

# Fábricas de creación, la capacidad performativa de la cultura visual: imagen, imaginación e innovación en la ciudad global

Andrea Estankona Loroño

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, Dpto. de Sociología II

## Resumen

Este trabajo se basa en la premisa de considerar el nuevo modelo emergente de institución artística como un elemento clave en los sistemas (locales, regionales, globales) de innovación, vinculado al desarrollo estratégico de la economía creativa. La emergencia de los sistemas de innovación (y del imperativo de innovar) transforma las instituciones y las prácticas artísticas y culturales. En plena crisis del estado-nación, la ciudad, convertida en ciudad global (Sassen, 1991), es el escenario natural de la nueva institución.

La irrupción del concepto *cultura visual* tiene un papel determinante en el nuevo proceso instituyente, que supone una redefinición del espacio público que rompe con escenarios muy arraigados en nuestra sociedad que identificaban el museo y la institución cultural clásica con una representación primordial de lo público, no sólo como espacio sino también de lo público como lugar del mutuo reconocimiento en la identidad compartida. El nuevo modelo obligaría a potenciar prácticas que se caracterizaran por los cruces disciplinares, las asociaciones colectivas, la autoría compartida y la construcción de saberes, infraestructuras y experimentaciones que se situaran al servicio de lo común; prácticas que se esforzaran por generar nuevos enunciados, definir otros escenarios y avanzar el conocimiento del mundo contemporáneo, produciendo nuevas formas de representarlo y posibilidades de acción para la transformación de lo existente.

La nueva institución debe preservar pues su función como instrumento de pensamiento crítico para el cambio social y redefinición del espacio público, incluyendo en su seno la posibilidad ininterrumpida de su propia transformación constituyente.

**Descriptor:** Fábricas de creación, Innovación, Economía Creativa, Cultura visual, Proceso instituyente, Espacio público.

## Abstract

The premise of this project is the consideration of the emergent model of artistic institution as a key component in local, regional and global systems of innovation, and as linked to the strategic development of creative economy. The emergence of systems of innovation –and the very existence of “imperatives for innovating”– have enormous effects on institutions and artistic and cultural practices. In full crisis of the Nation-State, the city, turned into global city (Sassen, 1991), is the place of the new institution.

The introduction of “visual culture” as an underlying principle of society plays a determinant role in the contemporary process of institutionalization. It supposes a redefinition of “public space” by way of collapsing the societal belief that The Museum and The Cultural Classic Institution are essential representations of public space and shared identity.

The new model would promote new practices characterized by interdisciplinary crossings, collective associations, shared authorship and the construction of knowledge, infrastructures and experiments in the service of societal interest and needs. These practices would develop and promote explorations of the contemporary world, producing new forms of representation and new possibilities for action. The new institution must preserve its role as an instrument of critical thought for societal change and redefinition of public space, so as to inscribe in its essence the possibility of fundamental transformation.

**Keywords:** Factories of creation, Innovation, Creative Economy, Visual Culture, Process of institutionalization, Public space.

Estankona Loroño, Andrea. 2013. Fábricas de creación, la capacidad performativa de la cultura visual: Imagen, imaginación e innovación en la ciudad global. *AUSART Journal for Research in Art* 1 (1) (December): 25-32.

Fábricas de creación, fábricas de cultura, e incluso en los últimos tiempos, fábricas de imaginación, son conceptos que han ido cobrando protagonismo, constituyéndose como un modelo en el que toma cuerpo la redefinición de las prácticas culturales y artísticas contemporáneas. Múltiples son los ejemplos (locales, regionales, globales) de programas de políticas culturales, de desarrollo económico y de regeneración de espacios urbanos en los que su presencia es determinante.

Es así como estas fábricas de creación se van configurando como un modelo complementario e incluso alternativo a la institución artístico-cultural clásica heredera de la Ilustración. La implantación de este modelo supone la fractura de una de las funciones esenciales de la Academia y la institución clásica, que ha sido siempre la exclusiva capacidad de establecer el canon y dotar de legitimidad a lo que debe ser considerado arte.

Es especialmente interesante observar cómo el término arte contemporáneo, antes exclusivo, se desdibuja y se ve incluido en una noción más amplia de cultura visual, que ha nacido como un proyecto interdisciplinar y relativista, incluso indisciplinar (es decir, situado en un espacio entre las fronteras disciplinares) (Mitchell, 1995) que pone en cuestión la noción institucionalizada de arte y que pretende según algunos expandir, y según otros, sustituir, a buena parte de las disciplinas académicas tradicionales. Está compuesta por dos elementos interrelacionados: la visualidad – la construcción visual de lo social (no solo la construcción social de la visión) (Mitchell, 2003: 39) y el campo expandido de las imágenes en sus más variadas formas de tecnologización, mediatización y socialización.

