

**ANÁLISIS DE LA PRODUCCIÓN Y LA PROGRAMACIÓN
EN LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÁNEAS;
EN BUSCA DE UNA PRODUCCIÓN SOSTENIBLE EN LA CAV
DE LAS POLÍTICAS CULTURALES BASADAS
EN LA IDEA DE MONOCULTIVO
A LA DIVERSIDAD DE FORMATOS HÍBRIDOS**

Oihane Sánchez Duro

Personal Docente Investigador de la UPV-EHU
Ayuda del Gobierno Vasco para la formación de personal investigador
(2016-2020)

Directora
Arantza Lauzirika Morea

2020

Dpto. Arte y Tecnología
Facultad de Bellas Artes
UPV/EHU

eman ta zabal zazu



Universidad del País Vasco Euskal Herriko Unibertsitatea

**ANÁLISIS DE LA PRODUCCIÓN Y LA PROGRAMACIÓN
EN LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÁNEAS;
EN BUSCA DE UNA PRODUCCIÓN SOSTENIBLE EN LA CAV
DE LAS POLÍTICAS CULTURALES BASADAS
EN LA IDEA DE MONOCULTIVO
A LA DIVERSIDAD DE FORMATOS HÍBRIDOS**

Análisis de la producción y la programación en las prácticas artísticas contemporáneas; en busca de una producción sostenible. De las políticas culturales basadas en la idea de monocultivo a la diversidad de formatos híbridos.

Oihane Sánchez Duro

Licencia



Diseño y maquetación

Pablo Martínez Garrido

Correcciones

Cristina Arrazola-Oñate Tojal

Javier Sánchez García

Agradecimientos

A Arantza, por la ayuda y la confianza que has depositado en mí, desde mucho antes de que decidiera hacer una tesis. *En resumen y sin ir más lejos, qué paciencia, de hecho.*

A Joseba, por el asesoramiento y los consejos desde un lado y el otro del charco.

A la lista interminable de familiares, amig*s y cómplices que me habéis acompañado y animado durante este largo trayecto.

A mi madre y mi padre, Vicky y Javi

Por haberme apoyado en todas las decisiones que he tomado y por vuestra fe en que terminaría este trabajo para empezar una nueva etapa.

A mi hermano, Xabier

Por todas las veces que te he colgado el teléfono a grito de *"estoy con la tesis"* (y porque somos hermanos).

A mi compañero, Arkaitz

Por haberme seguido incondicionalmente por este y otros tantos caminos.

A Maca y Azkar

Compañeras silenciosas.

ÍNDICE

BLOQUE 1**INTRODUCCIÓN**

1.1. Motivación	15
1.2. Introducción	16
1.3. Metodología	23
1.3.1. Un sistema para el análisis y la búsqueda de formatos culturales permeables	23
1.3.2. Distribución en bloques temáticos	26
1.4. Glosario de términos	30
1.5. Notas	40

BLOQUE 2**CONSIDERACIONES PREVIAS SOBRE LOS MODELOS CULTURALES**

Introducción. Dónde nos situamos

2.1. El contexto general: el enfoque de la política cultural europea	47
2.1.1. Una situación paradójica: el proyecto democrático de la cultura como antesala de un modelo uniformado	51
2.2. El contexto específico: la política cultural en la CAV	57
2.3. El arte y la cultura como motor de la regeneración económica y urbana	62
2.3.1. La mercantilización de la cultura	63
2.3.2. La creatividad como materia prima	65
2.3.3. El artista emprendedor	68
2.3.4. La "ciudad creativa": un espejismo	71
2.4. La construcción de la Ciudad Cultural	74
2.4.1. La desindustrialización: un barbecho necesario para el desarrollo del ecosistema cultural urbano	75
2.4.2. La ciudad mutante	78
2.4.2.1. El "efecto Guggenheim"	80
2.4.2.2. Los artistas como catalizadores del proceso: el SoHo neoyorquino como referente global	85
2.4.3. La creación de la Ciudad Marca a través de la cultura	89
2.5. Algunas anotaciones sobre la relación entre el monocultivo cultural y los procesos de gentrificación	92
2.5.1. De la gentrificación a través de la cultura a la gentrificación... cultural: las prácticas consideradas "periféricas"	95
2.5.1.1. <i>Gaztetxea: Gure Etxea</i> . El <i>Gaztetxe</i> como modelo de autogestión en cultura	97
2.6. Puntualizaciones e ideas preconclusivas	102
2.6.1. Los efectos de un sistema cultural uniformado: la desactivación múltiple	102

BLOQUE 3**EL ANÁLISIS DEL CONTEXTO COMO PRÁCTICA ARTÍSTICA**

Introducción

3.1. La seriación de la cultura	108
3.1.1. La ciudad como construcción	108
3.1.2. La ciudad como marca	110
3.1.3. La ciudad-fábrica de cultura	112

3.2. Posibles perfiles de artista analista para la reanimación de un contexto ...	114
3.2.1. Entre el contexto y lo público	115
3.3. Algunos ejemplos prácticos	126
3.3.1. La reactivación del espacio	130
3.3.2. La revisión del conflicto	134
3.3.3. Un cambio social: de la fábrica fordista a la fábrica cultural	137
3.3.4. La ciudad temática	140
3.4. Puntualizaciones e ideas preconclusivas	157
3.4.1. La pérdida de los formatos colectivos	158

BLOQUE 4

EL ECOSISTEMA CULTURAL: LAS POLÍTICAS CULTURALES BASADAS EN EL MONOCULTIVO Y LA DIVERSIDAD DE LOS CULTIVOS HÍBRIDOS

Introducción

4.1. Una cuestión de equilibrio. Visiones complementarias	169
4.2. Análisis del ecosistema cultural basado en un sistema de capas	172
4.2.1. Criterios para el cotejo de las relaciones que se establecen entre las tipologías culturales y el contexto local	174
4.2.2. Análisis de las técnicas de gestión cultural y su repercusión en el desarrollo de los diferentes formatos culturales a partir de analogías con los sistemas de cultivo agrícolas	182
4.2.2.1. El monocultivo cultural, un sistema centrípeto	182
4.2.2.2. El policultivo, un medio colectivo	184
4.2.3. Metáforas visuales sobre formas culturales descentralizadas	186
4.2.3.1. Raíces que se extienden	189
4.3. En busca de una producción sostenible: de los modelos culturales estratégicos a la "remezcla" como táctica	192
4.3.1. Selección de las tipologías culturales: cualidades y función principal (la exhibición, la formación y la producción)	194
4.3.2. La remezcla: una táctica para el desarrollo de diferentes grados de relación con el contexto y su tejido cultural	199
4.3.3. El sustrato creativo como idea: una extensa red de perfiles artísticos	202
4.3.3.1. "Bilbao Détournement. Catálogo de espacios y prácticas artístico-culturales"	204
4.3.3.2. "Mekarteak: meta-cartografías del arte en el País Vasco"	207
4.3.3.3. Artistas, perfiles mixtos	211
4.4. A la sombra del monocultivo	214
4.4.1. Encuentros en la "zona de contacto"	216
4.5. Puntualizaciones e ideas preconclusivas	218
4.5.1. La estandarización del ecosistema	218

BLOQUE 5

EL SISTEMA DE CAPAS APLICADO EN EL CONTEXTO DE LA COMUNIDAD AUTÓNOMA VASCA (CAV). CASOS DE ESTUDIO

Introducción. La diversidad en la producción artística para el sostenimiento del contexto

5.1. La distribución de la financiación según la “tectónica” del sistema de capas ...	226
5.1.1. Un modelo de éxito: el Guggenheim Bilbao Museoa	228
5.1.2. Del Cubo a Azkuna Zentroa-Alhóndiha Bilbao	232
5.1.3. De fábrica de tabacos a fábrica de cultura: Tabakalera Donostia	234
5.1.4. El sistema de capas	236
5.1.4.1. La capa intermedia	240
5.1.4.1.1. Un lugar para el arte: Arteleku	240
5.1.4.1.2. Del espacio para el arte al claustro: Kalostra	248
5.1.4.1.3. Centros de cultura, centros de producción y otros modelos	250
5.1.4.1.3.1. Más allá del currículum académico	254
5.2. Formas híbridas de producción en las capas más bajas	256
5.2.1. La producción y los modelos financiables: una relación con tirantes	257
5.2.1.1. Producción artística y cultural	260
5.2.1.2. Productoras de conocimiento	263
5.2.1.2.1. “El Contrato”	264
5.2.1.2.2. “LaPublika”	266
5.2.1.2.3. “Pájaro y ornitólogo al mismo tiempo”	268
5.2.1.2.4. Formatos fuera de norma	269
5.2.1.3. Producción de redes y conexiones	271
5.2.1.3.1. La Asamblea como gestora: Asamblea Amarika ...	273
5.2.1.3.2. Zas Kultur	274
5.2.1.4. Revisiones en torno a las condiciones de producción	275
5.3. La (re)producción de la precariedad	277
5.3.1. La precariedad, un acuerdo asumido	278
5.3.2. Sujetos producidos, sujetos productivos	281
5.4. Puntualizaciones e ideas preconclusivas	284
5.4.1. El desequilibrio del ecosistema como antecedente de la precariedad	284

BLOQUE 6

CONCLUSIONES

6.1. Preámbulo conclusivo	291
6.1.1. Desactivación	292
6.1.2. Individualización	293
6.1.3. Homologación	294
6.2. Consideraciones finales	295

BLOQUE 7

7. BIBLIOGRAFÍA	303
-----------------------	-----

ANEXOS

.....	319
-------	-----

Anexo 1. “Bilbao Détournement. Catálogo de espacios y prácticas artístico-culturales”

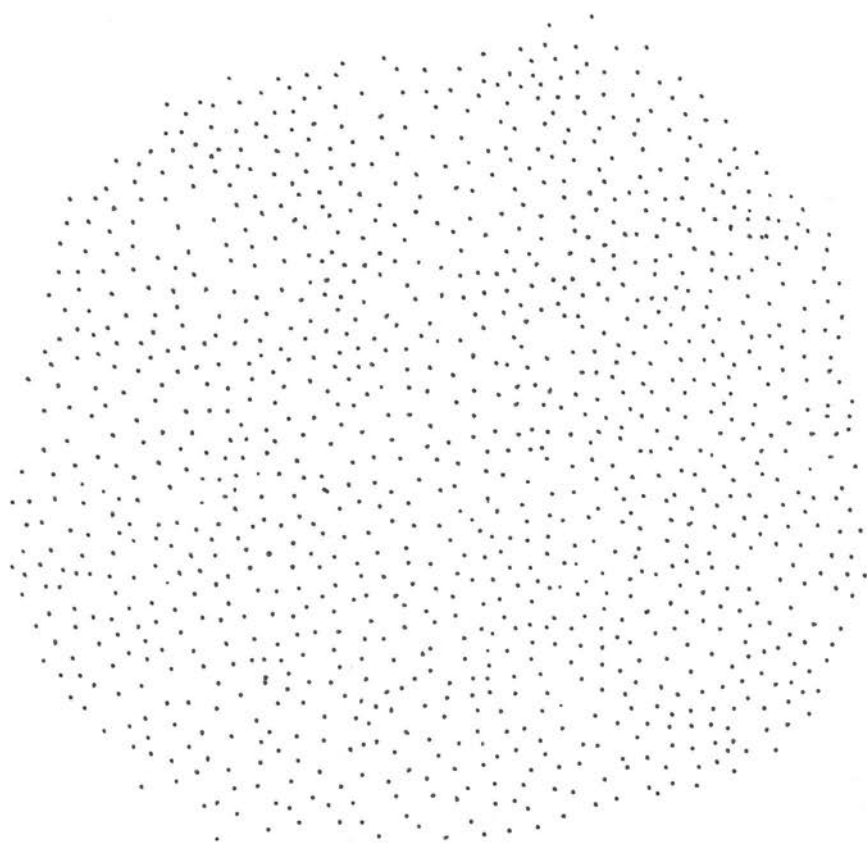
Anexo 2. “Mekarteak. Meta-cartografías del arte en el País Vasco/Euskal Herriko artearen metakartografiak”

Anexo 3. Propuesta de gestión Asamblea Amarika (documento de trabajo).

Cuarta hipótesis de lucha: El arte, en su acepción moderna, sólo tiene sentido en el contexto de una sociedad donde el trabajo humano se ha enajenado. No existiría el arte si no fuese porque la actividad vital de lo hombre/mujer, el trabajo, sigue estando sometida a un régimen de explotación.¹

1 Colectivo DesFace, *Contra el arte y el artista* (Santiago de Chile: Colectivo DesFace, 2012), 48

BLOQUE 1
INTRODUCCIÓN



1. INTRODUCCIÓN

1.1. MOTIVACIÓN

Esta tesis es la presentación teórica de una serie de inquietudes relacionadas con el análisis del contexto como práctica artística y de la experiencia derivada de anteriores investigaciones desarrolladas durante la realización de trabajos artísticos personales.

La investigación comienza a articularse a partir de proyectos académicos previos que van alineando nuestros intereses en el análisis y estudio del contexto en el que nos situamos como artistas e investigadoras. Como artista, al terminar los estudios reglados y decidir iniciar una trayectoria profesional en el ámbito del arte y la cultura, intuyo los efectos de la interiorización de una serie de esquemas predefinidos que rigen el recorrido sobre el que decidimos investigar.

A partir de este momento, identificamos un tipo de prácticas artísticas vinculadas con el contexto que vienen determinadas por las políticas culturales neoliberales que se desarrollan en los países anglosajones a partir de la década de los 70. Dichas políticas respaldan un sistema basado en medios y herramientas que generan un caldo de cultivo propicio para la producción, la exposición y la venta de arte (pero sin garantías suficientes para el mantenimiento de los productores).

Este contexto presenta un mapa en el que predominan los circuitos oficializados para el arte y la cultura, lo que suscita el interés por cómo se conforma esta cartografía. De hecho, en anteriores proyectos, hemos utilizado la idea del mapa para distinguir los formatos culturales que difieren del modelo anglosajón y en respuesta a la necesidad de teorizar sobre la diversidad (y la divergencia), de las expresiones culturales menos normativizadas.

El objetivo de esta cartografía es de trascender la muestra de datos al uso, buscando la visualización poética de los mismos. Durante la presente investigación, se ha desarrollado una propuesta plástica basada en metáforas visuales (que se describen en el apartado sobre la metodología) que han ayudado a expandir las limitaciones características del mapa.

Como avanzábamos en un artículo titulado “Contra-mapas. El imaginario cartográfico como acción”², originalmente, el uso de los mapas ha estado asociado al conocimiento de un territorio específico y, por ende, al dominio del mismo. Por tanto, una de las preocupaciones resultantes del uso de este medio es que el “mapeo cultural” pudiera funcionar como un arma de doble filo al revelar las “zonas calientes” de la actividad artístico-cultural como nichos de oportunidad vinculados con intereses de mercado. En cambio, se deduce que el objetivo de una cartografía desde el arte consiste en visibilizar las circunstancias que atraviesan el contexto cultural desde la perspectiva de los organismos que lo integran, postura que nos acerca al concepto de “conocimiento situado” al que apela Donna Haraway³, en vez de desde el enfoque del dominador.

Por esta razón, en anteriores proyectos también han surgido cuestiones relacionadas con la idea del ecosistema y las diferentes modalidades de cultivo. El perfil de la cartógrafa ha dado pie a una figura mixta que analiza pequeñas muestras del terreno; ya que conocer las condiciones del contexto implica cuestionar un sistema vertebrado sobre las rutas unidireccionales establecidas entre la producción y la exhibición que, entendidos como extremos aislados, precarizan el contexto cultural local.

1.2. INTRODUCCIÓN

El tema de la tesis se fundamenta en la situación de desequilibrio en la que se encuentra el contexto artístico y cultural local⁴, como consecuencia de la reproducción de una serie de modelos culturales esquematizados.

La importación de formatos globalizados lleva aparejada una serie de consecuencias sobre el contexto que, en primer lugar, obstaculizan el desarrollo de otras tipologías y expresiones artístico-culturales y en segundo lugar, precarizan el tejido de creadores tanto laboral como emocionalmente. Nuestra

2 Oihane Sánchez Duro, «Contra-mapas: el imaginario cartográfico como acción», *Contra Escritos Sobre Crítica e Contracultura*, ed. de Arantza Lauzirika y Natxo Rodríguez (Bilbao: Popurrit, 2017), 117-126.

3 Donna J. Haraway, *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza* (Madrid: Ediciones Cátedra, 1995).

4 Analizamos el ámbito artístico y cultural presente en la Comunidad Autónoma Vasca (CAV), por lo que, cuando utilizemos el adjetivo “local” nos estaremos refiriendo a este contexto en particular.

hipótesis sugiere que fomentar la diversidad de prácticas relacionadas con una producción artística y cultural más sostenible, puede restablecer el equilibrio del contexto.

En este caso, el concepto de sostenibilidad se apoya en la promoción de la participación del tejido de creadores en la gestión de las diferentes etapas que integran el proceso de producción. Como resultado del desarrollo de las políticas culturales anglosajonas, dicho proceso se ha parcelado en áreas diferenciadas por las que se ha asentado un circuito cerrado: producir para consumir. Este hecho, por el que se obvian las condiciones en las que se desarrolla esa misma producción, incentiva un tipo de producciones culturales desvinculadas del contexto.

Las políticas culturales a las nos hemos referido perfilan lo que hemos identificado como modelo cultural anglosajón, caracterizado por el corte economicista de los gobiernos neoliberales de Occidente. El "monocultivo cultural"⁵ (idea que especificamos en el apartado dedicado al Glosario de Términos) es la denominación por la que hemos optado para referirnos a la percepción utilitarista del arte y la cultura.

Esta característica de la integración del capitalismo cultural en la economía de servicios ha conllevado el intento de cuantificar los bienes culturales en términos económicos; una tarea compleja si tenemos en cuenta que la producción cultural no se reduce únicamente a la creación de objetos tangibles, abarcando un amplio espectro de actividades relacionadas con la creatividad.

Este escenario económico se afianza hacia finales del siglo XX y principios del XXI, con el fin del modelo industrial. El postfordismo apunta a un periodo en el que la producción tradicional se transforma y da pie a un nuevo sistema productivo basado en el conocimiento como materia prima. La cultura, en la más amplia de sus acepciones, pasa a considerarse una esfera compuesta por

5 Este concepto ha sido utilizado previamente por otros autores como símil de un esquema cultural neoliberal. Por ejemplo, el artista Rogelio López Cuenca lo menciona con motivo del proyecto *Surviving october*, en el cual reflexiona sobre la centralidad de la cultura como detonadora de la revitalización económica y urbana, especialmente a través de la inauguración de un tipo de museos que tienen como precedente al Guggenheim de Bilbao. López Cuenca se refiere al monocultivo, precisamente, como una práctica que puede producir el deterioro de un ecosistema, en este caso, el cultural. Para más información, ver: «Surviving Picasso - October», accedido 25 de marzo de 2020, <http://lopezcuenca.com/proyectos/surviving-october/intro.html>

un cúmulo de actividades integradas en la lógica de producción y consumo; un fenómeno cuyo mayor reflejo se encuentra en el auge de las llamadas Industrias Culturales y Creativas (en adelante ICC).

Hasta entonces, la cultura se había mantenido al margen de los circuitos mercantiles convencionales. Ahora, sobreentendida como remolque para el desarrollo urbano, articula la transición hacia la economía de servicios. La sustitución de la fábrica fordista por la fábrica cultural imbuye el arte y la cultura de una lógica productivista que replica el funcionamiento de la cadena de montaje. La fabricación en serie se caracteriza por la división del trabajo y la especialización de los operarios en tareas concretas con el objetivo de optimizar los costes de producción. Sintetizamos esta cualidad bajo el concepto del monocultivo para referirnos a la parcelación de la cultura en áreas diferenciadas en la búsqueda de beneficios, de tal manera que la producción artística repite un funcionamiento vertical y jerárquico.

En su tesis, Natxo Rodríguez⁶ analiza los diferentes “cercamientos” (*enclosures*) que han facilitado la monopolización de la cultura, entre los que incluye los mecanismos para regular la explotación de los bienes artísticos y culturales, como la Ley de Propiedad Intelectual (LPI) o *copyright*. Este conjunto de normas para la explotación de los bienes con base en la creatividad y producidos en masa (como las obras literarias, musicales, etc.) se ampararon en la protección de los derechos de las autoras y los autores sobre los contenidos. Sin embargo, en cuanto a las artes plásticas y visuales, como matiza este mismo autor⁷, este tipo de licencias han contribuido a la legitimación de un modelo cultural “patrimonialista” erigido en torno al mito del artista como creador de obras singulares, cuyo valor reside precisamente en su originalidad. La reproductibilidad de las mismas, advertía Walter Benjamin⁸, conlleva a la pérdida del “aura”, característica de la obra de arte única e irreproducible. De este modo, se perpetúa un sistema mediado por instituciones tanto públicas como privadas, que interfieren en el libre acceso a los contenidos.

6 Natxo Rodríguez Arkaute, «Artes Visuales y Cultura Libre. Una aproximación *copyleft* al arte contemporáneo» (tesis doctoral Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, 2008).

7 Rodríguez Arkaute, «Artes Visuales y Cultura Libre...».

8 Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (Ciudad de México: Itaca, 2003).

Aunque el análisis de Rodríguez⁹ se centra en el estudio de vías menos restrictivas para la gestión de la producción de los autores y la difusión del arte contemporáneo en la era digital, como las licencias *copyleft* y *Creative Commons*, la idea de los *enclosures* utilizada por este autor, nos es de aplicación en esta investigación para presentar un paralelismo con la idea de monocultivo, que utilizamos a lo largo de la misma. Los cercamientos indican un sistema por el que se acaba replicando una lógica económica unidireccional.

Rodríguez se remite al origen de la noción de "procomún"¹⁰ para explicar cómo se ha ido erigiendo una estructura mercantilista en torno a un tipo de recursos abiertos o de dominio público, donde podemos incluir el arte y la cultura en general (entendiendo por "dominio público" lo contrario a la idea de la "propiedad privada"). Rodríguez traza un recorrido por el cual, aquellas tierras (*commons*¹¹) que eran de uso y disfrute común, son expropiadas durante la revolución industrial con el objetivo de explotar sus recursos con fines de mercado.

Isabelle Stengers¹² sostiene que el capitalismo, desde que se produjera la expropiación de las *commons* inglesas, parece un método por el que se destruye sistemáticamente la capacidad de pensar y actuar de forma colectiva. Tomamos esta reflexión de Stengers sobre la merma de lo colectivo como causa de la relación entre la parcelación de la cultura en áreas acotadas y su excesiva institucionalización. Delimitaciones que restringen la germinación de otro tipo de formas y expresiones culturales, ya que se fomenta la inversión sobre aquellos sectores que pueden resultar más rentables (a nivel económico, pero también político, urbano, social,...).

9 Natxo Rodríguez se remite a un formato de cultura de "código abierto" como alternativa a los mecanismos mayormente economicistas que regulan la producción y distribución del conocimiento y la producción artística en el contexto digital.

10 La politóloga y economista estadounidense Elinor Ostrom (1933-2012) fue una de las primeras estudiosas de la gestión de los recursos y/o bienes comunes.

11 Este término proviene del nombre asignado a un tipo de tierras, las *commons*, que durante los siglos XVII y XVIII, y en el contexto anglosajón, se explotaban de forma comunal (en este caso, para actividades campesinas, como la pesca, la recogida del pasto y la madera, etc.). Dicho concepto ha ido evolucionando y adaptándose a la consideración de nuevos comunes, tanto tangibles como intangibles, pudiendo incluir por ejemplo internet, el arte y la cultura, etc.

12 Pierre Chaillan, «Isabelle Stengers: La gauche a besoin de manière vitale que les gens pensent», *L'Humanité* 15 de julio de 2013, <https://www.humanite.fr/isabelle-stengers-la-gauche-besoin-de-maniere-vitale-que-les-gens-pensent>

Sin embargo, recurrir a la cultura como generadora de riqueza, no implica necesariamente, que se garantice la prosperidad del ámbito artístico y cultural inherente a un lugar. La monopolización de bienes comunes como la cultura nos sirve para apuntar, coincidiendo con George Yúdice¹³, cómo esta pasa de ser considerada un derecho a un recurso, de modo que las consecuencias de su utilización sobre el contexto cultural no distan en exceso de los efectos producidos por la estructura económica actual (el capitalismo).

En resumen, lo que hemos devenido en llamar como monocultivo se sostiene en un oxímoron por el que se perpetúa una percepción utilitarista en torno a la gestión pública de la cultura. Razón por la cual, en la búsqueda de una producción más sostenible en relación al contexto cultural y su tejido de creadores, incidimos en aquellas prácticas que, al implicarse en la esfera pública, nutren el contexto al tiempo que se retroalimentan.

Para ajustar nuestro ámbito de análisis iremos haciendo *zoom* progresivamente desde lo global hacia lo concreto. Para empezar, tomamos Europa como ejemplo general para exponer cómo las características del modelo cultural anglosajón son asumidas y normativizadas por los distintos países europeos, y también por las diferentes regiones de dichos Estados: en el caso de este estudio, la Comunidad Autónoma Vasca (en adelante, CAV).

Dentro del marco de la CAV, movemos el enfoque hacia una porción en concreto, Bizkaia, y especialmente Bilbao y sus alrededores. Esto se debe a que muchos de los ejemplos que describiremos a lo largo de este trabajo, pertenecen a esta provincia y su correspondiente capital. La razón es que, por diversos motivos (tanto la actividad artística como las labores de investigación se han desarrollado principalmente aquí), conocemos mejor dicho contexto, en comparación con Araba/Álava y Gipuzkoa, y sus principales ciudades: Donostia/San Sebastián y Vitoria-Gasteiz. No obstante, cuando hablemos sobre el ámbito artístico-cultural local, nos estaremos refiriendo a la CAV en general, a no ser que maticemos a qué territorio histórico y/o localidad en particular aludimos.

Como acabamos de adelantar, la investigación se desarrolla en el ámbito urbano. Esto se debe a que consideramos que la ciudad muestra de manera más explícita el paso hacia la economía de servicios. La industrialización

13 George Yúdice, *El recurso de la cultura: usos de la cultura en la era global* (Barcelona: Gedisa, 2002).

convierte la ciudad en el núcleo neurálgico de la producción, y fenómenos como el éxodo rural atestiguan el agotamiento de las actividades relacionadas con el primer sector, relegando el campo a algo residual y/o periférico. En este escenario, la organización de la vida cotidiana gira en torno a la fábrica industrial. Tras el declive de este sistema a finales del siglo XX, la cultura recoge el testigo como un nuevo nicho de explotación y se traslada al centro de la economía urbana; un hecho que da como resultado una nueva organización política, económica, social y cultural basada en la creatividad.

La construcción de un esquema de ciudad determinado (la ciudad cultural y de servicios) está motivada por la convicción de que el arte y la cultura actúan como motores de regeneración económica y urbana. La correspondencia entre el modelo cultural anglosajón y el patrón urbano conlleva adoptar una serie de formatos (que se analizan en este estudio) vinculados con el mantenimiento de una nueva modalidad urbana, cuya oferta cultural (relacionada con la industria del ocio y el entretenimiento) está dirigida a una sociedad que ya no es productora sino consumidora.

El monocultivo cultural al que aludimos es la técnica por la que se obtiene el acoplamiento entre esquema cultural y esquema urbano. Entre otros efectos surgidos de esta relación, destacamos la homogeneización tanto de la ciudad como de su propia oferta cultural y artística. A medida que se construye la ciudad terciaria sobre los excedentes de la ciudad industrial, se anteponen una serie de formatos en menoscabo de aquellas expresiones que, *a priori*, no encajan dentro del ideal urbano contemporáneo.

Afianzar la uniformidad de la oferta cultural resulta un hecho paradójico que revierte en el desequilibrio del contexto cultural de la CAV. Por este motivo, los efectos del monocultivo cultural inciden en la situación de precariedad que atraviesa dicho ámbito y su comunidad de productores. La priorización de una serie de tipologías concretas puede modificar las condiciones del contexto de tal modo que, para el desarrollo de otras propuestas y expresiones sea necesario adaptarse al marco de actuación ya prefijado por las políticas culturales anglosajonas, como método de supervivencia.

La predominancia de un sistema único de cultivo modifica las condiciones para la habitabilidad del entorno cultural, por lo que la máxima que rige cualquier ecosistema, adaptarse a las condiciones del medio para sobrevivir, conlleva

ajustarse a una serie de mecanismos previamente definidos¹⁴ que acarrear, en última instancia, la pérdida de la biodiversidad (antesala de la precariedad). La idea sobre la neutralización que avanzaba Stengers¹⁵ aplicada a nuestro ámbito de estudio, nos advierte del detrimento de lo plural bajo la excusa de la optimización y obtención del máximo rendimiento de los recursos.

Por esta razón, el objetivo principal del presente trabajo es el de indagar entre las capas de un sistema cultural en la búsqueda de prácticas que puedan mitigar las consecuencias de un modelo monolítico que agota los recursos existentes en el entorno. En comparación con este esquema universalizado, la colectividad por la que aboga Stengers, coincide con el desarrollo de Haraway¹⁶ sobre la hibridación entre diferentes especies para afrontar los efectos del monocultivo. Las reflexiones de Haraway, nos sirven para pensar el contexto cultural como un ecosistema de cuyo equilibrio depende la supervivencia de la biodiversidad que lo habita.

Tomamos las “relaciones interespecies” propuestas por Haraway como símil de remezcla entre prácticas para una gestión de los recursos culturales más proporcionada, de tal manera que la cultura no se estructure exclusivamente siguiendo un único arquetipo.

14 Precisamente, movimientos como el feminismo y el ecologismo, han observado las desigualdades que devienen de un sistema económico encorsetado, basado en la dominación: desde el feminismo, se apunta a cómo el capitalismo ha relegado históricamente a las mujeres a una posición subordinada, relacionada fundamentalmente con las tareas reproductivas (sostén del trabajo considerado “productivo” y/o “asalariado”), y también en relación a los trabajos que eran ocupados por estas (considerados “de segunda”). Mientras, el movimiento ecologista advierte sobre la degradación del medio ambiente y el agotamiento de los recursos del planeta en favor del beneficio económico, así como las repercusiones sociales que conlleva este hecho. Aunque el debate ya empieza unas décadas antes a raíz de algunos desastres medioambientales, es Françoise d'Eaubonne, escritora feminista, quien acuña el término “ecofeminismo” en 1974. Este movimiento, que surge en la década de los 70 y reúne las reivindicaciones tanto del movimiento ecologista como de la segunda ola del feminismo, resalta la doble explotación (de la fertilidad) tanto de la tierra, como de las mujeres como consecuencia del desarrollismo occidental. Sin entrar en cuestiones de mayor calado que atañen a esta corriente específica, sí destacamos de este pensamiento el abordar conjuntamente las reivindicaciones del feminismo y el ecologismo en lo respectivo a las conexiones que se establecen entre la dominación del medio natural y las mujeres y el debate sobre alternativas más horizontales y descentralizadas a la hora de relacionarnos con el entorno.

15 Pierre Chaillan, «Isabelle Stengers...».

16 Donna J. Haraway, *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*, traducido por Helen Torres (Bilbao: consonni, 2019).

Los modos de hacer colectivos, como el asociacionismo, la colaboración, la cogestión, etc., presentan un compendio de tácticas capaces de propiciar el resquebrajamiento de los cercamientos que han originado una estructura centrípeta, dando pie a una interactividad horizontal que facilite la coexistencia entre formatos y expresiones culturales de dimensiones diferentes, atenuando la inestabilidad en la que se desenvuelve la producción artística y cultural.

Este planteamiento nos lleva a reflexionar sobre el desarrollo de políticas culturales que pudieran resultar más permeables, a través del impulso de prácticas en consonancia con el contexto y la comunidad de creadores. De esta forma, se abre un abanico de posibilidades para la interrelación entre los modelos institucionalizados o normativizados, y aquellos que se desarrollan con mayor o menor independencia de la oficialidad.

Obtenemos así, un gradiente de formatos para afrontar las consecuencias de un posible Capitaloceno¹⁷ cultural.

1.3. METODOLOGÍA

1.3.1. Un sistema para el análisis y la búsqueda de formatos culturales permeables

El método de análisis se ha basado en una serie de metáforas visuales. Esta elección se debe, principalmente, a la complejidad de teorizar sobre las circunstancias que envuelven el contexto artístico y cultural local.

17 El concepto de Capitaloceno surge como una revisión de la idea de Antropoceno (término acuñado en el 2000 por el premio Nobel de química Paul Crutzen) que designa una nueva era geológica en la que la huella producida por la actividad de los seres humanos sobre el planeta es irreversible, además de la principal causante de la crisis ambiental. En cambio, a través de la noción de Capitaloceno, se matiza que la esquilación de los recursos no se ha dado por la totalidad de la humanidad, sino por una pequeña parte del planeta, aquella que posee los medios de producción (el primer mundo) y que ha explotado la Tierra para la acumulación material y obtención de beneficio económico. El Capitaloceno señalaría así la implicación directa del desarrollo capitalista sobre el desequilibrio del funcionamiento del planeta. Para más información, ver: Jason W. Moore, «¿Antropoceno? Más bien 'Capitaloceno'». *Sin Permiso*. Acceso 22 de marzo de 2020, <http://www.sinpermiso.info/textos/antropoceno-mas-bien-capitaloceno-entrevista>

La batería de paralelismos con ideas extraídas de otros ámbitos de conocimiento, como la biología y la agricultura, permiten cotejar las relaciones que se establecen entre los modelos culturales presentes en un territorio y su sustrato creativo. En este punto, queremos aclarar que la intención no ha sido la de ajustarnos fielmente a cada campo de conocimiento, sino readaptar algunos de los conceptos que nos resultaban más sugerentes para el desarrollo de nuestra propia investigación.

Para ello, se ha propuesto un “**sistema de capas**” en el que ubicamos los formatos culturales en base a su concordancia con el modelo cultural anglosajón. Dicha estructura muestra un gradiente entre los esquemas institucionalizados y aquellos que se desarrollan con más autonomía de la misma (es decir, que no son completamente independientes). El sistema de capas está compuesto principalmente, por cuatro niveles:

- La primera capa (superficie),
- La segunda capa (intermedia),
- La tercera capa (producción),
- Y la capa de la base (el nivel del sustrato creativo¹⁸).

Las relaciones entre las capas pueden derivar tanto en el equilibrio, como en el desequilibrio del ecosistema cultural, dependiendo de la proporción en la que proliferan ciertos modelos en un lugar, según el objetivo que se persigue, como de la interactuación entre los mismos. Los **criterios** que hemos utilizado como guía para ubicar un determinado proyecto cultural en una capa u otra son los siguientes:

- El tipo de financiación,
- El modelo de gestión,
- El tipo de programación,
- Y la función u objetivo principal (exhibición, formación, producción).

Los proyectos que vamos a estudiar reciben un tipo de **financiación pública** en forma de partidas presupuestarias provenientes del gobierno autonómico (Gobierno Vasco), de las diferentes diputaciones forales (Diputación Foral de

18 La idea del “sustrato creativo” refiere a la amplia comunidad de agentes artísticos y culturales que trabajan en el contexto al que nos referimos. Profundizamos en este concepto más adelante.

Bizkaia, Diputación Foral de Gipuzkoa y Diputación Foral de Álava/Araba), y de los ayuntamientos, principalmente. Muchos de los proyectos que recogemos reciben o han recibido, ayudas del Estado (a través del Ministerio de Cultura y Deporte) y/o de la Unión Europea, especialmente mediante el programa “Europa Creativa”. No obstante, para no complejizar en exceso la investigación, nos ceñiremos de forma prioritaria, a las asignaciones que devienen de los órganos autonómicos mencionados.

El **modelo de gestión** al que nos referimos es aquel ejercido por/desde/con las instituciones (en este caso y como ya hemos señalado, los organismos autonómicos). Dicho esquema, aunque con vocación pública, replica un funcionamiento basado en la obtención de beneficios, razón por la que nos referimos a este sistema como monocultivo cultural. También señalamos modelos que, aunque dependientes y/o avalados por las instituciones, su gestión resulta principalmente social. Nos referimos a formatos basados en el asociacionismo, la colaboración, la cogestión, etc. que buscan formar parte en la gestión pública y social de la cultura. Durante el estudio, además, mencionamos algunos ejemplos basados en la autogestión para ampliar el espectro que contempla desde los formatos más oficializados a los que menos. Este gradiente revela la predominancia de una estructura, el monocultivo, sustentada en una serie de tipologías culturales.

Relacionamos la variedad de **tipologías culturales** con los diferentes modelos de gestión. Por una parte, vinculamos equipamientos como los museos y los museos-centro de arte contemporáneo, los centros culturales, los eventos internacionales como las bienales y ferias de arte contemporáneo, etc. con la gestión institucional. Por otra, observamos que se dan numerosos proyectos heterogéneos cuya gestión resulta más flexible en comparación con los primeros, como los espacios de formación no reglada y la diversidad de iniciativas que surgen en torno al concepto de producción (veremos que la idea de producción que manejamos durante este análisis no se ciñe exclusivamente a la producción de piezas artísticas aisladas).

La correlación entre el modelo de gestión y la tipología reside en la función principal del proyecto cultural, ya sea **la exhibición, la formación y/o la producción**. Atendiendo al sistema de capas:

- La exhibición es el objeto principal de los formatos situados en la capa de la superficie.
- La formación lo es de aquellos situados en la capa intermedia.
- La producción es la cualidad de la capa de la base.

Según esta distribución, argumentaremos que el **programa particular de contenidos** que se desarrolla incide de forma diferente sobre el contexto cultural local y su tejido de creadores.

La **permeabilidad** de un modelo cultural determinado sobre el entorno depende de su programa de contenidos. En base a dicha capacidad, ciertos formatos pueden facilitar modos de hacer (en) cultura menos precarios y precarizantes. Sin embargo, la prevalencia de un modelo u otro, está relacionada con la técnica de cultivo predominante: una vez más, el monocultivo.

Argumentaremos que el equilibrio del ecosistema cultural reside en la presencia más proporcional de los formatos existentes en un entorno. No obstante, la predominancia de los modelos afines al monocultivo, nos conducirá hacia la búsqueda de programas y prácticas artísticas que compensen los vacíos producidos en el contexto cultural. El propósito del sistema de capas es mostrar la posibilidad de interacción entre las capas y sus funciones, de modo que la exhibición, la formación y la producción no resulten extremos aislados, sino las partes interrelacionadas de un mismo proceso: el proceso de creación.

1.3.2. Distribución en bloques temáticos

Hemos enfatizado la distribución de los contenidos en unidades temáticas de tal modo que cada uno de los bloques que estructuran la tesis recuerda a los distintos segmentos que forman el suelo. Esto se debe a que, como decíamos, el presente estudio se ha abordado desde perspectivas provenientes de diferentes áreas de conocimiento, que complementan la contextualización del estado de la cuestión (las situaciones que derivan de los modelos culturales predominantes en el territorio de la CAV, y los efectos que producen sobre su contexto artístico y cultural).

Pretendemos que las distintas unidades sean un guiño a los cuadernos de apuntes que se elaboran durante los trabajos de campo. La redacción de este trabajo se ha enfocado como un símil de un recorrido hacia un caldo de cultivo compuesto por propuestas artísticas y culturales híbridas.

A continuación, presentamos brevemente los diferentes bloques temáticos que componen la investigación:

- **Bloque temático 1: Introducción**

En este apartado, introducimos las motivaciones que han impulsado este proyecto teórico, el tema de estudio, un glosario de los términos que hemos empleado durante la investigación y la metodología que describimos aquí.

- **Bloque temático 2: Consideraciones previas sobre los modelos culturales**

En esta unidad, analizamos el origen y las cualidades del modelo cultural oficial en occidente (y con el que relacionamos las características de los formatos que asociamos con el monocultivo). Para ello, hemos diferenciado dos apartados:

En la primera parte de este bloque, presentamos algunas líneas generales sobre una política cultural común a los países del primer mundo. Es decir, examinamos varias de las causas del desarrollo del modelo cultural anglosajón y su influencia en Europa. Nos enfocamos concretamente en aquellas ciudades cuya principal base económica se sustentaba en la producción industrial y que posteriormente adoptan un modelo de ciudad apoyado en el tercer sector.

