el enigma del deseo del Otro) porque esto lo constituye como sujeto (no importando la calidad de esta constitución) y porque le define las coordenadas de su deseo y con ello aprende a cómo desear (Žižek, Slavoj, 2003: 162).

Y aún hay más: el sistema dominante modela el deseo y el accionar del otro separándose simbólicamente de sus consecuencias mediante la monetarización unilateral de esta relación. Esto es: funcionaliza las escenas locales para convertirlas en argumento de venta cuyo objetivo es la consecución de recursos financieros para –entre otras cosas– desarrollar proyectos de pedagogía intervencionista. Se financia, usando en favor de su colonización, la toma de rehenes que convierte en su capital y que rentabiliza mediante la discriminación positiva que ha enseñado. La que tiene el propósito de transformar, convertir a estas escenas en más de lo mismo. En otras palabras: es una forma de colonización programática –que no solo afecta directamente a la producción de objetos de arte, sino también a la producción discursiva y prácticas de gestión– en donde el éxito radica en la instauración de un modelo único de “pensamiento y recompensa”.

Ahora bien, todo esto no puede suceder sin una contraparte débil y dispuesta –deseosa– a colocarse en situación de dominación. El tango se baila de a dos.

¿Cómo determinar si esto ocurre efectivamente en las escenas locales? Leyendo el modo de presentación y ar-

7. Baste un ejemplo: Barrio Joven en arteBA. No sólo los participantes primero envían una propuesta que será evaluada por un comité; sino que en el caso de ser seleccionados deben pagar todos los costos que implica el montaje de un stand (además de los gastos de traslado, estadía y alimentación) y por lo único que lo hacen es por la promesa de visibilidad, venta y ganancia.

gumentación que hacen de sí mismas cuando se las interroga. Leyendo cómo se descartan a sí mismos cuando pretenden hacerse legibles.

Las afirmaciones realizadas por los artistas locales hablan, simultáneamente, de las condiciones del caso y del contexto. El discurso requiere de un consenso sobre el valor que no está necesariamente orientado a la satisfacción de otro (discurso o modelo). El *¿che voui?* puede ser conscientemente ignorado o explicitado hasta demostrar lo absurdo de su lógica.

¿Qué es lo que tienen las escenas locales a su favor? Un favorable desfase y un malentendido productivo respecto al sistema del arte dominante. Pero estas diferencias y su especificidad se pierden cuando se realiza una “corrección ortográfica”, gramatical o de buenos modales: se estandariza y se funcionaliza.

¿Por qué? En gran medida las escenas locales son una estrategia editorial de la escena dominante para tener una contraparte débil hacia donde expandir la feligresía a la vez que reafirma -con pruebas construidas y plantadas- la confianza de los convencidos.

¿Qué queda en una escena local luego de esta operación?

- Algunos representantes que, como un consulado o agregaduría cultural, repiten esa lejana esperanza;
- los (artistas) bloqueados que, luego de la fascinación inicial, descubren que no coinciden y no satisfacen las exigencias de un padre castigador;
- y, por último, algunos pocos que sostienen la autonomía de sus intentos a pesar de haberse enterado de la trilogía héroe-mártir-guerrillero procedimiento que llamamos Art Qaeda, Bariloche 2009).

Nosotros planteamos que una redefinición del concepto de escenas locales permitirá dotarle nuevamente de significado y con ello forzar un sentido que actúe autónomamente del sistema que le dio origen e impuso su uso. Modificando así sus rentabilidades y goces, al modificar la estructura de relaciones.

Claro, podríamos redefinir escena local o podríamos relevarlo con otra definición (vulnerable y reiterativamente revisada) y así evitar la carga simbólica heredada. Conociendo su historia podremos desestimarla, no para repetirla (como tragedia y como farsa); sino para hacer posibles otras producciones discursivas que desmientan que, aunque los caminos sean muchos, el objetivo (la meta) siga siendo uno solo. Esto porque sabemos que una definición constituye alrededor suyo un sistema, irradia sentido e irradia prestigio.

Ahora bien, si caemos en la coartada del regreso a la etimología, lo hacemos porque reconocemos que las palabras son constructos convencionales y por lo tanto, históricos. O lo que es lo mismo: surgen, se estabilizan en su uso y ante nuevas prácticas, mutan y mudan su significación. Y así sucesivamente. Entonces, decir una palabra implica reconocer esa historicidad.

La de la noción de escena es, a lo menos, llamativa: de su origen griego *skené* (relativa a *skia*, sombra, cobertizo), que refería a la construcción que utilizaban los sacerdotes para cambiarse de vestimenta para los diferentes roles en los rituales dionisiacos, se utilizó luego para señalar la construcción –sea en piedra o con superficies livianas– a través de la cual los actores hacían su aparición. Hacia 1590, su significado generalizado se refería al lugar donde transcurre la acción dramática, que es el significado que aún utilizamos.