Así, el arte se ve equiparado al cine, los lenguajes transmedia (realidad virtual, videoocreación, realidad aumentada), el diseño, la moda, las artes escénicas, las prácticas sonoras, etc., que quedan identificados dentro del sector de las industrias creativas.

Todo ello indica un cierto abandono del concepto de alta cultura y un acercamiento a la cultura de masas, iniciando el tránsito entre museo como templo cultural a fábrica de creación o de cultura.

De este modo, el nuevo modelo de institución artística estaría llamado a convertirse en un elemento clave en los sistemas (locales, regionales, globales) de innovación, vinculado al desarrollo estratégico de la economía creativa. La emergencia de los sistemas de innovación (y del imperativo de innovar) ha transformado, como vemos, las instituciones y las prácticas artísticas y culturales. En plena crisis del estado-nación, la ciudad, convertida en ciudad global (Sassen, 1999), es el escenario natural de la nueva institución.

Esta transformación abre múltiples interrogantes puesto que la cultura y la creación son consideradas como ámbitos de producción de riqueza que aportan un nuevo marco para las relaciones sociales, laborales y económicas en el mundo contemporáneo.

He comenzado aludiendo a la aparición de los conceptos de fábrica de creación, fábrica de cultura y fábrica de imaginación. Les propongo que como táctica analítica nos detengamos brevemente en intentar encontrar las claves que se esconden tras ellos.

*“Los conceptos no son palabras comunes por mucho que para hablar (de) ellos (se) utilicen palabras comunes. Los conceptos tampoco son etiquetas; (mal) utilizados de esta forma pierden su fuerza operativa, se someten a la moda y no tardan mucho en perder su significado. Pero cuando los conceptos se utilizan como deben ser utilizados pueden convertirse en una tercera parte en la interacción entre crítico y objeto.”*

(Mieke Bal, 2006: 30)

Intentemos entonces huir de la mera etiqueta y someterlos a un escrutinio más profundo. Lo primero que detectamos en cualquiera de las versiones es una evidente contradicción en sus términos. Asociar fábrica a la creación, la cultura y la imaginación produce un efecto transgresor al unir dos palabras que se sustentan en sistemas de valores claramente contradictorios, si no incompatibles, y sin embargo, es justamente en esa colisión donde encontramos la primera clave que habremos de tener en cuenta.

Para hacerlo, nos apoyaremos en la obra de José Luis Brea (2004: 12) cuando nos dice:

*“La entrada del capitalismo contemporáneo en una nueva fase tiene lugar al producirse la colisión sistémica entre los registros de la economía y la producción simbólica, entre el sistema económico productivo, en general, y el subsistema de las prácticas culturales y de representación. En términos antropológicos puede decirse que esa convergencia de registros constituye un acontecimiento inédito.”*

(José Luis Brea, 2004: 12)

Siendo conscientes de esta situación excepcional, podemos percibir sin mucha dificultad cómo el unir fábrica, que es el modelo que representa la economía y la producción que impuso el capitalismo en su fase industrial, con creación, cultura e imaginación, no es casual ni intrascendente sino que se hace con un propósito determinado. De esta forma, la idea de creación vinculada a lo artístico se asocia a la idea de producción. La popularización de la noción de creación supone, como sugiere inteligentemente Carrillo (2008), un hábil transvase semántico que extiende las connotaciones simbólicas y las mistificaciones de lo artístico. A la vez, en sentido inverso, dota a la práctica artística de la consideración empresarial. Unos y otros entran a formar parte de un único sector, el creativo cultural, que se nos presenta como un modelo o paradigma de la producción en su conjunto.

En el caso de la cultura, esta ya no se presenta como una instancia metadiscursiva, sino que se transforma en un discurso más entre otros. Pierde así el estatus que la eleva por encima de la vida práctica, lo que caracterizaba la noción de arte y alta cultura, introduciéndose en la vida económica.

Y finalmente la imaginación, siempre entendida como el último reducto de lo individual y, por su propia esencia, no sujeta a ninguna organización,...