En la segunda parte, argumentamos que la construcción de la ciudad de servicios se acompasa con el modelo cultural vigente, lo que desemboca en la producción de un tipo de cultura uniformada, que acota y agota los nutrientes necesarios para mantener un ecosistema artístico activo.

- **Bloque temático 3: El análisis del contexto como práctica artística**

Este bloque articula los bloques temáticos precedentes y los que siguen a continuación, ya que recogemos ejemplos de artistas que, a través de su práctica, llaman la atención sobre algunos de los efectos ocasionados por la reproducción del modelo cultural y urbano que describimos en el segundo bloque.

Las propuestas artísticas seleccionadas trasladan una advertencia sobre la desactivación de diferentes contextos socio-culturales, a raíz del cambio de panorama productivo. Para ello, tomamos la fábrica industrial como la institución de un modelo económico que agota los recursos de la tierra y que una vez que ha quedado obsoleta, encuentra un nuevo nicho productivo en el arte y la cultura, agotando a su vez el ecosistema cultural.

Desactivada la fábrica, también se anulan progresivamente diferentes formas de socialización estructuradas en torno a la vida y el trabajo en y por la fábrica. Con su desmantelamiento, también se produce la merma de los formatos colectivos (como la huelga, la manifestación, el encierro,...) para la reivindicación de derechos sociales como mejoras laborales y salariales, etc. Este tipo de formatos no encuentran cabida en la modalidad urbana y la sociedad contemporánea, ya que la ciudad de servicios busca distinguirse de los contextos conflictivos inherentes al periodo postindustrial, utilizando (entre otras estrategias) la negociación individual de las condiciones de los trabajadores frente a la negociación por colectivos, como elemento neutralizador.

Los proyectos artísticos que describimos advierten sobre la anulación de dichas formas de colectividad como preludio de una doble estandarización: de la ciudad y de la cultura. Varios de los artistas mencionados cuestionan la producción de un tipo de cultura uniformada, que termina por neutralizar aquellos mensajes disidentes con un arquetipo que actúa como símbolo de una supuesta superación y armonía social.

- **Bloque temático 4: El ecosistema cultural: las políticas culturales basadas en el monocultivo y la diversidad de los cultivos híbridos**

A lo largo de esta unidad hemos desarrollado paralelismos entre campos como la geología, la biología, la botánica y la agricultura, para evocar una comunidad integrada por numerosos organismos que interactúan entre sí dentro de un mismo ambiente: el contexto artístico y cultural de la CAV.

El sistema de capas que describimos en este bloque facilita la identificación de los formatos normativizados, a menudo implicados en las estrategias de promoción económica y urbana, y las formas que divergen de los patrones previamente definidos, que se encuentran motivadas por el tejido socio-cultural implícito en el propio contexto. La alusión a técnicas agrícolas como el monocultivo y el policultivo, nos ha servido para contrastar el grado de sostenibilidad de los formatos ubicados en este sistema en relación al ecosistema cultural local.

Las diferentes metáforas visuales basadas en el ámbito de la botánica, nos sirven para sugerir una diversidad de modos de adaptabilidad para/con el hábitat que describimos. Sostendremos que las formas de gestión colectivas pueden producir relaciones más simbióticas (basadas en el asociacionismo,

la colaboración, la cogestión,...) de modo que se atenúe la pérdida de la diversidad cultural causada por el hermetismo del prototipo urbano y esquema cultural.

- **Bloque temático 5: El sistema de capas aplicado en el contexto de la Comunidad Autónoma Vasca (CAV). Casos de estudio**

En esta sección, aplicamos el sistema de capas para analizar los ejemplos de los modelos culturales identificados en el ámbito objeto de estudio. Planteamos un recorrido que parte del estudio de las tipologías más normativizadas, hacia un cúmulo de iniciativas heterogéneas, que no encajan necesariamente en los moldes predefinidos por las políticas culturales anglosajonas. Destacaremos que considerar el arte y la cultura como una herramienta discursiva puede facilitar modos de gestión más sostenibles en relación al contexto, en comparación con aquellos que se sostienen en una percepción utilitarista de la cultura.

Al mismo tiempo, argumentaremos cómo se establece una relación desigual entre la capa de la superficie y la capa de la base, es decir, entre los formatos destinados a la exhibición y el nivel de la producción. Esto se debe a que el estrato intermedio se encuentra debilitado, debido a la pérdida de proyectos concretos cuya principal función estaba dedicada a la formación no reglada de artistas y agentes culturales (así como proveer de espacios distendidos para el proceso creativo y la experimentación).

Justificaremos que la inestabilidad del estrato intermedio se relaciona con una mayor precariedad. Por este motivo, dentro de esta unidad, dedicamos un apartado exclusivo a este tema, la precariedad, ya que se trata de una circunstancia que atraviesa por completo el contexto artístico y cultural que analizamos.

- **Bloque temático 6: Conclusiones**

En este bloque recogemos las principales conclusiones que extraemos de la investigación. El análisis realizado muestra un ecosistema cultural desequilibrado, como consecuencia de la presencia desigual de los proyectos culturales. Veremos que el monocultivo ha priorizado una serie de formatos, al tiempo que ha desplazado otros distintos.

Este hecho se acusa en la capa intermedia, ya que este espacio actúa como una membrana entre la función de la exhibición relativa a la capa de la superficie y los proyectos surgidos en torno a la producción, característica del nivel de la base o sustrato. Entre las conclusiones extraídas, apuntamos que el estrato intermedio puede canalizar y preservar las propuestas que surgen desde la capa de la base, mitigando los efectos del monocultivo y, por ello, procurando un contexto más equilibrado.

- **Bloque temático 7: Bibliografía**

Presentamos la bibliografía que hemos utilizado para la realización de este proyecto de tesis.

- **Anexos.**

Junto con la tesis, adjuntamos una caja de materiales y la documentación adicional que forma parte del análisis.

1.4. GLOSARIO DE TÉRMINOS

En este apartado, recopilamos y explicamos los conceptos que constituyen el sentido de la tesis.

Además del uso de términos expresamente relacionados con el ámbito del arte y la cultura, hemos utilizado algunas nociones que pertenecen a diferentes campos de conocimiento (como la economía y la sociología) que nos ayudan a contextualizar el estado de la cuestión (el efecto de los modelos culturales predominantes sobre el ecosistema artístico y cultural local). También, nos hemos apropiado de conceptos de ámbitos como la geología, la biología, la botánica y la agricultura, para expresar las ideas que vertebran el presente estudio. Del mismo modo, también describimos algunas de las concepciones que hemos desarrollado durante, y como resultado del análisis.

- **Capitalismo cultural**

Este concepto se refiere a una etapa del capitalismo, cuyo inicio puede situarse a finales del siglo XX y principios del XXI. El capitalismo cultural señala una transformación en la producción, la distribución y el consumo, que ya no se sustenta necesariamente en la fabricación de productos físicos, sino en el

consumo de bienes culturales y simbólicos. Entre los autores que durante la investigación han sintetizado y etiquetado este cambio, ya sea como “posmodernidad”¹⁹, “modernidad tardía”²⁰ o “modernidad líquida”²¹, etc., nos remitiremos, principalmente, al análisis de Jeremy Rifkin²² por incidir en una era en la que las experiencias humanas se han convertido en la nueva mercancía.

- **Postfordismo**

A lo largo de la investigación a menudo utilizamos el concepto de postfordismo²³, que surge en la década de los 70, para indicar un sistema de producción diferente a la seriación introducida por la cadena de montaje, que caracterizó la economía del siglo XX. La etapa anterior, el fordismo, recibe el nombre de Henry Ford, quien popularizó este sistema a finales de los años 30, aplicada a la producción de vehículos.

- **Modelos culturales**

Emplearemos las palabras “modelo” o “modelos” para aludir, desde una perspectiva amplia, a aquellas formas de gestión impulsadas por las políticas culturales anglosajonas, y como resultado de una percepción economicista en torno al arte y la cultura. Bajo esta referencia, señalamos un esquema cultural (y también económico) que se reproduce en numerosos países con resultados similares.

A menudo utilizaremos sinónimos como “formato”, “esquema” o “tipología” para agilizar la lectura, aunque también usemos estos mismos términos para referirnos a modelos de gestión cultural menos normativizados.

19 El posmodernismo destaca por oponerse a la tradición y al razonamiento de la modernidad occidental.

20 Con “modernidad tardía” diferentes autores aluden a un periodo marcado por un alto desarrollo (como consecuencia de la modernidad) y por la globalización.

21 La “modernidad líquida” es un concepto desarrollado por el filósofo Zigmunt Bauman para referirse a las sociedades post-industriales caracterizadas por la globalización de la economía, la privatización de los servicios y el desarrollo de las tecnologías de la información.

22 Jeremy Rifkin, *La era del acceso. La revolución de la nueva economía*, (Barcelona: Paidós, 2000).

23 «Posfordismo», en *Definición.de*, accedido 4 de junio de 2020, <https://definicion.de/posfordismo/>

- **Ecosistema cultural**

Emplearemos la idea del ecosistema para establecer una analogía con el ámbito artístico y cultural presente en la CAV; contexto que analizaremos a lo largo de la investigación.

Originalmente, el ecosistema²⁴ es descrito como un sistema biológico compuesto por una comunidad de seres vivos que interactúa entre sí dentro de un mismo ambiente. Nos referimos a la diversidad de organismos (equipamientos, programas, comunidad creativa, etc.), que integran el contexto cultural local, y el cual carece de límites definidos.

La metáfora del ecosistema, además, sugiere un estudio sobre los múltiples modos de relación que se establecen entre los diferentes elementos y el entorno en el que se ubican y se desarrollan, por lo que planteamos una reflexión sobre la producción de vínculos más sostenibles (explicamos más adelante el concepto de sostenibilidad). La conservación de los ecosistemas reside en el equilibrio entre las partes que lo integran, y nos apoyamos en esta idea para explorar una serie de formatos que complementan y/o reducen las consecuencias del predominio de los modelos culturales normativizados (y que forman lo que hemos denominado como “monocultivo cultural”).

- **Monocultivo cultural**

Tomamos el concepto de “monocultivo”, perteneciente al campo de la agricultura²⁵, a fin de trasladarlo al ámbito de la cultura para aludir a la priorización de una serie de formatos predefinidos. El monocultivo es un sistema de producción dirigido a obtener la máxima rentabilidad posible de un tipo concreto de plantación (esto es, de una única especie). Por tanto, aglutinamos

24 «Ecosistema», en RAE. *Diccionario de la lengua española*, accedido 4 de junio de 2020, <http://dle.rae.es/>

25 Concepto perteneciente al campo de la producción agrícola que se refiere al uso de grandes extensiones de tierra al cultivo de una sola especie vegetal. Ello conlleva, entre otras consecuencias, el debilitamiento o el desgaste de los nutrientes presentes en el suelo, falta de diversidad y alteraciones relacionadas con el ecosistema existente. Por ejemplo, la falta o presencia de ciertos elementos puede propiciar plagas y enfermedades, lo que conlleva el uso de fertilizantes y pesticidas químicos que constituyen una fuente de contaminación. Los monocultivos también suponen un peligro para la conservación de otros elementos autóctonos. Desde la presente investigación, utilizaremos el concepto de monocultivo como metáfora para designar un modelo cultural monolítico que se fomenta al margen del ecosistema cultural heterogéneo local ya presente.

bajo el apelativo de monocultivo cultural aquellos esquemas globalizados, que no difieren en exceso los unos de los otros, y que se pueden reproducir en cualquier ciudad del mundo que opte por la cultura como un nuevo motor económico.

Por esta razón, el monocultivo cultural se encuentra estrechamente relacionado con las estrategias de creación de marca de ciudad o *branding* urbano (incidiremos más adelante en dichos conceptos).

- **Policultivo cultural**

El policultivo es otro de los conceptos del campo de la agricultura que vamos a emplear a lo largo de este estudio. Utilizaremos este término para referirnos a aquellos formatos culturales heterogéneos, que divergen del sistema universalizado del monocultivo.

Si atendemos a la concepción clásica del policultivo, se trata de un sistema para la producción simultánea y rotatoria, de cultivos diferentes en un mismo terreno para un mejor aprovechamiento de los recursos existentes en el contexto. Trasladando este concepto a nuestro contexto de estudio, razonaremos que los formatos afines al policultivo, no requieren de grandes equipamientos y/o inversiones económicas para su funcionamiento y en cambio, pueden desarrollarse en cualquier espacio. Por este motivo, los modos del policultivo muestran una mayor vinculación con el contexto social y cultural en el que surgen y se desarrollan.

- **Esfera pública**

Originalmente, el concepto de esfera pública remite a un espacio social para la participación ciudadana, liberado del intervencionismo del Estado.

Aunque hemos estudiado los escritos de Manuel Delgado²⁶, nos ha interesado la visión que plantea una reciente investigación²⁷ realizada por consonni²⁸ para definir el concepto de esfera pública, al que nos queremos referir a lo largo de

26 Manuel Delgado Ruíz, *El espacio público como ideología* (Madrid: Catarata, 2011).

27 consonni, ed., *¿Cómo construyen las prácticas artísticas esfera pública?* (Bilbao: consonni, colección proyectos, 2016), 7-27.

28 consonni es una productora de arte contemporáneo afincada en Bilbao, activa desde 1996. Para más información, ver: <https://www.consonni.org/es/consonni>

la investigación. La esfera pública engloba los lugares de la vida cotidiana tanto físicos como intangibles (por ejemplo, internet) en los que surgen innumerables relaciones interpersonales en torno a la gestión de una serie de bienes comunes, como la cultura y que no debemos de confundir con Espacio Público.

En su estudio, Consonni recoge algunas advertencias sobre la interferencia de un modelo económico cada vez más especulativo en los “contratos sociales” que regulan los intercambios producidos en la esfera pública. En este sentido, Consonni apunta el papel que desempeñan las prácticas artísticas en cuanto a la representación de los asuntos comunes y la construcción de esfera pública, mientras la cultura es considerada como un producto de consumo más dentro de la economía de servicios.

- **Formatos híbridos**

Esta idea remite a un tipo de prácticas heterogéneas relacionadas con los “modos de hacer” ya definidos por Michel de Certeau²⁹. Las prácticas a las que se refiere este autor están motivadas por los recursos y las experiencias de los individuos y, por tanto, relacionadas con la gestión de los bienes comunes y la construcción de esfera pública.

Los modos de hacer señalan un tipo de prácticas indisolubles del contexto que las motiva, facilitando formatos más coherentes con el contexto cultural local. Tener en cuenta las circunstancias relativas al contexto sobre el aspecto de la producción es una de las diferencias entre los formatos híbridos y los modelos esquematizados del monocultivo. Por esta razón, otra cualidad de estos formatos que describimos, es que promueven una mayor participación del tejido de creadores en las diferentes fases que componen el proceso de producción artística.

Aunque también usamos la expresión de “formatos mixtos” como sinónimo, el adjetivo “híbrido” evoca la línea desarrollada por Haraway³⁰ que hemos mencionado en la introducción de la investigación. Dicho concepto nos resulta profundamente sugerente a la hora de abordar el análisis de las relaciones que se originan entre los diferentes modelos culturales y sus principales funciones en relación al contexto cultural y el tejido de creadores.

29 Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer* (México: Universidad Iberoamericana, 1996).

30 Haraway, *Seguir con el problema...*

- **Tejido artístico y cultural**

Bajo esta denominación, englobamos la amplitud de perfiles profesionales relacionados con el ámbito que nos ocupa. Utilizaremos el apelativo de “agentes artísticos” y/o “agentes artísticos y culturales” para referirnos a la diversidad de profesionales que, siguiendo a Lourdes Méndez, “[...] están directamente vinculados, ya sea a la producción de obras visuales, ya sea a su valoración, venta, exhibición y difusión social.”³¹ De este modo, nos referimos de forma general a una comunidad compuesta por gestores culturales, directores, críticos, comisarios, galeristas, investigadores, mediadores, historiadores, estudiantes, etc., en diferentes momentos de su trayectoria profesional.

Durante la investigación, destacamos que un sujeto puede desarrollar más de una actividad, por lo que hemos denominado “**perfiles mixtos**” (o también “perfiles híbridos”) a los artistas y agentes culturales que desarrollan diferentes tipos de funciones, como la de artista-investigador, gestor-artista, etc. Por este motivo, resulta una tarea compleja delimitar lo que identificamos como tejido artístico y cultural, más aún cuando implica la participación de profesionales, colectivos (como las asociaciones vecinales y diferentes agrupaciones) e individuos provenientes de otros campos de conocimiento.

Junto al concepto de “tejido” hemos usado la idea de “sustrato creativo”. Aunque hemos utilizado ambas nociones como sinónimos para agilizar la redacción de la tesis, la idea del sustrato remite a una especie de caldo de cultivo en el que interactúan los miembros que componen el tejido, produciendo, a su vez, nuevas redes de intercambio.

Hemos priorizado este tipo de términos para marcar una diferenciación con conceptos como el de la “clase creativa” desarrolla por Richard Florida³². Conceptos como “tejido” y “sustrato” evocan ideas relacionadas con la metáfora del ecosistema y de una comunidad que nutre constantemente este mismo entorno. En cambio, la idea de “clase” empleada por Florida connota un tipo de estructura aislada, que parece funcionar con independencia del contexto en el que se sitúa y bajo parámetros exclusivamente económicos.

31 Lourdes Méndez Pérez, *Antropología del campo artístico* (Madrid: Síntesis, 2009), 18.

32 Richard Florida, *La clase creativa. La transformación de la cultura del trabajo y el ocio en el siglo XXI* (Madrid: Paidós empresa, 2010).

- **Clase creativa**

La clase creativa es un concepto desarrollado por Richard Florida³³, para designar un nuevo grupo de trabajadores cuya principal fuerza de trabajo reside en la creatividad: un recurso inagotable, pero igualmente, difícil de identificar y/o cuantificar. Así, la creatividad ya no es una cualidad exclusiva de los artistas por lo que, bajo la denominación de clase creativa, se incluyen sectores tradicionalmente alejados de la esfera artística como el diseño, la moda, el desarrollo de videojuegos, la gastronomía, incluso la ingeniería. De este modo, podemos relacionar el auge de la “clase creativa”, con la popularización de sectores como las Industrias Culturales (IC) y las Industrias Culturales y Creativas (ICC). Como veremos más adelante en el segundo bloque temático (*Consideraciones previas sobre los modelos culturales*), el desarrollo de este sector relaciona significaciones empresariales con ámbitos como el arte y la cultura, que tradicionalmente se han situado fuera de los circuitos económicos.

A pesar de que intuimos que la idea de la “clase creativa” remite a un tipo de clase trabajadora en el sentido tradicional, los agentes artísticos y culturales que integran este grupo se encuentran lejos de cumplir con la conocida distribución de las 8 horas (8 horas de trabajo, 8 horas de tiempo libre, y 8 horas de sueño), por lo que a menudo se confunden los tiempos de trabajo y ocio. Según la tesis de Florida³⁴, la creatividad es un material que se encuentra en los propios individuos, que pueden recurrir a este recurso en cualquier momento del día. Si bien esta característica puede resultar positiva, hace difícil distinguir cuando un artista (o un creativo en términos generales) está trabajando, descansando o disfrutando de unas horas de “tiempo libre” que no estén relacionadas con su actividad profesional (por ejemplo, a través de la formación personal, la búsqueda de métodos de auto-promoción y comunicación, y de vías para la financiación de los proyectos, etc.).

- **Precariedad**

A lo largo de este estudio sostendremos que una de las características de los formatos afines al monocultivo, es la priorización de esquemas cuantitativos dirigidos a la rentabilidad económica.

33 Florida, *La clase creativa...*

34 Florida, *La clase creativa...*

Aunque el modelo cultural anglosajón tiene su origen en la unión de las esferas de la cultura y la economía, como matiza Méndez³⁵ en relación a los estudios de Bourdieu³⁶, las condiciones de la producción de los agentes artísticos y culturales parecen quedar relegadas a un segundo plano. A pesar de la perspectiva economicista vinculada con la producción de bienes culturales (especialmente a partir del desarrollo de las ICC), el funcionamiento del campo artístico se sostiene en el disimulo del aspecto económico. Una de las razones radicaría en la creencia mistificada de que el artista desempeña una labor desinteresada, relacionada con la producción de objetos artísticos fetichizados y aislados del contexto y sus características particulares de producción. De este modo y según Méndez, al denegar el aspecto económico, el único capital acumulable sería el capital simbólico asociado al campo artístico y cultural, y que tiene como fin la consagración o legitimación social de un artista y su producción.

No obstante, y como advierte Remedios Zafra³⁷, el excesivo “entusiasmo” (término seleccionado por la autora para referirse a la motivación que reside en la esperanza de que dicho reconocimiento llegará en un futuro próximo) revierte en la precarización profesional y emocional de los sujetos. Desembocando en un estado de hiperproductividad instigado por la visibilidad constante que ofrecen los medios de la era digital.

- **Sostenibilidad**

El concepto de la sostenibilidad se aplica habitualmente en el ámbito de la ecología, y se hace para referirse a las relaciones que se establecen entre una especie y los recursos existentes en un entorno dado.

La sostenibilidad se basa en una relación de equilibrio entre el aprovechamiento de dichos recursos y la supervivencia de una comunidad, pero sin sobreexplotar el medio. Trasladando este concepto a nuestro ámbito de análisis, podríamos resumir que los formatos ligados con el monocultivo agotan los nutrientes del suelo, mientras que, consideramos dentro de lo que hemos llamado policultivo cultural, los procesos lentos que enriquecen el sustrato.

35 Méndez Pérez, *Antropología...*, 100.

36 Lourdes Méndez se apoya en diversos estudios realizados por Pierre Bourdieu en su análisis.

37 Remedios Zafra Alcaraz, *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital* (Barcelona: Anagrama, 2017).

La idea de sostenibilidad que utilizamos a lo largo de la tesis, se relaciona con la búsqueda de formatos que favorezcan programaciones y prácticas artísticas provechosas para el tejido, suscitando una actividad profesional estable.

- **Resiliencia**

La resiliencia es una noción ampliamente utilizada en el campo de la psicología, para referirse a la capacidad de adaptación de los individuos a circunstancias adversas. Este concepto alude a una habilidad propia del sujeto, aunque a lo largo del presente estudio, la idea de la resiliencia nos sirve para hablar de una serie de formas que buscan una mayor conciliación entre los modelos culturales y el contexto.

- **Ciudad cultural**

Con este sobrenombre nos referimos a las ciudades que han experimentado un profundo cambio a nivel político, económico y social. Señalamos principalmente, aquellas ciudades industriales que recurren al patrimonio cultural y artístico como motor de la economía. La ciudad cultural es uno de los resultados del desarrollo del tercer sector; el arte y la cultura entran a formar parte de la economía de servicios, ahora considerados como un producto más dentro de la industria del ocio, el entretenimiento y el turismo.

Durante la redacción, utilizamos la expresión “ciudad cultural y de servicios” para aludir de manera general a este hecho por el que se encuentran los ámbitos de la promoción política, económica, urbana y el de la cultura.

- **Ciudad Marca**

La creación de la ciudad marca tiene que ver con el desarrollo de la identidad visual de una localidad como estrategia de posicionamiento a nivel global. Un estudio³⁸ concreta que las ciudades se han convertido en objetos de consumo tanto a nivel nacional como internacional, lo que lleva a buscar diferentes formas mediante las que aumentar su atractivo (tanto física como simbólicamente) e impulsar la economía (basada en el turismo). En el caso de la presente

38 Lucía Sáez Vegas, Lucía Mediano Serrano y Victoria de Elizagarate Gutiérrez, «Creación y desarrollo de marca de ciudad. Análisis de los registros de marca de las principales ciudades españolas», *Revista de Dirección y Administración de Empresas*, n.o 18 (2011): 125-56, accedido 4 de junio de 2020, <https://www.ehu.eus/ojs/index.php/rdae/article/viewFile/11302/10424>

investigación, argumentaremos que la Ciudad Marca a menudo incluye referencias tomadas del arte y la cultura. Esto se debe a que dichos ámbitos pasan a sobreentenderse como un medio o un motor para la regeneración económica y urbana de ciudades en declive, que optan por adoptar el modelo de la ciudad cultural y de servicios.

- **Marca de ciudad**

Durante la investigación, emplearemos términos como *branding* o *marketing* urbano, para referirnos a la creación, la comunicación y la promoción de una nueva imagen de ciudad a través de una serie de valores atribuidos al mismo y que integran la marca en cuestión.

- **Gentrificación**

La gentrificación ha ido ganando una mayor atención en las últimas décadas como un fenómeno global inherente a los procesos de transformación urbana desde su primera concepción en 1964. Este neologismo proviene de *gentry*, vocablo acuñado por la socióloga Ruth Glass³⁹ para referirse a una clase social media-alta. La autora utiliza el concepto de gentrificación para señalar la renovación que experimentaba el barrio obrero de Islington, en Londres, como consecuencia de un retorno y mayor presencia de un grupo social económicamente más acomodado. Por este motivo, a menudo se emplean como sinónimos de este proceso ideas como “aburguesamiento”, “elitización” o “aristocratización”.

- **Gentrificación en relación a la cultura**

Como veremos a lo largo del segundo bloque temático, en algunos casos, la utilización del arte y la cultura en la creación de una marca distintiva de ciudad está relacionada con este tipo de transformación urbana. En relación a este estudio, sostendremos que los procesos de gentrificación se sustentan en el capital simbólico asociado a un espacio urbano concreto, y que se identifica con el gusto y estilo de vida de los nuevos moradores. A este grupo se le atribuye la capacidad de modificar, a través de su actividad, el lugar al que se trasladan. Este hecho remite a la noción de *habitus* propuesta por Bourdieu⁴⁰,

39 Ruth Glass, *London: aspects of change* (Londres: MacGibbon & Kee, 1964).

40 Pierre Bourdieu, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto* (Madrid: Taurus, 1988).

y que se describe como una cualidad relativa a los "herederos culturales", esto es, los miembros de un grupo social acomodado, que han integrado una serie de esquemas de pensamiento y conducta, que incluye cultivar el interés por el arte y la cultura, conforme al "gusto" específico de la clase a la que pertenecen. Así, el modelo cultural predominante se corresponde con la percepción desarrollada desde las "élites culturales". El concepto de "élite" también es empleado por Bourdieu, para referirse al gusto como una construcción social propia de unas clases sociales determinadas, basada en la diferenciación. Por este motivo, asociamos a este tipo de grupos la capacidad de imbuir una serie de connotaciones a un espacio a partir de sus actividades cotidianas, dotándolo de cierta distinción que incentiva su atractivo. Por lo tanto, al atraer nuevos miembros de clases sociales más pudientes, aumenta el coste económico de la zona. Este hecho puede conllevar una de las consecuencias más características de la gentrificación: el desplazamiento de grupos sociales de rentas más bajas.

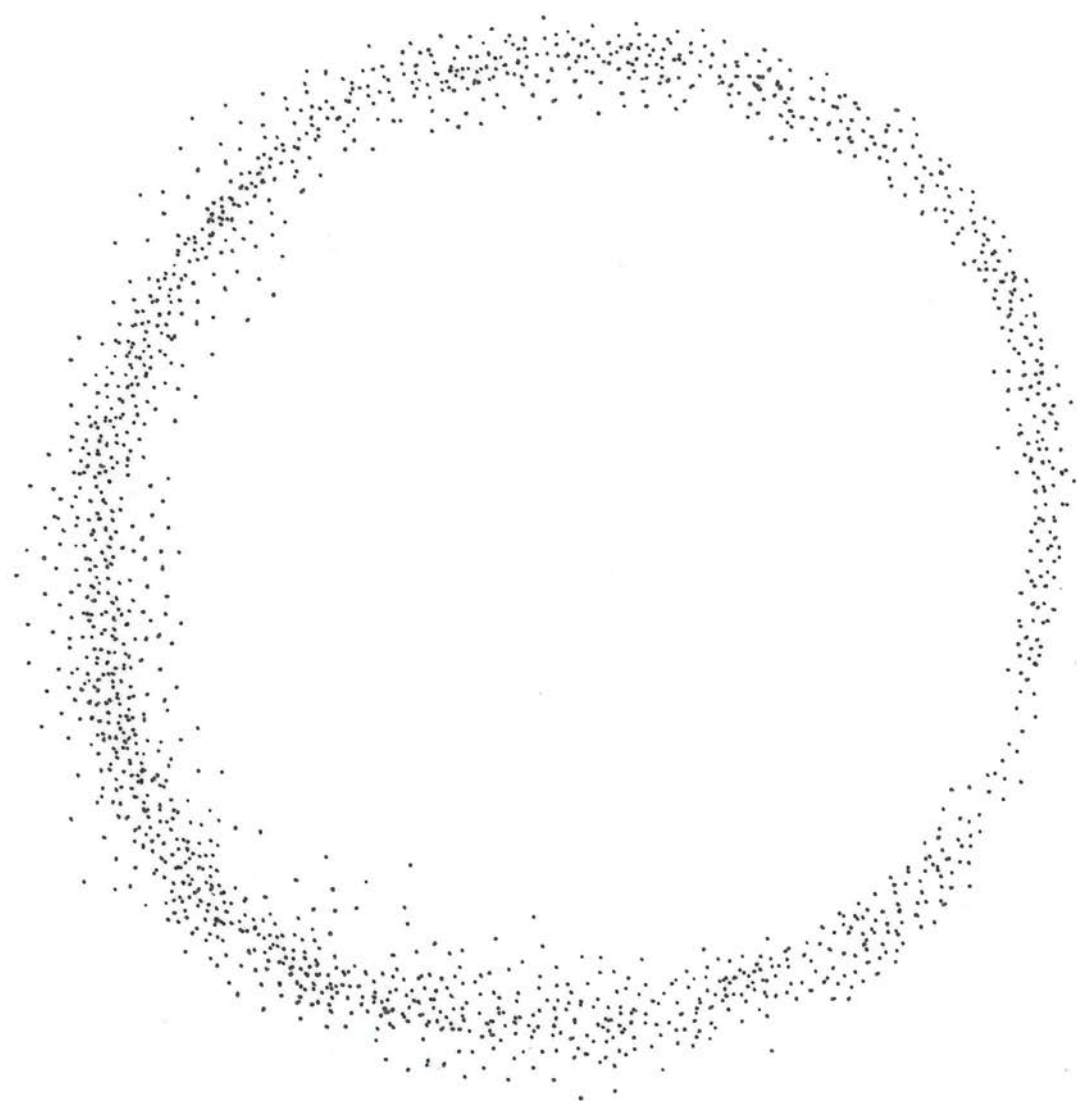
1.5. NOTAS

- Para hacer más sencilla la redacción y la lectura de la tesis, hemos utilizado el concepto "cultura" en términos generales y, a menudo, como una palabra baúl que incluye el campo del arte.
- En cuanto a las prácticas artísticas, la tesis está redactada, fundamentalmente, desde el conocimiento de las artes plásticas visuales.
- A lo largo de la tesis recurrimos a autoras/es y referencias de otros campos de conocimiento, pero que resultan imprescindibles para la comprensión de los contenidos desarrollados. No obstante, queremos recalcar que este trabajo se ha enfocado desde nuestra experiencia en el arte contemporáneo como artistas e investigadoras.
- En ocasiones, la lectura adquiere un tono más poético como resultado de una estructuración realizada a partir de metáforas visuales. Si bien son sugerentes a nivel creativo, hemos evitado recrearnos en exceso en las mismas para no dificultar la comprensión del proyecto.

- Hemos utilizado el lenguaje inclusivo siguiendo las directrices de la RAE y según el caso, hemos matizado específicamente en función del número mayoritario de género en el colectivo al que nos referimos (por ejemplo, “ellos” producen, “ellas” gestionan).
- Las traducciones de citas y otras referencias han sido realizados por la autora de esta misma investigación.
- Los enlaces digitales fueron revisados por última vez en junio de 2020.

BLOQUE 2

CONSIDERACIONES PREVIAS SOBRE LOS MODELOS CULTURALES



2. CONSIDERACIONES PREVIAS SOBRE LOS MODELOS CULTURALES

Introducción. Dónde nos situamos

Queremos comenzar señalando que para esta investigación tomaremos como punto de partida los países de Europa occidental, con el fin de intentar descubrir cómo se construye un modelo cultural piramidal y que se implanta de forma descendente. Un arquetipo que, dadas sus características, establece una jerarquía unidireccional que iremos desgranando y analizando a lo largo de la investigación. Un esquema que tiende a convertirse en un estándar reproducible en cualquier ciudad europea, siendo trasladable a otros lugares geográficos que toman Europa como ejemplo en gestión cultural y patrimonial. Es por ello que nuestra investigación se centra, principalmente, en dicho marco geográfico. En ese recorrido, y previo paso por el contexto del Estado español, nos centraremos en el ámbito específico de la tesis: la Comunidad Autónoma Vasca (CAV).

Las directrices marcadas por las políticas culturales europeas, coinciden con el proyecto de la democracia española y la gestión de la cultura desde la transición. De este modo, y tras dejar atrás el oscuro periodo de la dictadura franquista (1939-1975), que había ejercido un control demoledor sobre dicho ámbito, parecen abrirse nuevas expectativas para una España que según señalan Marzo y Badia:

(...) adoptaba un lenguaje de europeización y modernización en el terreno de la industria, la economía, las infraestructuras o los asuntos internacionales. Pero la cultura era diferente: era patrimonio (por no hablar de tradición), pero al mismo tiempo, un enorme tejido popular creador de grandes iconos. España apostó por una política mercantil en relación con esos iconos. La masiva capitalización de la economía española de los años 80 tuvo un efecto similar al producido en los EE.UU. en los 50: la sustitución de los productos de la cultura popular por el kitsch.⁴¹

41 Jorge Luis Marzo y Tere Badia, *Las Políticas Culturales en el Estado Español (1985-2005)*, 2006, *Blog soymenos*, accedido 4 de junio de 2020, https://www.soymenos.net/politica_espanya.pdf

En el caso de la CAV, y como señalan los mismos autores:

Durante la década de los 80, el término “cultura” devino lugar de expresión de la política, en especial de la izquierda, ausente de los medios públicos de comunicación durante la larga dictadura. La “cultura”, a su vez, se convirtió en caballo de Troya para las pujantes dinámicas nacionalistas (en Catalunya, por ejemplo), tan necesitadas de visualidades identitarias.⁴²

Es decir, la suma de la estrategia política, económica, social y cultural europea, y la salida de la represión del periodo dictatorial sobre una cultura como la vasca, desembocan en una excesiva tutela de la misma (las instituciones desempeñarán un papel mayor en cuanto a su administración y su gestión) con motivo de su puesta en valor y promoción.

Aunque volveremos sobre el tema más adelante, para contextualizar nuestro ámbito específico de investigación dejaremos al margen, o al menos no profundizaremos en este concepto de la Cultura de Transición, ya que extendería nuestra investigación a dimensiones inabordables.

En esta unidad temática, empezamos a avanzar algunas de las características del esquema de gestión predominante, al que vamos a referirnos como “monocultivo cultural”, haciendo un símil con el término agrícola que iremos perfilando más adelante, y cuyo principal efecto radica en la configuración de un tipo de cultura estandarizada. Esto conlleva, haciendo una síntesis rápida, la predominancia de una serie de proyectos culturales predefinidos (concentrados específicamente en espacios para la difusión del arte y la cultura), un tipo de expresiones artísticas concretas (con un mayor peso de las disciplinas entendidas como “clásicas”), además de la priorización del proyecto individual (que reside en la idea mitificada del artista, hombre, blanco y que trabaja en su estudio), en detrimento de formatos grupales y/o colectivos más diversos.

Argumentaremos que dichas consecuencias terminan por generar un desequilibrio en lo relativo al ámbito artístico y cultural local que desemboca, finalmente, en una situación de precariedad generalizada que afecta a los agentes que integran dicho entorno.

2.1. EL CONTEXTO GENERAL: EL ENFOQUE DE LA POLÍTICA CULTURAL EN EUROPA

Como define Yúdice, la cultura se ha convertido en un medio para la inversión:

El papel de la cultura se ha expandido de una manera sin precedentes al ámbito político y económico, al tiempo que las nociones convencionales de cultura han sido considerablemente vaciadas. En lugar de centrarse en el contenido de la cultura —esto es, el modelo de enaltecimiento (según Arnold) o su más reciente antropologización como estilo de vida integral (Williams) conforme a la cual se reconoce que la cultura de cada uno tiene valor— tal vez sea más conveniente abordar el tema de la cultura en nuestra época, caracterizada por la rápida globalización, considerándola como un recurso.⁴³

Si tomamos el modelo de gestión cultural que se despliega en occidente como punto de partida, observaremos que las políticas culturales que se desarrollan en los países de Europa occidental desde la década de los 70, han influido y siguen haciéndolo en los distintos países europeos y sus regiones.

Como veremos a lo largo de esta investigación, muchos de los proyectos que se llevan a cabo en la CAV responden, en parte, a un modo de entender el arte y la cultura que se perfila desde las políticas presupuestarias prioritarias de la Comunidad Europea. Por este motivo, podemos decir que las políticas culturales de la CAV son recíprocas a un fenómeno global que, como indica en sus escritos Haizea Barcenilla⁴⁴, responde a un hecho impulsado, entre otros aspectos, por el desarrollo del neocapitalismo y el turismo en general.

43 Yúdice, *El recurso de la cultura...*, 23.

44 Haizea Barcenilla García, «Kultur politikak: paradigma aldaketa?», *Jakin*, nº 215-216(2016): 29-45.

En palabras de diferentes autores y teóricos, podemos recoger testimonios como los de Maider Zilbeti⁴⁵ o Lourdes Méndez⁴⁶, que inciden en la idea de una Europa en la que la cultura cumple un papel en relación a la diferenciación entre los distintos países europeos a través del patrimonio cultural particular⁴⁷ (lengua, patrimonio, producción y comunidad artística local, etc.) y la construcción de una identidad propia, cuestión sobre la que profundizaremos más adelante, en este mismo bloque temático.

En este sentido, también autores como Toby Miller y el propio Yúdice⁴⁸, argumentan en otros textos, que la política cultural es una herramienta institucional para la regulación de la creatividad estética y las expresiones colectivas; un proceso que deviene más en lo burocrático que en lo creativo. Por este motivo, como apostilla Zilbeti en su análisis, “[...] aunque nos referimos a un ámbito tan amplio como el cultural y artístico, los objetivos a cumplir por la cultura pasan a ser muy concretos, mediante una serie de políticas, programas e iniciativas culturales”⁴⁹. Como prosigue la autora, “[...] que la cultura tenga un espacio privilegiado a nivel político no es nada nuevo. Ya en 1979, el Parlamento Europeo se remitía reiteradamente a la cultura como un elemento troncal en la construcción de la Unión Europea...”⁵⁰

Hemos de tener en cuenta que a la hora de definir lo que se entendía por cultura, organismos internacionales como la UNESCO, empezaron a considerar la repercusión de la misma sobre ámbitos como el político, el social y

45 Maider Zilbeti Pérez, «Arte-ekoizpen feministak euskal testuinguru kulturallean. Arte-instituzio garaikideetako praktika: Arteleku zentroa eta Montehermoso Kulturunea (1997-2012)» (tesis doctoral, Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, 2016).

46 Lourdes Méndez Pérez, *Galicia en Europa. El lugar de las artes plásticas en la política cultural de la Xunta* (A Coruña: Ediciós do Castro, 2004).

47 Por ejemplo, el programa europeo “Ciudad Europea de la Cultura” (CEC), también conocido como “Capital Europea de la Cultura” o “Capital Cultural Europea”, es un ejemplo de ello. El programa surge en 1985 de la mano de la ministra de cultura de Grecia Melína Merkoúri. Se trata de un programa impulsado desde la Comisión Europea, al que pueden optar numerosas ciudades de este espacio. La Capitalidad es un título que ostentan una o dos ciudades de Europa durante un año. Aunque este evento está pensado para las ciudades, se han dado ocasiones en los que ha tenido lugar en una región en su totalidad. Por ejemplo, en el año 2010 la conurbación alemana de la cuenca del Ruhr obtuvo esta distinción.