Es curioso: de ser un espacio ocultado a la mirada a ser el espacio que contiene lo que es dado a mirar y escuchar. Delante de una escena presenciamos, dijimos, aquello que nos es dado a la percepción. Pero esto ha sido ensayado, coreografiado. Nada queda librado a la contingencia. Vemos lo que quieren que veamos y toda la trama y las intrigas que hicieron posible el acto quedan debidamente ocultadas.

¿Qué sucede cuando realizamos la traslación de la noción al sistema de arte?

Pues bien, admitimos que estamos frente a una declamación, una danza en la que las prácticas y relaciones posibles son solo las que fueron construidas y aprobadas por el director y aceptadas por los actores (principales, secundarios y el coro). Estamos frente a un ritual. Ritual que obtura todos los intereses en disputa, las confabulaciones, las traiciones, las luchas, etc. que hacen posible la existencia de un sistema de arte.

Una posibilidad sería patear el tablero, señalar el ritual (ya vaciado) y mostrarnos las consecuencias inevitables de él. Consecuencias que se independizan de su pasado revirtiendo su autoridad, al explicitar su lógica y su diagrama, y que construyen otra que le permite la enunciación de lo ignorado (en ambos sentidos).

Para ello, una posible redefinición podría ser hablar de prácticas artísticas localizadas⁸. Esto es que ciertas producciones (artísticas y discursivas) se articulen en un modo de revisión crítica de la cultura que las convierte en arte contemporáneo.

8. No discutiremos ahora la noción de arte, si nos reafirmaremos en sus connotaciones (construidas en y desde la estética) relativas a los procesos cognitivos (incluyendo sus sesgos y la disonancia).

Pero esto no ocurre en un discurso flotante, sino que se asienta en el contexto específico que lo hizo posible. Que en su ejercicio adquiere consistencia y se encamina hacia una autonomía que lo constituye como un interlocutor válido ante otras prácticas artísticas localizadas.

De esto es lo que hablamos cuando señalamos la distinción 'nunca antes hecho, nunca antes visto'. Investigar un objeto de arte y el entorno que lo hace posible tiene dos distancias: comprender sus razones (su lógica interna) dentro de su contexto y ponderarlas con otros.

La globalización da por supuesto la homogeneidad de un sistema de arte contemporáneo. Nosotros planteamos que confiar en esto es sólo una herramienta para intentar levantar parámetros externos. Ello supone priorizar provisoriamente un consenso discursivo. Un consenso que, por lo demás, no corre ningún riesgo porque viene construido y predigerido desde el centro del centro.

Entonces ¿por qué seguir argumentando lo local como un criterio diferenciador? Porque la densidad de las relaciones en una localidad afecta efectivamente los modos en que se desean y construyen sus consecuencias.

Pero también hay que eliminar (o dar justa relevancia) el prejuicio topográfico de esta noción. Una red de relaciones es una localidad. Localizado significa también identificable, distinguible. Al compartir un procedimiento y categorías de valoración se construye un lugar.

Para finalizar. La noción de "escenas locales" contiene una serie de presupuestos, preconceptos, valores y discriminaciones positivas que provienen del arte moderno y que son subsidiarios de los conceptos de nación, identidad, exotismo. Con ello se asegura que no haya acceso a las prácticas del arte contemporáneo. Viste a la mona de seda.

Nosotros señalamos que hay que hacer justicia a la desmaterialización de las prácticas artísticas contemporáneas, las complejidades de los procesos involucrados y modificar el modo en que pretenden afectar su ámbito de acción. Porque los artistas de las escenas locales, alentados por los teóricos de las escenas locales, toman un rictus acorde a un ritual que los aleja de sus prácticas cotidianas.

Olvidan con ello todo lo que han aprendido con la cultura de masas, cómo el arte contemporáneo ha ido infiltrando sus quehaceres cotidianos y –en un hamletismo mediocrementemente relatado– siguen doblegados por el fantasma de su padre.

Referencias bibliográficas

Sepúlveda T., Jorge. y Petroni, Ilze. (2010). El signo está vaciado y, aún así, funciona. Obtenido el 12 de agosto de 2010 desde <<http://www.curatoriaforense.net>>

_____. (2010). Nunca antes hecho, nunca antes visto. Obtenido el 17 de noviembre desde <<http://www.curatoriaforense.net/niued/?p=734>>

Žižek, Slavoj. (2003). El sublime objeto de la ideología. Traducción: Isabel Vericat Núñez. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.