*“...se nos presenta como un campo organizado de prácticas sociales, en una forma de trabajo (tanto en el sentido de realizar una tarea productiva, transformadora, como en el hecho de ser una práctica culturalmente organizada), y en una forma de negociación entre posiciones de agencia (individuos) y espectros de posibilidades globalmente definidos.”*

(Appadurai, 2001: 29)

Esta colisión de la que estamos hablando responde a un proceso de evolución que vendría determinado por las lógicas sistémicas de las diferentes fases del capitalismo, tomando como punto de partida la época industrial y su relación con la producción simbólica y las prácticas culturales y artísticas. Es ahí donde surgen las vanguardias y lo artístico adquiere un protagonismo desconocido hasta entonces con su contribución al pensamiento crítico y su enunciado de mundos alternativos.

Esta posición antagonista irá siendo paulatinamente metabolizada e introducida en el sistema, en la fase que podríamos denominar capitalismo de consumo.

La globalización, el desarrollo tecnológico y la digitalización han producido la entrada en una nueva fase que hemos dado en llamar capitalismo del conocimiento, que sienta las bases de un nuevo modelo económico y que queda evidenciado en el desarrollo teórico del concepto de Howkins (2001) de *Economía Creativa*.

En ella, la repetida colisión se transforma en convergencia y viene a coincidir con un proceso simultáneo de gran crecimiento y desarrollo de las industrias creativas, convertidas cada vez en mayor medida en industrias del entretenimiento, del ocio cultural y del espectáculo, favorecidas por las redes y la distribución medial.

*La confluencia de este poderoso gran sector de las industrias culturales con los igualmente magnificados de la información y las comunicaciones, dará lugar al nacimiento del más importante y desarrollado sector –un cuarto sector podríamos decir– llamado, no sólo a constituirse como el más importante generador de riqueza (...) en el siglo XXI sino, y a la vez, en el más potente operador simbólico que la humanidad ha conocido.*

(Brea, 2004: 14)

Es innegable que este acontecimiento se constituye, junto al desarrollo científico y tecnológico, en un motor crucial de los procesos de innovación social, como se pone de manifiesto en los estudios del NESTA británico y en otros realizados en ámbitos más cercanos, entre los que destacaría los proyectos INNOC, INNOCREA e INNOCRE2, dirigidos por Javier Echeverría.

Las implicaciones que todo ello tiene en aspectos esenciales de nuestra vida social, tales como la construcción identitaria, las nuevas formas de subjetivación, la pertenencia a la comunidad, la producción de riqueza, las relaciones laborales y la redefinición del espacio público, necesitan ser analizadas desde un nuevo campo crítico que debe aunar el análisis cultural y la investigación social. Y es justamente, como he dicho, en nuestras ciudades donde encontramos uno de los marcos de estudio más interesantes.

La globalización de la economía había sido siempre analizada desde la perspectiva del paulatino debilitamiento del estado-nación, frente a las estructuras de poder globalizadas. Sin embargo, la irrupción del concepto de *ciudad global* de Saskia Sassen (1999) modificó la percepción de la topografía de esos centros de poder.

Si bien la deslocalización y la cadena de valor de la producción inmaterial eran elementos esenciales de su dinámica funcional, demostró que para su extensión y consolidación necesitaba la existencia de emplazamientos concretos dotados de unas características específicas y una serie de equipamientos e infraestructuras que permitiera extender su red nodal.

En un principio se asoció el concepto de ciudad global a las macrourbes relacionadas con el capitalismo financiero, pero progresivamente hemos podido observar cómo se ha establecido como un modelo de éxito que nuestras ciudades intentan reproducir en sus programas de desarrollo, al mismo tiempo que significativamente intentan convertirse en ciudades creativas.

Justamente esta correspondencia entre lo local y lo global es la que nos permite analizar en un marco relativamente abarcable las diferentes dimensiones que inciden en el proceso que estamos describiendo, permitiéndonos extraer conclusiones en gran medida extrapolables con carácter general.

Si nos centramos en el tema que estamos tratando, podríamos iniciar un acercamiento a esas conclusiones detectando los puntos en común, definidos como ejes de actuación, que numerosas ciudades intentan poner en marcha en el diseño de programas en los que convergen políticas culturales y de desarrollo económico, con el fin de impulsar la innovación y la economía creativa.

Estos serían, con pequeñas variaciones: dar a conocer el tejido de industrias creativas e iniciativas innovadoras existentes a nivel local, apoyarlas no sólo mediante ayudas económicas sino también a través de la creación de espacios que promuevan su interacción y faciliten las condiciones que permitan transformar la fuerza creativa en innovación, crear foros y redes de colaboración multidisciplinar, expandir la creatividad a otros sectores económicos, atraer el talento y la clase creativa y posicionar la ciudad como ciudad creativa a nivel internacional.