48 Toby Miller y George Yúdice, *Política cultural* (Barcelona: Gedisa, 2004), 11.

49 Zilbeti Pérez, «Arte-ekoizpen feministak...», 33.

50 Zilbeti Pérez, «Arte-ekoizpen feministak...», 39.

el económico de diferentes países, lo que llevaba a una mayor intervención por parte de la Unión Europea (UE) en materia de cultura, tal y como recoge Méndez⁵¹.

Por tanto, las políticas culturales se dirigen a la construcción identitaria de Europa, en tanto que se busca la singularidad entre cada estado europeo y frente al dominio cultural de Estados Unidos. Miller y Yúdice⁵², hacen referencia a una tesis del imperialismo cultural, en la que se dice que Estados Unidos estaba transfiriendo a otros países, en calidad de exportador audiovisual, un sistema dominante de valores, con la consiguiente amenaza para la identidad de estas naciones. Como matiza Méndez:

En esa identidad cultural europea que se desea crear y proyectar institucionalmente frente a otras identidades -en especial frente a la norteamericana- las obras plásticas serían los productos que demostrarían el vigor creativo de una cultura europea capaz de resistir, al menos en ese ámbito, a las dinámicas impuestas por el acelerado proceso de mundialización.⁵³

Basándonos en la tesis de Méndez⁵⁴, para preservar el patrimonio cultural, las políticas culturales europeas se dividen, fundamentalmente, en tres acciones:

- La restauración y conservación del patrimonio artístico y cultural,
- La ayuda a la creación de los productores culturales,
- La difusión de la cultura, desde la premisa de la democratización cultural.

Si seguimos el texto de Zilbeti⁵⁵, se suceden grandes inversiones económicas para dotar las ciudades europeas de la infraestructura necesaria para el acceso a la cultura y la difusión de la misma. La autora se refiere a la proliferación de museos, centros de arte, centros de interpretación, salas de exposiciones, casas de cultura, Facultades o escuelas de bellas artes, etc. La autora mencionada incide en que resulta imprescindible divulgar la educación cultural para poder hacerla accesible a las personas, estimando que, en principio, la educación cultural es algo deseable.

51 Méndez Pérez, *Galicia en Europa...*, 17.

52 Miller y Yúdice, *Política cultural*, 227.

53 Méndez Pérez, *Galicia en Europa...*, 43.

54 Méndez Pérez, *Galicia en Europa...*, 43.

55 Zilbeti Pérez, «Arte-ekoizpen feministak...», 42.

Coincidiendo con Méndez, podemos resumir que,

La acción cultural que se va perfilando a lo largo de esta década muestra claramente que toda planificación cultural es, a su vez, una planificación económica; y que toda acción cultural persigue dos objetivos de diversa índole, educativo uno, identitario el otro.⁵⁶

Con la cita anterior, introducimos ya una de las ideas que desarrollaremos más adelante en el capítulo *La construcción de la ciudad cultural* donde veremos cómo conforme se produce la reactivación económica de las ciudades en declive a través de la cultura como motor, se construye una nueva tipología de ciudad cultural y de servicios, acorde al modelo cultural vigente. Entre las décadas de los 80 y los 90, las grandes inversiones económicas que tienen lugar no están dirigidas *a priori*, a la obtención de beneficios económicos a corto y medio plazo, sino a la acumulación del capital simbólico suficiente que favorezca la distinción entre ciudades europeas.

Esta es una de las características del modelo cultural jerárquico y unidireccional que se va estableciendo. Siguiendo a Zilbeti⁵⁷, destacamos por ejemplo, y sobre todo a partir de la década de los 90, la puesta en marcha de infraestructuras y grandes eventos culturales, como los festivales o las bienales de arte contemporáneo; aunque se trata de dispositivos que requieren grandes inversiones de dinero público, esto implicará beneficios económicos (por ejemplo, atrayendo un importante número de visitantes a través del turismo cultural). Por lo tanto, la cultura desempeña un papel importante en cuanto a la distinción identitaria a la que aludíamos recientemente. Según Zilbeti:

No sólo se hicieron inversiones en nombre de la cultura, sino que también se desarrollaron el diseño de las ciudades que necesitaban europeizarse, así como centros de cultura y museos. Junto con el turismo, las bienales de arte, los festivales de música y cine, el nombramiento de Ciudad Europea de la Cultura [...], suponían iniciativas culturales y económicas que promovían la configuración de una identidad. De hecho, es imposible pensar la cultura sin inversión económica.⁵⁸

56 Méndez Pérez, *Galicia en Europa...*, 43.

57 Zilbeti Pérez, «Arte-ekoizpen feministak...», 44.

58 Zilbeti Pérez, «Arte-ekoizpen feministak...», 45-46.

El hecho de que la cultura y el arte se presenten como un recurso económico (esto es, como motores para la regeneración de economías en declive a través de formatos culturales como los que hemos mencionado recientemente), además de un elemento implicado en la creación de una nueva imagen de ciudad, traslada una percepción productivista en torno al arte y la cultura, que incide sobre el contexto social y cultural específico de un lugar dado.

Tal y como veremos en el siguiente apartado, el modelo cultural que describimos aquí se reproduce en los diferentes países y regiones. Pero, antes de continuar con el contexto específico relativo a la CAV, nuestro ámbito de estudio, a continuación damos algunas pinceladas sobre la estructuración de un modelo cultural endogámico en el Estado español al que nos referíamos al comienzo de este bloque.

2.1.1. Una situación paradójica: el proyecto democrático de la cultura como antesala de un modelo uniformado

En este apartado señalamos algunas de las características que han facilitado el establecimiento de un modelo uniforme en el Estado español. A finales de la década de los 70, la cultura se hace presente en las agendas políticas del periodo de la transición democrática (1975-1982). A pesar de la intención de marcar una diferencia con la producción cultural de la etapa anterior (controlada por los órganos censores y adoctrinadores de la dictadura), se asentará un modelo de gestión cultural altamente burocratizado, que revertirá en la precarización del campo artístico y su tejido creativo.

En su estudio, Jorge Luis Marzo⁵⁹ desgrana las causas por las que durante la transición democrática el arte y la cultura se convierten en una herramienta para la normalización y la cohesión social, con el ánimo de marcar una diferencia tras el convulso periodo de la dictadura. Durante esta etapa, las prácticas artísticas y culturales quedarán supeditadas a los esquemas de gestión controlados por el poder político: este hecho derivará en la reproducción de formatos y contenidos homogéneos, además de influir en la precarización del sector.

59 Jorge Luis Marzo Pérez, «Definiendo la in-dependencia del productor artístico: de la transición a la actualidad», en *Producción artística en tiempos de precariado laboral*, ed. por Juan Vicente Aliaga y Carmen Navarrete (Madrid: Tierradenadie, 2017).

Como acabamos de avanzar en torno al contexto de la política cultural en Europa, a finales de la década de los 70 los distintos organismos europeos asumen el arte y la cultura como un asunto de Estado: esto quiere decir que la cultura debe ser gestionada, con el fin de garantizar el acceso de todos los ciudadanos a la misma. Paralelamente, la cultura se percibe como un instrumento capaz de neutralizar los conflictos existentes a nivel social, además de suponer una vía para fortalecer las diversas identidades de los diferentes Estados europeos. Se establece un discurso en torno a la cultura como vehículo de cohesión y normalización, de forma que se posibilite un nuevo ciclo de crecimiento económico.

En España, este proceso se consolida durante la década de los 80, con el principal objetivo de marcar una diferencia con el periodo comprendido por la dictadura. Entonces, la cultura oficial en España suponía un vehículo para la difusión de la ideología del régimen franquista (a través de medios como la televisión, el cine, la prensa y la radio, especialmente). En lo que respecta a la producción artística, como indican Jorge Luis Marzo y Patricia Mayayo⁶⁰, la pintura y la escultura eran los géneros artísticos mayormente establecidos, al tiempo que se arrinconaban diversas prácticas más experimentales, ligadas al arte contemporáneo. Paralelamente, a finales de la década de los 80 y principios de los 90, arrancan los formatos relacionados con la exhibición y la difusión del arte contemporáneo, como los museos, los centros y las bienales internacionales, entre otros.

Con la llegada del Partido Socialista Obrero Español (PSOE) al gobierno en 1982, comienza el desarrollo de una nueva cultura oficial, al tiempo que se define una batería de nuevas funciones. Como indican Marzo y Mayayo:

[...] a partir de esta fecha la política artística se pone al servicio de un objetivo principal: sustituir el conflicto social y político heredado de la dictadura, y aún presente en la transición, por un modelo desideologizado de bienestar e integración que vertebrase una ciudadanía capaz de responder a los retos de una naciente democracia...⁶¹

60 Jorge Luis Marzo Pérez y Patricia Mayayo Bost, *Arte en España (1939-2015). Ideas, prácticas, políticas* (Madrid: Cátedra, 2015), 13.

61 Marzo y Mayayo, *Arte en España...*, 17.

Este hecho conlleva, como ya hemos señalado, al desarrollo de una gestión que garantizará el acceso a la cultura como un derecho de la ciudadanía. Como recoge Jorge Luis Marzo⁶², la cultura se presenta como un espacio público para el ejercicio de la democracia y, por ende, como un lugar para la resolución de conflictos. Del mismo modo, y coincidiendo con el discurso manejado en Europa y occidente en general, la cultura fomentaría niveles más altos de educación, igualdad, participación y responsabilidad social, ya que la población accedería al conocimiento y la información global.

Así, el patrimonio cultural es un bien común que debe administrarse en función de dichos objetivos. Paulatinamente, la gestión de los bienes y las prácticas artísticas y culturales desembocará en un sistema jerarquizado en torno a las mismas. Marzo identifica algunas de las consecuencias de la integración de la cultura en el proyecto político de la democracia, y que recogemos a continuación.

Una de las consecuencias de que la cultura se integrara como un instrumento de comunicación política, es su sectorialización: como señala el citado autor⁶³, el principal antecedente se encuentra en el modelo de la "acción cultural" que desarrolla André Malraux en 1959, el primer ministro de cultura de Francia (1959-1969). El objetivo de la acción y la animación socio-cultural radicaba en garantizar la participación de los artistas (y de la ciudadanía en general) en el proyecto de la democratización.

Uno de los proyectos de Malraux fue el despliegue del formato de las Casas de Cultura como vía para descentralizar la cultura de los grandes centros de poder franceses. Como recuerda Marzo, en España, y bajo esta misma intención de expandir el arte y la cultura hacia las provincias (esto es, más allá de la capital, Madrid), se recuperan algunas de las estructuras culturales franquistas y se renuevan sus funciones.

El modelo de la animación socio-cultural se basaba en la profesionalización e implicación de jóvenes artistas y agentes culturales en la administración de los servicios culturales públicos los cuales, al acceder a la administración de este tipo de estructuras, emprendieron una carrera en política. Durante el gobierno del PSOE, afín al modelo cultural francés, se importan las ideas del ministro

62 Marzo, «Definiendo la in-dependencia...».

63 Marzo Pérez, «Definiendo la in-dependencia...», 45-46.

de cultura galo Jack Lang (1981-1992), quien propone expandir la noción de cultura hacia el sector de las industrias creativas. De este modo, el arte y la cultura, además de propiciar beneficios en el proyecto político tanto de izquierdas como de derechas, también pueden rentabilizarse a nivel económico. Según Marzo:

De esta manera, el Estado irá fortaleciéndose en una legitimación social y cultural que, en realidad, impedirá una cierta conciencia colectiva en la construcción de la sociedad, ya que se delegaba en la administración pública su gestión. El debate sobre la cultura y su función social sólo tendrá lugar en los límites de los propios mecanismos administrativos, comportando una fuerte instrumentalización política de los mismos.⁶⁴

Como prosigue el mismo autor, este hecho acarreará un sentimiento de desactivación y la ausencia de una práctica cultural crítica, revirtiendo en una mayor inmersión institucional por parte de artistas y agentes culturales. A la sectorialización, habremos de sumarle la privatización del ámbito artístico y cultural: aunque la década de los 70 el escenario de la crisis económica está presente en buena parte de Europa, se siguen impulsando las infraestructuras culturales, como base del proyecto del cambio político. Una de esas vías, como comentábamos recientemente, es la creación de museos y centros de arte y las colecciones públicas; hecho al que debemos sumar el crecimiento de las galerías y el desarrollo del mercado institucional del arte.

Alberto López Cuenca⁶⁵ sintetiza el proceso de mercantilización del arte en España durante la década de los 80. Uno de los hechos que refleja este proceso es, por ejemplo, la creación en 1982 de la feria internacional de arte contemporáneo ARCO. Como indica Marzo⁶⁶, se crean nuevos perfiles laborales como resultado de la profesionalización del ámbito del arte, como la figura del comisario de exposiciones. El perfil del comisario permite legitimar académica, mediática y comercialmente los programas expositivos de carácter público, al tiempo que trabajan con diferentes galerías (un sector presente en eventos relevantes como las ferias y bienales de arte contemporáneo). López Cuenca destaca algunas de las funciones asociadas a esta figura, como la artística, la política y la económica:

64 Marzo Pérez, «Definiendo la in-dependencia...», 48.

65 Alberto López Cuenca, «El traje del emperador. La mercantilización del arte en la España de los años 80», *Revista de Occidente*, n.o 273 (2004): 21-36.

66 Marzo Pérez, «Definiendo la in-dependencia...», 50.

[...] el comisario desempeñó entonces al menos tres funciones: una política (funcionando muchas veces desde dentro de las instituciones gubernamentales), otra historiográfica y crítica (seleccionando y justificando histórica y críticamente a los artistas expuestos) y otra administrativa (gestionando el valor mercantil de las firmas artísticas).⁶⁷

Como continúa Marzo⁶⁸, de forma paralela a las endogamias que arraigan cerca de las estructuras de poder, se reclaman medios para el reconocimiento laboral de los agentes artísticos.

De este modo, y por citar un ejemplo, surgen organismos como la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) que, a pesar de ser una estructura recuperada de la gestión franquista, termina por transformarse en un órgano para la explotación de los derechos de los autores, convertidos en derechos comerciales. De hecho, la búsqueda de un marco que regule a nivel laboral, jurídico y fiscal el trabajo de los productores acarreará, paradójicamente, la privatización de la propia producción.

Otro de los factores que recoge el autor es la consolidación de las Facultades de arte, que suponen la integración de la producción artística en el ámbito académico normativo, marcando una deferencia con el formato tradicional de las "escuelas", basadas en el modelo informal del taller y los oficios.

A su vez, el paternalismo que envuelve la gestión cultural desemboca en la "política de la subvención", esto es, se va estableciendo un sistema blindado de premios, ayudas y subvenciones, certámenes expositivos nacionales e internacionales, etc. que ayudan a mantener el *establishment* en cuanto a los géneros consolidados (sobre todo pintura y escultura) y los artistas reconocidos.

Por estas y otras razones, las intenciones renovadoras del nuevo proyecto político de la democracia, revirtieron en una excesiva tutela de la cultura, que ha actuado como un "caballo de Troya", por el que se perpetúa la vigencia de un esquema endogámico que determina qué se reconoce como arte y quiénes son reconocidos como artistas, lo que produce cierto recelo hacia diversos artistas y productores, prácticas, y modos de gestión cultural divergentes. Además, esta miríada de perfiles resulta difícilmente catalogable y carece de

67 López Cuenca, «El traje del emperador...», 26.

68 Marzo Pérez, «Definiendo la in-dependencia...», 53.

un marco fiscal que regule su actividad, aún a pesar de la economización que se hace de la propia producción. Las dificultades para mantener una actividad profesional estable, junto a las escasas puertas de acceso a los circuitos de reconocimiento de un sistema blindado, fundamentalmente y como ya hemos señalado, por las políticas de la subvención, deriva en la asimilación de una cultura oficialmente establecida (y homologada) que predispone la “periferia cultural” a la que alude Marzo⁶⁹.

Siguiendo el análisis de Lourdes Méndez⁷⁰ en base a las investigaciones de Pierre Bourdieu⁷¹, podemos decir que se crea un circuito cerrado sustentado en un sistema de relaciones de poder, que permite reproducir el modelo cultural establecido durante las dos últimas décadas del siglo pasado.

69 Jorge Luis Marzo Pérez, «Realidades colectivas en el arte español de la década de 1980», *Kult-ur. Revista interdisciplinària sobre la cultura de la ciutat*, Vol. 3, no5 (2016): 62.

70 Méndez Pérez, *Antropología...*

71 Lourdes Méndez se basa en los análisis que desarrolla Pierre Bourdieu a partir de los 60 sobre el sistema educativo francés. Dicho autor analiza los motivos por los que algunos estudiantes destacaban más que otros en los estudios. Según la tesis de Bourdieu, este hecho se debía a una serie de valores heredados de la familia y no tanto a las capacidades individuales. De esta manera, establecía una relación entre el capital cultural y/o simbólico vinculado a una clase social en particular (el autor se refiere a los descendientes de las clases privilegiadas como “herederos culturales”), y la interiorización de un *habitus* (es decir, un hábito) relacionado con esquemas de pensamiento y actuación propios de esa clase en particular que, a su vez, facilitaría que los alumnos vinculados a las clases más acomodadas sobresalieran por encima de otros. Bourdieu extendió la investigación hacia otros campos de conocimiento, como los ámbitos literario y artístico, al tiempo que cuestionaba la idealización del sujeto artista como un “genio-creador” independiente del contexto en el que se inserta, proponiendo que el artista es, más bien, resultado de un hábito que puede variar en función de la “posición” que el sujeto ocupa en el propio campo (“teoría de la práctica”). Para más información, ver: Pierre Bourdieu, Alain Darbel, y Dominique Schnapper, *El amor al arte: los museos de arte europeos y su público* (Buenos Aires: Prometeo Libros, 2012), Pierre Bourdieu, Jean-Claude Chamboderon, y Jean-Claude Passeron, *El oficio del sociólogo. Presupuestos epistemológicos* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2008), Pierre Bourdieu, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto* (Madrid: Taurus, 1988), Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* (Barcelona: Anagrama, 1995), y Pierre Bourdieu, *Campo de poder, campo intelectual* (Buenos Aires: Editorial Montessor, 2002).

2.2. EL CONTEXTO ESPECÍFICO: LA POLÍTICA CULTURAL EN LA CAV

En este apartado, destacamos algunos nexos de unión entre la influencia del modelo europeo sobre el desarrollo de la política cultural de la CAV y, al mismo tiempo, la salida de la dictadura. Ambos hechos ofrecen algunas claves sobre cómo se percibe el arte y la cultura y, por tanto, cómo se aborda una gestión pública de los mismos (esta es la razón por la que nos referiremos reiteradamente a tres instituciones públicas a lo largo de la investigación, como el Gobierno Vasco, las diputaciones forales, y los ayuntamientos, entre otros órganos).

Para ello, nos basaremos principalmente en el estudio sobre la evolución de la política cultural en el País Vasco que elabora Ramón Zallo⁷² en 2011 y complementaremos el análisis con las matizaciones aportadas por Iñaki Martínez de Albeniz⁷³, en relación al documento mencionado.

Zallo⁷⁴ analiza la influencia internacional (es decir, las decisiones adoptadas por las diversas instituciones y reuniones europeas) sobre la gestión cultural en el País Vasco, y plantea una revisión general del contexto y su repercusión sobre el campo de la cultura. Nos remite para ello a finales de la década de los 70, época en la que el Estado español se encuentra todavía bajo la sombra del franquismo, un periodo que produce una política cultural uniformada y controladora, basada en la propaganda y la censura.

Tras la etapa de la dictadura, regiones como el País Vasco, al igual que ocurría en Cataluña, buscarán diferenciarse a través de la puesta en valor de su patrimonio cultural. Según Zallo⁷⁵, el hecho de tratarse de una cultura perseguida y denostada durante el régimen franquista, influirá sobre el desarrollo de una política cultural centripeta y paternalista, esto es, fuertemente institucio-

72 Ramón Zallo Elguezabal, *Análisis comparativo y tendencias de las políticas culturales de España, Cataluña y el País Vasco (metodología de Compendium of cultural policies and trends in Europe)* (Madrid: Observatorio Cultura y Comunicación, 2011).

73 Iñaki Martínez de Albeniz, «La política cultural en el País Vasco: del gobierno de la cultura a la gobernanza cultural», *RIPS: Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas*, Vol. 11, n.o 3 (2012): 149-171, accedido 4 de junio de 2020, <http://www.usc.es/revistas/index.php/rips/article/view/1022>

74 Zallo Elguezabal, *Análisis comparativo y ...*

75 Zallo Elguezabal, *Análisis comparativo y...*, 43.

nalizada. En este sentido, Martínez de Albeniz⁷⁶ añade que la irrupción de la cultura vasca, conlleva cierta “fetichización” del hecho cultural, ya que se había mantenido a la sombra durante los años del franquismo. Entre las acciones relativas a la política cultural que tienen lugar durante la década de los 80, Zallo⁷⁷ destaca la normalización de la lengua propia (el *euskara*), la puesta en marcha de una televisión y radio autonómicas, la financiación de espectáculos y muestras, y el fomento de las ayudas para artistas y productores culturales, entre otras. Así, este mismo autor distribuye la evolución de la política cultural del País Vasco en tres grandes etapas:

- Una primera etapa de normalización (entre 1979 y 1987).
- Una segunda etapa de institucionalización de la cultura (entre 1988 y 2001), seguida de una sub-etapa caracterizada por una percepción de la cultura en tanto que recurso económico y político (1992-2001).
- Una tercera etapa de “gobernanza cultural” (entre 2002-2011), que busca una mayor participación de los agentes implicados en el contexto artístico.

Profundizamos con mayor detalle en cada uno de estos periodos.

Entre los años 1979 y 1987, y tomando como punto de partida la entrada en vigor de la Constitución Española en 1978, se inicia el proceso de transición hacia la democracia en el Estado. Como indica Zallo⁷⁸, en el ámbito de la cultura en el País Vasco, estos años corresponden a un periodo de “normalización”. Se refuerza la comunicación y la difusión de la cultura, los equipamientos destinados a la misma y el fortalecimiento de identidad. De este modo, y según Martínez de Albeniz, las competencias en materia de cultura en la CAV se dividen entre Gobierno Vasco, las diputaciones y los ayuntamientos:

Las directrices básicas de esta política cultural son el establecimiento de sistema de ayudas para creadores, el gran peso adquirido por la difusión con el fin de dar a conocer una cultura poco conocida, el programa de equipamientos y la mejora del patrimonio. [...] La centralidad del euskera en la política cultural de la CAE será, por cierto, otra constante del sistema.⁷⁹

76 Martínez de Albeniz, «La política cultural en el País Vasco», 150.

77 Zallo Elguezabal, *Análisis comparativo y ...*, 43.

78 Zallo Elguezabal, *Análisis comparativo y ...*, 43.

79 Martínez de Albeniz, «La política cultural...», 152.

Si bien estas acciones resultan positivas en cuanto que marcan un distanciamiento con el periodo anterior (la dictadura franquista), y desplazan el foco de atención hacia los artistas, en el apartado *La (re)producción de la precariedad* del quinto bloque temático (*El sistema de capas aplicado en el contexto de la Comunidad Autónoma Vasca. Casos de estudio*), desgranaremos algunas de las causas por las cuales la excesiva institucionalización desemboca en un sistema jerarquizado. A nivel estatal, y con la llegada del PSOE al gobierno en 1982, se atribuyen una serie de funciones al arte y la cultura, entendida ahora como un instrumento de democratización y cohesión social. Una de las consecuencias del proceso de institucionalización al que alude Zallo (1988-2001), derivará en la reproducción de un modelo cultural homogéneo relacionado con la consecución de fines económicos, políticos, sociales y simbólicos.

En este sentido, la subetapa comprendida entre 1992 y 2001 se distingue por el empleo del arte y la cultura como un revulsivo económico, político, social y simbólico (en relación a la creación de una nueva identidad urbana). Según Zallo⁸⁰, durante este periodo se apuesta por grandes equipamientos culturales como activadores de la revitalización económica y urbana. De hecho, en estos años se aprueba el proyecto Guggenheim de Bilbao (1991) y es inaugurado (1997).

De este modo, la política cultural que se desarrolla entre 1987 y 1991, se caracteriza por el protagonismo de las estructuras institucionales públicas, mientras que, durante la etapa comprendida entre 1992 y 2001, evoluciona hacia una percepción de lo cultural y artístico como estrategia:

La cultura es entendida como valor añadido turístico y urbanístico, y la política cultural como una herramienta promocional al servicio de los proyectos económicos que requieren de iconos de representación y visualización. La cultura se despega de la base social.⁸¹

Más adelante, a lo largo de la quinta unidad temática de esta investigación, retomaremos esta cuestión ya que, la apuesta por los grandes contenedores culturales y/o la priorización de los formatos previamente definidos, influye sobre el desarrollo de los contenidos y las expresiones artístico-culturales presentes en el contexto.

80 Zallo Elguezabal, *Análisis comparativo y...*, 43.

81 Zallo Elguezabal, *Análisis comparativo y...*, 47.

Volviendo al tema, entre los años 2002 y 2011, se suceden dos planes culturales basados en la planificación y la gobernanza cultural, tratando de involucrar a los diversos agentes culturales del contexto al que nos referimos. El primer proyecto que analiza Zallo se denomina “Kulturaren Euskal Plana/Plan Vasco de la Cultura”, propuesto por los grupos PNV⁸², EA⁸³ y EB-IU⁸⁴ durante los años 2002 y 2009. Como concreta el autor:

La idea era revisar el conjunto del sistema de cultura: prioridades, ayudas, industria cultural, coordinación, información, atención a la digitalización, asociacionismo, transversalidad, importancia estratégica de la dimensión económica de la cultura, tanto para la propia cultura como para el desarrollo...⁸⁵

El segundo plan es el “Contrato Ciudadano por las Culturas”, desarrollado por el PSE-EE, entre 2009 y 2011. Como indica Martínez de Albeniz⁸⁶ en relación a los planes mencionados, ambas propuestas buscaban una mayor participación por parte de los agentes vinculados al ámbito cultural y artístico en los procesos y decisiones sobre política cultural (podríamos poner como ejemplo el programa *Eremuak*⁸⁷, el cual surge como parte de las actuaciones de Gobierno Vasco, relativas a la promoción de la cultura y el arte contemporáneo de la CAV).

Barcenilla⁸⁸ retoma este estudio sobre las fases de la política cultural en el País Vasco e identifica una fase comprendida entre 2012 y 2016. Esta etapa se diferencia por la dirección que toma la política cultural en la CAV a raíz de la apertura del museo Guggenheim; Barcenilla incide en que la tendencia global por dotar al paisaje urbano de grandes equipamientos culturales conlleva un cambio en cuanto a la percepción sobre el arte y la cultura, y la propia política

82 Siglas de Partido Nacionalista Vasco (en *euskara*, *Eusko Alderdi Jeltzalea*).

83 Siglas de *Eusko Alkartasuna*.

84 Siglas de *Ezker Batua-Izquierda Unida*.

85 Zallo Elguezabal, *Análisis comparativo y...*, 49.

86 Martínez de Albeniz, «La política cultural...», 153.

87 «Eremuak», *Eremuak* (Departamento de Cultura y Política Lingüística del Gobierno Vasco) acceso 4 de junio de 2020, <https://www.eremuak.net/es>

88 Barcenilla García, «Kultur politikak...», 38.

cultural, como ya hemos señalado anteriormente y profundizaremos a lo largo de la investigación. Este hecho al que se refiere la autora, implica una serie de efectos sobre el contexto artístico y cultural local y su tejido de creadores.

La homogeneización de la cultura a través de formatos culturales en consonancia con un arquetipo urbano, la idea contradictoria de una promoción cultural (tanto a nivel nacional como internacional) que no revierte en beneficio de los y las autoras sino en el de las ICC, junto con el recelo hacia procesos de producción experimentales que se salen del circuito marcado por la producción y el consumo de bienes culturales, son algunas de las consecuencias identificadas por Barcenilla. La suma de las mismas, advierte esta misma autora⁸⁹, conlleva la banalización y comercialización de la identidad local. El riesgo radicaría en la sobreproducción de una imagen (una identidad visual) sin mayor fondo conceptual.

89 Barcenilla García, «Kultur politikak...», 43.

2.3. EL ARTE Y LA CULTURA COMO MOTOR DE LA REGENERACIÓN ECONÓMICA Y URBANA

El eje de nuestra investigación, se centra en cuestiones que afectan a los formatos culturales que pivotan en modelos económicos que, a su vez, utilizan la cultura (entendida en el más amplio de los sentidos) como activador de la economía. Estos formatos proliferan, principalmente, como solución o salida de la crisis de un sistema de producción en declive que se produce en ciudades cuya economía se basaba en la industria⁹⁰; es decir, en las sociedades en las que ha tenido lugar un mayor desarrollo tecnológico asociado a la industrialización⁹¹, dentro del grupo de los países que conforman lo que conocemos como primer mundo⁹².

El esquema cultural que se construye a partir de estos planteamientos, se ha denominado como modelo cultural anglosajón; caracterizado precisamente, por el debilitamiento de la acumulación material (base de la economía de los

90 Tras la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) se produce un gran crecimiento económico que consolida el "Estado de bienestar" en la década de los 60. El Estado de bienestar resulta del modelo económico keynesiano (el Estado puede controlar el equilibrio del mercado en tiempos de crisis económica) que será cuestionado tras la crisis y sustituido por el libre mercado. La crisis económica que se produce en la década de los 70 vaticina el agotamiento del modelo de producción industrial: las consecuencias se hacen palpables en los países occidentales que habían experimentado un mayor desarrollo desde la revolución industrial, como Estados Unidos, Canadá, Australia o muchos países de Europa, entre otros. La crisis del petróleo de 1973 produce la inflación del precio del barril, agravando el decrecimiento del sector y de las economías dependientes del mismo. La devaluación del dólar (moneda asignada a la compra-venta de petróleo) afectó a numerosos países europeos. Desde finales de la década de los 70 y durante la década de los 80, se establecen los gobiernos neoliberales dando pie a un periodo de recesión económica y políticas de austeridad.

91 La industrialización tiene su origen en la revolución industrial, fenómeno que se origina en siglo XVIII, primero en Gran Bretaña y después en gran parte de Europa occidental, América del norte y Canadá. La principal característica de este proceso es la sustitución de los modos de producción artesanal o manual y la tracción animal, por el uso de maquinaria y otras fuentes de energía (ello conllevaría un gran avance tecnológico, el desarrollo de redes de transporte, etc.).

92 El concepto de "primer mundo" surge tras la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) para referirse a los países más desarrollados (entre ellos, Estados Unidos, Canadá, Australia, Japón, Nueva Zelanda y los países de Europa Occidental. Originalmente, el término también se destinó para denominar a los países aliados de Estados Unidos durante la guerra). En definitiva, los países del primer mundo serían aquellos que hubieran experimentado el desarrollo tecnológico y económico que trajo consigo la revolución industrial del siglo XVIII.

países de este grupo). Dicho arquetipo se encuentra asociado a un cambio de paradigma en el que el patrón económico sustentado en la industria, es paulatinamente desplazado por un modelo económico basado en los servicios y el consumo de bienes intangibles, vivenciales y no tanto objetuales.

2.3.1. La mercantilización de la cultura

Vamos a profundizar en el paso del modelo de la ciudad industrial a la ciudad cultural, en los que nociones como la cultura y la creatividad son inherentes al proceso de cambio. Uno de los aspectos que nos interesa destacar es que las IC y las ICC, establecen una nueva percepción sobre el papel que desempeña la cultura como activador económico.

Para conocer cómo la cultura pasa a sobreentenderse como un recurso para la reactivación económica, debemos tener en cuenta algunos factores que tienen lugar en el desplazamiento de una sociedad productiva (industrial), hacia una sociedad que ha adoptado un modelo basado en el sector terciario. Cabe recordar una de las demandas sindicales más importantes del pasado siglo: el tiempo dedicado al trabajo no debía superar las 8 horas diarias, disponiendo de otras 8 horas de sueño, y otras 8 horas para dedicar al “tiempo libre” (el famoso 8, 8, 8). Esta distribución de los tiempos introduciría (casi por convenio) a los trabajadores, por primera vez, en el disfrute oficial de un tiempo de ocio para actividades lúdicas. Jeremy Rifkin concreta que este paso hacia el capitalismo cognitivo se produce debido a que el intercambio de propiedades en el mercado, base sobre la que se ha asentado el capitalismo industrial, es sustituido por el intercambio de conocimiento:

[...] el capital intelectual es la fuerza motriz de la nueva era y lo más codiciado. Los conceptos, las ideas, las imágenes –no las cosas- son los auténticos artículos con valor en la nueva economía. La riqueza ya no reside en el capital físico, sino en la imaginación y la creatividad humana.⁹³

De hecho, José Luis Brea⁹⁴ sitúa esta nueva fase del sistema capitalista en el momento en el que se produce el encuentro entre los ámbitos de la economía y la producción simbólica, entre el sistema productivo y el sistema de las prácticas culturales.

93 Rifkin, *La era del acceso...*, 4.

94 José Luis Brea, *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en las sociedades del capitalismo cultural* (Murcia: CENDEAC, 2009), 12.

Por un lado, uno de los hitos surgidos del encuentro entre la esfera económica y la esfera de la producción cultural que nos interesa destacar es, como ya hemos señalado, el auge de las industrias culturales. Como veremos más adelante en este mismo apartado, referirse a la producción cultural bajo la categoría de "industria" supone imbuir las connotaciones de la producción industrial a productos simbólicos que no son propios de este modelo. Sin embargo, se les dota de la consideración de mercancía y pasan a asociarse con la idea de la producción y de la abundancia económica.

Por otro lado, tal y como señala Rifkin⁹⁵, la producción cultural también se asociará con una amplia gama de experiencias culturales basadas, por ejemplo, en el turismo, los espacios temáticos y los lugares dedicados al ocio, entre otros. Este tipo de prestaciones forma parte de la oferta del modelo de ciudad de servicios. Así, podemos establecer que una de las características del paso de una ciudad industrial a una ciudad que asume el modelo de ciudad cultural es, principalmente, la comercialización de sus recursos culturales (el patrimonio cultural en general, como son: las tradiciones y expresiones simbólicas, el arte, los festivales, las bienales, los eventos,...).

YProductions⁹⁶ señala que las ciudades europeas que han experimentado un proceso de desindustrialización encuentran en el modelo de las ICC un modo de recuperación económica. Como veremos más adelante, además de incluir una amplia variedad de productos y bienes culturales dentro de los circuitos económicos, la cultura también pasa a formar parte de los mecanismos de creación del modelo de la ciudad cultural. Por este motivo, distintos países intentarán medir y regular las bases económicas de un nuevo sector que aglutina toda índole de productos, bienes y servicios culturales y artísticos.

Franco Bianchini⁹⁷ enumera algunos países que, entre la década de los 70 y los 80, se encontraban en proceso de declive. Actualmente, las principales ciudades de países como Gran Bretaña, Irlanda, Dinamarca, Francia, España, Grecia, Alemania e Italia cuentan con una alta concentración de industrias basadas en la producción cultural.

95 Rifkin, *La era del acceso...*, 5.

96 YProductions, *Nuevas economías de la cultura. Parte 1. Tensiones entre lo económico y lo cultural en las industrias creativas*. (Barcelona: YProductions, 2009), 4.

97 Franco Bianchini y Michael Parkinson, eds., *Cultural policy and urban regeneration: the west european experience* (Manchester: Manchester University Press, 1993), 4.

Ámbitos como la música comercial, el cine, la televisión, la publicidad, el diseño y la moda, por citar algunos, suponen un factor importante en el éxito de la implantación de estrategias relacionadas con el sector cultural. La cultura no sólo se convierte en un producto de consumo, sino que, además, va a establecerse como un aliciente en los procesos de planificación urbana que tienen como objetivo la regeneración de la ciudad. De este modo, comienza a extenderse la creencia de que la cultura puede implicarse en la obtención de beneficios relacionados con los procesos de transformación y reanimación urbana. Uno de los aspectos sobre el que volveremos recurrentemente a lo largo de esta investigación es el de la recuperación de espacios urbanos degradados a través de elementos culturales, con el fin de reintegrarlos en las estrategias de crecimiento económico del nuevo tipo de ciudad.

2.3.2. La creatividad como materia prima

En este punto, queremos aclarar que a menudo, los conceptos de “industria cultural” e “industria creativa”⁹⁸ se utilizan como sinónimos y con el ánimo de referirse a un sector en general que aglutina todo tipo de productos y servicios relacionados con la creatividad (desde las bienales de arte contemporáneo hasta los departamentos de I+D+I). Aunque ambos términos muestran una relación entre la cultura y la economía, existen diferencias en su producción y distribución, y referirse a ambos campos bajo un mismo paraguas puede generar confusión, por ejemplo, trasladando la idea que asociamos al crecimiento económico propio de la mercancía fabricada en masa, a ámbitos poco regulados económicamente, como es el de la creación cultural contemporánea. Carrillo señala que:

La popularización de la noción de creación supone un hábil trasbase (sic) semántico que extiende las connotaciones simbólicas y las mistificaciones de lo artístico a campos tradicionalmente industriales, como el diseño o la producción cinematográfica y teatral comercial; a la vez

98 A menudo, la denominación “Industrias Culturales y Creativas” se emplea de forma general para referir un sector en el que se aglomeran diferentes productos, bienes y servicios culturales, sin hacer distinción entre los mismos. Aunque los términos “Industria Cultural” e “Industria Creativa” llegan a utilizarse como sinónimos, “Industria Cultural” hace referencia a los productos de índole cultural producidos en masa y cuyos contenidos están más relacionados con la cultura popular. La producción de este tipo de artículos se asocia con la cadena de montaje despersonalizada. En cambio, el término “Industria Creativa” se asocia con la capacidad “creativa” (productora) de los propios sujetos y el consumo de bienes tangibles como intangibles como la propia experiencia.

que, en sentido inverso, dota a la práctica artística de la consideración empresarial de aquellos. Unos y otros entran a formar parte de un único sector, el creativo-cultural...⁹⁹

Las IC, por su parte, introducen el consumo de bienes culturales producidos en masa como diferentes formatos publicados en papel, distintos soportes audiovisuales, etc., y que integran esa parte de la cultura a la que nos referimos como *mainstream*, mientras que la noción de las ICC engloba un extenso espectro de productos y servicios relacionados con un tipo de innovación y desarrollo tecnológico basado en la creatividad (matizaremos dichos conceptos más adelante).

Las industrias culturales surgen vinculadas a la creación y distribución de productos culturales entendidos, fundamentalmente, como objetos de consumo. El concepto de "industria cultural" es definido en 1944 por Max Horkheimer y Theodor Adorno¹⁰⁰. A través de este término, describen una serie de bienes culturales estandarizados, producidos y consumidos en masa a través de distintos soportes (como las publicaciones en papel, en el caso de los libros, las revistas, los tebeos, etc., y todo tipo de soportes audiovisuales, como los discos de música, las cintas de vídeo, además de medios de comunicación como la televisión y la radio). De este modo, Horkheimer y Adorno advertían sobre el funcionamiento de las IC como un medio para la reproducción de la ideología imperante. Y que, como concreta Jaron Rowan¹⁰¹, cuya producción queda en manos de grandes organizaciones empresariales y de estructura vertical, que recuerdan a los grupos de producción fordista.

A partir de la década de los 80, se entenderán dentro del sector actividades no relacionadas con las IC tradicionales, como por ejemplo, las artes visuales y escénicas, el audiovisual, la moda y el diseño, por citar algunos. De tal forma que lo "cultural" y "artístico" se mezcla con diferentes campos económicos o "industrias", cuya base se sustenta en la creatividad de los sujetos.

