

ARTE, INDUSTRIAS CULTURALES Y CAMBIO DE MATRIZ PRODUCTIVA: APUNTES PARA EL DEBATE

PEDRO BRAVO

- Estudiante de la Maestría en Estudios de la Cultura, con mención en Políticas Culturales, de la UASB-E. Licenciado en Ciencias de la Educación, con especialidad de Filosofía y Pedagogía, por la UPS.

Correo electrónico: <pdroandresfsc@gmail.com>.

▪ **Resumen**

Este trabajo busca discutir cómo se plantea desde el Estado el campo cultural en relación al cambio de matriz productiva. Las industrias culturales aparecen como la forma que tiene la cultura de aportar a los procesos económicos del país. A partir de una discusión sobre el arte contemporáneo, en este artículo se analizará la relación entre cultura, economía y transformación social.

- **Palabras clave:** arte contemporáneo, cultura, industrias culturales, cambio de matriz productiva, economía.

El gobierno ecuatoriano ha entrado en una nueva etapa dentro de su plan programático, a saber: el cambio de la matriz productiva. Este discurso se ha convertido en el eje articulador de las políticas estatales desde la reelección presidencial en febrero de 2013. Con el fin de alcanzar este cambio, diversos sectores del Estado ingresan en la construcción de esta nueva matriz, entre estos el campo cultural.

Analizando estos procesos, la pregunta que recorre este trabajo es: ¿Cómo se articulan el cambio de matriz productiva con el campo artístico y cultural? Este artículo se propone debatir las condiciones de presencia del campo cultural en relación a los cambios productivos del país. Antes que una investigación acabada sobre este tema, se pretende brindar algunas entradas para el debate en torno a la relación entre producción artística y nueva matriz productiva.

El arte contemporáneo y la cuestión de la mirada

Walter Benjamin en el ensayo “La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica” plantea cuál es la situación que atraviesa el arte en el momento que este es apropiado por la razón instrumental, y sometido a los imperativos industriales de producción, circulación y consumo. Este proceso, para Benjamin, se resume en la decadencia del aura en la obra de arte, con lo cual esta pierde su carácter de originalidad y autenticidad para convertirse en un bien de consumo.

Entre las problemáticas que plantea el proceso de industrialización del arte, se encuentra el tema de la mirada en la relación sujeto y obra de arte, y más específicamente, el dominio de la mirada del sujeto sobre la obra y el consecuente debilitamiento de la mirada del objeto. La obra de arte pierde espesura, se vuelve transparente a sí misma y de fácil percepción. La decadencia del aura, puede traducirse en términos lacanianos, y manifestarse en la represión de lo real, en un tipo de arte que celebra la realidad, antes que cuestionarla (Jameson 2001, 146). Esto implica que el arte industrializado se presenta como aquel universo de propuestas creativas que de algún modo logran generar una imagen conciliadora de la realidad. De acuerdo a Jameson: “En lo sucesivo, en lo que ahora podemos llamar el capitalismo posindustrial, los productos de los que nos proveemos carecen de toda profundidad: su contenido plástico es totalmente incapaz de servir de conducto de la energía psíquica” (2001, 146).

Lo real nunca es completamente reprimido. El arte contemporáneo plantea un retorno de lo real, no en los términos de recuperar el en-sí de la obra de arte, es decir, volver al discurso moderno del arte en el cual se pretenden rescatar los valores suprasensibles, éticos y gnoseológicos de la obra de arte. El retorno de lo real es atender al modo cómo se da la representación, restituir la relación sujeto-objeto pero en los términos de la mirada que la obra de arte devuelve al sujeto (Foster 2001; Nancy 2006).

La decadencia del aura no es lo mismo que su extinción. Hay modos en que esta persiste, se reconfigura, vuelve a irrumpir en la obra artística. Didi-Huberman (2006) lo encuentra en la memoria, en la capacidad que tiene la obra de arte de remitir a la experiencia subjetiva y social de la mirada.

Es en la mirada donde se define una de las cuestiones fundamentales del arte contemporáneo y que entra en pugna con las industrias culturales: “[...] la mirada no es nada fenoménico; por el contrario, es la cosa en sí de una salida de sí, por la cual solamente un sujeto se hace sujeto, y la cosa en sí de la salida o de la abertura no es una mirada sobre un objeto, sino la abertura hacia un mundo” (Nancy 2006, 79).