Se podría citar un buen número de casos pero me limitaré a tres ejemplos que me parecen significativos: Barcelona con su programa de Fábricas de Creación, Ámsterdam con el programa Broedplaatsen o el Creatieve industrie, o el propio Bilbao con el programa B Creative y el de Fábricas de Creación.

En todos los casos podemos constatar cómo es en la confluencia de estos ejes, donde surgen las fábricas de creación como esos espacios que deben articular el ecosistema creativo. El análisis de sus características y potencialidad para cumplir esta misión es el objetivo central de mi investigación, pero me centraré en aquellos aspectos que inciden en la revisión crítica de la construcción actual del espacio común en las ciudades.

La primera característica a tener en cuenta es que su creación supone una redefinición del espacio público, que rompe con escenarios muy arraigados en nuestra sociedad que identificaban el museo y la institución cultural clásica con una representación primordial de lo público, no sólo como espacio sino también de lo público como lugar del mutuo reconocimiento en la identidad compartida.

Para entender algunas de las causas que explican esta modificación sustancial, es necesario describir el proceso instituyente de esta nueva no-institución.

Utilizo esta contradicción para señalar uno de los mayores retos a los que tiene que hacer frente, dado que su razón de ser es precisamente modificar el relato institucional disciplinario, acabando con el tradicional aislamiento del sistema arte, del sistema productivo y de creación de riqueza.

Esta ruptura del existir separado de lo artístico, permite la incorporación de las subculturas, de las otras prácticas de visualidad y representación relacionadas algunas con lo industrial y otras con lo cotidiano, eliminando esa supeditación jerárquica. Esto implica una conquista del espectador, que se libera de las determinaciones disciplinarias de las prácticas artísticas y culturales, haciendo que su respuesta o recepción cobre un protagonismo que le era negado. Esto no responde tanto a una predeterminación programática como al hecho de dar cauce a una corriente imparable que ya se ha producido.

La aparición de las redes sociales en el mundo digital se ha convertido en un catalizador esencial de este proceso. El hecho de que toda persona pueda ser productora y distribuidora de materiales visuales y audiovisuales, ha desencadenado un imparable e intenso proceso de socialización de las prácticas creativas. Hay que tener muy en cuenta que sólo una parte, cada vez menor, de las innovaciones estéticas tiene lugar ya en el entorno de las relaciones profesionales e industriales, pues muchas de esas innovaciones acontecen en la “*fábrica social*” que conforman los usuarios de las redes sociales, lo que se ha dado en llamar el proceso de “*democratización de la innovación*” o “*innovación abierta*”. Si bien es cierto que en esta multitud conectada la producción creativa amateur está plagada de repetición e imitación, no se puede ignorar la vitalidad que subyace en esta explosión de creación libre y compartida públicamente. (Prada, 2008)

Lo que supone no es sólo un cambio cuantitativo en las formas de la recepción en el escenario del consumo cultural sino, como nos decía Brea (2007), la emergencia efectiva de nuevas formas de autoría grupal, creación compartida e intelecto colectivo, que son las que dan consistencia última a estas nuevas economías de la propiedad común del conocimiento. Y ello bajo una perspectiva que al respecto me parece crucial: la del carácter productor de

realidad de los actos de enunciación y representación, tomados en su valor y potencial performativo.

Todo este proceso de innovación basado en usuarios es la clave frente a la noción de consumidor, que se muestra conceptualmente inadecuada. La idea de que si tú consumes un bien este desaparece, es sustituida en el caso de la creatividad porque el usuario es creativo: si tú usas el conocimiento de otros, ese conocimiento no sólo no desaparece, sino que en todo caso se genera nuevo conocimiento. (J. Echeverría, comunicación personal, 2011)

En este contexto, la puesta en marcha de este nuevo modelo institucional, se ha visto sometida a la doble tensión de, por una parte, ser promotora de la economía creativa, y por otro lado al mismo tiempo, suponer una apuesta transformadora e instituyente que, fundada en la legitimidad de sus propuestas, debería servir para, además de visibilizar, representar y reconocer, convertirse en dispositivo de expresión de las emergencias políticas y culturales que se dan en las redes de cooperación de la producción cultural.