99 Jesús Carrillo, «Las nuevas fábricas de la cultura: los lugares de la creación y la producción cultural en la España contemporánea», *Biblioteca YP*, 2008, 4, accedido 4 de junio de 2020, http://ayp.unia.es/spip/IMG/pdf/Jesus_Carrillo_nuevas_fabricas_de_la_cultura.pdf

100 Theodor Adorno y Max Horkheimer, *Dialéctica de la ilustración* (Madrid: Akal, 1944).

101 Jaron Rowan, *Cultura libre de Estado* (Madrid: Traficantes de sueños, 2016), 27.

Como recoge Javier Echeverría¹⁰², en 1998 y durante el nuevo laborismo de Tony Blair se elaboró un informe (“Creative Industries Mapping Document”¹⁰³) en el cual se proponía una metodología para medir aquellos sectores que podrían generar riqueza a través de la creatividad. Como desarrolla Echeverría en relación a este mismo informe, la propuesta de Reino Unido identificaba aquellas industrias (como, por ejemplo, la industria del cine, la industria de la moda, la industria del videojuego o aquellos ámbitos relacionados con el sector de las TIC¹⁰⁴) que con base en el talento individual, podían generar empleo y riqueza a través de la explotación de la propiedad intelectual. No sólo se integraban en un nuevo sector ámbitos tradicionalmente fuera del radar económico, sino que, además, era posible explotarlo acogiéndose a la protección de los derechos de los autores.

Entre las críticas que recibió el informe mencionado, Echeverría¹⁰⁵ destaca que esta propuesta reducía la cultura a una faceta fundamentalmente económica e industrial, en menoscabo de una cultura entendida como un bien público. En este sentido, indica Echeverría, el informe omitía subsectores como el patrimonio cultural o servicios como los museos, archivos y bibliotecas, en torno a los cuales se había vertebrado la política cultural europea.

En el caso específico de las ICC, estas pasan a integrar un conglomerado de productos y servicios creativos que, al mismo tiempo, fomentan la construcción de la identidad de una ciudad o un país. El modelo de las industrias creativas se implica en la creación de un nuevo tipo de ciudad dirigido a ofrecer una amplia variedad de experiencias culturales, relacionadas con la economía de servicios. Por ejemplo, y siguiendo a Rowan¹⁰⁶, podemos citar como un texto pionero, el documento “Creative Nation: Commonwealth Cultural Policy”¹⁰⁷,

102 Javier Echeverría Ezponda, «Estructura del sector cultural y creativo y problemas para analizarlo en el País Vasco», en *Áreas emergentes e innovación en el sector cultural y creativo vasco*, ed. por Andrea Estankona, Arantza Lauzirika y Natxo Rodríguez (Bilbao: Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua/Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 2014), 20.

103 DCMS, «Creative Industries Mapping Document» (Londres, 2001).

104 Siglas de Tecnologías de la Información y la Comunicación.

105 Echeverría Ezponda, «Estructura del sector cultural...», 20-21.

106 Rowan, *Cultura libre de Estado*, 27.

107 Department of Communications and the Arts (Australia), «Creative nation: Commonwealth cultural policy, October 1994», 30 de octubre de 1994, accedido 4 de junio de 2020, <https://apo.org.au/node/29704>

publicado en 1994 por el gobierno australiano y el cual introduce el concepto de “sector creativo”, con el fin de englobar aquellos agentes y actividades que resultaban válidos para escrutar el valor que aportaba la cultura a las ciudades. Según Rowan, este documento presentaba por primera vez un tipo de cultura entendida como un medio para el desarrollo económico de un país, ya que podía servir para la consecución de otros fines, al margen del ámbito cultural. En el documento mencionado, se adelantaba la necesidad de poner en valor el patrimonio histórico de Australia, con el fin de promover el turismo y la oferta cultural, al tiempo que se promocionaba una identidad propia.

Estaríamos refiriéndonos a bienes tanto tangibles como intangibles capaces de generar cierta exclusividad o distinción, debido a su implicación en la creación de una imagen o marca de ciudad atractiva. En este sentido, contar con una oferta cultural específica es una de las características de un modelo cuyo objetivo es el de ofrecer las más exclusivas experiencias. Una vez más, coincidimos con Rifkin¹⁰⁸, cuando alude a la asimilación de la esfera cultural en la esfera comercial, en cuanto a la mercantilización de las experiencias culturales bajo el formato del espectáculo y el entretenimiento (el evento), dirigido al público masivo venido *ad hoc* a la ciudad, y no pensado tanto por/para/desde el público local.

2.3.3. El artista emprendedor

En el apartado anterior hemos presentado cómo se perfilan, progresivamente, aquellas áreas creativas prioritarias para la promoción económica. Como veíamos, se trata de un aglomerado de actividades diferentes, pero que, lejos de la idea de diversidad que pueda trasladar, la gestión de los campos de las ICC responde a un esquema economicista, que no difiere mucho de los grandes grupos empresariales, clústeres, etc., a los que aludía Rowan. Es más, introduce el preludio de la estandarización de una gestión cultural aparentemente válida para los más variados ámbitos.

A la par que se establece un tipo de funcionamiento homologado, aplicable a cualquier ámbito, también destacamos una mayor “individualización” de los agentes artísticos y culturales. Uno de los efectos que atribuimos al desarrollo de las ICC, es la progresiva transformación del perfil tradicional del artista, que adquiere una serie de connotaciones más “empresariales”. En el apartado

108 Rifkin, *La era del acceso...*, 5-6.

anterior, al aludir a este sector como un grupo de actividades sustentadas en la creatividad y en el talento individual, avanzábamos cómo el perfil de un sujeto “emprendedor” cobra una mayor relevancia conforme se instaura dicho modelo. Por este motivo, profundizaremos en el papel que se atribuye a aquellos cuya actividad está dirigida a la producción simbólica, como es el caso de los artistas plásticos y visuales.

Autoras como Angela McRobbie¹⁰⁹ han observado el paso de los “trabajadores en masa” hacia un sector caracterizado por la figura del artista y el emprendedor cultural: conforme se da una mayor “empresarialización” de las artes y la cultura, surge un nuevo tipo de trabajador que, según la autora, se esboza en el documento “Creative Industries Mapping Document” elaborado por el DCMS, antes mencionado. Dicho documento resalta un tipo de trabajador que se aleja de la concepción clásica del artista como “genio creador” y se aproxima a la figura del artista-empresario que podemos asociar al sector de las industrias creativas. Como explica Rowan¹¹⁰, el comportamiento del artista o del emprendedor cultural se asemeja al funcionamiento de una empresa que defiende sus intereses y que actúa de forma estratégica en base a la interrelación con sus pares.

En el año 2001, John Howkins¹¹¹ populariza la expresión de “economía creativa”, aludiendo a la capacidad de los individuos para generar ideas en cualquier momento del día, y que además puedan producir beneficios económicos. En una entrevista¹¹² realizada en 2005, Howkins sostenía que, apoyadas en la creatividad, las personas podían tener ideas y desarrollarlas continuamente para la puesta en marcha de un negocio, un proyecto o un producto, el cual no tenía por qué estar necesariamente circunscrito a la esfera cultural, sino que podía estarlo a ámbitos con base en la innovación, el desarrollo tecnológico y los servicios. De este modo, la creatividad permitiría distanciarse de

109 Angela McRobbie, «Everyone is Creative. Artists as Pioneers of the New Economy?», 2001, accedido 4 de junio de 2020, http://www.k3000.ch/becreative/texts/text_5.html

110 Jaron Rowan, «La cultura como problema: Ni Arnold ni Florida. Reflexiones acerca del devenir de las políticas culturales tras la crisis», *Observatorio cultural*, 2014, accedido 4 de junio de 2020, <http://www.observatoriocultural.gob.cl/revista/2-articulo-1/la-cultura-como-problema-ni-arnold-ni-florida-reflexiones-acerca-del-devenir-de-las-politicas-culturales-tras-la-crisis/>

111 John Howkins, *The Creative Economy. How people make money from ideas* (Londres: Penguin Books, 2001).

112 Donna Ghelfi, «El motor de la creatividad en la economía creativa: entrevista a John Howkins», Organización Mundial de la Propiedad Intelectual, 2005, acceso 4 de junio de 2020, https://www.wipo.int/sme/es/documents/cr_interview_howkins.html

dinámicas laborales clásicas, consideradas “rutinarias”, como las desempeñadas en una oficina o una fábrica. Según esta tesis, gracias a la creatividad, un sujeto podría rentabilizar una idea económicamente a través de la explotación de la propiedad intelectual (por ejemplo, bajo la forma de una marca o una patente); una alternativa que, en general, podría resultar más deseable frente a la monotonía de los trabajos tradicionales.

En 2002, el geógrafo y economista Richard Florida¹¹³ desarrolla el concepto de “clase creativa” y amplía el perfil del trabajador que hemos adelantado en el párrafo anterior. Con este término hace referencia a una nueva clase socioeconómica que, según el autor, viene transformando la esfera del trabajo y la economía desde las últimas décadas. Esta amplia definición incluye desde perfiles propios de sectores como la ciencia y la ingeniería, hasta ámbitos como la arquitectura, el diseño, la educación, el arte, la música y el espectáculo. Florida destaca que la característica común a todos estos profesionales es su capacidad para el desarrollo de nuevas ideas y contenidos “creativos”. Con esta categoría, la creatividad ya no es una característica exclusiva del artista o el productor cultural, sino que puede aplicarse en otros ámbitos como la ciencia, la ingeniería, la informática y el desarrollo tecnológico, entre otros muchos.

Esta nueva clase trabajadora se diferencia principalmente, de la categoría clásica de la clase obrera vinculada a la cadena de montaje y las clasificaciones reconocidas como “trabajadores de cuello blanco”. Como describe Florida:

El núcleo súper creativo de esta nueva clase incluye a científicos e ingenieros, a profesores de universidad, a poetas y a escritores, a artistas, a animadores, a actores, a diseñadores y arquitectos, además de los líderes del pensamiento de la sociedad moderna: escritores de no ficción, editores, figuras culturales, investigadores y grupos de expertos, analistas, y otros líderes de opinión.¹¹⁴

La idea de clase creativa desarrollada por Florida, expande el tipo de sujeto trabajador que asociamos a las Industrias Culturales y Creativas que hemos referido, ya que la descripción de este autor asume un sentido más amplio. Siguiendo a este autor, prácticamente, pocos ámbitos profesionales quedarían exentos de apoyarse en la creatividad de sus empleados como motor de la

113 Florida, *La clase creativa...*

114 Florida, *La clase creativa...*, 117.

actividad, ya que los “profesionales creativos” estarían relacionados con industrias cuya base se sostiene generalmente en el conocimiento: desde los sectores de la alta tecnología, pasando por una amplia oferta de servicios (como los financieros, legales y sanitarios), hasta la gestión de empresas de diferentes dimensiones (desde las grandes multinacionales, hasta los pequeños comercios).

Según la tesis desarrollada por este autor, la creatividad constituiría un recurso para numerosos nichos económicos. Como si, aunque intangible, la creatividad fuera indisoluble de cualquier actividad y por ello, omnipresente dentro del ecosistema urbano (muchos de los sectores a los que nos hemos referido aquí, están relacionados con los tipos de trabajo que tienen lugar en la ciudad). El perfil creativo parece componer un tipo de mantillo del cual surge la tipología de la denominada “ciudad creativa”, un ideal que podría determinar los parámetros bajo los que se moldea el ámbito artístico y cultural local y sus agentes.

Por este motivo, también destacamos a continuación, los cambios que se producen a nivel fisionómico en el entorno urbano como resultado de la adaptación hacia el modelo de la ciudad cultural.

2.3.4. La “ciudad creativa”: un espejismo

El prototipo de la ciudad creativa, nos sirve para introducir las transformaciones que tienen lugar sobre el propio paisaje de las ciudades, un fenómeno que a su vez está relacionado con las estrategias para la revitalización urbana tras el declive industrial. Como veremos a continuación, el proceso de la reactivación urbana requiere, presumiblemente, de la presencia y las actividades asociadas a la comunidad de creadores, de tal modo que pueda garantizarse el flujo de la nueva economía (profundizaremos más adelante sobre esta idea, en el apartado *Los artistas como catalizadores del proceso*).

Este hecho puede acabar desembocando, como advierte Martín Manuel Checa-Artasu¹¹⁵, en un proceso de gentrificación (concepto descrito en el Glosario) liderado por los recursos artísticos y culturales de la localidad en cuestión. Este mismo autor identifica dos activadores de este proceso: por una parte,

115 Martín Manuel Checa-Artasu, «Gentrificación y cultura: algunas reflexiones», *Biblio 3W. Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*, Vol. XVI, nº 914, 15 de marzo de 2011, accedido 4 de junio de 2020, <http://www.ub.edu/geocrit/b3w-914.htm>

podemos distinguir el patrimonio, las infraestructuras culturales y su relación con el ocio y el entretenimiento; y por otra, lo relativo a los artistas, los productores culturales y su actividad en general.

Poniéndolo en relación con nuestra investigación y en base a los contenidos que vamos a desarrollar en el capítulo *El arte y la cultura como motor de regeneración económica*, es necesario destacar otra de las claves presentadas por Florida. Como indica Rowan, Florida expone que, si una ciudad desea crecer económicamente, debe atraer a la clase creativa:

Según Florida, la concentración de estas clases de jóvenes creativos en ciertas urbes resultaba fundamental para la creación de riqueza y empleo en las mismas. De este modo, si los núcleos urbanos querían crecer y competir en la liga de grandes ciudades tenían que apostar por atraer y acomodar a estas clases creativas.¹¹⁶

Otro de los autores que se ha apoyado en el concepto de la clase creativa ha sido Charles Landry¹¹⁷, quien retoma el concepto y lo relaciona con la idea de la “ciudad creativa” que populariza en el año 2000. Así, ambos conceptos se entrelazan como una de las fórmulas de reinención económica de las ciudades.

Tal y como postula Florida¹¹⁸, propiciar el desarrollo de actividades vinculadas a la creatividad en un lugar específico, también fomentaría otro tipo de actividades relacionadas con el arte y la cultura, lo cual supone un atractivo que alienta a este tipo de sujetos a escoger entre una ciudad u otra, entre un barrio u otro. Autores como Jamie Peck¹¹⁹ cuestionaron posteriormente esta estrategia, ya que podía relacionarse con los mencionados procesos de gentrificación que tienen lugar en numerosas ciudades del mundo. Otros como Checa-Artasu

116 Rowan, *Cultura libre de Estado*, 34.

117 Charles Landry, *The Creative City. A Toolkit for Urban Innovators*, 2nd edition (London: Earthscan, 2008).

118 Florida se refiere a estos lugares específicos como “centros creativos”. Ver: «Comunidad», en Florida, *La clase creativa...*, 292-93.

119 Jamie Peck, «Struggling with the creative class», *International Journal of Urban and Regional Research*, Vol.29, no4 (2005): 740-770.

(2011)¹²⁰, Lloyd (2002)¹²¹ y Zukin (1982, 1991, 1995)¹²² ya habían observado la implicación del arte, la cultura y las “clases creativas” en relación a este mismo fenómeno. Como matiza el propio Rowan, el mismo Richard Florida admitió en una serie de artículos¹²³ que la clase creativa también nadaba en las aguas de la desigualdad.

En lo que concierne a los productores, “pertenecer” a la clase creativa no lleva aparejado necesariamente una mayor retribución económica, mientras que sí subiría el coste de vida en la zona específica en la que se está concentrando la economía creativa. Quienes podrían mantenerse en este tipo de núcleos artísticos, son aquellos que disfrutan de rentas más holgadas o que reciben algún tipo de apoyo y/o incentivo para vivir y trabajar en un lugar concreto (como suele ser el caso de los programas de promoción cultural y económica que, a través de una serie de facilidades, intentan atraer artistas y creativos a un espacio urbano particular). Este modelo resultaría poco sostenible, ya que la riqueza generada se redirigiría hacia otros menesteres como aumentar el atractivo de la zona, mientras que, los beneficios obtenidos por el productor se diversificarían en múltiples gastos como el pago cada vez más elevado de la vivienda y otro tipo de servicios derivados de vivir en una zona urbana concreta (entre otros).

También advertimos una serie de desigualdades, entendidas como el origen del desequilibrio del ecosistema cultural. La razón es que, al percibir ciertos formatos y comportamientos como fórmulas de “éxito”, se promueve su promoción constante. Este hecho también puede revertir en la situación de precariedad y auto-explotación hacia la que se inclina el entorno cultural y su sustrato creativo.

120 Checa-Artasu, «Gentrificación y cultura...».

121 Richard Lloyd, «Neo-bohemia: art and neighborhood redevelopment in Chicago». *Journal of urban affairs*. Vol. 24, nº 5 (2002): 517-532, <https://doi.org/10.1111/1467-9906.00141>

122 Sharon Zukin, *Loft living: culture and capital in urban change* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1982).

Sharon Zukin, *The cultures of cities* (London: Blackwell, 1995).

123 Richard Florida, «More Losers Than Winners in America's New Economic Geography - CityLab», 2013, accedido 4 de junio de 2020, <https://www.citylab.com/life/2013/01/more-losers-winners-americas-new-economic-geography/4465/>

Sin embargo, la actividad asociada a la "clase creativa", se vincula con el valor simbólico necesario para generar cierta distinción entre ciudades, lo que a la larga puede revertir en beneficios económicos al incentivar otro tipo de mercados como el turismo, ya que este grupo de sujetos funciona como un elemento llamativo dentro de la ciudad de servicios.

2.4. LA CONSTRUCCIÓN DE LA CIUDAD CULTURAL

A continuación, vamos a referirnos a un tipo de espacios urbanos especialmente susceptibles de experimentar una modificación en el tránsito hacia la economía del tercer sector. La desactivación previa de las zonas industriales parece un requisito para la configuración de la nueva modalidad urbana. Como ya hemos señalado, las características físicas y simbólicas de esta tipología, buscan diferenciarse de la ciudad industrial y el declive de su modelo productivo.

La ciudad creativa, por lo tanto, no surge de la nada, necesita espacios físicos sobre los cuales erigirse. Los espacios para la exhibición y la difusión, la producción y la formación artística y cultural, entre otros elementos, dotan del valor simbólico necesario a una localidad, de tal manera que nos ayudan a identificarla bajo el apelativo de "cultural". Es decir, la activación de la tipología de la ciudad cultural y/o creativa, encuentra un antecedente en la anterior desactivación de los diferentes contextos económicos, políticos, sociales y culturales de la ciudad industrial. La obsolescencia de este esquema de producción, deja un excedente en forma de amplios terrenos industriales ahora en desuso, que esperan a ser reincorporados a la economía de servicios.

Antiguos solares, pabellones industriales, escuelas de aprendices, viejos edificios de oficinas, las casas en ruinas de lo que fuera un barrio obrero,... son retazos del contexto que vertebraba la vida en torno al trabajo en la fábrica industrial que, tras su reincorporación (previa recalificación) en los circuitos económicos contemporáneos, se presenta como nuevo nicho de mercado. Como veremos más adelante, esta dinamización puede darse a través de la promoción de las ICC, la integración de contenedores culturales o mediante la propia comunidad artística y cultural local. Pero para ello, antes ha tenido que transcurrir un periodo de agotamiento de estos espacios.

No obstante, en este intento por trascender el esquema de la producción seriada, se produce un hecho paradójico, ya que la construcción de esta tipología urbana se afianza en base a repetir una serie de formatos culturales, afines a la idea de monocultivo cultural que atraviesa esta investigación: la producción masificada de la fábrica, continúa presente en un escenario económico diferente. Más adelante, hablaremos de la correlación entre el patrón urbano y el modelo cultural predominante, como un engranaje más, dentro de los procesos de gentrificación.

2.4.1. La desindustrialización: un barbecho necesario para el desarrollo del ecosistema cultural urbano

Siguiendo con el símil vinculado a los sistemas y prácticas relativas a los procesos de cultivo, la idea de barbecho, entendida como no cultivar la tierra durante un tiempo para que descanse o se regenere, nos encaja perfectamente para exponer las cuestiones que analizaremos en este apartado.

Queremos señalar también que, a lo largo de este estudio, utilizamos frecuentemente conceptos como "regeneración" y "revitalización" para aludir a la reactivación tanto económica como urbana de las ciudades postindustriales. Como dice Joseba Juaristi¹²⁴, procesos como la "revitalización" y la "renovación" están presentes en la transformación de áreas degradadas u obsoletas como las ya mencionadas (aunque también tiene lugar en zonas de declive agrícola o ganadero). No obstante, aunque ambos conceptos se utilizan indistintamente, según el autor, el término de "renovación urbana" integra una serie de connotaciones positivas involucradas en la creación de una nueva seña identitaria para la ciudad (que se va poblando de comercios *indies*¹²⁵, *hypsters*¹²⁶, artistas, universitarios,... en definitiva, personas que dan un "nuevo aire" al barrio). Sin embargo, bajo la excusa de la transformación, se promueve la degradación y la desaparición de ciertos elementos y grupos sociales, aunque estos hayan

124 Joseba Juaristi Linacero, «Some reflections on urban revitalization and regeneration in central Asturias and metropolitan Bilbao (1980-2010)», en *Transforming cities. Opportunities and challenges of urban regeneration in the Basque Country*, ed. por Arantxa Rodríguez y Joseba Juaristi (Reno: Center for Basque Studies, University of Nevada, 2015), 51-52.

125 Anglicismo que significa independiente, referido normalmente a la música.

126 Anglicismo que se utiliza para denominar a una cultura urbana, que se caracteriza por adoptar un estilo de vida con gustos e intereses asociados a lo alternativo y lo independiente.

facilitado el cambio urbano. El lavado de cara pasaría por disimular o expulsar de la zona las drogas, la prostitución, las personas sin techo y migrantes sin legalizar, etc. mientras se asientan los miembros de una nueva clase, como los artistas y estudiantes universitarios, por y para los cuales proliferan nuevos servicios y comercios. Estos procesos de intervención urbana, repercuten en el paulatino aumento del valor de una zona concreta, como es el caso de zonas económicamente deprimidas que se convierten gradualmente, en lugar de moda o referencia de una ciudad.

El abandono de los espacios industriales produce entre finales y principios de siglo, un excedente en forma de descampados. Diferentes autores han planteado conceptos como "*terrain vague*" o "espacio basura" para referirse a los espacios resultantes del cese de la actividad industrial, que pueden ser identificados como "áreas de oportunidad" dentro de los procesos de reconversión, rehabilitación y/o renovación urbana. Estrategias que, en relación al presente estudio, desembocan en la creación de nuevos núcleos de y para la cultura.

La expresión francesa "*terrain vague*" que utiliza Ignasi de Solá-Morales¹²⁷, refiere a terrenos obsoletos o parcialmente en desuso, que aún podemos identificar como parte del funcionamiento de la ciudad, como los puertos, las estaciones de tren, los barrios periféricos, los descampados, etc. Iñaki Esteban¹²⁸ va un poco más allá al reapropiarse del término "espacio basura" acuñado por el arquitecto holandés Rem Koolhaas¹²⁹, para referirse al estado de deterioro previo que presentaba la Campa de los Ingleses¹³⁰ en Bilbao, a finales de la década de los 80 y que experimenta todo un proceso de renovación, tras ubicarse allí el Guggenheim Bilbao Museoa.

127 Ignasi De Solá-Morales, «Terrain Vague», en *Compendios de arquitectura contemporánea. Naturaleza y artefacto*, ed. por Iñaki Ábalos (Barcelona: Gustavo Gili, 2009), 127.

128 Iñaki Esteban Azurmendi, *El Efecto Guggenheim. Del espacio basura al ornamento* (Barcelona: Anagrama, 2007).

129 Rem Koolhaas, *El espacio basura* (Estridentópolis, la vieja [Mexico]: Al fin liebre ediciones digitales, 2012), https://issuu.com/alfinliebre/docs/rem_koolhaas_-_espacio_basura

130 La Campa de los Ingleses se extiende a lo largo de la margen izquierda de la ría de Bilbao, en Abandoibarra. La Campa de los Ingleses debe su nombre a la existencia de un cementerio británico ubicado en esta misma zona entre los siglos XVII y XX, y a la presencia de los marineros ingleses que desembarcaban en este mismo lugar.

Aunque Koolhaas designa como “espacio basura” una serie de infraestructuras como los centros comerciales, aeropuertos, etc., destinados a la movilidad masiva y la oferta de servicios inmediatos, Esteban recoge el término para aludir a aquellos lugares que han quedado al margen de las estructuras productivas de la dinámica urbana, pero que pueden reinsertarse en la misma, como en el caso del citado museo.

El espacio basura señala para nosotros esa merma de valor de uso de una zona cuya moribunda actividad pierde sentido, es decir, función. El mismo anuncio del proyecto Guggenheim, y la posterior presentación en la Bolsa de Bilbao de la maqueta del edificio en metal brillante, revelaron la obsolescencia de un enorme espacio basura en una parte céntrica de la ciudad, que había que reordenar, reformar, renovar, revisar, recuperar y rediseñar¹³¹.

En cualquier caso, ambas acepciones (tanto “*terrain vague*” como “espacio basura”) remiten a un tipo de terrenos e infraestructuras que, tras un largo periodo en barbecho, de tiempo improductivo, se presentan como “nichos de oportunidad” sobre los que puede realizarse una nueva inversión (generalmente, de carácter inmobiliario) por lo que, a la larga, pueden volver a reportar beneficios económicos.

Este fenómeno fue explicado por Neil Smith¹³² bajo el concepto de “*rent gap*”¹³³ (traducido como “diferencia de renta”), por el que explica la relación entre la desvalorización del suelo y su posterior revalorización tras una nueva inversión de capital, para otro tipo de usos que ya no tienen que ver con las actividades del primer y segundo sector. Del mismo modo, la tesis desarrollada por este autor apunta a una teoría de la gentrificación, cuyo origen se sitúa en la desinversión en las zonas industriales, como motor de expansión y desarrollo del tercer sector. En palabras del autor, “Una teoría de la gentrificación necesita explicar el proceso histórico de desvalorización del capital en las zonas urbanas deprimidas y el modo preciso por el que esta desvalorización genera la posibilidad de una reinversión rentable.”¹³⁴

131 Esteban Azurmendi, *El Efecto Guggenheim...*, 39.

132 Neil Smith, *La nueva frontera urbana: ciudad revanchista y gentrificación* (Madrid: Traficantes de Sueños, 2012), 125.

133 Neil Smith desarrolla previamente la idea del “*rent gap*” en Neil Smith, «Toward a Theory of Gentrification A Back to the City Movement by Capital, not People», *Journal of the American Planning Association* 45, no4 (1979): 538-48, <https://doi.org/10.1080/01944367908977002>

134 Smith, *La nueva frontera urbana*, 116.

En relación al análisis que desarrollamos, argumentamos que el tipo de “reversión rentable” a la que alude Smith, ha encontrado su principal fuerza tractora en los ecosistemas artísticos y culturales que surgen durante el paso de un tipo de ciudad a otro. Dentro de las estrategias de regeneración económica y urbana, nos interesa destacar una línea para la reconversión de espacios urbanos degradados mediante elementos culturales.

Un ejemplo de ello sería la total transformación de un área urbana degradada tras la crisis industrial, que es recuperada a través de una gran infraestructura/ contenedor cultural, erigido por un arquitecto reconocido (como en el caso de los museos o los centros culturales emblemáticos, cuya ubicación resulta estratégica para liderar todo un proceso de revitalización y estetización del lugar).

También encontramos otro tipo de elementos de transformación que no se basan en la construcción de una estructura arquitectónica, sino que como ya hemos señalado, puede darse a través de la acumulación de los elementos asociados a la economía creativa. Tanto en un caso como en el otro, este procedimiento se apoya en el capital simbólico asociado al arte, la cultura y la comunidad artística. Tanto la actividad profesional de estos últimos como el propio colectivo en sí, suponen un activo que transforma los significados del lugar en el que actúan.

2.4.2. La ciudad mutante

Coincidimos con los autores Franco Bianchini y Michael Parkinson¹³⁵ cuando plantean la relación entre la política cultural y la regeneración económica y física de muchas ciudades occidentales. Además, y tal y como hemos adelantado, la cultura supone un elemento capaz de generar diferenciación entre estados y ciudades, distinción necesaria en cuanto a presentarse a sí mismas como destinos atractivos tanto para locales como foráneos.

La regeneración económica a través del arte y la cultura estará estrechamente relacionada con la creación de una marca de ciudad particular, con el fin de promover la industria del turismo cultural y la entrada de inversiones privadas. En este aspecto, podemos decir que la política cultural que se va a desarrollar a partir de este momento asumirá la cultura como un elemento “espectacu-

135 Bianchini y Parkinson, *Cultural policy and urban...*

lar” propio del ocio y el entretenimiento, capaz de atraer grandes masas de visitantes. Ya en la década de 1980, varias ciudades europeas se apoyan en la cultura para mejorar su imagen. Siguiendo a Bianchini,

Los proyectos culturales prestigiosos o emblemáticos actúan como símbolos de renacimiento, confianza renovada y dinamismo en ciudades en decadencia como Glasgow, Sheffield y Bilbao, cuya economía se apoyaba en sectores obsoletos y luchaban por encontrar nuevos nichos y funciones económicas.¹³⁶

Nos referimos a que se producen cambios a nivel físico, de forma que puedan adaptarse o crearse las infraestructuras necesarias para albergar las actividades propias de la nueva economía de servicios. El ejemplo de Bianchini señala casos de ciudades ribereñas que han transformado amplias extensiones de áreas industriales y portuarias.

Uno de los ejemplos que podemos señalar es el de la zona conocida como las *Docklands* de Londres, en referencia a las dársenas (*docks*, en inglés), que formaban parte del puerto y cuya actividad empieza a decaer alrededor de los años 70. A partir de la década de los 80, y bajo el gobierno de Margaret Thatcher, se inician las actuaciones para la reconversión de la zona. Una de las primeras industrias que se asentó, diferente a la actividad económica tradicional del lugar, fue *Limehouse Studios*, una productora de televisión inaugurada en 1983 y asentada en un antiguo almacén.

No obstante, a finales de la década de los 80, los estudios cerraron y sus edificios fueron derribados, dando paso a un nuevo complejo de negocios. La corta vida de dichos estudios reflejaba el impuso por parte de los gobiernos atlánticos neoliberales a las Industrias Culturales como reanimadoras de la economía.

Actualmente, las *Docklands* cuentan con espacios de uso residencial, bloques de oficinas y una amplia oferta de ocio y entretenimiento, incluyendo todo tipo de eventos culturales. Una de las actuaciones más características del cambio fue la construcción del grupo de empresas *Canary Wharf* (cuya torre más representativa fue diseñada por el arquitecto Cesar Pelli), lo que ha llevado a considerar las *Docklands* como el segundo centro financiero de Londres,

136 Bianchini y Parkinson, *Cultural policy and urban...*, 15.

detrás del distrito de la City. De hecho, la transición de viejo centro industrial y portuario a un núcleo financiero renovado, fue uno de los hitos de la presidencia de Thatcher.

En un ejemplo más cercano, Manuel Delgado¹³⁷ reflexiona sobre la transformación de Barcelona, como otro caso representativo de la política de “derribar y construir”. Según Delgado, el cambio del suelo industrial y portuario en zonas de servicios mostraba un antecedente de lo que se ha denominado después como “Modelo Barcelona” (incidiremos más adelante en esta idea). Como recoge el autor, las actuaciones para convertir Barcelona en una ciudad de servicios ya fueron prefijadas por la administración franquista de mediados del siglo XX.

A partir de la década de los 70, la recalificación de los barrios populares cercanos al mar facilitó la creación de centros para la nueva economía, esto es, para actividades asociadas a la “economía del conocimiento” y al mismo tiempo, el asentamiento de distritos atractivos para los futuros residentes, pertenecientes a las clases medias y altas. Por ejemplo, la Villa Olímpica fue remodelada para atender a deportistas y visitantes durante los Juegos Olímpicos de 1992, y el barrio de Diagonal Mar surge tras la planificación urbanística para albergar el Fórum de las Culturas que se celebró en 2004, cuyo recinto se sitúa en la desembocadura del río Besós.

En el caso de Bilbao, la reactualización de una antigua zona industrial y portuaria se ha basado en un elemento cultural, es decir, el museo Guggenheim. En los ejemplos anteriores, se apela a las IC, las ICC, y al “arte” y la “cultura” de forma generalizada, mientras que, en Bilbao la apuesta por un equipamiento cultural como motor de cambio ha resultado más evidente. Seguidamente, dedicamos un apartado al “efecto Guggenheim” debido a la relevancia de este hecho en relación al presente estudio.

2.4.2.1. El “efecto Guggenheim”

Dentro de los procesos de planificación urbana en los que el empleo de la cultura se ha utilizado como medio vehicular para la transformación de áreas degradadas en las ciudades, uno de las estrategias utilizadas en los 90 que

137 Manuel Delgado Ruíz, *La ciudad mentirosa. Fraude y miseria del modelo Barcelona* (Madrid: Catarata, 2007), 22-23.

nos interesa especialmente, es la instalación de equipamientos culturales emblemáticos en zonas baldías, con la finalidad de reinsertarlos en la nueva economía de la ciudad terciaria.

El caso de estudio más representativo de nuestra investigación, el antiguo solar industrial sobre el que se construyó el Guggenheim Bilbao Museoa, encaja con lo que acabamos de exponer. Con la instalación de este contenedor cultural, se recuperaba una zona céntrica pero decadente de la ciudad, además de promover la revitalización de las áreas vecinas.

Tal y como avanzábamos en la introducción, Bilbao es una alusión recurrente a lo largo del análisis, ya que es uno de los grandes ejemplos, y en consecuencia modelo, de la recuperación económica de una ciudad industrial en declive. El decrecimiento del sector industrial a partir de la década de los 70, desemboca en una reconversión industrial y una posterior desindustrialización; proceso que dejaba un paisaje repleto de ruinas industriales desde el centro de la ciudad, pasando por su área metropolitana y hasta la desembocadura de la ría en el Abra.

Como concreta Rafael Ruzafa¹³⁸, la desindustrialización afectó a diferentes sectores de la industria pesada, como el sector siderometalúrgico y químico y la construcción naval, que constituían la "columna vertebral" de la economía de Bizkaia. Según el análisis de este autor, los más de cien mil empleos industriales que se perdieron entre 1975 y 1995 tras el desmantelamiento de las industrias y el cierre de fábricas, incrementaron considerablemente los índices de paro y los periodos intermitentes e inestables de trabajo. Al empobrecimiento de la población, había que sumarle las pocas garantías de encontrar empleo entre las generaciones más jóvenes, lo que retrasaba la emancipación de los mismos y repercutía en la baja tasa de natalidad.

Otro de los episodios significativos en Bilbao en este periodo, es el desmantelamiento de los Astilleros Euskalduna en 1984, situados en la zona que hoy conocemos por Abandoibarra. En la búsqueda de nuevos reactivadores económicos, Bilbao (como otras ciudades occidentales en la misma situación) apuesta por grandes proyectos de desarrollo urbano para promover la revitalización de la ciudad. Como recogen Arantxa Rodríguez, Pedro Abramo y

138 Rafael Ruzafa Ortega, «Caras tristes de un proceso histórico. La desindustrialización de la ría de Bilbao en el último cuarto del siglo XX», *Historia, Trabajo y Sociedad*, n.º8 (2017): 11-33.

Roberto Vicario¹³⁹ en relación a este caso, a partir de la década de los 90, se ponen en marcha profundos procesos de transformación urbana mediante la reconversión de zonas abandonadas en áreas de usos mixtos cuidadosamente diseñadas, que integran infraestructuras productivas de uso residencial, cultural y de ocio y entretenimiento.

Este ha sido el caso del mencionado Abandoibarra, que ya en el borrador del Plan General de Ordenación Urbana (PGOU)¹⁴⁰ de Bilbao de 1984, se contemplaba como "área de oportunidad" por su céntrica localización. Aunque se trataba de una zona degradada, su conversión en un nuevo centro financiero podría dirigir la regeneración de la ciudad, con el claro ánimo de superar el modelo económico anterior. De hecho, el solar que dejaba a su paso el desmantelamiento de los muelles y los astilleros ofrecía un lugar estratégico como centro neurálgico del cambio hacia el tercer sector.

Bilbao reunía las condiciones necesarias para que pudiera desarrollarse un equipamiento como el Guggenheim. Como hemos visto recurrentemente a lo largo de este análisis, la ciudad acusaba las consecuencias del declive del sector industrial, y se apostaba por un nuevo modelo de ciudad basado en los servicios. Al igual que otras ciudades en la misma situación, se optó por una instalación cultural capaz de cambiar la imagen de la ciudad en general. La buena predisposición de la administración vasca (el Departamento de Hacienda) fue decisiva a la hora de asumir los costes del proyecto. Podríamos decir que el origen del Guggenheim fue parte de una decisión económica, como ya indicaban Alberto Tellitu, Iñaki Esteban y José Antonio González¹⁴¹.

Numerosos autores y estudios destacan el efecto que ha tenido el museo sobre la transformación de la ciudad, así como en las decisiones en materia de urbanismo y economía, y su repercusión sobre el entorno (la percepción de Bilbao y de Bizkaia y, por ende, de la CAV). Sin ir más lejos, Esteban denominó

139 Arantxa Rodríguez, Pedro Abramo, y Lorenzo Vicario, «A model of regeneration? Urban redevelopment and policy-led gentrification in Bilbao», en *Transforming cities: opportunities and challenges of urban regeneration in the Basque Country* (Reno: Center for Basque Studies, University of Nevada, 2015), 22-50.

140 «Plan General de Ordenación Urbana de Bilbao (PGOU)» (Ayuntamiento de Bilbao, 1995), accedido 4 de junio de 2020, <http://www.bilbaopedia.info/plan-general-ordenacion-urbana-bilbao>

141 Alberto Tellitu, Iñaki Esteban y José Antonio González, «Dos intereses en la encrucijada: la regeneración del País Vasco y la expansión de la Fundación Solomon R. Guggenheim», en *El milagro Guggenheim. Una ilusión de alto riesgo* (Bilbao: El Correo, 1997), 79-112.

este fenómeno como el “efecto Guggenheim”, término que se ha utilizado *a posteriori*, para referirse al renacimiento económico de una ciudad industrial en crisis a través de un equipamiento cultural.

Como se indicaba en el PGOU, ya estaba prevista una actuación urbanística sobre Abandoibarra que incluía la construcción de dos equipamientos culturales (el Palacio Euskalduna de Congresos y de la Música, y un museo). Ya que ambas estructuras se ubicarían en esta zona de reciente pasado industrial, actuarían como emblemas de la transformación urbana de la ciudad. Como describen Rodríguez, Abramo y Vicario¹⁴², el “modelo Bilbao” hace alusión a una estrategia de regeneración dirigida por proyectos que transforman el espacio físico a nivel urbano, socioeconómico, político y simbólico. Como sostienen los autores mencionados, las infraestructuras como la que acabamos de señalar, forman parte de una estrategia apoyada, fundamentalmente, por la inversión pública, pero orientada a la creación de oportunidades de reurbanización y gestión empresarial.