Situar la mirada por fuera de lo fenoménico es desmontar la idea que la obra de arte está ante el sujeto para ser degustada, percibida, admirada. La obra de arte mira al sujeto, adquiere un rol activo en tanto es capaz de interpelar al sujeto y cuestionar su lugar en el mundo. “Este deslizamiento en la concepción –de la realidad como efecto de la representación a lo real [de la mirada] en cuanto traumático– puede ser definitivo en el arte contemporáneo [...]” (Jameson 2001, 150). La abertura hacia un mundo es la operación por la cual la obra de arte articula al sujeto en su contexto, y busca cuestionar el conjunto de relaciones sociales que lo atraviesan y lo instituyen.

Lo que se produce en la relación sujeto-objeto es un cruce de miradas, lo que pone en evidencia la presencia de la pantalla-tamiz, la cual “[...] se refiere a la reserva cultural de la que cada imagen es un ejemplo. Llámese las convenciones del arte, los esquemas de representación, los códigos de la cultura visual, esta pantalla-tamiz media la mirada del objeto para el sujeto, pero también protege al sujeto de esta mirada del objeto” (Jameson 2001, 143).

Una de las intencionalidades del arte contemporáneo es rasgar la pantalla-tamiz –el canon de la representación– puesto que ahí están depositados los códigos del régimen hegemónico de visión. Desde el poder hegemónico se busca administrar la pantalla-tamiz en la búsqueda de representaciones artísticas celebratorias del orden existente.

El psicoanálisis lacaniano ha señalado que la condición para que el orden simbólico sea operativo, es que algo quede por fuera de la representación. Este “algo” no solo tiene que quedar por fuera, sino que además estar forcluido o reprimido, es decir, sometido al control para que no altere o transgreda el canon de la representación. El arte contemporáneo no es transgresor en sí mismo, como tampoco ninguna obra de arte lo es por alguna cualidad esencial. Pero lo es en la medida en que logra rasgar el canon, el orden simbólico desde el cual la pantalla-tamiz está construida. En otras palabras, una obra de arte adquiere un rol transgresor cuando cuestiona los significados sociales que hegemónicamente instituyen una sociedad, cuando el objeto-arte se articula con las condiciones de elaboración de la obra, con la obra y con el intérprete.

Nelly Richard sostiene:

[...] el eslogan de la “diversidad” [...] llama a marginalidades, subalternidades y periferias a recurrir al arte para denunciar condiciones de miseria y opresión sociales, reconfigurar identidades y comunidades, visibilizar memorias históricamente sepultadas, cuestionar hegemonías de representación sexual, o bien realizar intervenciones públicas ligadas a demandas ciudadanas. (2013, 79)

La nueva matriz productiva

Una de las metas más importantes que se ha trazado el gobierno es el cambio de matriz productiva, la cual consiste en que el país deje de ser exportador de materias primas, para pasar a convertirse en exportador de productos elaborados y así competir en el mercado global.

La economía del conocimiento será la base para la transformación productiva y, para este fin, la inversión en cualificar el talento humano es una de las prioridades del actual gobierno.

La transformación de la matriz productiva supone una interacción con la frontera científico-técnica, en

la que se producen cambios estructurales que direccionan las formas tradicionales del proceso y la estructura productiva actual, hacia nuevas formas de producir que promueven la diversificación productiva en nuevos sectores, con mayor intensidad en conocimientos (SENPLADES 2013, 293).

En todo este proceso de transformación productiva del país ¿cuál es el lugar asignado a la cultura? ¿Cómo ingresa el arte en este contexto? ¿De qué modo se considera que el arte contribuye a la transformación productiva del país?

Arte, industrias culturales y nueva matriz productiva

El ámbito de la producción cultural no está exento de la participación en el cambio de matriz productiva, puesto que como se plantea en el Plan Nacional del Buen Vivir la cultura tiene una entrada en la nueva matriz productiva por medio de las industrias culturales: “La falta de reconocimiento del inmenso potencial de la articulación entre la transformación de la matriz productiva y los procesos de creación artística y cultural ha inhibido el aprovechamiento de las industrias culturales y el desarrollo de la economía de la cultura” (SENPLADES 2013, 187). Tal como aparece aquí enunciado, el campo de la cultura no ha sido aprovechado lo suficiente, puesto que se han “inhibido” sus capacidades económicas y no se han desarrollado industrias culturales. La cultura, desde esta perspectiva, es vista en términos funcionalistas.