Para ello, como nos indica Javier Echeverría, es necesario diferenciar entre creatividad e innovación. El creativo necesita tener a su lado un nuevo modelo de dispositivo social que protocolice su propia creatividad y promueva su difusión para dar lugar a una cadena de valor. La creatividad por sí misma es un valor importantísimo pero sin ser implementada por otro tipo de valores: una organización, una distribución, una conservación, una financiación, etc. permanecerá de alguna manera en el mito de las obras de arte separadas del mundo, mientras que, en la medida en que la creación artística entre en los sistemas de innovación, sean estos científicos, empresariales, urbanos o de cualquier otro tipo, verá incrementado su valor social. (J. Echeverría, comunicación personal, 2011)

Eso obligaría a potenciar prácticas que se caracterizaran por los cruces disciplinares, las asociaciones colectivas, la autoría compartida y la construcción de saberes, infraestructuras y experimentaciones que se sitúan al servicio de lo común; prácticas que se esfuerzan por generar nuevos enunciados, definir otros escenarios y avanzar el conocimiento del mundo contemporáneo, produciendo nuevas formas de representarlo y posibilidades de acción para la transformación de lo existente (Casa Invisible, comunicación personal, 2011).

Simultáneamente, supone un cambio en los modelos de gestión, ya que es necesario articular nuevas fórmulas que permitan hacer compatibles iniciativas de las instancias políticas, con la implicación y autogestión de los proyectos surgidos en la comunidad. Este nuevo dispositivo social sería entonces una nueva forma de entender los equipamientos públicos en nuestras ciudades. Estos espacios deberían convertirse en un lugar de duda, de controversia y de democracia cultural. Se promocionaría el conocimiento relacional, interdisciplinario e indagador frente a un conocimiento descriptivo, disciplinar y/o afirmativo, entrando en el terreno del cuestionamiento del contexto y de la autorreflexión, que es fundamental para resituarnos dentro del cambio de paradigma. En esta tendencia la institución artística cultural pretende ser un centro de investigación y una comunidad de práctica, y asume su papel político a partir de una conversación cultural entre muchos participantes, es decir, entiende la cultura institucional no desde una visión fija sino como un espacio de distintas culturas y subculturas donde confluyen una serie de dilemas,

contradicciones y tensiones en relación con los procesos de selección y de producción de conocimiento. (Padró, 2009)

En este contexto de economización del arte y la cultura, la nueva institución debe preservar su función como instrumento de pensamiento crítico para el cambio social y redefinición del espacio público, incluyendo en su seno la posibilidad ininterrumpida de su propia transformación constituyente.

#### Referencias

- APPADURAI, A. (2001):** *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*, Montevideo: Ediciones Trilce.
- BAL, M. (2009):** "Conceptos viajeros en las Humanidades", Estudios Visuales, nº3, pp. 28-77.
- BOUTANG, Y., CORSANI, A., LAZZARATO, M. et al. (2004):** *Capitalismo cognitivo, propiedad intelectual y creación colectiva*, Madrid: Traficantes de Sueños.
- BREA J. L. (2007):** "Cambio del régimen escópico: del inconsciente óptico a la e-image", Estudios Visuales, nº4, pp. 146-163.
- BREA J. L. (2004):** *El Tercer Umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en las sociedades del capitalismo cultural*, Murcia: CENDEAC.
- BUDEN, B. et al. (2008):** *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*, Madrid: Traficantes de Sueños.
- CARRILLO J. (2008):** *Las nuevas fábricas de la cultura: los lugares de la creación y la producción cultural en la España contemporánea*, Biblioteca YP.
- ECHEVERRÍA, J. (2011):** "¿Creatividad e innovación: de las industrias culturales a la economía creativa?", Cuadernos UFS, Universida de Federale de Sergipe, Brasil, 7-13, vol. 9, pp. 7-18.
- HOWKINS, J. (2001):** *The Creative Economy*. Harmondsworth: Penguin.
- MARTÍNEZ S. (2010):** "La crítica de la cultura después de la cultura", Estudios Visuales, nº5, pp. 102-113.
- MITCHELL W.J.T (1995):** "Interdisciplinarity and Visual Culture", Art Bulletin, vol. 77, nº4, pp. 540-44.
- MITCHELL, W. J. T. (2003):** "Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual", Estudios Visuales, nº1, pp. 19-40.
- PADRÓ, C. (2009):** *La museología crítica como una forma de reflexionar sobre los museos como zonas de conflicto e intercambio*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- PRADA J.M. (2008):** "La creatividad de la multitud conectada y el sentido del arte en el contexto de la red 2.0", Estudios Visuales, nº5, pp. 66-79.
- SASSEN, S. (1999):** *La ciudad global*, Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- YUDICE, G. (2002):** *El recurso de la cultura*, Barcelona: Gedisa, .

(Artículo recibido: 14-06-2013 ; aceptado: 11-07-2013)