El museo Guggenheim fue una pieza clave a la hora de recuperar este espacio degradado, además de favorecer un proceso estratégico de renovación y estetización urbana de las áreas colindantes, extensible a toda la ciudad, y cuya función está dirigida a reforzar la creación de esa nueva imagen. Como sostiene Yúdice:

[...] Los dirigentes políticos y empresariales locales, preocupados por el desgaste de la infraestructura posindustrial en Bilbao y por el terrorismo, procuraron revitalizarla invirtiendo en una infraestructura cultural que atrajera a los turistas y sentara las bases de un complejo económico destinado al servicio, a la información y a las industrias de la cultura.¹⁴³

Sin ir más lejos, esto es lo que llevó a la opinión pública a hablar de un “milagro en Bilbao” a raíz de la construcción del Guggenheim, tal como señalaba Herbert Muschamp, en el *New York Times*: “Si hoy quieres visitar el corazón del arte americano, necesitarás un pasaporte. Tendrás que hacer las maletas, dejar Estados Unidos y viajar a Bilbao, una pequeña y oxidada ciudad situada en el noreste de España”.¹⁴⁴

142 Rodríguez, Abramo y Vicario, «A model of regeneration? Urban...», 28.

143 Yúdice, *El recurso de la cultura...*, 34.

144 Herbert Muschamp, «The Miracle in Bilbao», *New York Times*, 7 de septiembre de 1997, accedido 4 de junio de 2020, <https://www.nytimes.com/1997/09/07/magazine/the-miracle-in-bilbao.html>

Por este motivo, Esteban¹⁴⁵ retoma el término “ornamento” para referirse a un elemento que dota “[...] de visibilidad e identidad la zona, la ciudad y la región en la que se enclava”¹⁴⁶, pero que al mismo tiempo traslada cierto recelo sobre la función cultural de este equipamiento y su incidencia sobre el propio contexto, ya que la utilidad de un ornamento es, sencilla y llanamente, estética. La aseveración de Esteban, concuerda con uno de los objetivos fundamentales de las políticas culturales europeas que hemos descrito recientemente y que tiene que ver precisamente, con la construcción de una identidad propia a través del patrimonio cultural. Si bien el Guggenheim cumple con este requisito, lo que resulta llamativo de este caso es que se trata de un producto norteamericano que, directamente, se introduce en un contexto diferente al de su origen. De modo que “lo global” entra a formar parte de la configuración de dicha identidad “propia”, a pesar de la teoría de Miller y Yúdice¹⁴⁷ en relación al “imperialismo cultural” de Estados Unidos. La paradoja del uso de recursos globales, ahora reconocidos dentro del patrimonio local, en la construcción de una identidad propia, se encuentra sintetizada en el ejemplo del Guggenheim Bilbao Museoa.

Esta dicotomía, también revela la predisposición a la importación de esquemas globalizados, sobreentendidos como modelos de éxito en cuanto a la revitalización económica y urbana. A pesar de que este tipo de cambio ha sido liderado a través de un equipamiento cultural, casos como el ahora descrito, llevan a replantearnos la trascendencia y los efectos de este tipo de formatos sobre el ámbito artístico y cultural local.

145 Esteban difiere de la concepción del arquitecto vienés Adolf Loos, quien arremetía contra el estilo recargado y la pomposidad del *art nouveau* en “*Ornamento y delito*” de 1908. En 1927, Sigfried Kracauer, arquitecto y crítico cultural emplea el término para referirse a los espectáculos protagonizados por las Tiller Girls desde la década de 1890 (un grupo de bailarinas que bailaban al unísono de manera extremadamente precisa generando patrones y figuras geométricas) como “*ornamento de masas*”. Esteban recoge ambas aportaciones para referirse al museo Guggenheim de Bilbao, en el sentido en el que las artes realizan funciones relacionadas con la imagen de la ciudad.

146 Esteban Azurmendi, *El Efecto Guggenheim...*, 17.

147 Miller y Yúdice, *Política cultural*.

2.4.2.2. Los artistas como catalizadores del proceso: el SoHo neoyorquino como referente global

El tejido creativo desempeña una doble tarea, por un lado, como un valor añadido en cuanto a la configuración de la identidad de la ciudad cultural y, por otro lado, como un filtro para la construcción de nuevos nichos de mercado dentro de la economía de servicios, pero sin las garantías suficientes para llevar a cabo una actividad profesional estable. Una de las razones fundamentales por la que nos interesa indagar en las transformaciones apoyadas en los recursos culturales, es la presencia de la comunidad creativa en la búsqueda de los nuevos nichos y funciones económicas a las que alude Bianchini¹⁴⁸.

Nos referimos a que el tejido artístico y cultural sirve como catalizador para la transformación de espacios obsoletos y/o degradados, bajo la premisa de adecuar las viejas infraestructuras a las necesidades de este colectivo. No obstante, a pesar de que podríamos suponer que el tejido artístico-cultural es el caldo de cultivo de una tipología urbana que aboga por lo cultural y artístico como medio de crecimiento, no todos los modelos de ciudad cultural mantienen las condiciones necesarias para preservar dicho tejido.

Una de las particularidades de los casos que destacamos aquí es el aprovechamiento de la comunidad y actividad artística y cultural presente en una zona, para iniciar un proceso de transformación más amplio que culmina en la revalorización de la misma. En estos casos, el antecedente se encuentra en la existencia previa de una comunidad creativa en un lugar dado, que escoge dicha zona en particular por las condiciones que ofrece a la hora de llevar a cabo su actividad profesional. Nos referimos, una vez más, a los espacios desindustrializados e infraestructuras en desuso, o barrios deteriorados cuyo nivel de vida se ha devaluado y por ello, el alquiler de las viviendas y los locales resulta más accesible en comparación con otras zonas de la misma ciudad.

Los edificios industriales como antiguas fábricas, naves y pabellones alejados de los núcleos vecinales, y otro tipo de locales, reúnen las características necesarias para el desarrollo de cualquier actividad ligada con el arte y la cultura. De esta manera, dichos espacios pueden ser utilizados como talleres, lugares de ensayo, salas de teatro, para la realización de exposiciones, conciertos y, en general, todo tipo de encuentros.

148 Bianchini y Parkinson, *Cultural policy and...*

El gran ejemplo de transformación urbana más recurrente es el caso del SoHo (acrónimo de South Houston) de Nueva York, una zona del sur de Manhattan económicamente deprimida, que experimenta un proceso de renovación a partir del valor simbólico de los artistas y la "clase creativa" que se asienta en el lugar.

El cambio de esta antigua zona industrial ha supuesto un referente a nivel global, por lo que los denominados *SoHos* (también conocidos como "distrito de las artes", "barrio de los artistas", etc.) han proliferado en numerosas ciudades. Al mismo tiempo, ha servido de modelo para que la comunidad artística, así como otros sujetos y actividades ligadas al ámbito cultural, se utilicen como fuerza motora para la regeneración y revalorización de antiguas zonas industriales.

Durante los siglos XIX y XX, el SoHo fue un centro industrial y manufacturero, que había acogido diferentes perfiles de habitantes en el transcurso de los años (principalmente personas de escasos recursos). Con el declive de la actividad que daba nombre a esta zona como "los cien acres del infierno", las fábricas, almacenes y edificios industriales fueron vaciándose dando paso a espacios diáfanos, luminosos y baratos, atrayendo a artistas y profesiones afines a la cultura entre 1950 y 1960, que encontraban aquí un lugar idóneo en el que asentarse.

La transformación ocurrida en este tipo de espacios urbanos, tiene una serie de antecedentes comunes a otras zonas en otras ciudades: se trata de espacios (antiguamente periféricos, industriales, cercanos a fábricas, minas o puertos,...) que muestran una situación degradada. Esto puede darse a nivel físico (mal estado de las infraestructuras, accesos, servicios, viviendas y edificios en general, etc.) como en relación al propio tejido sociocultural que lo habita, compuesto por hogares de bajos ingresos, tráfico de drogas, prostitución, personas en situación irregular, etc. Hablamos de barrios que han sufrido las consecuencias de la crisis del modelo económico anterior, tal y como señalamos al inicio de este documento. Al desempleo y menores ingresos consecuentes de este declive, cabe añadir el paulatino deterioro del barrio en general que, en definitiva, transmite la imagen de una zona poco sugerente para vivir.

El SoHo de Nueva York es la referencia a la hora de señalar espacios urbanos concretos anteriormente degradados, que han experimentado una considerable revalorización a través del arte y la cultura. Sin ir más lejos, esta zona

del Bajo Manhattan es un ejemplo de regeneración económica en el que las “clases creativas” han cumplido un papel fundamental durante la década de los 70.

En “Una interpretación del cambio urbano en el SoHo de Nueva York”, Gerardo Del Cerro Santamaría desarrolla la relación entre cultura, artistas y agentes culturales y los procesos de revitalización urbana:

El caso del SoHo en Nueva York se utiliza para sugerir un enfoque representacional del cambio urbano en el que las imágenes proyectadas y las estrategias de promoción juegan un papel importante en la continua reinención del barrio y su transformación de hecho en parque temático «cultural».¹⁴⁹

Podemos resumir que es el modelo de referencia de estetización y revitalización económica a través de la presencia de artistas, espacios y actividades culturales cuya presencia transforma el barrio en un lugar *cool*. Así, la cultura se presenta como un potente recurso capaz de generar nuevos nichos de negocio, especialmente relacionados con el mercado inmobiliario. Es en el SoHo donde surgen los *loft*, término que señala esos espacios amplios que han pasado a albergar una actividad distinta a la industrial. Poco a poco, más que en la vivienda y estudio de artistas, se fueron transformando en galerías, restaurantes, boutiques y sede para comercios de lujo; los *loft* pasaron a ser un reclamo turístico de alto coste en manos de las inmobiliarias que empezaron a ofertarlos como residencias vacacionales para bolsillos pudientes.

Por ello, muchas ciudades han tratado de reproducir este mismo modelo en barrios que compartieran en mayor o menor medida las mismas características, especialmente aquellos que presentaran con mayor evidencia las secuelas del declive del modelo industrial (altas tasas de paro, inmigración, prostitución, etc.). En el proyecto “Bilbao *Détournement*. Catálogo de espacios

149 Gerardo Del Cerro Santamaría, «Una interpretación del cambio urbano en el SoHo de Nueva York», *RES. Revista española de sociología*, n.º11 (2009): 33-60, accedido 4 de junio de 2020, <http://www.fes-sociologia.com/files/res/11/03.pdf>

y prácticas artístico-culturales¹⁵⁰, se recopilan algunos ejemplos de espacios reutilizados con fines artísticos y culturales en la ciudad, así como las diferentes actividades que tienen lugar en los mismos¹⁵¹.

Atendiendo a los datos indicados en el mapa que completa el proyecto, destacan dos “focos” en los que se concentra una mayor actividad: por una parte, la (ahora) isla de Zorrotzaurre, en el extremo oeste de la ciudad y, por otra, el barrio de Bilbao La Vieja, antiguo barrio minero. Por su parte, el caso de Zorrotzaurre encaja con la descripción que hemos presentado en relación a la transformación de los espacios industriales obsoletos, mientras que la evolución de Bilbao La Vieja recuerda a los procesos iniciados en otros barrios, cuyo referente principal se encuentra en los *SoHos* ya mencionados.

Una de las situaciones en común relativas a las zonas que presentan estas características es la introducción de diferentes programas relacionados con la promoción cultural, bajo la idea de la “reanimación” económica y urbana. Este hecho se produce bien porque previamente existía un tejido cultural, cuyos miembros se habían trasladado a una zona por iniciativa propia, bien porque desde los órganos gestores de la ciudad se ha buscado fomentar este tipo de comunidad en un lugar dado, creando un entorno atractivo para los diferentes perfiles de artistas y creativos.

De esta manera, se impulsan programas y ayudas económicas para acondicionar y mantener los espacios, así como para desarrollar la oferta cultural que tiene lugar en los mismos. Sin embargo, si bien este tipo de apoyo puede resultar deseable para el colectivo de creadores, a menudo este impulso del arte y la cultura incorpora dinámicas relacionadas con la animación sociocultural que, aunque *a priori* resulten positivas, puede disimular estrategias para reemplazar el tejido social existente en el lugar. En base a estas reflexiones, identificamos dos situaciones que pueden darse como resultado de utilizar el tejido cultural existente.

150 Profundizamos más adelante en este proyecto, desarrollado por la autora de esta misma investigación entre 2015 y 2016.

151 La información que aparece en el proyecto fue recabada a fecha de la realización del mismo (2015-2016), por lo que los datos recogidos han podido variar en comparación con la situación actual.

Por un lado, el lugar aumenta tanto su atractivo que se inicia un proceso de revalorización económica que puede desembocar en la sustitución del tipo de habitantes de la zona (la ya mencionada gentrificación). Y, por otro lado, una vez los artistas han cumplido la tarea de convertir un lugar deteriorado en un barrio *cool*, podrían dejar de recibir el apoyo que permitía el desarrollo de su actividad. Es decir, después de que el tejido cultural ha servido como detonador para producir un cambio, los artistas, debido a su economía precaria, no pueden afrontar el aumento del coste de la vida en la zona, por lo que abandonarían el lugar, mientras que sobrevivirían aquellos que sí pudieran adaptarse al nuevo ecosistema.

2.4.3. La creación de la Ciudad Marca a través de la cultura

A lo largo de este capítulo hemos utilizado conceptos como “modelo de ciudad cultural” y “ciudad marca” para referirnos a un fenómeno que resulta del desarrollo del sector servicios en las ciudades postfordistas. Aunque hemos empleado dichos términos (“modelo” y “marca”) como sinónimos para aludir a la implicación de la cultura en la construcción de una nueva identidad urbana y la mercantilización de la cultura como producto de consumo, debemos señalar algunas diferencias entre los términos: el modelo de ciudad puede ser común a diferentes localidades en cualquier parte del mundo, mientras que la “marca” implica una serie de valores asociados a un lugar en cuestión.

La creación del modelo de la ciudad cultural al que aludimos en este estudio, es un hecho común a diferentes ciudades, aunque es más frecuente en aquellas en las que se ha producido un proceso de desindustrialización. En lo que concierne a este modelo y recordando a Bianchini¹⁵², son precisamente las ciudades desindustrializadas las que tienden a acumular más actividades relacionadas con el arte y la cultura y, especialmente, las ICC.

Mari Paz Balibrea¹⁵³ retoma el caso de Barcelona como ejemplo. Como otras muchas ciudades europeas, en la década de los 70 se da una profunda transformación en la que ya era una ciudad primermundista, pero que busca reinventarse tras el declive económico. Tal y como describe, el cambio de modelo

152 Bianchini y Parkinson, *Cultural policy and...*, 4.

153 Mari Paz Balibrea Enríquez, «Barcelona del Modelo a La Marca», *BibliotecaYP*, 2004, accedido 4 de junio de 2020, <https://bookcamping.cc/espacios/barcelona-del-modelo-a-la-marca-de-la-marca-a-la-c#ver-829-barcelona-del-modelo>

se acomete desde múltiples ámbitos: urbanístico, económico, político, social, arquitectónico, geográfico,... Una de las marcas indicativas de dicha transición se acuña durante el mandato de José María de Porcioles en el Ayuntamiento de Barcelona (1957-1973), bajo el lema "Barcelona, ciudad de ferias y congresos", que anticipa el cambio del motor económico de la ciudad y que se ve reflejado en eventos como la acogida de los Juegos Olímpicos en 1992 (y que dio origen al renovado eslogan "Barcelona, ciudad olímpica").

Balibrea también enfoca la construcción del "modelo Barcelona" desde el ámbito de la cultura; como hemos visto durante este capítulo, en el proceso de integración de las ciudades en el tercer sector, la cultura ha supuesto un recurso en cuanto a regeneración económica y física, convirtiéndose en un elemento crucial en el desarrollo de una marca específica para las mismas. Como explica la autora en relación al caso de Barcelona:

La mercantilización del modelo Barcelona como "marca BCN" a exportar convierte a la ciudad en su totalidad en objeto cultural [...], es decir, en el producto final de un proceso industrial/cultural de fabricación y de un proceso de mercadotecnia para su comercialización.¹⁵⁴

Aun con el tirón del resurgimiento olímpico, se recurre a la cultura como gancho para el turismo. Entre las iniciativas culturales que suman a la marca Barcelona, podríamos mencionar el Fórum de las Culturas de 2004 como ejemplo de evento en el cual se invoca la cultura en un sentido abstracto y como un bien universal. También la explotación del patrimonio cultural local mediante la recuperación de figuras catalanas como Gaudí, Miró o Dalí, combinadas con expresiones del arte urbano (por ejemplo, el grafiti) y el diseño más contemporáneo. Además de los varios museos y centros de arte que dan como resultado una ciudad literalmente ocupada por turistas, lo que hace que sus habitantes se enfrenten a grandes problemas para poder llevar una vida "a nivel usuario".

Manuel Delgado¹⁵⁵ reflexiona sobre las estrategias de promoción urbana que se amparan en valores abstractos como el arte y la cultura, para legitimar procesos de tematización y espectacularización urbana, que terminan por aumentar el coste de la vida en la ciudad. Delgado señala la construcción

154 Balibrea Enríquez, «Barcelona del Modelo...», 4.

155 Delgado Ruíz, *La ciudad mentirosa...*, 60-61.

del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona MACBA, el Centro de Arte Santa Mónica, el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona CCCB, el Museo Picasso o las inmediaciones de la basílica de Santa María del Mar, como recursos para la reconversión de viejos solares industriales y barrios empobrecidos en nuevas zonas residenciales y destinos turísticos. Una de las consecuencias que señala Delgado, y que ya hemos mencionado en este estudio, es la consiguiente expulsión de los “vecinos incómodos”, para favorecer una oferta de servicios más exclusiva.

Esta cuestión, nos lleva a preguntarnos por el papel que desempeña la cultura en los procesos de construcción de una imagen o *branding* de ciudad, en la que tanto su patrimonio, los productos culturales y simbólicos, como sus artistas y productores, se presentan como proveedores de nuevas y distinguidas experiencias. La marca alude a una representación que, siguiendo las reflexiones de Delgado¹⁵⁶, convierte la ciudad en una cadena de producción, en un simulacro, cuyo principal objetivo es vender la imagen que produce de sí misma. Y por extensión, alude a la posibilidad de consumir esa misma imagen casi en el sentido que nos señalaba Debord¹⁵⁷. La construcción de un “modelo” urbano, conllevaría producir lo que se desea consumir: centros históricos renovados, barrios pintorescos habitados por artistas, catedrales rehabilitadas o paseos marítimos reconstruidos como símbolo de renovación.

Así como Barcelona ha ido aprovechando los diferentes *inputs* culturales para modelar una nueva imagen, Bilbao también se ha apoyado en el capital simbólico que ha sido capaz de acumular, a raíz del cambio liderado por un equipamiento cultural como medio de reanimación económica. Siguiendo a Balibrea:

La imagen atractiva de una ciudad, proyectada a escala internacional con estrategias que son las de promoción de una mercancía, o marca, pugna no solo por atraer un lucrativo mercado turístico sino también a inversores privados y públicos (...) ¹⁵⁸

156 Delgado Ruíz, *La ciudad mentirosa...*, 14.

157 Guy Debord, *La sociedad del espectáculo* (Valencia: Pre-Textos, 2002).

158 Balibrea Enríquez, «Barcelona del Modelo...».

La ciudad cultural se basa en la explotación de los recursos patrimoniales locales (ya sean materiales o simbólicos), involucrados en la producción de una identidad colectiva (la marca), tal y como se explicitaba en el documento elaborado por el gobierno australiano de 1994 mencionado anteriormente. En este aspecto, elementos como los contenedores culturales estrella o los grandes proyectos (como los citados Guggenheim de Bilbao, el Fórum de las Culturas de Barcelona o el programa CEC, Ciudad Europea de la Cultura) actúan como catalizadores de esa nueva imagen. En definitiva, lo cultural pasa a configurarse como un instrumento, como señala Delgado:

[...] tanto al servicio de la legitimación simbólica de las instituciones políticas de la ciudad como de la promoción mercadotécnica de sus singularidades estéticas de cara a promotores inmobiliarios, a clases medias ávidas de nuevos y viejos "sabores locales" y al turismo de masas, todo ello en un contexto generalizado de reapropiación capitalista de las metrópolis (...) ¹⁵⁹

La idea sintetizada en el párrafo anterior nos lleva a considerar un fenómeno que aparece reiteradamente, al que ya nos hemos referido varias veces en esta investigación y que matizaremos en el siguiente apartado: la gentrificación. Podemos vincular este tipo de transformación urbana a la dinámica de "reapropiación capitalista" a la que alude Delgado.

2.5. ALGUNAS ANOTACIONES SOBRE LA RELACIÓN ENTRE EL MONOCULTIVO CULTURAL Y LOS PROCESOS DE GENTRIFICACIÓN

Durante este bloque temático, hemos argumentado que el monocultivo cultural deriva de la reproducción de esquemas, en los que la cultura se dirige a la consecución de ciertos fines en relación a ámbitos como el de la reanimación económica y urbana de un lugar dado. Este tipo de regeneración está asociada al valor simbólico de la cultura y sus características son las que corresponden al modelo cultural oficial.

159 Delgado Ruíz, *El espacio público como ideología*, 96-97.

Hasta el momento, hemos razonado y analizado cómo se construyen modelos de ciudad en base a repetir formatos que toman el evento, la atracción o la visita circunstancial como cebo para usuarios ocasionales. A ello debemos de añadir la instrumentalización de los agentes culturales locales, primero para iniciar la transformación y después, como catalizador de los procesos de gentrificación.

En este apartado reflexionaremos sobre la relación entre un tipo de gentrificación impulsada a través de la cultura y el arraigo del modelo cultural vigente. Dicha intención radica en que, aunque se presupongan connotaciones positivas al arte y la cultura como valores universales, a menudo, resulta ser un cuchillo de doble filo. Uno de los argumentos señalados en el apartado anterior es que, aunque se utiliza el tejido cultural local como elemento central del cambio, una vez producida la transición, dicho colectivo no encuentra los apoyos necesarios para mantener una actividad profesional estable, menos aún en una zona objeto de especulación urbana. La supervivencia queda así, en manos de aquellos que se adaptan al nuevo ecosistema.

Tanto la proliferación de infraestructuras culturales (como en los casos de Bilbao y Barcelona), como la presencia de agentes artísticos y culturales, transforman la imagen del lugar, resultando atractivo para los visitantes y moradores ocasionales. El arte y la cultura se imbrican en procesos de especulación urbana e inmobiliaria, cuyas consecuencias son comunes a las producidas por procesos de gentrificación. La aparición de negocios y servicios, particularmente dirigidos a satisfacer las demandas del nuevo tejido, trae como consecuencia el aumento del precio del suelo y del coste de la vida en el barrio, en general. Como se vislumbra a lo largo de este capítulo, el tipo de habitante se transforma gradualmente, en función de la llegada de los miembros de un grupo socioeconómico diferente, pero con mayor poder adquisitivo en comparación con el anterior.

Del mismo modo que el poder estetizante del arte y la cultura puede disimular o desplazar a los sujetos menos convenientes, como ya hemos indicado, los artistas también pueden acabar siendo desplazados, ya que, como sector precarizado, no puede afrontar el aumento del coste de la vida en el lugar. Esto último está estrechamente relacionado con la creación de barrios o distritos artísticos. Siguiendo a Checa-Artasu:

La actividad y los planteamientos ideológicos de las artistas transformaban la fealdad del espacio gentrificable, recordemos en degradación, en fuente de admiración e inspiración que era susceptible de atraer a grupos sociales con rico capital cultural y además fácilmente aprehensible por los mecanismos de la economía de mercado para su comercialización.¹⁶⁰

Checa-Artasu hace referencia a Sharon Zukin¹⁶¹ para analizar el papel que desempeñan los artistas en la creación de la imagen de la “ciudad creativa” y los procesos de gentrificación asociados a la misma. Señala que la autora se apoya en el recurrente ejemplo del ya mencionado SoHo, como caso principal de estudio para describir cómo una zona industrial deteriorada acaba por convertirse en un distrito artístico o un “parque temático cultural”, atractivo para las clases medias y altas, y el turismo en general. Zukin señala precisamente, el aumento del precio de los servicios que pueden encontrarse en esta zona de Manhattan desde las últimas décadas:

En este sentido, Zukin advertía del papel del capital cultural en los procesos gentrificadores y como los circuitos de este tenían una gran facilidad para entretorsearse con las dinámicas del capital económico en estos espacios en renovación.¹⁶²

El caso de los *loft*, antes comentado, sería uno de los ejemplos de gentrificación impulsada por el valor asociado a lo artístico, en este caso, en relación a un comportamiento ligado al hábito de los artistas. El estilo de vida asociado a este tipo de residencias y estudios de artistas y creativos, pasan a conformar una oferta atractiva para aquellos sujetos que encuentran cierta forma de distinción en el hecho de residir, ya sea temporal o definitivamente, en este tipo de locales. Los *loft*, ahora convertidos en viviendas consideradas “de lujo”, conforma una oferta asumible por consumidores más pudientes. Como ya ha señalado Del Cerro:

Los factores representacionales pueden incidir en los cambios específicos que se producen en los usos del suelo, en las experiencias y el comportamiento de los actores sociales implicados y pueden funcionar también como mecanismos de exclusión selectiva.¹⁶³

160 Checa-Artasu, «Gentrificación y cultura...».

161 Zukin, *Loft living: culture ...*

162 Checa-Artasu, «Gentrificación y cultura...».

163 Del Cerro, «Una interpretación del...».

El autor referencia este tipo de casos en los que la cultura parece convertirse en un atractivo rentable. Con ello, sugerimos que, debido al valor asociado a elementos culturales y agentes como los artistas, el arte y la cultura pasan a conformar un producto dentro de la oferta de ocio y entretenimiento que ofrece la actual economía de servicios. Según Zukin,

La cultura es un eufemismo para la nueva representación de la ciudad como una fuerza creativa dentro de una economía de servicios emergente (...) la cultura es la suma de las comodidades de una ciudad que le permiten competir por la inversión y el empleo,...¹⁶⁴

Apoyándonos en el párrafo anterior, podemos decir que la tipología urbana que describimos en este análisis se construye en base a una serie de ideas preconcebidas en torno al arte y la cultura.

2.5.1. De la gentrificación a través de la cultura, a la gentrificación... cultural: las prácticas consideradas "periféricas"

Por una parte, hemos visto la implicación de la producción cultural en los circuitos económicos a través del crecimiento de sectores como el de las Industrias Culturales y Creativas y, por otra, nos hemos referido a la recuperación de espacios en desuso por medio de equipamientos culturales o de la promoción de lugares (barrios) específicos, a través de una oferta cultural concreta. También hemos destacado que, junto con la reactivación económica, se produce la renovación de la imagen de la ciudad en general, hecho asociado a la construcción de una marca urbana particular que aumenta el atractivo de las ciudades y las hace competitivas en un mercado caracterizado por la movilidad global. Podemos entender así la importancia atribuida a la cultura, en cuanto a su rentabilidad económica, política y simbólica.

El párrafo anterior engloba un "adentro" y un "afuera" del circuito cultural oficial que hemos ido esbozando a lo largo de este capítulo. Algunas de las situaciones sintetizadas en dicho párrafo, revelan el ámbito artístico-cultural como un *input* para la aceleración de los procesos de transformación. La priorización de unos modelos podría llevar al desplazamiento de otros, por lo que

164 Zukin, *The cultures...*, 268.

optamos por la idea de una “gentrificación cultural”, más allá de una “gentrificación a través de la cultura”, para aludir a aquellas iniciativas que engrosan los bordes del esquema predominante.

Sostenemos que aquellos formatos y expresiones que se mantienen lo hacen, en buena medida, porque han pasado a considerarse parte de lo que se percibe como la cultura oficial. Este hecho sería aplicable a aquellas actividades consideradas “marginales”, incluso “vandálicas” (como el caso del *graffiti*), pero que terminan por ser promocionadas por su carácter artístico independiente. Mientras, los formatos que resultan menos atractivos son desplazados a la periferia. Esta idea de desplazamiento (una de las últimas consecuencias del proceso) alude a una serie de consecuencias tanto físicas como simbólicas como son: qué se muestra y qué no; qué se legitima y qué no.

Por esta razón, utilizamos “gentrificación cultural” como un concepto de doble sentido, para señalar la priorización de unos formatos, mientras que otros quedan relegados a un segundo plano. Una exclusión de aquellas expresiones que no encajan con la percepción cultural de la ciudad de servicios y que, como los “vecinos incómodos” que apunta Delgado, son desplazadas o eliminadas del mapa.

Esta reflexión nos lleva de vuelta a la idea de las prácticas culturales “alternativas” o “periféricas” a las que hacíamos referencia anteriormente. Sin querer entrar en un análisis pormenorizado de las prácticas artísticas consideradas “colaborativas”, “participativas”, “colectivas”, etc.,¹⁶⁵ queremos destacar, en el caso de este estudio, una serie de modos de hacer que difieren de un modelo cultural unidireccional, individualista y cerrado en torno a unas expresiones artísticas y formatos de gestión concretos; hecho que les ha llevado a ganarse el apelativo de “lo alternativo”.

Este tipo de prácticas, a las que alude Marzo¹⁶⁶, están relacionadas tanto con un tejido asociativo de carácter sindical para la defensa de los derechos de los autores, y dentro de un marco de aparente normalización a la salida del franquismo, como con la contracultura surgida durante este mismo periodo,

165 Para más información, ver: María Rosario Arrazola-Oñate Tojal, «Creación Colectiva. Teorías sobre la noción de autoría, modelos colaborativos de creación e implicaciones para la práctica y la educación del arte contemporáneo» (tesis doctoral Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, 2013), <http://addi.ehu.es/handle/10810/10282>

166 Marzo Pérez, *Realidades colectivas*,...

vinculada con la oposición antifranquista y diferentes movimientos políticos. Debemos retomar este tema, expuesto en capítulos precedentes, para comprender que ambos movimientos se han dado en el entorno de las ciudades y resultan “alternativos”, por la conceptualización y gestión diferente a la de los formatos preestablecidos. Por esta razón, se desarrollan fundamentalmente con “independencia” de las estructuras oficiales (primero, en relación a un tipo de cultura encorsetada bajo la ideología franquista, y después, como una opción al blindaje institucional de la cultura durante la transición y a raíz del proyecto de la democracia).

Las prácticas indicadas por Marzo¹⁶⁷, surgen en torno a espacios y prácticas interdisciplinarias como la poesía visual, la pintura, la escultura, el accionismo, la *performance*, la fotografía, el cine, el video, la instalación, los nuevos medios y las actividades formativas. Muchas de estas actividades difieren de los géneros artísticos oficializados, como la pintura y la escultura, predominantes durante las dos últimas décadas del siglo XX. Además, la naturaleza de estas iniciativas desafía el individualismo y la noción clásica de la autoría que había caracterizado a los artistas de la década de los 80 y los 90.

En lo referente a la presente investigación, el concepto de “periferia cultural” nos ayuda a aterrizar una de las ideas que sobrevuela este capítulo, y es el tipo de prácticas artísticas y culturales que se mantienen, por encajar en los estándares urbanos, y cuales resultan desplazadas.

Uno de los ejemplos que queremos destacar son los *gaztetxe*¹⁶⁸: una tipología de Centro Social Okupado Autogestionado (en adelante, CSOA), que se ha expandido a lo largo y ancho de las diferentes localidades del País Vasco y que resulta una constante en este paisaje cultural.

2.5.1.1. Gaztetxea: Gure Etxea. El Gaztetxe como modelo de autogestión en cultura

Los *gaztetxes* son espacios autogestionados vinculados con el contexto (social, cultural) del barrio o pueblo en el que se ubican. Un fenómeno que surge y se expande por todos los pueblos y barrios del País Vasco en los años 80 y que

167 Marzo Pérez, *Realidades colectivas*,...

168 La palabra *Gaztetxe* está compuesta *gazte* (joven) y *etxe* (casa), pudiendo traducirse como ‘casa para o de los jóvenes’, quienes gestionan este tipo de espacios.

resiste tímidamente hoy día. Una de las características comunes es que se trata de espacios que han estado largamente en desuso (viejas fábricas, almacenes, edificios industriales,...) y que son *okupados* por un grupo de personas que ponen en marcha un proyecto socio-cultural, con la intención de dar respuesta a una serie de necesidades e inquietudes. Por ejemplo, se organizan todo tipo de talleres, charlas, cursos formativos,..., que abordan cualquier tema que pudiera resultar de interés para los diferentes colectivos que habitan en la zona: desde todo tipo de encuentros populares, hasta servicios más especializados para ayudar a resolver trámites administrativos, legales, etc. que afecten directamente a los vecinos.

Este tipo de programación suele llevarse a cabo con pocos recursos económicos aportados, por ejemplo, a través de las pequeñas cuotas de los miembros, a través del pago por asistir a actividades concretas o instalando un bar, ya que, por norma general, gran parte de la oferta de estos espacios puede disfrutarse de manera gratuita. Podríamos decir que los CSOA muestran una vocación pública, debido a la aportación de bienes materiales e intangibles que ofrecen a la comunidad, a pesar de encontrarse en una situación vulnerable¹⁶⁹.

En este sentido, Marzo destaca la problemática de la financiación pública de las actividades consideradas "autónomas" o "independientes" del circuito institucional:

La centralidad operada por las nuevas entidades culturales públicas, legitimadas en el nuevo orden democrático y asumidas por una gran parte de los productores culturales, despertó temores entre los actores menos entusiastas de los modelos sociopolíticos imperantes de quedar sumidos en una marginalidad ineficaz, al tiempo que impidió un análisis profundo de las relaciones, causas y efectos entre la financiación pública y la independencia de gestión, función y objetivos de los grupos autoconsiderados autónomos.¹⁷⁰

Habitualmente, este tipo de iniciativas suele quedar fuera del sistema de ayudas y subvenciones (dirigido a financiar una serie de proyectos y expresiones artísticas y culturales concretas, dentro de un periodo definido, etc.)

169 En 1996, la *okupación* se recoge como delito en el Código Penal. La vulnerabilidad a la que aludimos no se ceñiría, exclusivamente, a los escasos ingresos económicos.

170 Marzo Pérez, «Realidades colectivas...», 57.

o acceden con ciertas dificultades. En el caso de específico de los *gaztetxes*, buscan la autofinanciación para asegurar su independencia. Estas prácticas pueden ser “rechazadas” alegando diversos motivos por los cuales se debe cesar su actividad, y abandonar el espacio (el local) en el que tienen lugar.

Un ejemplo de la desactivación de un proyecto sociocultural de estas características fue el desalojo de Kukutza¹⁷¹, un centro cultural *okupado* y autogestionado situado en el barrio de Rekalde, en Bilbao. Desde 1998 hasta 2011 (tras dos intentos anteriores para iniciar este mismo proyecto), Kukutza se ubicó y desarrolló su proyecto en un viejo edificio industrial, llenando el vacío de centros sociales y culturales demandados por el barrio.

En 2011, a solicitud de la empresa propietaria de la parcela, se decide el derribo de Kukutza, amparado en el argumento de construir viviendas. Como recoge Zallo¹⁷², el terreno había sido comprado anteriormente bajo la calificación de suelo industrial, por lo que resultaba más asequible en comparación gracias a la recalificación tras el PGOU de 1995, por la que pasó a suelo urbanizable, apto para la construcción de viviendas. Por esta razón, se sospechó que el derribo de Kukutza se debiera más bien, a un caso de especulación urbana. A pesar de las multitudinarias manifestaciones que tuvieron lugar en el barrio de Rekalde a favor de esta iniciativa cultural, Kukutza fue derribado ese mismo año¹⁷³.

Autores como Zallo¹⁷⁴ se mostraron más críticos sobre la decisión de clausurar y derribar el *gaztetxe*, en vez de haber buscado soluciones “menos traumáticas” y beneficiosas tanto para el proyecto cultural y el barrio, como para la empresa propietaria del edificio. Como expresa Zallo, el cierre de Kukutza parecía responder a “un cierto concepto de ciudad y de cultura”, que puede relegar a la sombra otro tipo de iniciativas culturales. Según este autor,

171 Hemos elegido el ejemplo de Kukutza por su relevancia en relación al contexto sociocultural de Rekalde y de Bilbao en general. Las sendas protestas y manifestaciones que se sucedieron en apoyo a Kukutza evidenciaban la necesidad de este tipo de proyectos socio-culturales en barrios como el de Rekalde. El de Kukutza es un caso entre otros tantos similares que se han dado tanto en Euskadi como en el resto del Estado.

172 Ramón Zallo Elguezabal, «Kafka en Kukutza», 23 de septiembre de 2011, acceso 4 de junio de 2020, <https://web.archive.org/web/20140808052558/http://www.rpublica.org/contenidos/opinion/1105-ramon-zallo-qkafka-en-kukutzaq>

173 Puede consultarse información relativa a este caso en diversas hemerotecas.

174 Zallo Elguezabal, «Kafka en Kukutza».

En la posmodernidad, se da prioridad absoluta, desde el nuevo concepto de *branding* y *marketing* de ciudades que compiten, a los centros de las ciudades en los que si bien y felizmente se recuperan espacios, se acumulan los equipamientos costosos y sin mucha cautela sobre su relación coste-rendimiento. Unos salen bien, otros no. También se da preferencia a zonas elegidas de desarrollo urbano, mientras otras quedan como periferias discriminadas. Es el caso de Errekalde.¹⁷⁵

Una característica que destacan diferentes expertos en materia de cultura¹⁷⁶ es que a finales de la década de los 80 el modelo auto-gestionado de los *gaztetxes* convivía con iniciativas culturales cogestionadas (los centros cívicos) entre el Ayuntamiento y los movimientos vecinales. Ambos esquemas resultaban complementarios y no excluyentes entre sí, ya que cada uno cubría diferentes necesidades.

La relación establecida entre el *gaztetxe* del Casco Viejo de Bilbao y el Ayuntamiento de la Villa es un ejemplo en cuanto al intento por mantener diferentes formatos. Este *gaztetxe* estuvo activo entre 1986 y, aproximadamente, 1990, año en el que finalizaban las obras de rehabilitación del edificio. El acuerdo¹⁷⁷ entre la Asamblea de Jóvenes del Casco Viejo y el Ayuntamiento de Bilbao, consistía en el desarrollo de un programa anual de actividades socio-culturales, en colaboración con el Ayuntamiento, pero manteniendo el funcionamiento asambleario característico de este tipo de espacios. Más tarde, el *gaztetxe* fue desalojado.

Entre las iniciativas que consiguen sobrevivir, destaca el *Gaztetxe* de Vitoria-Gasteiz, gestionado por la Asamblea Juvenil de Gasteiz (*Gazte Asanblada*). Las antiguas cocheras del obispado (junto al Palacio de Montehermoso, en el Casco Viejo) fueron *okupadas* en 1988, debido a la necesidad de la juventud local de disponer de un espacio auto-gestionado a través del cual organizar-

175 Zallo Elguezabal, «Kafka en Kukutza».

176 Mikel Toral López, «Los fantasmas de Kukutza», *eldiarionorte.es*, 29 de enero de 2015, accedido 4 de junio de 2020, https://www.eldiario.es/norte/kulturaabierta/FANTASMAS-KUKUTZA_6_351074911.html

177 Aitor Guenaga Bidaurrezaga, «¡Ocupa, que algo queda!», *El País*, 9 de abril de 1990, accedido 4 de junio de 2020, https://elpais.com/diario/1990/04/09/sociedad/639612006_850215.html

se y responder a las múltiples dificultades que les afectaban (los índices de paro, el control y la represión en las calles, la subida del precio de la vivienda, el consumo de drogas,...).

Mikel Toral¹⁷⁸ reflexiona sobre lo ocurrido en Gernika, donde consiguió darse un modelo a medio camino entre un centro cívico y un *gaztetxe*. Astra era una antigua fábrica de armas que estuvo en activo entre 1916 y 1998. Este mismo año, un grupo de jóvenes *okupó* el edificio. Desde entonces, diversos grupos sociales (integrados sobre todo por gente joven) reclamaron el edificio para uso público. Como recoge Toral, la conversión de Astra en un espacio social y cultural pudo darse tras un acuerdo, por el que el Gobierno corrió con la reforma del edificio, y el Ayuntamiento de Gernika lo compró para cedérselo después a la ciudadanía. Así, Astra ha hibridado diferentes formatos (pero, sobre todo, con base en la autogestión), hasta que actualmente se identifica como fábrica cultural con una gestión híbrida.

Esto último nos reconduce de vuelta a la problemática presente a lo largo de este capítulo, que es el abandono y/o la situación de fragilidad de ciertos formatos y contenidos, a favor de los esquemas de éxito globales. En palabras de Arantza Lauzirika y Natxo Rodríguez:

El imaginario simbólico, con la imposición del modelo anglosajón, ha pasado de ser local a ser universal. [...]. Hay unos modelos culturales, un imaginario colectivo, un modelo de arte, un modelo económico, etc. que han aniquilado las características específicas de cada lugar.¹⁷⁹

En base a esta cita, podemos decir que la existencia de una periferia cultural resulta indicativa de un proceso uniformador que repercute en la posibilidad de actuar desde la propuesta de modos de gestión diferentes al arquetipo predominante.