Las industrias culturales tienen el reto de alcanzar mayores niveles de rentabilidad para ganar mayor visibilidad y legitimidad dentro de las transformaciones productivas. Por medio de la producción de bienes culturales que sean económicamente rentables se puede “demostrar” que la cultura también está participando del cambio económico del país.

Si bien es cierto la aspiración de los artistas es lograr que sus producciones alcancen cantidades mayores de espectadores, hay que interrogar si el circuito económico es el único criterio que puede medir las producciones artísticas y si necesariamente estas tienen que convertirse en industrias para que un artista pueda presentar sus productos.

El Plan Nacional del Buen Vivir, en el apartado de la cultura, menciona otras cuestiones relacionadas a la recuperación de los espacios públicos, conservación de

la memoria social, cuidado de los bienes patrimoniales, la interculturalidad como política pública, entre otros aspectos que atañen al orden de lo simbólico dentro de la sociedad. Pero esto se desvanece al llegar a las industrias culturales y en esta sección lo que se hace es medir los niveles de consumo cultural de la población ecuatoriana y se reitera la necesidad de fortalecer esta industria para que mayor gente pueda participar de la misma.

Aunque hay un reconocimiento de que “las industrias culturales permiten la construcción de contenidos simbólicos alternativos que subvierten la hegemonía de las ideologías dominantes y dominadoras” (SENPLADES 2013, 182), hay también la necesidad de funcionalizar dichas producciones “para identificar los productos y servicios culturales estratégicos para el país, y diseñar una política de fomento en función de los resultados” (SENPLADES 2013, 187). Las interrogantes que surgen son: ¿Qué pasa con aquellas producciones artísticas que no logran resultados económicos? ¿Qué se entiende por resultados? ¿Cuál es el lugar de las producciones artísticas que no son catalogadas como estratégicas?

El fortalecimiento de las industrias culturales puede ser una oportunidad para repensar críticamente la identidad ecuatoriana, su historia, problemáticas, aspiraciones, etc., así como para visibilizar nuevas narrativas, recuperar relatos tradicionales, reconocer la diversidad de formas de expresar la subjetividad, entre otras funciones críticas que el arte contemporáneo aporta. Este espacio, dentro de la nueva matriz productiva, es tan solo un lugar que la cultura puede ocupar dentro del complejo enramado social, no es ni el último, ni el único. Y mientras las franjas oligopólicas sigan dominando el ámbito de las industrias culturales, la intervención del Estado es fundamental para que la producción artística del país se fortalezca. Probablemente durante un tiempo seguirán siendo producciones que no logren grandes réditos económicos, de ahí que es importante pensar en procesos sociales complementarios que logren deconstruir la noción de gusto y arte que hegemoniza el ambiente cultural.

A modo de cierre

Hay que debatir si más importante que alcanzar niveles masivos de consumo cultural local, es interrogarse sobre el tipo de consumo que hegemonicamente se

ha instalado, y en qué medida este contribuye a pensar los procesos de transformación social. El consumo cultural no es una cuestión de gusto instintivo, sino una construcción cultural, y como tal, el impulso de las producciones artísticas locales, requiere de procesos complementarios que ayuden a los espectadores no a valorar lo local en sí, sino a leer críticamente lo que ahí se presenta.

Finalmente, cabe señalar que es indudable el lugar de las artes en el cambio social y su posibilidad de contribuir a la esfera económica, pero esto exige pensar: ¿Son las industrias culturales el fin último de la producción artística? ¿Cómo puede contribuir el arte al cambio de matriz, no solo productiva?

Referencias bibliográficas

- Didi-Huberman, Georges. 2006. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Foster, Hal. 2001. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal.
- Jameson, Fredric. 2001. “Marxism and Form”. En Hal Foster, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal.
- Nancy, Jean-Luc. 2006. *La mirada del retrato*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Richard, Nelly. 2013. *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- SENPLADES. 2013. “Plan Nacional de Desarrollo/ Plan Nacional para el Buen Vivir 2013-2017”. En *Universidad de las Artes*. Quito: SENPLADES. <<http://www.uartes.edu.ec/descargables/resumen.pdf>>. (Consultado el 28 de diciembre de 2013).