178 Toral López, «Los fantasmas de Kukutza».

179 Arantza Lauzirika Morea y Natxo Rodríguez Arkaute, «Arte y trabajo», en *Áreas emergentes e innovación en el sector cultural y creativo vasco*, ed. por Andrea Estankona, Arantza Lauzirika y Natxo Rodríguez (Bilbao: Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua/Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 2014), 46.

2.6. PUNTUALIZACIONES E IDEAS PRECONCLUSIVAS

2.6.1. Los efectos de un sistema cultural uniformado: la desactivación múltiple

Aunque aún no hemos entrado a analizar en profundidad las características de lo que hemos denominado monocultivo cultural, en este apartado hemos adelantado algunos de los efectos derivados del establecimiento de un formato en el cual las ciudades occidentales buscarán un revulsivo económico y político. En este aspecto, se advierte cierta correspondencia entre el desarrollo de una serie de líneas estratégicas dentro de las políticas culturales y la regeneración de un modelo en crisis.

Entre los múltiples efectos que podríamos enumerar, en base a la información recogida en este capítulo, destacamos la estandarización de los elementos que ensamblan el entorno artístico y cultural, esto es, las expresiones (el tipo de prácticas), los formatos (el tipo de gestión), y los sujetos (los agentes), que forman parte del aglomerado de recursos que engloba el patrimonio cultural local. La pérdida de las características exclusivas de cada lugar ocurre, ya sea por la desactivación de los contextos considerados "inservibles" dentro de la nueva tipología urbana, ya sea por la "homologación" de los formatos y contenidos culturales para la consecución de dicho arquetipo, y la individualización de los miembros de su tejido de creadores. Por esta razón, destacamos un tipo de "desactivación múltiple" como un requisito para la construcción de un ideal urbano predefinido, cuyo origen se encuentra en la neutralización del modelo productivo y urbano que se va dejando atrás: la ciudad industrial.

En definitiva, en este bloque, al centrarnos en la unión entre un prototipo urbano y un esquema cultural estandarizado, nos hemos adentrado en la desactivación de una serie de contextos socioculturales, relacionados con el estilo de vida anterior. Antes, la fábrica estructuraba la cotidianeidad de las personas y, por ende, las diferentes formas de socialización que se daban en el escenario de la ciudad industrial.

Entre las modalidades grupales, hemos destacado algunas iniciativas y expresiones artísticas que divergen de lo oficialmente establecido, consideradas "alternativas", al sistema político, económico y cultural dominante. No obstante,

Marzo¹⁸⁰ recoge una reflexión de José Luis Brea, en la que advierte sobre la naturaleza “contra-hegemónica” de lo alternativo, ya que cualquier disidencia puede ser absorbida y neutralizada por este mismo sistema.

Como hemos visto a lo largo del capítulo, las iniciativas que no encajan en la percepción cultural del nuevo esquema urbano se desarrollan habitualmente en condiciones de precariedad y vulnerabilidad, desapareciendo progresivamente del mapa (como en el caso de los *gaztetxes* en Euskadi o los CSOA en general).

La estructura cultural que analizamos aquí se sostiene a través de subvenciones y ayudas de carácter concursal y/o nominal, como principales fuentes de financiación. Por un lado, ya que el origen de la misma es pública, las modalidades que van a ser fomentadas ya han sido previamente perfiladas por la política cultural de la institución. Por otro lado, se promocionan ciertas iniciativas mientras resulte rentable mantenerlas, en caso contrario, la financiación puede disminuir o desaparecer, dificultando la perdurabilidad de los proyectos, incluso la presencia de un tejido cultural y artístico relativo a un contexto.

Aun así, las connotaciones atribuidas a las prácticas consideradas “marginales” (como adelantábamos con el caso del grafiti) pueden servir, en un momento dado, para dotar de nuevos significados a una zona en concreto de la ciudad y aumentar su atractivo. En tal caso, en vez de denostar este tipo de prácticas, se procede al impulso de las mismas de forma controlada, solo en estilo mural y dejando al margen los *tag*, por ejemplo un festival de expresiones relacionadas con el “arte urbano”, la realización de metagrafitis o pinturas murales, de modo que lo *underground* encuentra así un lugar en la ciudad de servicios. Siempre y cuando se haga en el marco que la legalidad dispone o que la institución impone (al gusto de).

A la desactivación de una serie de contextos también sumamos la anulación de la capacidad organizativa de los sujetos a través de diferentes mecanismos; por una parte, debido a la merma de las formas de socialización basadas en el encuentro, y por otra, por producirse una mayor individualización social y laboral. La “empresarialización” de los individuos “creativos”, asociada al crecimiento de un mercado del arte a partir de los 80 y el desarrollo del sector de las ICC, entre otros, revierten en la atomización de los agentes artísticos y culturales.

180 Marzo Pérez, «Realidades colectivas...», 57.

Esta sería una de las causas que alimentan la precariedad existente en el ámbito artístico y cultural. No obstante, a menudo se enmascaran lo que podríamos considerar como fallos estructurales de un sistema, apelando a la propia habilidad de los individuos para desarrollar una actividad profesional duradera. Impulsos internos y subjetivos, como la motivación y/o el entusiasmo (idea que analizaremos más adelante siguiendo los escritos de Remedios Zafra¹⁸¹), se presentan como atributos innatos de los miembros de la clase creativa.

El sujeto se muestra como único responsable de la gestión de dichos impulsos, como principales motores de su actividad. Cuando los resultados no son los esperados, el "fracaso" se percibe como algo propio y aparecen sentimientos como la culpa, la sensación de no ser un artista lo suficientemente bueno o la sensación de que un proyecto o una actividad no tenía el gancho necesario para resultar un éxito. Podríamos definir el monocultivo como una de las causas de un ecosistema cultural excluyente que enmascara un funcionamiento precario y precarizante, tras la faceta perversa de la resiliencia.

El hecho de apartar y/o eliminar aquellos elementos que ya no interesa mantener en cuanto a la creación de un arquetipo de ciudad terciaria, conduce a la homologación de la propia oferta artística y cultural de la misma. Es decir, se desplazan las expresiones (las prácticas), los formatos (la gestión), incluso ciertos "perfiles" que no casan dentro de la nueva paleta de productos y servicios artístico-culturales, dirigida a un tipo de ciudadanía (aparentemente) desproblematizada y que marca cierta diferenciación con el tipo de sujeto de la conflictiva ciudad industrial.

En el siguiente capítulo, nos detendremos en ejemplos de artistas que, a través de su práctica, advierten sobre las transformaciones históricas, económicas, políticas, sociales y culturales inherentes al cambio de un modelo productivo a otro, de una tipología urbana a otra, y por las cuales se va produciendo una mayor pérdida de la diversidad existente en el ecosistema cultural local. Esto último desemboca en una situación de desequilibrio entre las partes que aumenta la precarización del entorno y de los agentes que lo integran.

181 Zafra Alcaraz, *El entusiasmo...*

BLOQUE 3

EL ANÁLISIS DEL CONTEXTO
COMO PRÁCTICA ARTÍSTICA

3. EL ANÁLISIS DEL CONTEXTO COMO PRÁCTICA ARTÍSTICA

Introducción

Habíamos estimado que a lo largo de la investigación procederíamos al análisis de varias piezas de artistas que nos ayudarían a centrar el estado de la cuestión. Finalmente, a lo largo de las repetidas reescrituras, la investigación se ha ido transformando y cambiando de estructura una y otra vez. Como resultado, la contextualización de las obras, la motivación de la elección de los artistas o el análisis de los múltiples factores que han determinado su producción, nos han llevado a resituar los ejemplos al final de este bloque, en donde procederemos al análisis del trabajo de varios artistas que nos servirán de ejemplo de intervención en un contexto determinado (y no tanto como caso de estudio).

En relación a nuestro ámbito de estudio, destacaremos aquellas obras que ponen en evidencia un cambio en el panorama político, económico, social y cultural, en el que tiene lugar el tránsito de un modelo productivo a otro. Ahondaremos en las propuestas que problematizan dichas cuestiones, para pasar a revisar proyectos basados en el cambio de un tipo de sociedad productora a una sociedad consumidora e iremos presentando obras que profundicen en la relación entre el arte y la economía.

Observamos que hay una serie de elementos que se repiten constantemente a lo largo de su producción, el más destacable es el cuestionamiento sobre las variaciones de tipologías que reproducen las ciudades occidentales y, sobre todo, las que se dan específicamente en las ciudades postindustriales. Dichas variaciones tipológicas parten siempre de la puesta en cuestión, o puesta en crisis, del modelo anterior y resulta ser una de las razones por las que se produce un desplazamiento hacia la economía de servicios.

El motivo de la selección de los artistas y las piezas que vamos a ver a continuación tiene como nexo común la atención hacia el contexto y la implicación (de uno u otro modo) con el mismo. Un contexto que, en muchos de los casos, se circunscribe al descrito en el segundo bloque temático: un lugar (barrio, ciudad, comunidad) abatido, por un motivo u otro, a raíz de una situación de crisis y artistas o colectivos que activan elementos para evidenciar cuestio-

nes que van desde visibilizar los problemas derivados de las circunstancias a poner en cuestión las estrategias utilizadas por la institución para reconducir la situación a un cambio de paradigma.

En medio de todo este panorama, transitan innumerables temas y problemas que argumentan proyectos, los cuales cuestionan los modelos de trabajo, la protesta, la reivindicación, la huelga, el sabotaje, los procesos de gentrificación, la turistización, la ciudad de servicios, la réplica, la copia, las políticas culturales, la precarización, la sostenibilidad, y un largo etc., que intentaremos desgranar antes de proceder al análisis de la obra, los proyectos y las motivaciones de los artistas.

Para ello, procedemos a plantear varios puntos previos que nos ayudarán a sintetizar el estado de la cuestión de esta investigación, que han ido tomando cuerpo a lo largo de la misma hasta convertirse en una parte relevante del núcleo del tema.

3.1. LA SERIACIÓN DE LA CULTURA

En el apartado de la metodología hemos señalado que la presente unidad actúa como bisagra entre los contenidos que hemos desarrollado previamente y los que siguen a continuación. Los proyectos artísticos que hemos seleccionado revelan la relación entre el cambio morfológico de las ciudades y la estandarización de los modelos culturales. Hemos tomado la fábrica, un elemento presente a lo largo de este análisis, como el símbolo de un esquema económico (el capitalismo), que explota los recursos presentes en un entorno. Cuando la vida productiva de la fábrica termina, esta se reformulará para seguir activa con otro tipo de producción. Aquí es donde entra en juego la cultura.

3.1.1. La ciudad como construcción

Según observa Manuel Delgado¹⁸², la ciudad como una construcción seriada, tiene uno de sus antecedentes en las políticas de vivienda impulsadas por diferentes gobiernos europeos, para dar respuesta a las necesidades de las grandes masas de trabajadores de la ciudad industrializada. El desarrollo industrial y económico produce un nuevo flujo de migraciones conocido como

182 Delgado Ruíz. *El espacio público...*, 73-94.

éxodo rural. Personas que abandonan las zonas del país ocupadas en actividades agropecuarias y que se trasladan a la ciudad para trabajar en la fábrica. Para albergar a estas masas de trabajadores, a lo largo del siglo XX se construyeron comunidades compuestas por grandes bloques de viviendas homogéneas y situados en zonas periurbanas.

Los argumentos que dieron pie a este tipo de construcciones se fundamentaban en la necesidad de satisfacer las condiciones de vida de las familias cuya cotidianidad giraba en torno al trabajo en la fábrica: vivienda, transporte, centros educativos y de salud, servicios sociales, cuidados, etc.

Prácticamente, el objetivo de estos grandes conjuntos zonificados¹⁸³ (como los *grand ensembles*) radicaba en la organización de los hábitos de vida de los vecinos, como si, siguiendo la lógica fabril, la vida cotidiana se hubiera convertido en una cadena de montaje. Siguiendo a Delgado, bajo la estructuración del entorno diario de las y los trabajadores y sus familias, se pretendía disipar cualquier intento de asociación que pudiera dar pie a la organización de la protesta o lucha obrera.

El análisis de Delgado nos sugiere un tipo de organización urbana que desplaza los conflictos hacia la periferia de las ciudades (o lo que es lo mismo, los mensajes disidentes con el modelo productivo vigente y sus consecuencias). En la ciudad industrial la cotidianidad se encuentra organizada en torno a espacios que garantizan el seguimiento de unas rutinas previamente pautadas. No obstante, la automatización de la vida diaria a través de la construcción de una ciudad uniformada, no es un hecho exclusivo de esta etapa marcada por la producción y el trabajo en la fábrica, sino también del modelo de ciudad orientado a los servicios.

El paisaje urbano se ha poblado de servicios y comercios, normalmente franquiciados, prácticamente presentes en cualquier ciudad del globo (cadenas de alimentación, grupos de comercio textil, las alternativas de ocio, etc.). Un circuito que, a diferencia del modelo urbano anterior, no se encuentra sus-

183 La zonificación puede entenderse como una distribución de la ciudad por áreas según su funcionalidad (distritos financieros, barrios-dormitorio, etc.). La zonificación está relacionada con un tipo de segregación social dentro de la propia ciudad que podría entenderse como discriminación en términos de clase (por ejemplo, el acceso a una vivienda en una zona urbana u otra está determinado por la capacidad económica del grupo social en cuestión).

tentado en productores, sino en consumidores. De este modo, tanto las diferentes localidades como su oferta parecen haberse clonado entre sí, como un producto de consumo más. Podríamos decir que, en este sentido, la fábrica productiva se ha transformado en un tipo de fábrica reproductiva, que repite un tipo concreto de ciudad, y una serie de estilos de vida asociados a la misma, características que podemos trasladar a las estrategias de creación de la “ciudad marca”, que hemos descrito en la segunda unidad temática.

3.1.2. La ciudad como marca

Naomi Klein¹⁸⁴, entre otras, ha analizado la influencia de las marcas en la sociedad occidental actual. Según observa la autora, la proliferación de eslóganes y logotipos se debe a la deslocalización de las fábricas y su producción a otros lugares del mundo, en los que resulta posible reducir y evitar los costes de fabricación. Una de las claves identificadas por la autora para explicar el predominio de las marcas es que, al deslocalizar la producción, las corporaciones pueden afrontar mayores inversiones en las campañas de *marketing* en su producto y en la construcción de una identidad. Por otro lado, la autora sostiene que no se venden productos, sino un estilo de vida atractivo asociado a una marca concreta. De este modo, como indica Klein, las marcas comerciales se propagan por la ciudad mediante diferentes estrategias de publicidad que invaden y privatizan el espacio público¹⁸⁵.

Klein recoge diferentes ejemplos en los que se produce una tergiversación de las marcas y los eslóganes publicitarios. Este tipo de ejemplos pueden relacionarse con tácticas artístico-activistas propias del “*culture jamming*”¹⁸⁶: un conjunto de operaciones (a menudo identificadas como “de guerrilla”), para cuestionar la hegemonía cultural que se reproduce desde los medios de comunicación masivos relacionados con la sociedad de consumo. De este modo, se

184 Naomi Klein, *No Logo. El poder de las marcas* (Barcelona: Paidós, 2001).

185 Un ejemplo de la capacidad de filtración de las marcas en el paisaje urbano es el patrocinio de tres años de la línea 2 de metro de Madrid por parte de la compañía telefónica Vodafone: entre 2013 y 2016 se cambió el nombre de la estación de Sol (bajo la emblemática plaza Sol de Madrid) por “Vodafone Sol”. Con ello, se incluyó el logotipo de la compañía en la información del metro (planos gráficos, avisos por voz, carteles, etc.). Transcurridos los tres años, y ante el descontento de los usuarios del metro, se comunica la decisión de no renovar el contrato, por lo que la estación recupera su nombre original.

186 Podemos traducir “*culture jamming*” como “sabotaje cultural”.

manipulan los elementos identificativos de una marca (por ejemplo, el logo) o el discurso empresarial de las diferentes multinacionales para alterar el significado original y construir un nuevo mensaje, a menudo satírico y/o irónico.

Algunos ejemplos que transitan entre el arte y la reivindicación social, son los proyectos de “*Adbusters*”¹⁸⁷ o de “*Billboard Liberation Front*” (BLF)¹⁸⁸. En ambos casos, se manipula la imagen corporativa y los eslóganes de las grandes empresas para transmitir un mensaje contradictorio. En el caso de BLF, además de modificar los anuncios de las vallas publicitarias, argumentan en su página web que dicha intervención ha sido un servicio de *marketing* contratado por la empresa anunciante, aunque realmente se trata de un *fake* (una colaboración falsa). También, podemos mencionar la iniciativa de desobediencia civil “*Yomango*”¹⁸⁹, basada en la imitación de la identidad corporativa de la marca de ropa de Mango, que además resulta un juego de palabras (“yo robo”). “*Yomango*” es un movimiento que propone hurtar en las grandes superficies (normalmente dominadas por grandes multinacionales) productos de primera necesidad (comida y ropa), como un modo de protesta por la precarización de las condiciones laborales y el empobrecimiento de la población.

En relación a la presente investigación, nos interesa destacar el predominio de las marcas de las abundantes franquicias que pueden encontrarse en el espacio urbano y que, como ya hemos mencionado, es uno de los rasgos que lleva a igualar las ciudades entre sí. Por esta razón, argumentamos que este hecho empuja a buscar un signo de distinción y que, para ello, se recurre frecuentemente al arte y la cultura. De tal modo, que recursos como un museo o un centro de arte contemporáneo, una bienal, un festival, incluso, un personaje famoso o la propia comunidad artística que vive y trabaja en el mismo lugar, operan como una gran valla publicitaria.

187 La organización “*Adbusters*” fue fundada en Canadá en 1989 para protestar por la manipulación ejercida por los medios de comunicación para incentivar el consumo, el propio consumismo y los efectos del sistema capitalista sobre la sociedad. “*Adbusters*” está compuesto por personas provenientes de diferentes ámbitos, como el arte, el diseño, la publicidad, el activismo, etc. Para más información, ver: «*Adbusters Media Foundation*», accedido 5 de junio de 2020, <https://www.adbusters.org/>

188 “*Billboard Liberation Front*” puede traducirse como “frente de liberación de las vallas publicitarias”. Esta agencia de (contra) publicidad extra-legal, sin sede, teléfono, clientes y servicios fijos, nace en San Francisco en 1977. Para más información, ver: «*Billboard Liberation Front*», accedido 5 de junio de 2020, <http://www.billboardliberation.com/>

189 Para más información, ver: «*Yomango*», accedido 5 de junio de 2020, <https://sindominio.net/fiambreira/007/ymng/index.htm>

3.1.3. La ciudad fábrica de cultura

La película “*Primero de mayo (la ciudad fábrica)*”¹⁹⁰ de Marcelo Expósito sintetiza la evolución de la figura del trabajador del proletariado industrial hacia un tipo de trabajador precarizado. Aunque este “precariado social” se diferencia del peón de la cadena de montaje, se trata de un individuo que actúa de forma automatizada.

Chainworkers¹⁹¹, colectivo que aparece a lo largo de la película, señala el cambio del trabajador en cadena al sujeto que trabaja para una cadena (es decir, los comercios y franquicias internacionales). Una de sus acciones de protesta, “*MayDay Parade*”, tiene lugar en un centro comercial de Milán para advertir sobre la unión entre trabajo y consumo que se da en dichos espacios. El colectivo reflexiona sobre el trabajador del centro comercial como un sujeto serializado, que actúa según el patrón definido por la marca para la que trabaja: un uniforme determinado, las pautas a través de las cuales se relaciona con el cliente, etc., resultan elementos indicativos de un comportamiento mecanizado, previamente diseñado con el fin de incentivar el consumo.

Tanto las personas que trabajan y/o consumen en los *mall*, como los servicios del centro, tienden a igualarse como resultado de la privatización y la homogeneización del espacio urbano. Destacamos que, por el mismo motivo, también lo hace la oferta cultural del tipo de ciudad al que aludimos, cuya comunidad de creadores engrosa la masa informe que es el precariado social antes citado.

Así como la estructura de la ciudad industrial ha empujado hacia la periferia los mensajes y las formas discordantes con dicho modelo, ocurre un proceso parecido con los formatos culturales que no encajan dentro de la percepción oficial de la cultura. Del mismo modo que las formas de socialización para la protesta parecen haber experimentado un proceso de sedimentación, las formas culturales que divergen de la nueva tipología urbana comparten el mismo destino, como resultado de la reproducción de un esquema económico que ha aunado cultura y desarrollo urbano.

La revisión de los contextos que han sido desplazados a un segundo plano desvela algunos de los engranajes del mecanismo de un sistema productivo que, aun apoyándose en el arte y la cultura como símbolo de distinción,

190 Marcelo Expósito, «Primero de mayo (la ciudad fábrica)», acceso 10 de junio de 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=nxMr8x9usv8>

191 Chainworkers es un colectivo italiano que surge en 1999.

ha terminado por homogenizar tanto el modelo urbano como su contexto cultural. Como ya hemos avanzado en el segundo bloque temático, el arquetipo de la ciudad cultural se construye acorde a la percepción oficial sobre el arte y la cultura fomentando, por consiguiente, una serie de formatos que hacen que los engranajes de ese sistema productivo sigan funcionando. De esta manera, podría decirse que, la dinámica de la fábrica subsiste en el desarrollo y preservación de una serie de fórmulas culturales productivistas, con el soporte de una modalidad de trabajadores diferente, los agentes artísticos y culturales, pero que carecen de los derechos laborales del trabajo tradicional.

Jesús Carrillo¹⁹² sintetiza la transformación de la fábrica industrial en “fábricas de creación” o “fábricas de cultura”, y se refiere a una modalidad que tiene su origen en la conversión de viejas fábricas, naves o almacenes industriales en nuevos espacios culturales, modalidad que actualmente ha devenido en una nueva institución cultural.

La fábrica cultural implica un cambio en el perfil del trabajador, pasando del obrero al artista. La diferencia principal entre ambas figuras radica en el modelo de producción y en el hábito de trabajo, pasando de la cadena de montaje (un funcionamiento basado en acciones mecánicas) al taller o estudio artístico. En su tesis doctoral, Igor Rezola¹⁹³ reflexiona sobre la transformación de la fábrica fordista en fábrica cultural, y el paso del trabajo del obrero al trabajo artístico o de tipo creativo. Este hecho marca un punto de inflexión entre dos generaciones, la nacida con anterioridad a los 80 y la de finales de esta década y principios de los 90. Rezola toma como punto de partida su experiencia personal como trabajador de una fábrica de construcción de trenes y materiales ferroviarios que opta por dejar su puesto de trabajo para dedicarse profesionalmente a la práctica artística.

Sin embargo, bajo la promesa de la autorrealización, resultado de dedicarse a un oficio “vocacional”, el artista (o el “artista-obrero”) trabaja en condiciones de autoexplotación y con alto grado de precarización, como si la reivindicación y conquista de la parcelación del tiempo en tramos de 8 horas no hubiera sucedido.

192 Carrillo, «Las nuevas fábricas...», 2.

193 Igor Rezola Iztueta, «Lanaren kontrako (beste) lan-saiakera bat» (tesis doctoral, Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, 2018).

Tanto el esquema industrial como el de los servicios, tienden a apartar los formatos que no encajaban dentro de la estructura urbana, económica y social dominante. Mientras en la ciudad industrial se neutralizan los formatos colectivos para protestar por unas mejores condiciones de vida, el modelo de la ciudad cultural se erige en torno a una serie de ideales que mitifican el trabajo en arte, complejizando las condiciones laborales (y vitales) que rodean la producción.

Dicha problemática reside en el traslado de las connotaciones de la producción tradicional a la creación cultural. Entendemos este funcionamiento, que replica la cadena de montaje, como un proceso que tiende a la seriación de los productos, una característica que denota ciertas diferencias sustanciales con el tipo de formatos colectivos a los que hemos hecho referencia.

En la introducción general de esta investigación, nos hemos referido a dichos formatos como una vía para la gestión de lo común (la cultura en este caso) y, en esta tercera unidad, hemos señalado que algunos de los mismos están adheridos a los contextos socioeconómicos y políticos que han ido quedando sedimentados conforme se establece un nuevo modelo productivo. Sin embargo, y como ya avanzábamos en el primer bloque temático, la colectividad es una de las cualidades de los modos de hacer implicados en la reactivación de un contexto cultural cada vez más homogéneo.

3.2. POSIBLES PERFILES DE ARTISTA ANALISTA PARA LA REANIMACIÓN DE UN CONTEXTO

En el caso del presente estudio, el análisis del contexto como práctica artística conlleva revisar los efectos producidos por el monocultivo sobre el contexto cultural local. Se trata de un modelo estructurado sobre la idealización de la individualidad (el sujeto-marca) y en el rendimiento de las producciones artísticas y culturales.

Los trabajos artísticos que recogemos en este bloque advierten sobre los procesos que tienen lugar a distintos niveles (económicos, políticos, sociales, culturales,...) cuya combinación termina por aparejar el modelo cultural y el modelo urbano. Los casos que describimos más adelante señalan aquellos contextos que han ido debilitándose conforme ha crecido la ciudad de servicios.

Por un lado, la práctica artística basada en el análisis requiere detenernos en algunos paralelismos con un tipo de arte contextual y/o de contexto. Por otro lado, el perfil del "artista analista" resulta indicativo de un tipo de agente cuya producción está estrechamente vinculada con ese mismo contexto en el que se integra, un hecho que a menudo empuja a las y los artistas a implicarse en otro tipo de tareas que no están estrictamente relacionadas con el acto creativo, pero resultan indispensables en el sostenimiento de esa misma producción (como la gestión, la mediación, la distribución, la investigación, etc.). Por esta razón, más adelante nos referimos a un perfil artístico híbrido o mixto que, al tomar parte en varios de los diferentes eslabones que completan la cadena de producción, promueve un tipo de prácticas (modos de hacer) propicios para la reanimación de un ecosistema cultural, que acusa la pérdida de biodiversidad como consecuencia de la reproducción del monocultivo (aspecto en el que profundizaremos según avance la investigación).

3.2.1. Entre el contexto y lo público

En la ya referida evolución o tránsito de la idea social de la figura del artista como bohemio, a la de un artista más implicado en los problemas de su entorno y su día a día, surgirá a menudo el concepto de "arte de contexto". Sin querer entrar en discrepancias ni en matices, de las corrientes que abordan cuestiones vinculadas a lo contextual, lo relacional o el contexto propiamente dicho, nos interesa el análisis desarrollado por Ardenne¹⁹⁴ (lo contextual) y por Jordi Claramonte¹⁹⁵ (de contexto).

Por concretar brevemente, señalaremos que Claramonte se refiere al arte de contexto (o arte contextual) cuando este se inscribe en el salto del arte de objeto, que había caracterizado la corriente anterior (el modernismo, periodo artístico que se desarrolla entre finales del siglo XIX y principios del XX), al arte de concepto; movimiento en el que predomina la propia conceptualización de la obra y/o la idea en sí, y que despunta a partir de la década de los 60.

194 Paul Ardenne, *Un Arte Contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación* (Murcia: CENDEAC, 2006).

195 Jordi Claramonte Arrufat, *Arte de Contexto* (Donostia-San Sebastián: Nerea, 2010).

Siguiendo a Paloma Blanco¹⁹⁶, el arte de contexto que describimos aquí se distingue del tipo de “arte público” que medra a partir de la década de los 70. Entre esta década y la siguiente, en el mundo anglosajón proliferan programas público-privados para impulsar la instalación de obras de arte en espacios públicos urbanos (como las plazas). Sin embargo, colocar la obra de arte en un espacio concreto no implica que la misma esté relacionada con las características propias del lugar en el que se ubica, por lo que se trata de un formato que, aunque basado en la idea del *site-specific*¹⁹⁷, la relación entre los artistas y el público se sigue reduciendo a la simple contemplación.

Según las matizaciones de Claramonte¹⁹⁸, el arte de contexto marca una ruptura con la simple contemplación de la obra de arte, ya que el contexto pasa a considerarse como una parte integral e indisoluble de la práctica artística y la experiencia estética, y no como un simple complemento sociológico. Esto es, se tienen en cuenta las condiciones intelectuales de la producción de una obra, en base a los aspectos sociales y políticos que la envuelven y que resultan elementos fundamentales de la pieza. Como concreta el autor:

[...] se ha generado una red relativamente amplia de prácticas artísticas social y políticamente articuladas. Prácticas que se podrían caracterizar por el cuidado que ponen en la contextualización productiva y política de su trabajo y que, por ello mismo, suelen exceder el marco de concepción, producción y distribución acotado para el arte en la alta cultura moderna.¹⁹⁹

Sosteniéndose en los estudios de la comisaria de arte Nina Felshin, Blanco²⁰⁰ reflexiona sobre que la inclusión de la comunidad existente en un entorno dado como parte de la obra y remite a un perfil de artista que atiende los asuntos,

196 Paloma Blanco Casanova, «Explorando el terreno», en *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa* (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001), 23-50. Accedido 5 de junio de 2020, <http://fls.kein.org/sites/fls.kein.org/files/modos-de-hacer.doc%20-%20NeoOffice%20Writer.pdf>

197 Anglicismo que se refiere a un tipo de trabajo artístico pensado para un lugar específico que, en caso de ubicarse en otro diferente, conlleva la pérdida parcial o total de su sentido.

198 Claramonte Arrufat, *Arte de Contexto*, 10.

199 Claramonte Arrufat, *Arte de Contexto*, 13.

200 Blanco Casanova, «Explorando el terreno».

las necesidades y los intereses de esa misma comunidad. Esta particularidad desafía la noción de autoría y nos sitúa en una de las rupturas planteadas por el arte de contexto: el artista ya no es el único autor de la obra.

Como expresa Claramonte²⁰¹, este tipo de práctica artística involucra toda una trama de relaciones y situaciones que producen las formas y la experiencia estética que denominamos "de contexto". La idea, derivada de otros análisis previos que ya abordaban cuestiones vinculadas con la evolución de la figura del autor a un nuevo marco que deriva en la producción (y sintetizado por Walter Benjamin²⁰²), nos pone en situación para seguir avanzando en nuestra investigación.

En la misma, la colaboración es uno de los modos o formatos de trabajo que nos interesa destacar ya que, además de establecer una diferencia con la predominancia de la obra de arte objetual, marca un distanciamiento con el propio sistema del arte. A lo largo de la quinta unidad temática veremos que, a través de formatos como la colaboración y/o el asociacionismo, se dan diversas iniciativas artístico-culturales que muestran un mayor arraigo en relación al contexto sociocultural. Esto es, se trata de proyectos que, ya sea desde la práctica artística como desde la gestión cultural, asumen aquello que acontece más allá de las puertas de la institución del arte. Francisca Blanco expresa esta misma idea:

Para describirlo [el contexto] en el ámbito disciplinar del arte, podríamos aludir precisamente al "afuera" de la institución arte, un afuera que amplía, extiende, desestabiliza e, incluso, diluye la concepción tradicional del espacio artístico, y que lo resignifica a través de nuevas relaciones con el contexto social.²⁰³

Como indica Paul Ardenne²⁰⁴, el contexto designa un conjunto de circunstancias propias de un hecho, por lo que el arte contextual establece una relación directa con esa misma realidad. Así, los proyectos que comentaremos más

201 Claramonte Arrufat, 13.

202 Benjamin, *El autor como...*

203 Francisca Blanco Olmedo, «Caminando sobre hielo. Prácticas artísticas en contexto», en *Glosario imposible*, eds. Miriam Querol, Álvaro Villa y Jonathan Fox (Madrid: Hablarenarte, 2018), 38.

204 Ardenne, *Un Arte Contextual...*, 11.

adelante se vertebran en torno a eventos muy concretos que forman parte de la realidad del artista. Habitualmente, se trata de situaciones o acontecimientos con los que el artista mantiene algún tipo de vínculo afectivo, y por los cuales se da un cúmulo de circunstancias que componen dicha realidad (ya sea en relación a una ciudad, un barrio concreto, un espacio natural, una fábrica, un huerto urbano o un parque de atracciones).

Como continua Ardenne²⁰⁵, al salir fuera de los espacios normativos asignados al arte, como la galería y el museo, y trasladar el ámbito de acción hacia el entorno inmediato, los artistas tienden a abandonar las formas clásicas de la representación, optando por formatos no vinculados a las disciplinas artísticas como la pintura y la escultura. Por otro lado, también conduce a abordar ámbitos de conocimiento tradicionalmente separados del arte y del quehacer de los artistas, como la economía, la geografía, la antropología, la sociología, el urbanismo, la ecología o los feminismos, por ejemplo.

Por su parte, el crítico de arte Hal Foster²⁰⁶ señala artistas que, a través de enfoques cercanos a la antropología, la sociología y/o la etnografía, cuestionan la predominancia de los discursos occidentales. Foster destaca una toma de posición desde la alteridad por parte de los artistas, hecho que les lleva a llamar la atención sobre "lo otro" o sobre lo que está "fuera de la norma" (al margen de la estructura del razonamiento occidental).

- **PERFIL I: Artista Públic(O)cista**

En el caso de la presente investigación, nos interesa recuperar las reflexiones de Foster, para trasladarlas hacia los contenidos, herramientas y formatos que difieren de lo estipulado como oficial desde el sistema cultural normativo. Las ideas de este autor destacan un tipo de práctica artística cuya intencionalidad difiere de las herramientas del científico social, ya que reside en producir un efecto crítico.

Uno de los ejemplos que cita este autor es el grupo ACT-UP, formado en la década de los 80 para protestar sobre la crisis del Sida. Dentro de este grupo, surge *Gran Fury*; un colectivo de artistas cuyas acciones destacan por los con-

205 Ardenne, *Un Arte Contextual...*, 15-16.

206 Hal Foster, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo* (Madrid: Ediciones Akal, 2001), 175-207.

tenidos y la relevancia política. Entre finales de los 80 y principios de los 90, *Gran Fury* (emulando el estilo estético de la publicidad de Oliviero Toscani para Benetton) realiza una serie de carteles pensados para ser instalados sobre espacios publicitarios como las marquesinas, los autobuses y las estaciones de tren, para visibilizar y concienciar a los habitantes de diferentes ciudades (como San Francisco, Chicago, Nueva York y Washington) sobre esta enfermedad. Por ejemplo, el cartel "Besar no mata. La avaricia y la indiferencia sí" muestra tres parejas besándose, para señalar el mito de que el virus se contagia a través de la saliva. Al mismo tiempo, denuncian el verdadero obstáculo para acceder a una solución eficaz: la inactividad del gobierno y la indiferencia por parte de la población.

Otro de los ejemplos mencionados por Foster son los carteles de Barbara Kruger. La artista norteamericana, cuestiona los estereotipos y los modelos de la sociedad de consumo, a través de la manipulación del lenguaje visual de la publicidad y los medios de comunicación. Para ello, una gran parte de su obra se basa en fotografías en blanco y negro, sobre las cuales añade un texto que muestra un mensaje contrario al representado por la imagen.

Entre los temas abordados por Kruger, destacan las relaciones de poder y la desigualdad, la misoginia y la cosificación de la mujer bajo los estándares de belleza y de comportamiento occidentales. Táctica que recuerda a los recursos utilizados por el colectivo de artistas feministas *Guerrilla Girls*, activo desde 1985, para denunciar la escasa presencia de las mujeres en el mundo del arte. En 1989, colocaron un cartel frente al Museo Metropolitano de Nueva York que reproducía la imagen de "La Gran Odalisca" de Ingres (una obra de 1814, de temática orientalista), junto con el texto: "¿Tienen que estar las mujeres desnudas para entrar en el Museo Metropolitano? Menos del 5% de los artistas en las secciones de Arte Moderno son mujeres, pero un 85% de los desnudos son femeninos". La figura de la odalisca, cuyo rostro se ha cubierto con la máscara de gorila identificativa de las *Guerrilla Girls*, alude al papel marginal atribuido a las mujeres en el arte, como musas o modelos. Mientras abundan las representaciones del cuerpo femenino (el objeto pasivo), apenas se incluyen autoras (como sujeto activo). De este modo, mediante la tergiversación de un recurso para representar a la mujer como un objeto de deseo, las *Guerrilla* criticaban el vacío de los museos en cuanto a políticas relacionadas con la paridad de género.

Como sostiene Paloma Blanco²⁰⁷ en relación a los análisis de Suzanne Lacy, los diferentes grados del artista como informador, analista o activista, conllevan distintos niveles de implicación con el entorno cotidiano, por lo que este tipo de prácticas esbozan un recorrido que deriva desde lo privado a lo público. En otras palabras, Blanco alude, apoyándose en Lacy, a un tipo de artista que reúne la información que deviene de su experiencia, pero que la reelabora para hacerla accesible a los otros.

Como indica Blanco, para analizar una serie de situaciones a través de su práctica, dichos artistas desarrollan una serie de conocimientos, recursos y habilidades no asociadas directamente con la práctica artística. Este hecho sitúa a los artistas como ciudadanos activistas (y que Lacy resume bajo la figura del "artista activista"), tal y como hemos visto en el caso de los ejemplos ahora señalados.

- **PERFIL II: Artista(S)**

Sin entrar en debates de mayor calado sobre la relación entre arte y activismo, destacamos dichos perfiles artísticos en relación a nuestra investigación porque el desarrollo de las capacidades mencionadas revierte en un tipo de prácticas basadas en diferentes formatos colectivos, como el asociacionismo. Como indica Paloma Blanco siguiendo a Lacy, este tipo de artistas desarrollan tácticas completamente nuevas basadas en la colaboración, el cruce de disciplinas, la elección de emplazamientos públicos, la integración de personas vinculadas en diferente medida con el arte, etc., que terminan por cuestionar la "separación" de la obra de arte o del proceso artístico de su contexto.

Una de las diferencias sustanciales de este carácter mixto al que apelamos, radica en el análisis del contexto como práctica artística, cuyo objetivo es revisar las circunstancias del mismo, ya que estas inciden, a su vez, sobre la propia producción y el tejido que la sustenta.

Por esta razón, relacionamos dichas "tácticas" con los "modos de hacer" que ya hemos mencionado previamente y que refieren a un tipo de prácticas estrechamente relacionadas con la construcción de esfera pública. En relación al presente estudio en torno al análisis del contexto como práctica artística, tomamos estas "tácticas", a las que alude Lacy, como un conjunto de prácticas artísticas híbridas mediante las que intervenir en las relaciones que se establecen entre la gestión de una cultura pública y su incidencia sobre el contexto.

207 Blanco Casanova, «Explorando el terreno».

Según la autora, se trata de una serie de prácticas artísticas que han adoptado una consideración activista de la cultura para la construcción de una “esfera pública de oposición”²⁰⁸. En cuanto a los contenidos que desarrollamos a lo largo de la investigación, este concepto sugiere que, entre otras cualidades, las prácticas centradas en el análisis del contexto desvelan la “contra-imagen” de un modelo erigido sobre el ideal de la ciudad cultural.

De esta manera, las prácticas híbridas, a las que nos referimos, posibilitarían la medición de los efectos de una estructura predefinida como el monocultivo que, aunque asentada sobre la idea de la democratización y el acceso a la cultura, revierte en la privatización y la precarización del ecosistema artístico y su comunidad sociocultural.

- **PERFIL III: Artista Tergiversador(a)**

En este apartado destacamos algunos de los formatos presentes en el día a día, manipulados por los artistas para trasladar un mensaje crítico. Tácticas como la tergiversación han formado parte de numerosas propuestas artísticas que han tratado la construcción de la ciudad contemporánea, su integración en la economía de servicios, y el papel desempeñado por el arte y la cultura en este tipo de procesos. Varios de los ejemplos de proyectos artísticos que hemos seleccionado aquí también han optado por la tergiversación para presentar una idea diferente a la divulgada desde la oficialidad.

La táctica de tergiversar el uso y sentido original de un formato dado, se conoce como *détournement*²⁰⁹ (tergiversación), un concepto desarrollado dentro del situacionismo²¹⁰, que se refiere a la manipulación de las herramientas del sistema capitalista para alterar su significado y uso original con el objetivo de producir un efecto crítico.

Partiendo de la alusión a la ciudad uniformada que hacemos aquí, vamos a destacar la tergiversación como una vía para la reflexión en torno a los procesos de transformación que tienen lugar sobre los diferentes contextos (económicos, sociales, culturales) vinculados al ámbito urbano. Por esta razón

208 Blanco Casanova, «Explorando el terreno».

209 Concepto surgido dentro del movimiento situacionista que habla sobre la posibilidad artística y política de tomar un objeto creado por el capitalismo y distorsionar su significado y uso original.

210 El movimiento situacionista o situacionismo sería la denominación del pensamiento y la práctica en la política y las artes inspirada por la Internacional Situacionista (1957-1972) configurada por varios grupos vanguardistas del momento.

nos interesan las propuestas de los artistas que tratan de desvelar aquellas realidades que han quedado sepultadas bajo las capas más homogéneas y compactadas. Destacaremos algunos casos en los que se han deformado las herramientas ligadas a las estrategias de promoción urbana, para llamar la atención sobre lo que acontece más allá de la construcción de un ideal prefijado de la ciudad de servicios contemporánea.

Dichos materiales forman parte del hábitat diario como, por ejemplo, la señalética urbana, los carteles publicitarios, la idea del mapa en la más amplia de sus acepciones (incluidos los planos turísticos), las guías y catálogos informativos, incluso los recorridos y/o los itinerarios preestablecidos. Habitualmente, estos instrumentos muestran los espacios y elementos más "representativos" o "significativos" de una localidad, por lo que resultan susceptibles de ser manipulados para visibilizar lo que ocurre al margen de la oficialidad.

Uno de los antecedentes de la tergiversación de este tipo de formatos (como los planos, las guías turísticas, las visitas guiadas, los recorridos...) son las vanguardias históricas de principios del siglo pasado. Tal y como hemos explicado en el apartado sobre el arte de contexto y/o contextual, la atención se desplaza hacia el espacio y la realidad social que rodea a los artistas. Podríamos decir que, a grandes rasgos, la obra de arte ya no es un objeto que se produce en la soledad del taller, para después trasladarse a los emplazamientos establecidos para la exhibición de la producción artística y cultural del cubo blanco (museo, galería), sino que el proceso creativo puede ser producido y difundido en otros espacios, al margen de los formalizados. Aunque en ocasiones, el *white cube* clásico, seguirá siendo el lugar donde se presente el desarrollo de las diversas expediciones en formato expositivo.

En cuanto a las propuestas que tienen lugar tanto fuera de la ciudad normativa, como de los espacios tradicionales dedicados a la producción y exhibición de arte, podemos mencionar la salida que organizan los dadaístas a la iglesia Saint Julien le Pauvre de París, en 1921. Como indica Francesco Careri²¹¹, esta acción, que toma la excursión como forma estética, es una de las primeras operaciones artísticas que atribuye valor simbólico a un espacio y no a un objeto.

211 Francesco Careri, *Walkscapes. El Andar Como Práctica Estética* (Barcelona: Gustavo Gili, 2013), 63.

Así, la propia experiencia de andar se convertía en práctica estética que, debido a su inmediatez y a su carácter efímero, se inscribe en contextos menos convencionales por partida doble: por una parte, porque es una acción que tiene lugar en el propio terreno y por otra, porque discurre al margen de las infraestructuras que conforman el circuito normativo para la difusión y consumo de arte y cultura. Como puntualiza el mismo autor, una de las características de este tipo de acción, es que no conllevaba la producción de un objeto (ni previamente, ni durante, ni después de la salida), sino que la experiencia se registraba a través de diferentes medios de documentación como las fotografías y/o la elaboración de diversos textos.

A diferencia de la acción de Dadá (en este caso, se trataba de realizar un recorrido hasta el destino escogido), con la deambulación surrealista se propone caminar por la ciudad y su entorno periférico sin un objetivo concreto. De este modo, los surrealistas llamaban la atención sobre los espacios apartados y aparentemente desconectados de la ciudad, esto es, planteaban un tipo de "errabundeo" a través de los territorios baldíos (el *terrain vague*), que describíamos en el segundo bloque temático, y que son aquellos que formaban parte del contexto de la ciudad industrial.

Por su parte, los situacionistas propondrían la "deriva", una actividad lúdica y colectiva, como una nueva forma de aproximación estética a los espacios de la ciudad que hemos ido describiendo. Como apunta Careri²¹², los situacionistas encuentran en la deriva y, por ende, en el perderse en la ciudad, un medio estético y político a través del cual subvertir las reglas de la sociedad capitalista. Reivindicaban así modos alternativos para experimentar y habitar la urbe como el juego, el ocio o las acciones supuestamente improductivas, en contraste con la productividad imparable del sistema capitalista. La deriva, acción que podía llevarse a cabo en grupo (como las visitas de los dadaístas y la deambulación de los surrealistas), y que no necesariamente desembocaba en un resultado material, desafiaba el individualismo de la propia obra de arte, así como la noción de autoría, cualidades en torno a las cuales se ha constituido el modelo cultural anglosajón.

212 Careri, *Walkscapes...*, 73-74.

La deriva surge unida al concepto de psicogeografía, que alude a las emociones suscitadas por un ambiente geográfico concreto sobre los individuos y su comportamiento. Por ejemplo y tal y como recoge Careri²¹³, el teórico surrealista André Breton anticipaba el análisis sobre las diferentes experiencias vividas en el entorno urbano y sus efectos sobre los sujetos mediante esta noción. Una relación que, además, era posible expresar plásticamente mediante diversos grafismos²¹⁴.

Una de las obras más características que integra el aspecto de la psicogeografía es "*Guide Psychogeographique de Paris*" ("Guía Psicogeográfica de París"), realizada por el teórico y artista situacionista Guy Debord en 1957. La obra era un mapa desplegable que recogía fragmentos de la ciudad mencionada; recortados, recompuestos de forma aleatoria o unidos por flechas, que aunque bajo el imaginario de las guías turísticas al uso, era un mapa que invitaba al visitante a perderse por la ciudad, instándole a experimentar su propia experiencia, independientemente de los recorridos previamente pautados en los planos turísticos convencionales.

De hecho, los mapas se presentan como una herramienta a disposición de los artistas quienes, alterando su uso tradicional, proponen volver sobre la cara oculta de la ciudad. Mediante la tergiversación de su naturaleza (basada en el conocimiento y el dominio sobre un territorio concreto) se pretende salir del centro urbano hacia una realidad compuesta por contextos heterogéneos. Los mapas se convierten en un instrumento de investigación y en un medio para manifestar y evidenciar hechos, situaciones o acontecimientos ligados a entornos determinados.

- **PERFIL IV: Artista Mapeador(a)**

Los artistas de la segunda mitad del siglo XX que han trabajado en torno a los mapas, muestran las diferentes posibilidades que ofrece este medio: desde un pequeño gesto que modifica ciertos hábitos (como recorrer el espacio

213 Careri, *Walkscapes...*, 77-86.

214 Por ejemplo, los textos que describían la visita a los lugares marginales (las novelas surrealistas), con los situacionistas adquieren la forma de las guías turísticas. Una de estas tipologías es la "metagrafía", una reelaboración que modifica la representación clásica de la ciudad a través del texto y la manipulación de imágenes, mapas y manuales urbanos.

urbano en base a un mapa dibujado de memoria), hasta la puesta en marcha de profundas investigaciones, que convierten este formato en un instrumento de denuncia.

Por ejemplo, por un lado, la obra *"Map Piece"* (1962) de Yoko Ono invita a realizar una acción tan sencilla como perderse por la ciudad. Por su parte, a principios de esta misma década, Stanley Brouwn, durante la realización de la acción *"This Way Brouwn"*²¹⁵, pide a los transeúntes de Ámsterdam que dibujen de memoria en un trozo de papel un itinerario para ir de un sitio concreto a otro, indicaciones que él mismo seguirá después para ir a dicha localización. Por otro lado, las propuestas que vamos a ver a continuación *"Three Weeks in May"* (1977) y *"Aquí viven genocidas"* (1998), son claros ejemplos del empleo de los mapas como medio de denuncia social.

"Three Weeks in May" ("Tres semanas de mayo"), propuesta realizada en mayo de 1977 en Los Ángeles por Suzanne Lacy y Leslie Labowitz, muestra un mapa de la citada ciudad en el que Suzanne Lacy señala el lugar exacto en el que ha tenido lugar un caso de abuso sexual, plasmando posteriormente la ubicación en dicho mapa mediante la estampación de un sello con la palabra *rape* (violación). Para ello, durante tres semanas del mes de mayo, cada mañana, Suzanne Lacy visita la comisaría de Policía de Los Ángeles preguntando por las denuncias de abusos sexuales que tuvieron lugar el día anterior y señala el lugar en el que ocurrió un caso de violación en la propia acera. Además de la generación de este mapa, paralelamente, se llevaron numerosas acciones, como performances, debates, encuentros con mujeres que relataban el testimonio de la violación, clases de defensa personal, etc.

Otro de los ejemplos, es la intervención *"Aquí viven genocidas"*, llevada a cabo por el Grupo de Arte Callejero (GAC). Este proyecto tiene como objetivo señalar la vivienda o las zonas residenciales donde habitan los sujetos implicados en una serie de delitos contra la humanidad, aún no condenados por el gobierno argentino. Para ello, GAC²¹⁶ aglutina una serie de herramientas visuales que permite visibilizar la vivienda y la zona residencial de dichos sujetos y llevar a cabo diferentes acciones. Uno de los recursos utilizados es

215 El título es un juego de palabras entre el apellido del artista y la palabra inglesa *"wrong"*, que significa "incorrecto". También podría significar "por aquí Brouwn", en alusión a la acción de seguir las indicaciones de los mapas de los participantes.

216 Para más información, ver: VVAA, *Pensamientos, prácticas y acciones del GAC*, 1a ed. (Buenos Aires: Tinta Limón, 2009).

el mapa que, funciona como una base de datos, ya que se actualiza periódicamente desde el 2002 hasta el 2006 incluyendo las nuevas residencias identificadas, y supone una herramienta que permite volver sobre un itinerario marcado para realizar una serie de acciones, en este caso, los escraches.

Entre otros recursos gráficos utilizados por el grupo, podemos mencionar la manipulación de la señalética vial, a través de carteles y adhesivos; mediante la simulación de las señales de tráfico al uso (imitando los símbolos y la codificación del color) se subvierte el significado habitual para, como recoge el GAC, señalar la proximidad de un anterior centro de detención, una maternidad clandestina o los lugares desde los que partían los llamados "vuelos de la muerte".

Ambos proyectos son ejemplos en los que se ha dado una recogida de información, su análisis y su reelaboración para hacerla llegar a diferentes tipos de públicos, con el objetivo de que se desencadene una acción. Lacy y Labowitz y el GAC condensan el perfil del artista informador-analista-activista, al que hacíamos referencia más arriba, que también comparten los artistas que han desarrollado los trabajos que describimos a continuación.

3.3. ALGUNOS EJEMPLOS PRÁCTICOS

Vamos a presentar una serie de ejemplos, desde la práctica del arte, que abordan temáticas relacionadas con el estudio realizado en el segundo bloque. Uno de los elementos que identifican a los artistas seleccionados para ello es el análisis del contexto como un medio para la reactivación de espacios, y la revisión de los conflictos sociales que devienen del paso de un modelo productivo a otro basado en los servicios. A pesar de los intentos por dejar atrás los contextos que sustentaban el funcionamiento de la ciudad industrial, a través de diferentes propuestas artísticas, los autores quieren llamar la atención sobre una serie de problemáticas que, aunque traten de dejarse atrás, aún continúan vigentes.

Estas circunstancias están relacionadas con la reapropiación económica de espacios en desuso y la anulación de los conflictos y de los formatos colectivos para la protesta y la intervención, entre otros aspectos. La desactivación de este tipo de contextos se encuentra relacionada con la reproducción de un modelo cultural y urbano economicista que afecta el contexto objeto de análisis.

Para buscar proyectos que apoyen nuestra tesis, nos hemos basado en los siguientes criterios:

- Se trata de artistas cuya práctica se desarrolla en occidente por ser el primer lugar del mundo que experimenta el auge del desarrollo industrial y posterior crisis del mismo, hecho que produce las transformaciones económicas, políticas, sociales y culturales que nos interesa destacar en relación a este estudio. Por esta razón, se abordan, desde la práctica artística, hechos relativos a ámbitos de conocimiento no exclusivos del arte (como la política, la economía, la geografía, la arqueología, el urbanismo, la arquitectura,..., por citar algunos ejemplos).
- Se caracterizan por hacer mayor énfasis en el proceso y/o las circunstancias que envuelven la obra (en ocasiones, el proceso mismo es la propia obra en sí). La manera de proceder está caracterizada por la investigación que permite el análisis de un contexto concreto.
- Son proyectos de artistas que parten de circunstancias derivadas de la desindustrialización, de los estados de crisis, del abandono de una actividad económica, del tránsito o adecuación a otra, y todo aquello que rodea este tipo de situaciones, que les sirven como tema, como objeto, como reflexión, como análisis y/o investigación.
- Son ejemplos que nos sirven para el análisis de temas vinculados con nuestra investigación. No es, por tanto, un repositorio o una recopilación exhaustiva de artistas y/o prácticas artísticas.

Partimos de un ejemplo histórico que nos servirá para contextualizar los proyectos artísticos seleccionados que analizaremos más adelante. Hemos elegido para ello la obra "*Monuments of Passaic*" de **Robert Smithson**²¹⁷.

217 Robert Smithson (Nueva Jersey, 1938-1973) es conocido por sus "*Earth works*" (literalmente, "trabajos de tierra"), una serie de esculturas de grandes dimensiones realizadas en espacios periurbanos y/o naturales, como la obra "*Spiral Jetty*", construida en el Gran Lago Salado de Utah, Estados Unidos (Smithson es un artista relacionado con la corriente contemporánea del *Land Art*). Además de la intervención directa sobre el paisaje, también ha recorrido el camino inverso: desde la naturaleza a la galería, a través de una serie de obras de menores dimensiones realizadas a partir de elementos encontrados en el propio entorno (como piedras y arena), que recuerdan el modelo de la expedición arqueológica. Para más información, ver: «Robert Smithson», accedido 5 de abril de 2018, http://www.robertsmithson.com/photoworks/monument-passaic_300.htm

Podíamos haber optado por el extenso trabajo de la pareja de fotógrafos **Bernd and Hilla Becher** que destaca por la monumentalidad de las estructuras industriales registradas. Esta pareja documentó, durante más de 50 años del pasado siglo, depósitos de agua, torres de refrigeración, gasómetros, castilletes de extracción, plantas de tratamiento, graveras, silos de carbón, altos hornos, plantas industriales, etc. localizadas en las regiones alemanas de Siegener Land y la Cuenca del Ruhr, principalmente (áreas caracterizadas por su paisaje industrial). Las instalaciones industriales fotografiadas forman un compendio de estructuras obsoletas y amenazadas por la demolición que, sin embargo, en la imagen muestran un carácter escultórico. Pero nos interesa una visión algo más compleja que la propia monumentalidad estructural. Optamos así, por ejemplos que interfieren, se relacionan, proponen alteran y/o cuestionan ese contexto.

Volviendo a Smithson, este plantea una visita a las inmediaciones desindustrializadas del río Passaic (Nueva Jersey) en 1967, mediante la misma, pone en valor los lugares y elementos menos convencionales, como los restos y las estructuras obsoletas del pasado industrial de la zona. En *"Monuments of Passaic"*, Smithson registra con su cámara de fotos aquellos rastros que han quedado fuera de la representación contemporánea de la ciudad. Describe²¹⁸ el lugar mientras reflexiona sobre la periferia o el suburbio como algo desgajado de la normatividad, mientras enumera los "monumentos" que encuentra a su paso: vestigios industriales, viejas fábricas aún en activo, tuberías de hormigón, puentes, depósitos, chimeneas, una antigua vía de ferrocarril, etc.

Podríamos decir que a través de esta obra se aprecia la reactivación del espacio a través de la sensibilización y la visibilización del estado actual (en desuso). *"Monuments of Passaic"* de Smithson funciona como una "monumentalización" de la propia periferia al llamar la atención sobre lo que ha quedado fuera de la representación urbana dominante. Al visitar este tipo de espacios y fotografiar los restos que encuentra a su paso, Smithson subvierte la figura del turista. De este modo, se trasladan diferentes reflexiones sobre el espacio urbano y los elementos que lo integran, como la dicotomía entre periferia y

218 Robert Smithson, «The Monuments of Passaic», *Artforum* 6, nº4 (1967):52-57.

centro urbano²¹⁹, qué consideramos habitualmente como monumento, y la sobreproducción propia del sistema capitalista. Veremos que ocurre algo similar con los proyectos “Vuelven las atracciones” de Saioa Olmo, “Guía de los descampados de la ría de Bilbao”, de Lara Almarcegui, y la pieza “ElectroClass”, de María Ruido. En los tres casos, las artistas parten de una vinculación afectiva (en el caso de Saioa Olmo) con el lugar y una toma de posición política (Lara Almarcegui y María Ruido) frente a las circunstancias que envuelven estos territorios. Las artistas mencionadas señalan el estado de abandono de los solares industriales tras un proceso de desindustrialización, y otro tipo de grandes áreas periurbanas.

Almarcegui ha estudiado diferentes procesos de transformación urbana originados por cambios políticos, sociales y económicos que han tenido lugar en diferentes países europeos. De esta manera, pone el foco sobre los espacios aparentemente anodinos de la ciudad (descampados, solares industriales, estructuras en ruinas, etc.). El carácter de este tipo de lugares encaja en la descripción del vacío urbano o terreno baldío como la ribera de Passaic visitada por Smithson.

Hemos identificado diferentes temáticas que se abordan reiteradamente en este tipo de proyectos. Para evidenciar la diversidad de líneas discursivas o temáticas que se abordan, hemos diferenciado los siguientes epígrafes:

- La reactivación del espacio: Con proyectos que investigan, reflexionan, evidencian, ponen en valor y/o reordenan los espacios, los lugares (y no lugares).
- La revisión del conflicto. Con proyectos que parten del conflicto como tema, reflexión e investigación y que, desde una perspectiva contemporánea, tratan de reconocer y dar su lugar en la historia a las luchadoras y los luchadores de un conflicto del que, la mayoría de las veces, salieron como perdedores.

219 Smithson aplica el término “entropía” (concepto tomado del campo de la termodinámica para referirse al grado de desorden o dispersión de un sistema) a los espacios que Solá-Morales describió como *terrain vague*: lugares en los que parece predominar un orden (desorden) diferente al de la ciudad normativizada. El concepto de entropía de Smithson hace referencia a una evolución caótica que rige espacios como la periferia o el solar en desuso o semi-abandonado, entre otros ejemplos.

- El cambio social. De la fábrica fordista a la fábrica cultural. En este apartado recogemos proyectos que hablan del cambio de paradigma y de la evolución-involución de la figura de el/la trabajador/a.
- La ciudad temática. Este apartado incluye muchas derivas de la idea de la transformación de una ciudad y de las consecuencias para sus trabajadores y habitantes, de la redistribución y reordenación del territorio, de la especulación, de la enajenación de los espacios y de la propia ciudad, para brindársela a nuevas oportunidades de negocio y al turismo.

Podríamos haber sumado más apartados, ejemplos y proyectos, pero nuestra intención es mostrar cómo el arte asume como propio un contexto en evolución, tema de nuestra investigación, y su capacidad para recalcar, señalar o poner en cuestión, las políticas culturales que determinan el futuro de los modelos que le afectan.

3.3.1. La reactivación del espacio

- **“Vuelven las atracciones”, Saioa Olmo, 2007**

“Vuelven las atracciones” es un proyecto desarrollado por **Saioa Olmo**²²⁰, con el apoyo de la productora de arte contemporáneo consonni, que adoptó la forma de las visitas guiadas al parque de atracciones abandonado de Artxanda (Bilbao) durante el año 2007.

El Parque de Atracciones de Vizcaya, conocido popularmente como el Parque de Atracciones de Artxanda, fue construido en la ladera del monte Ganguren, a escasos kilómetros de Bilbao (es una de las siete colinas que rodean la Villa) y abrió sus puertas en 1974. A pesar de la gran variedad de atracciones que agrupaba (atracciones mecánicas como una montaña rusa, una casa encantada, tómbolas y casetas de tiro, un circuito de karts, un auditorio, piscinas, un mini-zoo, un vivero de plantas,...), la iniciativa (por diferentes motivos) después de los años resultó ser deficitaria, lo que llevó a su cierre definitivo en 1990.

220 Saioa Olmo Alonso (Bilbao, 1976), es artista y profesora en la Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU). Para más información, ver: «Saioa Olmo - Ideatomics», acceso 5 de junio de 2020, <http://saioaolmo.com/>

En el texto que introduce el proyecto, Olmo²²¹ se refiere al parque abandonado como una “ruina contemporánea” que podría acercarse al tipo de ruinas señaladas por Smithson y Almarcegui. En este caso, no se trata de una ruina directamente vinculada con la producción industrial, pero sí con los modelos de ocio, entretenimiento y economía ligados a una época caracterizada por este modelo.

Tras la realización de las visitas, se publicó un libro²²² que documenta la experiencia, y que combina textos en los que se mezclan realidad y ficción, fotografías y otro tipo de documentos encontrados por los asistentes durante los recorridos por el parque. La combinación de estos elementos integra una de las partes de este proyecto, que consistió en imaginar posibles usos para el estado actual de las instalaciones. El libro incluye un plano que se asemeja a los despleables o folletos descriptivos sobre un lugar o una actividad concreta. En el caso del plano sobre las atracciones de Artxanda, este se ha reformulado a partir de las experiencias de los visitantes al parque de atracciones, quienes idearon nuevos usos para las atracciones inactivas o ya desaparecidas, creando la ficción de que el parque se reinauguraba tras 33 años de abandono.

- **“Guía de los descampados de la ría de Bilbao”, Lara Almarcegui, 2008**

El trabajo de **Almarcegui**²²³ se estructura en torno a tres ejes principales, en relación a este tipo de espacios, demoliciones, descampados y huertas urbanas. En palabras de las investigadoras Zuhar Iruretagoiena y Concepción Elorza²²⁴, al llamar la atención sobre dichos lugares, Almarcegui señala aquellos espacios ajenos a la planificación urbana, y alejados de la configuración modélica y normativa de la ciudad.

221 Saioa Olmo Alonso y Garikoitz Fraga Angoitia, *Vuelven las atracciones* (Bilbao: Consonni, 2010), 7.

222 Olmo y Fraga, *Vuelven las atracciones*.

223 Lara Almarcegui (Zaragoza, 1972), vive y trabaja en Róterdam, Holanda. Su trabajo explora los lugares abandonados, infrautilizados o en estado de ruina, como descampados, solares, estructuras industriales,... y cuyo devenir queda en manos de los procesos de transformación urbana.

224 Zuhar Iruretagoiena Labeaga y Concepción Elorza Ibáñez de Gauna, «Lara Almarcegui. Las posibilidades que habitan lo intersticial», *Revista Estúdio, artistas sobre otras obras*, Vol.9, no21 (2018): 157-67.

Como presenta la propia artista²²⁵, mediante la atención hacia este tipo de lugares, cuestiona las definiciones canónicas de ciudad y arquitectura, ya que los espacios que describimos aquí escapan a un diseño definido. En cuanto a los descampados (la línea de trabajo que nos interesa destacar) además de este o el solar industrial, Almarcegui señala momentos de cambio o transición, a través del registro de la demolición de edificios o de aquellas zonas que resultan el objetivo de transformaciones urbanas.

Volviendo sobre Bilbao como caso de estudio, las riberas de la ría, que atraviesan la Villa desde Basauri hasta su desembocadura en el Cantábrico, conforman un paisaje en transición. Como en el caso de la obra "*Monuments of Passaic*", las imágenes de los descampados de Almarcegui, aluden a la transitoriedad de un espacio, funcionando como el testigo de un momento y una actividad del pasado. En este sentido (en cuanto a la documentación de un estado de cambio aplicado a un contexto), podemos situar la "Guía de los descampados de la ría de Bilbao" en la línea de proyectos como la película "*Electroclass*" de Ruido que veremos a continuación.

La guía contiene las fotografías de las diferentes localizaciones registradas durante la visita, textos descriptivos y planos. Tal y como hemos visto recientemente, la combinación de dichos elementos conforma una guía atípica que altera el sentido clásico de este tipo de formatos. Por ejemplo, los textos de Almarcegui sobre las localizaciones sugieren las descripciones que podemos encontrar en cualquier publicación sobre información de una ciudad o un lugar concreto. En cambio, Almarcegui describe la actividad que se desarrollaba en una zona en concreto, vinculada con el pasado industrial.

Como indica Elorza²²⁶, el catálogo, lejos de ser un catálogo de exposición al uso, ofrece dos lecturas. Por un lado, como elemento constitutivo de la instalación, esto es, recordando las palabras de Claramonte²²⁷, no se trata de un elemento sociológico añadido, sino que resulta una parte sustancial de la obra. Por otro lado, el catálogo muestra un doble perfil, entre la guía turística y el registro

225 Lara Almarcegui, «Demoliciones, huertas urbanas, descampados», *Boletín CF+S*, no38/39 (2008), acceso 5 de junio de 2020, <http://habitat.aq.upm.es/boletin/n38/alalm.html>

226 Concepción Elorza Ibañez de Gauna, «Acerca del uso de la fotografía en Guía de Descampados de la Ría de Bilbao de Lara Almarcegui y Ghost Box de Itziar Okariz», *ÑAWI. Arte, Diseño, Comunicación*, Vol. 1, no1 (2017): 75.

227 Claramonte Arrufat, *Arte de Contexto*, 10

de la memoria, es decir, las localizaciones pueden ser visitadas, al tiempo que se trata de una recopilación de espacios cuyo estado actual (tal y como lo conocemos) va a desaparecer.

Tal y como veíamos en el apartado *El arte y la cultura como motor de regeneración económica* dentro de la segunda unidad temática, desde finales de los 90 las inmediaciones desindustrializadas de la ría de Bilbao (la misma zona que estudia y registra Almarcegui) han sido foco de planes de regeneración y transformación urbana²²⁸ que han dado pie a áreas de usos mixtos como residenciales, comerciales, y de esparcimiento.

Así como Smithson subvierte la figura del turista al fotografiar los elementos que se encuentran al margen de la ciudad y sus itinerarios principales y mediante la puesta en valor de esos otros monumentos que pertenecen al pasado industrial reciente, Almarcegui subvierte el formato de las guías y planos al uso para visibilizar un modelo económico acabado.

- **“ElectroClass”, María Ruido, 2011**

Volviendo sobre el contexto local, ámbito de estudio de esta investigación, profundizaremos en el trabajo de artistas que han abordado como tema la integración de Bilbao en la economía de servicios. Reparamos en la película *“ElectroClass”*, producida por la artista **María Ruido**²²⁹ en colaboración con Consonni, antes mencionada.

“ElectroClass” esboza la conversión de la clase trabajadora tradicional, productora, en una sociedad consumidora, base del funcionamiento de la economía de servicios. Ruido remezcla fragmentos del archivo audiovisual de la televisión autonómica (EITB²³⁰) con el objetivo de cuestionar la construcción de

228 Por ejemplo, se constituyen las sociedades Bilbao Ría 2000 (1992) y Bilbao Metrópoli 30 (1991) para la regeneración y revitalización urbanística de Bilbao y su entorno. Para más información, ver: «Bilbao Ría 2000 | Sociedad para la regeneración urbanística de Bilbao y su entorno», accedido 5 de junio de 2020, <http://www.bilbaoria2000.org/ria2000/index.aspx> y «bm30», Bilbao Metrópoli-30, accedido 5 de junio de 2020, <http://www.bm30.eus/>

229 María Ruido (Orense, 1967) es artista, investigadora, productora cultural y profesora en la Universidad de Barcelona. Desarrolla proyectos interdisciplinares sobre los imaginarios del trabajo postfordista y la construcción de la memoria. Para más información, ver: «maria ruido / work&words», accedido 5 de junio de 2020, <http://www.workandwords.net/es>

230 Tras el franquismo, surgen diferentes televisiones autonómicas. Una de las primeras fue EITB (Euskal Irrati eta Telebista), la cual empieza a emitir en 1983.

los discursos dominantes sobre la transformación de la Villa y el desarrollo de la “marca Bilbao”. Ruido alude al papel que desempeña la televisión en la creación de esos mismos imaginarios y reflexiona sobre la vinculación de este medio con las instituciones locales.

Como comentábamos en la introducción de este apartado, para el desarrollo de este tipo de obras, los artistas profundizan en diversos ámbitos de conocimiento, y se apoyan (no sin modificar o subvertir) en el uso de metodologías afines a los distintos campos.

En el caso de “*ElectroClass*”, la producción de este proyecto está acompañada por un archivo de entrevistas (recopilado bajo un apartado titulado “Intrahistorias del proyecto”²³¹) en torno a cuatro ejes de interés, que forman parte de los contenidos de “*Electroclass*” y que completan la propia contextualización de la pieza. Se realizan veintiún entrevistas, en las cuales los interlocutores reflexionan sobre temas como la televisión y el contexto político, la sociología urbana y la geopolítica, los imaginarios identitarios y los imaginarios de clase.

Las entrevistas son un instrumento habitualmente relacionado con ámbitos como el de la sociología, la antropología y la etnografía. Sin embargo, en manos de los artistas, este tipo de herramientas pueden ser empleadas para obtener una perspectiva sobre el propio contexto, desde la experiencia personal de sus habitantes. Por medio de este tipo de formatos se puede trasladar una visión crítica que contrasta con la predominancia de las ideas y los imaginarios que se construyen desde los medios normativizados (en este caso, la televisión).

3.3.2. La revisión del conflicto

- **“La batalla de Orgreave”, Jeremy Deller, 2001**

El desmantelamiento de un sector de la cadena productiva, no sólo produce lugares vacíos, sino que conlleva la desaparición de la construcción social del trabajo y la organización de la vida en torno a la fábrica. Diferentes artistas han hecho una revisión de los efectos de la crisis del sector industrial a nivel social.

231 Para más información, consultar «consonni», accedido 5 de junio de 2020, https://www.consonni.org/es/intrahistorias---?term_node_tid_depth=68&views_exposed_form_focused_field=

Jeremy Deller²³², por ejemplo, estudia el desplazamiento de una sociedad de productores a una de consumidores a raíz del crecimiento del tercer sector en Reino Unido.

El cierre de las fábricas y las minas repercute en el desempleo de miles y miles de trabajadores en los países industrializados; una situación que produce múltiples conflictos (pobreza, protestas y huelgas obreras,...) y, en último término, el reemplazo de un tipo de sociedad por otro, fruto de la nueva economía.

En el caso de Deller, lo hace a través de la simulación de un acontecimiento o una situación específica que reactiva un conflicto presente en la memoria reciente de Reino Unido, la batalla de Orgreave. Un enfrentamiento entre 1500 policías y 1800 mineros que protestaban por el cierre de la planta de calcinación de coque en la que trabajaban. La obra alude a un hecho social, aunque el título hace referencia al espacio concreto en el que tuvo lugar dicho episodio, la localidad de Orgreave en South Yorkshire, una región altamente industrializada.

Esta obra toma las huelgas obreras, que tienen lugar como respuesta al desmantelamiento de las fábricas y a la pérdida de puestos de empleo durante el periodo de crisis industrial, como tema para la práctica artística y en este caso, se opta por la recreación histórica como modo de formalización. La batalla en cuestión, parte de la serie de huelgas que se sucedían tanto en este país como en Europa occidental, en general, y destaca por ser uno de los eventos más violentos debido a la dureza del enfrentamiento entre los trabajadores y la policía.

Para la recreación de este hecho, Deller contó con 800 actores de recreaciones históricas y 200 exmineros que habían estado presentes en dicho conflicto. La acción trata de reproducir con fidelidad los hechos transcurridos durante la batalla, donde los mineros fueron perseguidos a través de una colina y acorralados en el pueblo. Al hacer énfasis en este hecho, Deller reactiva un conflicto reciente en la memoria de Reino Unido. Por otro lado, desplaza el foco de atención hacia los manifestantes (los obreros).

232 Jeremy Deller (Londres, 1966). Su trabajo se centra en la transformación de Reino Unido en una economía del tercer sector y el paso de una sociedad productora a una de consumidores. La mayoría de sus trabajos están basados en la colaboración y/o participación de diferentes colectivos (desde un grupo de actores para la recreación de la batalla de Orgreave, hasta una banda de músicos, como en el proyecto *"Acid Brass"* (1997), *"Sacrilege"* (2012) o *"Procession"* (2009), entre otros muchos). Para más información, ver: «Jeremy Deller», accedido 5 de junio de 2020, <https://www.jeremydeller.org/home.html>

Como en el caso del proyecto “Vuelven las atracciones”, la reactivación del espacio (en este caso, un conflicto) necesita de la participación de la gente para llevarse a cabo. En el caso de “La batalla de Orgreave”, Deller facilita los medios y las herramientas para que la acción tenga lugar, pero desaparece de la escena.

Se podría resumir que, en este proyecto, el papel que desempeña Deller es el del artista redentor o curandero, que vuelve sobre una herida abierta (un hecho aún latente) con la intención de revisarla y purgarla. Partiendo de este supuesto, preferimos emplear la idea del artista mediador que, a través de su práctica y una actitud propositiva, ofrece una serie de recursos de forma que cada persona pueda hacer su propia reflexión sobre el tema expuesto.

- **“Las del tiragomas somos todas”, Iñaki Billelabeitia en colaboración con Igor Rezola, 2016**

Se trata de una pieza performativa y musical dirigida por Iñaki Billelabeitia²³³, que remezcla diversas referencias audiovisuales y acciones para reflexionar sobre la lucha obrera en Bilbao durante la década de los 80.

Tal y como hemos visto con la recreación de la batalla de Orgreave, con la pieza “Las del tiragomas somos todas” se reactiva un conflicto del pasado industrial y la memoria obrera del País Vasco. A principios de los años 80 se comunica la intención de cesar la actividad de los Astilleros Euskalduna (entre otras consecuencias de la crisis del petróleo de 1973, el sector naval se ve afectado y, posteriormente, se inicia un proceso de reconversión industrial), cuyo cierre definitivo se produjo a finales de esa misma década. El desmantelamiento de los astilleros ejemplifica el desplazamiento económico y social condensado en la pieza “*ElectroClass*”, por el que se produce la transición de una sociedad productora a una sociedad consumidora.

A partir de 1984 se sucedieron grandes protestas y movilizaciones, y debido a la dureza de los enfrentamientos entre los trabajadores y la policía, este suceso se conoció como “La batalla del Euskalduna”. Uno de los eslóganes de la batalla rezaba “los del tiragomas somos todos”, una reivindicación que

233 Iñaki Billelabeitia es artista y profesor titular del Departamento de Arte y Tecnología de la Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU.

mostraba complicidad con los obreros que se atrincheraban en la fábrica, los cuales empleaban tiragomas realizados con piezas y materiales que encontraban en el mismo sitio para lanzar piedras y otros objetos a la policía.

3.3.3. Un cambio social: de la fábrica fordista a la fábrica cultural

- **“Glosario Audiovisual Obrero”, Juan Pablo Ordúñez (Mawatres), Igor Rezola, Arantza Lauzirika, 2019**
- Este proyecto está motivado y financiado en parte por LAN, Festival Audiovisual Obrero²³⁴. “Memoria Obrera. Ensayo Audiovisual” (2017), realizado por los artistas **Igor Rezola²³⁵, Juan Pablo Orduñez (Mawatres)²³⁶ y Arantza Lauzirika²³⁷**, surge con el objetivo de recuperar y conservar la terminología del ámbito obrero en desuso o ya extinta.

234 Este proyecto inicia su andadura en 2017, para la puesta en valor del imaginario obrero como parte de la memoria histórica y colectiva del contexto local y fabril del País Vasco. Organizan las asociaciones culturales Emoveire (compuesta por la documentalista y video-creadora Itxaso Díaz y Fernando Pérez, gestor cultural), e Imajik (integrada por los arquitectos Ibai Etzezarra y Beñat Guarrochena). Además, colaboran entidades públicas y privadas como la Facultad de Bellas Artes, de la UPV/EHU, Diputación Foral de Bizkaia, BBK, Llano Proiekt, Filmoteca Vasca, Filmoteca de Navarra, Filmoteca Española y la fundación Bilbaoarte, entre otros. LAN aúna producción audiovisual y artística, y varias actividades complementarias, que toman la clase obrera como protagonista: además de las proyecciones, este evento cuenta con actividades paralelas que tienen lugar durante todo el año, como las colaboraciones con artistas plásticos, estudiantes de arte, centros educativos y de producción, la realización de conferencias e incluso rutas que se alejan del entorno urbano para explorar el ámbito rural. Las producciones audiovisuales que integran el festival parten, mayormente, de modalidades como el documental social. No obstante, la mirada artística forma parte de numerosas piezas, expandiendo el formato habitual del medio en particular, y del formato del festival en general. Para más información, ver: «LAN. Festival audiovisual obrero - 13-17 Mayo 2019 en Bilbao», accedido 5 de junio de 2020, <http://www.lanfestival.org/>

235 Igor Rezola (Itsasondo, 1974), artista, actualmente imparte docencia en la Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU.

236 Mawatres (Madrid, 1986), artista, vive y trabaja en Bilbao. Desarrolla actividades relacionadas con la gestión, el comisariado y la mediación. Para más información, ver: «mawa», mawatres, accedido 5 de junio de 2020, <http://www.mawatres.com/>

237 Arantza Lauzirika es artista y profesora titular en el Departamento de Arte y Tecnología de la Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU.

A medida que las ciudades industriales se transforman en ciudades de servicios, el imaginario obrero desaparece progresivamente de la memoria colectiva. Como consecuencia, las características que conformaban el contexto identitario de la clase obrera se desvanecen con el paso de una sociedad de productores hacia una de consumidores. “Memoria Obrera. Ensayo Audiovisual” es una recopilación de conceptos, ideas y definiciones del vocabulario en el contexto obrero del País Vasco del siglo XX. A través de entrevistas, se recuperan términos que definían conceptos, objetos, tareas, situaciones y elementos del trabajo en la fábrica y la vida cotidiana, que, acompañados con el declive del sector y el cambio de economía, han ido quedando en desuso. El proyecto enfoca la fábrica y el trabajo desde su estado actual en el País Vasco. Los conflictos asociados a la fábrica se han acompañado con las demandas del presente, por lo que plantea una mirada contemporánea sobre este modelo y su entorno, sus circunstancias, las situaciones que derivan de las mismas, las protestas y las huelgas actuales (por ejemplo, con motivo del cierre de La Naval de Sestao). Así, se utilizan imágenes actuales (grabadas expresamente para la realización del proyecto), en vez de imágenes de archivo.

- **“Fabrika(k)”, Igor Rezola, 2018**

Como sugiere el autor, a través de la pieza “Fabrika(k)” [“Fábrica(s)”], el capitalismo industrial se ha transformado en capitalismo cultural, y las ciudades industriales en ciudades de servicios. En este proceso, la fábrica, en su sentido clásico, parece haber desaparecido.

Tradicionalmente, la fábrica se ha asociado con las actividades capaces de sostener el proceso de producción y acumulación material. Paralelamente, otras actividades que resultan necesarias para el sostenimiento de la vida en general quedan invisibilizadas en relación al radar económico. El trabajo doméstico o reproductivo no ha recibido la misma consideración que el trabajo en la fábrica. Sin embargo, lejos de desaparecer, el modelo de producción de la cadena de montaje adquiere formas diferentes al tiempo que se traslada hacia otros ámbitos de la vida cotidiana.

Como observa Rezola, en las sociedades occidentales, dominadas por el vertiginoso ritmo del sistema capitalista y la lógica productivista, los tiempos de producción y consumo parecen haberse hecho indivisibles, un hecho perceptible en ámbitos como el del arte y la cultura.

Como veíamos en el segundo bloque temático, el crecimiento de las Industrias Culturales y las Industrias Culturales y Creativas parece asumir la lógica del trabajo fordista, pasando a formar parte del sistema económico occidental. Bajo la idea de la autorealización, el artista (o el productor cultural) se convierte en el más entusiasta de los trabajadores al tiempo que se diluye la línea entre las horas de trabajo y las horas de tiempo propio (o de "tiempo libre").

Este paralelismo entre el obrero de la cadena de montaje y el artista y/o el trabajador cultural, lo sintetiza Rezola en otro proyecto, *"Aita-semeak"* ("Padres e hijos"). Esta pieza de video se vertebra a través de un elemento, el humo, como metáfora entre el humo de la fábrica y una acción simbólica (artística). Así, Rezola reflexiona sobre la fábrica expandida a través de la comparación entre el trabajo de las madres y los padres (capitalismo industrial), y el de hijas e hijos (capitalismo cultural), una transformación económica y social que se inscribe en la propia transición del siglo XX al siglo XXI.

- **"Mañana Goodbye: grupo de mujeres que trabajan juntas", Marion Cruza, Pablo Marte, 2015**

"Mañana Goodbye: grupo de mujeres que trabajan juntas" es una película realizada por **Marion Cruza**²³⁸ y **Pablo Marte**²³⁹, estructurada en doce capítulos.

La obra incide, precisamente, en el cambio de modelo productivo en occidente, por el cual tiene lugar la conversión de la anterior fábrica de tabacos en un centro de arte y cultura contemporánea. La pieza trata sobre el paso de la fábrica fordista a la fábrica de cultura. En este caso, se aborda la particular transformación de una antigua fábrica de tabacos, situada en el centro de Donostia-San Sebastián, actual Centro Internacional de Cultura Contemporánea Tabakalera.

El proyecto se realiza con la participación de un grupo de extrabajadoras de la fábrica de tabacos las cuales, por medio de la expresión artística, recrean el trabajo que realizaban en la tabacalera. La acción simbólica se convierte, de nuevo, en un medio para la recuperación de la memoria vinculada con el pasado industrial. En este caso, la acción artística reconstruye los elementos

238 Marion Cruza (Bilbao, 1982), artista. Su práctica se centra en el dibujo, el montaje vídeo-fotográfico y la escritura.

239 Pablo Marte (Cádiz, 1975), artista. Su trabajo gira en torno a la imagen y el montaje.

que cimentaban el contexto del trabajo en la fábrica de tabacos: entrar en el edificio, el cambio en el vestuario, ocupar el puesto, los turnos, el desempeño de las diferentes tareas (producir y controlar la propia producción), el tiempo de descanso, la salida de la fábrica, etc.

En “Mañana *Goodbye*”, las excigarreras sintetizan la transformación del tipo de producción que sobreviene con el cambio de siglo (de la producción en serie a la producción cultural). De este modo, la pieza coincide con el planteamiento del proyecto de Rezola en cuanto a las similitudes existentes entre el trabajo en serie y el trabajo simbólico, y las relaciones económicas y sociales que rigen ambos modelos productivos.

Paradójicamente, las trabajadoras que en el siglo XX eran productoras en la fábrica, ahora, a través de la reinterpretación de ese mismo sistema durante el desarrollo de la película, se han convertido en productoras culturales. Esta conversión en el sujeto-artista queda reflejada en el capítulo 11 de la serie, cuando dicho grupo vuelve a entrar en el edificio de la tabacalera (ya transformado en un espacio cultural), en lo que parece un encuentro inaugural. La entrada es fotografiada y registrada en video: una situación muy diferente a cuando cruzaban la puerta como cigarreras de la fábrica.

Al final del capítulo 12 (última pieza de la serie), una de las mujeres pasea por la fábrica (lo hace por el espacio conocido como la Bodega, lugar que más similitud guarda con el estado original de la antigua fábrica de tabacos). La mujer recorre el lugar engalanada con un vestido y llamativas joyas; un atuendo que difiere mucho del mono azul de trabajo que vestía como trabajadora de la fábrica, y que ha utilizado en los capítulos anteriores.

3.3.4. La ciudad temática

Como señalábamos al inicio de este capítulo, bajo la idea de la ciudad temática se recogen proyectos diversos que abordan cuestiones que van desde la privatización o mercantilización del espacio público y del propio paisaje (cuando se supone que el *skyline*, no debería tener *copyright*), hasta procesos de recalificación y gentrificación motivados por el uso del arte, los artistas y la cultura con una visión economicista y cortoplacista.

- **“Nikeplatz”, 0100101110101101.org, 2003**

El proyecto artístico que presentamos a continuación, cuestiona la ocupación/privatización del espacio urbano (y en principio público) por parte de las marcas comerciales.

“*Nikeplatz*” fue una campaña publicitaria falsa, desarrollada por el colectivo de artistas **0100101110101101 (Eva y Franco Mattes)**²⁴⁰ en Viena (Austria) en 2003. Aunque esta acción consistía en un engaño o *fake* (como veremos, se hacía creer a los ciudadanos que la marca deportiva Nike instalaría un gran monumento de su logotipo en una plaza pública de Viena), parece una premonición de casos como el de la estación y línea 2 de metro de Madrid, que paso a llamarse Vodafone Sol durante tres años.

En el caso de Viena, la plaza pública *Alexanderplatz* iba a ser próximamente rebautizada como *Nikeplatz*, donde se instalaría un monumento de grandes dimensiones con el logotipo de *Swoosh*²⁴¹ de Nike. Para la campaña se dispuso un contenedor a modo de oficina en la misma plaza que atendía a todas aquellas personas que quisieran recibir información sobre la nueva propuesta. Según la página web²⁴² publicada con motivo del proyecto, “*Nikeplatz*” era una acción que conmemoraría en 2004 el aniversario de la fundación de la marca. Se cumplían entonces cuarenta años de la creación de la empresa conocida como *Blue Ribbon Shoes* (1964), que daría vida a Nike.

Algunas de las claves que recogen los artistas en relación al papel que se le atribuye al arte y la cultura dentro de la economía de consumo en proyectos como este, en los que se recurre al arte y la cultura como un paliativo, nos acercan a la tesis de Manuel Delgado²⁴³. El autor señala que la cultura se asocia

240 Eva y Franco Mattes (Italia, 1976). Actualmente residen en Nueva York. Trabajan en colectivo desde 1994, bajo el pseudónimo 0100101110101101. Son conocidos por sus obras de Net Art, y los trabajos basados en la tergiversación de los medios, como la propaganda. Para más información, ver: «Eva and Franco Mattes», accedido 28 de noviembre de 2019, <http://0100101110101101.org/>

241 El logotipo de Nike (también conocido como *Swoosh*), fue diseñado en 1971 por la estudiante de Diseño Gráfico Carolyn Davidson, quien se inspiró en la forma de las alas de la diosa griega de la victoria Niké.

242 Para más información, ver: «NikeGround.com», accedido 5 de junio de 2020, <http://0100101110101101.org/files/nikeground.com/>

243 Manuel Delgado, entrevista sobre la Capitalidad Cultural de Donostia 2016, accedido 5 de junio de 2020, <https://eh.lahaine.org/entrevista-a-manuel-delgado-sobre>

con valores positivos y universales que, en este caso, pueden servir como un medio de mercadotecnia para mitigar la agresividad de ciertas operaciones (como instalar un monumento de una marca comercial en una plaza).

El cambio del nombre de la plaza es uno de los “eventos culturales” más esperados del año o al menos esto indica la web del proyecto. En este caso, los artistas ironizan sobre este tipo de estrategias en las que se invoca el arte y la cultura como inoculadores de las verdaderas intenciones de una empresa. El cambio de nombre de la plaza y la instalación del monumento, vienen acompañados por actividades relacionadas con el deporte, la moda, la música y las actividades artísticas y culturales (eventos que, en general, se perciben como positivos y deseables por la ciudadanía).

Otra de las ideas presentes en el proyecto es la alusión a la ciudad marca. En este caso, según la información en web, el principal objetivo de la campaña sería el de crear “Ciudades Nike” (*Nike city*), que consiste en rebautizar distintos espacios urbanos (calles, plazas, distritos, etc.) haciendo alusión a esta marca. Junto al resto de información sobre la campaña se incluye un mapa que muestra la actual ciudad o capital Nike (Viena) y las candidatas a futuras *Nike city*.

Por último, en el video²⁴⁴ sobre el proyecto se recogen reacciones de todo tipo por parte de los habitantes de Viena, quienes muestran su recelo y rechazo hacia la transformación de la plaza *Alexanderplatz* en *Nikeplatz*.

- **“Symbolic”, Marc Bijl, 2002**

“*Symbolic*” son una serie de intervenciones en las que el artista **Marc Bijl**²⁴⁵ ironiza con los logotipos de las marcas comerciales, transformándolos en piezas que recuerdan la simbología fascista de Europa. Nike vuelve a ser la marca a cuestionar por Bijl.

244 Para más información, ver: «Nike Ground», Vimeo, accedido 5 de junio de 2020, <https://vimeo.com/18236252>

245 Marc Bijl (Holanda, 1970), artista, vive y trabaja en Berlín. Su trabajo versa en la tergiversación de símbolos y normas, derivando en intervenciones en el espacio público, esculturas e instalaciones.

En este caso, vamos a detenernos en dos de las acciones que lleva a cabo en la plaza *Alexanderplatz* de Berlín (Alemania). En comparación con la campaña *fake* sobre Nike de Eva y Franco Mattes, Bijl utiliza un lenguaje más explícito en cuanto a la incomodidad que produce la ocupación del espacio público urbano por parte de las marcas.

Una de las acciones realizada en la citada plaza, consiste en hacer física esa misma incomodidad obstaculizando una acción corriente en una cancha de baloncesto, en este caso patrocinada por Nike. Por medio de la colocación de un gran logotipo de hormigón (la imagen de la marca) se impide, o al menos se dificulta, el juego en la misma. Bijl, en colaboración con un arquitecto (Peter Sandhaus), coloca un enorme bloque de hormigón con la forma del *Swoosh* de Nike, en medio del campo de baloncesto, de forma que dificulta el desarrollo normal de un partido. Como narra el propio artista²⁴⁶, la enorme pieza de hormigón había sido colocada durante la noche, y al volver a este lugar al día siguiente, se encontró con que Sandhaus estaba siendo arrestado por la policía por dañar el logotipo. Al parecer, un grupo de niños había retirado del campo la pieza con gran dificultad, por lo que la obra se había resquebrajado. Según las explicaciones de Bijl y Sandhaus, se trataba de un tributo a Nike, de modo que ellos no habían dañado la pieza, sino que eran los fabricantes de la misma.

Otra de las acciones llevadas a cabo en este mismo lugar tiene como objetivo incomodar a esta misma empresa, reemplazando su publicidad presente en la cancha por el símbolo de la competencia (Adidas), la noche previa a la presentación de un nuevo producto de la compañía. Bijl reemplaza el logotipo de Nike repartido por la cancha de baloncesto, para lo que tapa el *Swoosh* y lo sustituye por la marca Adidas. En este caso, es el propio artista quien está provocando una situación de incomodidad para la multinacional, al tiempo que bromea sobre una posible lucha entre las marcas por la conquista del espacio público, que parece haberse convertido en una enorme valla publicitaria.

246 Marc Bijl, «Artistas como vanguardia para el desarrollo de proyectos», Stadsleven - live talkshow en webmagazine over leven in steden, acceso 5 de junio de 2020, <https://www.stadsleven.nu/2016/10/27/kunstenaars-als-frontsoldaten-van-projectontwikkelaars-column-marc-bijl/>

- **"Offensive", 2014**

Para la intervención *"Offensive"*, **Mike Bouchet**²⁴⁷ y **Paul McCarthy**²⁴⁸ optan por la colocación de una enorme lona publicitaria en el centro de Bilbao, que muestra una perspectiva satírica del afamado museo Guggenheim.

Esta intervención forma parte de la exposición realizada por ambos artistas en la sala de Exposiciones Portikus de Frankfurt en 2014. A través de una serie de analogías de guerra, se quería cuestionar las estrategias de expansión y dominación de las instituciones artísticas. En este caso, al tomar el Guggenheim como uno de los elementos principales a la hora de configurar la pieza, los artistas aluden a la predominancia de Estados Unidos en el sistema del arte desde la Segunda Guerra Mundial.

La lona ubicada en la Gran Vía de Bilbao mostraba una fotografía del museo (boca abajo), caracterizado como un buque de guerra. Uno de las atribuciones que se le hace al Guggenheim es la de "buque insignia", ya que se su apertura se toma el punto de inflexión de la transformación económica y urbana de Bilbao. Al presentarlo como un acorazado, Bouchet y McCarthy reflexionan sobre la expansión de las marcas y las franquicias en la ciudad global, un hecho que también repercute en el arte y la cultura (entre otros, mediante formatos como el de las ICC). Aludiendo a la táctica militar de la ofensiva, los artistas señalan la estrategia desarrollista de la marca Guggenheim, con sucursales en diferentes países, y la "conquista" de la imagen de Bilbao (hoy por hoy, resulta difícil disociar la Villa del museo).

Gestos artísticos como este y el de la obra *"Pasta Bilbao"* que elaboró el artista y pizzero Fausto Grossi (macarrones con la forma del museo) que veremos más adelante, desvelaron que la Fundación Guggenheim había registrado el museo como marca. Amparado por la Ley de Protección Intelectual (LPI), la sucursal de Bilbao no tardó en responder a la sátira de Bouchet y McCarthy, y la lona fue retirada y también se "sugirió" a Grossi que retirara su producto.

247 Mike Bouchet (California, 1970), vive y trabaja en Alemania. Su trabajo explora diferentes ámbitos sociales y políticos vinculados con la sociedad de consumo capitalista. Para más información, ver: «Mike Bouchet | PeresProjects», accedido 5 de junio de 2020, <https://peresprojects.com/artists/mike-bouchet/>

248 Paul McCarthy (California, 1945), vive y trabaja en Los Ángeles. Reflexiona en torno a la cultura, la sociedad de consumo y las relaciones que se establecen con el arte. Para más información, ver: «Paul McCarthy | artnet», accedido 5 de junio de 2020, <http://www.artnet.com/artists/paul-mccarthy/>

Sin embargo, según el artículo 35.2 de esta misma ley, “Las obras situadas permanentemente en parques, calles, plazas u otras vías públicas pueden ser reproducidas, distribuidas y comunicadas libremente por medio de pinturas, dibujos, fotografías y procedimientos audiovisuales.”²⁴⁹

Como matiza Ricardo Antón²⁵⁰, esta aplicación afecta al exterior de los edificios, de modo que sería posible reproducir sobre cualquier soporte la forma del edificio del Guggenheim. La actuación de la fundación no estaría lejos del comportamiento de cualquier otra empresa, aunque se trate de una institución vinculada al arte, financiada en parte con dinero público. Al igual que en los ejemplos de “Nikeplatz” y “Symbolic”, a través de la marca, la Fundación Guggenheim ejerce cierto control sobre el espacio público y, en este caso, ha derivado en un acto de censura de la obras de Bouchet, McCarthy y Grossi.

- **“Pasta Bilbao”, Fausto Grossi, 2000**

Los macarrones con forma del Guggenheim y el epígrafe “Bilbao”, que elaboró **Fausto Grossi**²⁵¹ recuerdan a los múltiples y diferentes *souvenirs* que se encuentran en las tiendas de recuerdos de la ciudad, muchos de los cuales incluyen una reproducción del museo.

Los macarrones se habían empaquetado y etiquetado bajo el lema “Cuestión de pasta” (un juego de palabras entre la pasta en tanto que alimento, y la expresión coloquial de *dinero*) y fueron puestos a la venta en su comercio en el centro de Bilbao. Como hemos adelantado recientemente, dado el doble sentido de la frase, el departamento jurídico del museo instó a Grossi a que retirara dicho artículo bajo la amenaza de denunciarle. Como ironiza Antón, no ha ocurrido lo mismo con otros *souvenirs*. Esto se debe a que la nueva línea de pasta de Grossi operaba en el nivel del gesto artístico al plantear una mirada crítica sobre un equipamiento cultural que funciona como una gran compañía (esto es, motivada por los beneficios).

249 Real Decreto Legislativo 1/1996...

250 Ricardo Antón Troyas, «¿Qué pensaría Yoko Ono de estar exponiendo en un buque de guerra?», *eldiario.es*, accedido 5 de junio de 2020, http://www.eldiario.es/norte/kulturaabierta/pensaria-Yoko-Ono-exponiendo-guerra-Guggenheim_6_252034808.html

251 Fausto Grossi (Italia, 1954), vive y trabaja en Bilbao. Regenta el local “Pasta y Pizza Grossi”. La tienda cuenta, además, con un espacio reservado para la realización de muestras artísticas periódicas llamado “Spazio Grossi”. Para más información, ver: «Pasta y Pizza Grossi», accedido 5 de junio de 2020, <https://pastaypizzagrossi.com/>

- **“Surviving Picasso”, Rogelio López Cuenca, 2010**

El artista **Rogelio López Cuenca**²⁵² ha observado, la “picassización” del centro histórico de Málaga, aludiendo a las transformaciones que han ocurrido en este lugar basado en las anécdotas del periodo que el pintor Pablo Picasso vivió en Málaga. De este modo, Picasso se ha convertido en un símbolo de la ciudad. El eslogan “Málaga, ciudad genial”, hace referencia a la consideración de Picasso como un genio de la pintura, y que ahora forma parte de una estrategia de *marketing* urbano.

Surge así “*Surviving Picasso*”, un proyecto de investigación y creación artística impulsado por López Cuenca, que ejemplifica el papel que desempeña la cultura en la nueva economía postindustrial. El proyecto toma como punto de partida la reactivación económica de las ciudades occidentales desindustrializadas a través del arte y la cultura. En este caso, López Cuenca observa la reinención de Málaga mediante un personaje histórico local: el reconocido pintor del siglo XX Pablo Picasso (nacido en la citada localidad) y la apertura en 2003 de un museo dedicado al mismo artista.

El Museo Picasso Málaga (MPM) opera como un regenerador económico y polo de atracción turística y Málaga ha ido construyendo una nueva marca urbana apoyada en la figura de Picasso. Uno de los efectos señalados por López Cuenca es la sobreexplotación del valor simbólico del artista y la repercusión de este hecho sobre el espacio urbano de la ciudad. El citado museo se encuentra en el centro histórico de Málaga, lo que ha llevado a una transformación del lugar a través de su tematización mediante la aparición de nuevos comercios y actividades basadas en la vida y obra del pintor, como estrategia comercial.

Uno de los objetivos del grupo de trabajo del taller “*Surviving Picasso*” es el análisis de la creciente presencia de Picasso dentro del discurso y la representación oficial de Málaga. Surge así “*Surviving October*”²⁵³, una exposición que coincidió con la XXVII edición del mes de octubre dedicado a Picasso (un evento impulsado por la Fundación Picasso y el Ayuntamiento de Málaga para

252 Rogelio López Cuenca (Málaga, 1959), su práctica se basa en el apropiacionismo y la tergiversación de elementos visuales cotidianos, como los símbolos, las señales y los iconos de la cultura popular. A menudo, sus trabajos suponen poesías visuales que ironizan sobre el mensaje original. Para más información, ver: «Rogelio López Cuenca», accedido 5 de junio de 2020, <https://www.lopezcuenca.com/>

253 Para más información, ver: «Surviving Picasso - October», accedido 5 de junio de 2020, <https://www.lopezcuenca.com/proyectos/surviving-october/intro.html>

conmemorar al pintor, nacido en octubre). De este modo, a partir de estrategias propias de la comunicación de guerrilla y la tergiversación (la táctica del *détournement* anteriormente mencionada en esta investigación) se plantea una serie de relecturas sobre la construcción de una marca de ciudad, asociada a un elemento del ámbito artístico y cultural. Paralelamente, en colaboración con la revista local *El Observador*²⁵⁴, se produjo una crónica *fake* en la que cada día del mes tenía lugar un suceso vinculado con Picasso, hecho que justificaba la presencia dominante del pintor en la cultura malagueña.

En la página web del proyecto, abundan las acciones y propuestas con base en la ironía, la broma y la sátira, recurso que ya hemos visto en los proyectos anteriores. Por ejemplo, durante el tercer día de octubre se invita a aquellas personas interesadas a descargarse en formato PDF la reproducción de una placa conmemorativa, e instalarla en aquellos lugares en los que no estuvo Pablo Picasso (“En este lugar nunca estuvo Pablo Ruiz Picasso”), en respuesta a todas aquellas placas repartidas por el centro de Málaga que señalizan los lugares en los que sí estuvo el pintor (desde su casa natal, hasta el parvulario).

Entre otros hechos, al día siguiente tuvo lugar una manifestación durante la que se protestaba por el aumento de las detenciones y las multas dirigidas a las prostitutas que trabajan en el centro de la ciudad. Los asistentes a la manifestación se cubrieron con caretas con la imagen de los personajes femeninos del cuadro “Las señoritas de Avignon” (1907), un retrato de un grupo de prostitutas de un prostíbulo de Barcelona. Se criticaba el ocultamiento de las prostitutas del centro de Málaga, ya que al igual que mendigos, artistas callejeros, etc. se consideraban “personajes picassianos”, que dotaban de valor la zona, más allá de la incomodidad que pudieran suscitar hacia los turistas (la manifestación fue disuelta por un grupo de policías que paradójicamente, llegó al lugar en coches de la marca Citroën Picasso).

Otra de las formalizaciones que cabe destacar, ha sido la exposición “Ciudad Picasso”²⁵⁵, realizada en la galería Juana de Aizpuru de Madrid en 2011. Entre otras piezas, la muestra recoge una serie de fotografías intervenidas que aluden a los numerosos productos y servicios que han adoptado algún elemento asociado al pintor como *branding* personal y/o comercial (la caligrafía de la firma, el apellido, obras icónicas, etc.). En Málaga encontramos

254 Para más información, ver: «El Observador», accedido 5 de junio de 2020, <http://www.revistaelobservador.com/>

255 Para más información, ver: «Rogelio López Cuenca - Galería Juana de Aizpuru», accedido 5 de junio de 2020, <http://juanadeaizpuru.es/exposicion/rogelio-lopez-cuenca/>

desde locales de comida rápida llamados Picasso hasta inmobiliarias que han adoptado la caligrafía del pintor para anunciar apartamentos vacacionales, por lo que López Cuenca convierte la sala de exposiciones en una tienda de *souvenirs* con todo tipo de objetos con la imagen de Picasso.

Como hemos mencionado a lo largo de este capítulo, la tematización de un lugar concreto, a menudo conlleva una serie de consecuencias. Una de ellas es la proliferación de servicios orientados a satisfacer las necesidades de los grandes flujos de visitantes, como restaurantes, lugares donde pernoctar, actividades de ocio y entretenimiento ligadas al turismo (como las visitas guiadas). Este tipo de cambios pueden desembocar en la revalorización de ese mismo lugar (por ejemplo, un apartamento turístico puede costar más caro si está cerca de un elemento emblemático y/o histórico), provocando el aumento del coste de la vida en la zona que, a su vez, puede repercutir en transformaciones sociales (además de la subida del precio de la vivienda en una zona concreta, el uso de la propia vivienda, pasa de residencia habitual a apartamento turístico).

En general, cuando se produce un encarecimiento de la vida diaria, y la clase social existente en el lugar es reemplazada por otra con características económicas más favorables, podemos hablar de un proceso de gentrificación. Como hemos adelantado a lo largo de este documento, dicha estrategia puede estar liderada por figuras propias del ámbito del arte y la cultura. Casos como el de Bilbao y Málaga, reflejan la utilización del valor simbólico asociado a ciertos museos y/o personajes históricos como punta de lanza.

En el capítulo *El arte y la cultura como motor de regeneración económica* desarrollado en el segundo bloque temático, presentábamos un tipo de gentrificación a través de la cultura. Este tipo de transformación puede impulsarse a través de recursos propios del patrimonio cultural como los citados, y/o a partir del valor que generan grupos sociales específicos y su actividad, como la comunidad de artistas y agentes culturales perteneciente a una localidad.

Atendiendo a los apartados descritos en este capítulo, podemos entrever que la gentrificación es un tema transversal, latente en los proyectos artísticos seleccionados. En el siguiente apartado nos detendremos en diferentes trabajos que visibilizan, de forma más explícita, la implicación del arte, la cultura y sus agentes en este tipo de procesos.

- **“Gentrificación no es un nombre de señora”, y otros proyectos de Left Hand Rotation, 2010-2017**

El colectivo **Left Hand Rotation**²⁵⁶ ha analizado la relación entre el arte y la cultura y dichos procesos de transformación urbana, como resultado de la nueva economía de servicios. Como explica Left Hand Rotation²⁵⁷, en el afán por ocupar una mejor posición dentro de la competición global, las ciudades han adoptado la cultura como un recurso de *city branding*.

Dentro de este tipo de estrategias de *marketing* urbano, podemos destacar la estetización de ciertos espacios a través del arte y la cultura. Así, en diferentes ciudades del mundo se ha recurrido a la intervención de los artistas para transformar la imagen de una zona concreta a través de su “embellecimiento”. Normalmente, se trata de áreas urbanas degradadas y/o conflictivas, pero estratégicamente situadas en relación al centro urbano, por lo que tratan de reinsertarse en los circuitos económicos aumentando su valor mediante la implicación de artistas, agentes culturales y creativos. Para ello, y recordando la hipótesis de Florida²⁵⁸, deben potenciarse estos espacios de manera que resulten atractivos para los miembros de este grupo (por ejemplo, mediante programas de promoción cultural). Según Florida, si una ciudad desea prosperar económicamente debe concentrar y conservar la clase creativa.

Richard Lloyd²⁵⁹ desarrolla el concepto de neo-bohemia, para referirse a la conversión de antiguos barrios populares en nuevos polos culturales. Con este término, se refiere a cómo ciertos hábitos y valores relacionados con la

256 Left Hand Rotation es un colectivo artístico activo desde 2005. A través de la intervención en el espacio urbano, el apropiacionismo y el registro audiovisual, desarrolla proyectos vinculados con transformaciones sociales, culturales, políticas y económicas inscritas en contextos determinados. Para más información, ver: «Left≠Hand≠Rotation», accedido 2 de diciembre de 2019, <http://www.lefthandrotation.com/index.htm>

257 Left Hand Rotation, *Gentrificación no es un nombre de señora* (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2012).

258 Florida, *La clase creativa...*, 292-93.

259 Lloyd, «Neo-bohemia...», 571-532.

actividad y el estilo de vida de los artistas (la bohemia²⁶⁰) se imbrican en el desarrollo económico de la ciudad postfordista, cuyo impacto es perceptible en antiguos barrios obreros. Lloyd toma como caso de estudio el barrio de Wicker Park, en Chicago, cuya transformación recuerda al cambio ocurrido en el SoHo de Nueva York (al que ya nos hemos referido en esta investigación) a finales de siglo, tal y como ha descrito Zukin²⁶¹. En ambos casos, se da una relación entre la presencia de sujetos pertenecientes al ámbito del arte y la cultura y las estrategias de desarrollo urbano, camino de desencadenar un proceso de gentrificación.

Siguiendo a Left Hand Rotation, el modelo del artista que modifica el entorno a través de su presencia (embelleciéndolo y dotándolo de un nuevo valor) forma parte de un patrón de consumo que se ha desarrollado en las últimas décadas, como consecuencia de las estrategias globales de desarrollo urbano. Como observa Manuel Delgado²⁶², de este modo, se construye un modelo de ciudad en el que aumenta el coste de la vida, lo que puede revertir en la exclusión de los grupos sociales más vulnerables.

El colectivo de artistas ha analizado este mismo hecho en ciudades de diferentes países a través del desarrollo del proyecto “Gentrificación no es un nombre de señora”, basado en el análisis del contexto. Durante los talleres realizados, se promueve el encuentro con diferentes agentes locales, a fin de reflexionar en torno a conceptos como los que hemos mencionado. El análisis del contexto a menudo requiere aproximarse a otros ámbitos de conocimiento, por lo que las propuestas artísticas del colectivo están atravesadas por planteamientos sociales, urbanísticos, antropológicos, económicos y culturales, entre otros.

260 El término “bohemia” hace referencia a un estilo de vida diferente al de la sociedad capitalista del siglo XIX (momento en el que aparece este concepto), adoptado por artistas y sujetos que rechazaban los valores dominantes. Se ha ido asentando una idea romántica sobre la bohemia, que resulta atractiva por la serie de connotaciones asociadas a un modo de vida aparentemente despreocupado por las circunstancias económicas, y totalmente dedicado a la creación artística, el pensamiento, etc. Actualmente, la figura clásica del bohemio se relaciona con perfiles como el del *yuppie*, el *hipster* o el “explorador urbano”.

261 Zukin, *Loft living...*

262 «Entrevista a Manuel Delgado sobre la Capitalidad Cultural Donostia 2016».

Como última fase de cada taller, se lleva a cabo una intervención participativa en el propio barrio. Dicha acción es registrada y pasa a formar parte del archivo de materiales "Museo de los desplazados"²⁶³, una base de datos en la que se recogen proyectos artísticos multiformato sobre los efectos de la gentrificación en barrios de numerosas ciudades. Se trata de una plataforma colaborativa en la que pueden consultarse los casos y las acciones llevadas a cabo tanto por el colectivo como por distintos colaboradores.

- Placas conmemorativas en Bilbao La Vieja, 2010

El inicio del proyecto "Gentrificación no es un nombre de señora" se da en diciembre de 2010, cuando Left Hand Rotation imparte un taller dentro de las jornadas "AKME"²⁶⁴, organizadas por la Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU.

En este caso, el contexto de intervención elegido, fue el barrio de Bilbao La Vieja, que muestra desde hace años algunos síntomas propios del proceso de gentrificación. Como señala el colectivo²⁶⁵, Bilbao es un ejemplo de la recuperación de una ciudad a través de la economía creativa y la construcción de la ciudad-marca. Desde la apertura del museo Guggenheim a finales de los 90, el proceso de regeneración urbana y revitalización económica ha estado ligado al capital simbólico asociado al arte y la cultura. El "efecto Guggenheim", matiza el equipo, parece haberse extendido hacia otros espacios de la ciudad, como Bilbao La Vieja (un barrio degradado, pero de los más céntricos de la Villa).

Como explican Rodríguez, Abramo y Vicario²⁶⁶, Bilbao La Vieja es el distrito más antiguo de la ciudad. Está compuesto a su vez por tres barrios distintos: Bilbao La Vieja, San Francisco y Zabala. Esta ha sido una zona habitualmente segregada del centro urbano debido al efecto de una serie de barreras físicas como las vías de tren, las minas de la vecina Miribilla y la propia ría. Como el resto del área metropolitana, esta zona también sufrió un gran declive económico entre las décadas de los 70 y los 80, agravado por la entrada de la

263 Para más información, ver: «Museo de los Desplazados», accedido 12 de agosto de 2019, <http://www.museodelosdesplazados.com/>

264 "Akme (Artea, Kultura, Media)" es un proyecto de periodicidad bianual, surgido en 2004 en la Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU.

265 Para más información, ver: «Left#Hand#Rotation», accedido 12 de agosto de 2019, <http://www.lefthandrotation.com/gentrificacion/bilbao.html>

266 Rodríguez, Abramo, y Vicario, «A model of regeneration? ...», 35-39.

droga en estos mismos años, la presencia de la prostitución y el aumento de la inseguridad. Desde finales del siglo pasado y principios del nuevo, se vienen asentando personas con un perfil económico bajo y migrantes, debido a los precios más accesibles de la zona. Por el mismo motivo, en Bilbao La Vieja también residen y/o trabajan buena parte de artistas, estudiantes de arte y de formación afín, agentes y productores culturales en general, que encuentran aquí los recursos necesarios para el desarrollo de su actividad profesional, amparados en un tipo de arquitectura de baja calidad, con viviendas para obreros de precio módico.

Según los autores, a finales de los años 90 y principios de los 2000, la zona fue señalada por los órganos gestores de la ciudad como una "área de oportunidades"²⁶⁷. El atractivo de Bilbao La Vieja reside en factores como la cercanía respecto al centro urbano y el casco histórico, la tipología de sus edificios, el coste accesible de la vivienda y la presencia de una comunidad artística. Estos ingredientes dotan la zona de cierto carácter "bohemio" por lo que, en los últimos años, Bilbao La Vieja también se conoce como el "SoHo bilbaíno"²⁶⁸. Dicha etiqueta alude a la presencia de artistas y los espacios dedicados al arte y la cultura presentes en el barrio. Señalar Bilbao La Vieja como "SoHo", "barrio de los artistas" o el "Montmartre de Bilbao"²⁶⁹, denota la intención de proyectar una nueva imagen de esta zona, considerada popularmente como conflictiva, como nuevo polo de atracción dentro de la ciudad. La acción desarrollada por Left Hand Rotation pone el foco en la creación de una nueva imagen del barrio, al tiempo que detecta una de las consecuencias de la gentrificación: el desplazamiento de la población menos favorecida.

267 A finales de los años 90 se ponen en marcha varios planes para incentivar Bilbao La Vieja, entre otros, el Plan Especial de Reforma y Rehabilitación de 1994 promovido por el Ayuntamiento de Bilbao, el Plan Integral de Rehabilitación de Bilbao La Vieja, San Francisco y Zabala entre los años 2000 y 2004.

268 La reciente denominación como "el barrio canalla", suscitó el descontento de los vecinos de Bilbao La Vieja, ya que se hacía referencia a la situación marginal y conflictiva del barrio, como si fueran un complemento de las nuevas y exclusivas experiencias urbanas, obviando las problemáticas existentes en el barrio que aquejan a los residentes.

269 Montmartre es considerado el barrio bohemio de París, debido a su afamada vida nocturna y la presencia de artistas (mayormente pintores) desde el siglo XIX.

Aunque según recogen Daniel Sorando y Álvaro Ardura²⁷⁰, también produce otro tipo de traslado, ya que la estigmatización de los barrios también produce el abandono por parte de los residentes habituales, quienes una vez han visto mejorados sus ingresos económicos, buscan asentarse en otras zonas de la ciudad. El proceso de gentrificación viene precedido (tal y como hemos expuesto con el caso de los espacios desindustrializados) por el abandono y la consiguiente degradación del barrio, que repercute en el deterioro de los servicios y las condiciones de vida en el mismo: al vaciarse de residentes, se reducen servicios que pueden resultar básicos en el día a día, como guarderías y escuelas, servicios de salud, transporte, etc. El abandono de pisos, locales y edificios genera nuevas oportunidades de negocio (en relación al mercado y la oferta inmobiliaria), y también permite instalar otro tipo de servicios y estructuras muy diferentes al uso habitual como, por ejemplo, la conversión de un antiguo hospital en un centro destinado a las industrias culturales y creativas o la transformación de una vieja escuela en un centro de arte.

Durante la acción llevada a cabo por Left Hand Rotation, en colaboración con los participantes del taller, se recogieron testimonios de anteriores vecinos que habían residido anteriormente en Bilbao La Vieja. Los cuatro casos estudiados mostraban una característica común: las personas entrevistadas mostraban un perfil de ingresos bajo o se encontraban en situación de pobreza y/o riesgo de exclusión social. En todos los casos, se habían desplazado hacia otros lugares de Bilbao debido al aumento del coste de la vida en Bilbao La Vieja.

La intervención llevada a cabo, visibiliza un hecho que suele pasar desapercibido y que es difícil de detectar. A partir de la investigación y la creación artística, se revisa un conflicto presente en las ciudades, solapado bajo las connotaciones positivas asociadas a la regeneración urbana. El colectivo llama la atención sobre la cara menos amable de estos procesos. Para ello, durante el taller se imitaron las placas oficiales de la ciudad destinadas a señalar hechos, edificios, escenarios o sucesos históricos (en este caso, como las utilizadas por el Ayuntamiento de Bilbao), que fueron instaladas en diferentes puntos de Bilbao La Vieja. En vez de conmemorar un hecho histórico o el lugar de nacimiento de un personaje ilustre, se señala un suceso relacionado con la nueva economía de la ciudad, el desplazamiento de la población habitual producido por la gentrificación de antiguos barrios populares.

270 Daniel Sorando y Álvaro Ardura, *First we take Manhattan. La destrucción creativa de las ciudades* (Madrid: Catarata, 2016).

- “Creative Charlois Control”, 2012

“Creative Charlois Control” es uno de los proyectos desarrollados por el colectivo Left Hand Rotation. En este caso, la acción tuvo lugar en Charlois, un barrio de Rotterdam (Holanda). Según describe el colectivo²⁷¹, en este barrio existe una amplia comunidad artística asentada, coincidiendo, desde hace unos años, con un efecto de gentrificación de la zona.

Los miembros de la clase creativa reciben ayudas para asentarse en lugares concretos, y poner en marcha una actividad profesional relacionada con el arte, la cultura y la creatividad en general. Como observan los autores, el valor simbólico de la zona (ahora percibida como un lugar atractivo) aumenta. Al elevar progresivamente el precio de la vida, suele darse un caso de segregación social por el que la clase más vulnerable se desplaza hacia zonas más acordes a su capacidad económica (el desplazamiento es la consecuencia más característica de la culminación de los procesos de gentrificación).

Left Hand Rotation propone una acción con el objetivo de evaluar el riesgo de gentrificación de Charlois. El colectivo emplea una estrategia basada en la sobre-identificación, por la que simulan ser una empresa de mediciones socio-ambientales. Ambos artistas, equipados con un instrumental que recuerda al control de plagas y la exposición a ambientes tóxicos (mono y mascarillas), realizan una encuesta por el barrio para determinar el índice de gentrificación de cada espacio de Charlois. La finalidad de la encuesta es la de analizar dos indicadores variables y relacionados entre sí: el “porcentaje de clase creativa” asentada en un lugar, y el “índice de acumulación de capital simbólico”²⁷². Así, a mayor concentración de artistas y creativos, mayor índice de acumulación de capital simbólico, por lo que riesgo de gentrificación aumenta.

271 Para más información, ver: «Left#Hand#Rotation», accedido 12 de agosto de 2019, <http://www.lefthandrotation.com/ccc/>

272 La noción de “capital simbólico” fue acuñada por el sociólogo francés Pierre Bourdieu para referirse a la “herencia cultural” que recibían los hijos (los herederos) de una clase social y económica favorecida y consiste en una serie de valores intangibles asociados a un sujeto y la clase socioeconómica a la que pertenece. En este caso, Left Hand Rotation emplea el concepto de capital simbólico en referencia al valor asociado a la actividad y los miembros de la comunidad artística (que modifican la percepción de un espacio urbano, ahora percibido como un lugar *cool*), por lo que también aluden al “capital cultural” (también desarrollado por Bourdieu) asociado a los sujetos de este grupo. El capital cultural indica una serie de ideas y comportamientos interiorizados por dicha clase (el *habitus*), que en cierta medida determina el comportamiento de los sujetos adheridos a la misma.

Una vez realizada la medición, los artistas catalogaban el nivel de riesgo de la zona, y la señalizaban mediante pegatinas de diferentes colores, en base a si existía un nivel de riesgo bajo, medio o alto.

- **“AntiTriBall”, varios autores, 2008**

TriBall es una iniciativa empresarial que actúa sobre la zona conocida como Triángulo de Ballesta (entre las calles Gran Vía, Fuencarral y Corredera Baja de San Pablo de Madrid), en el barrio Universidad.

Este proyecto surge en 2010, con el apoyo de la asociación de comerciantes de la zona. Uno de los objetivos expresados por TriBall es la reactivación del tejido comercial del lugar, largamente descapitalizado. Sin embargo, tal y como señalan diversos agentes artísticos, culturales y sociales²⁷³ de este mismo contexto, TriBall es una empresa compuesta por un grupo de promotoras de vivienda, a la cual se le atribuye haber inducido un proceso de gentrificación del área. Cabe destacar algunas características que coinciden con las estrategias de revalorización de lugares concretos, y que hemos ido describiendo a lo largo de este capítulo.

Principalmente, podemos señalar la denominación TriBall (acrónimo de Triángulo de Ballesta). Aunque este es el nombre de la iniciativa comercial, en ocasiones, se ha utilizado para indicar este mismo espacio urbano. Como hemos visto recientemente, renombrar un espacio urbano a partir de un nombre y/o connotaciones atractivas (en este caso, podríamos decir incluso exóticas), promueve identificar un espacio dado como el “sitio de moda” de la ciudad.

Una de las maniobras que han señalado diversos colectivos es el reemplazo comercial. Al inicio de su andadura, TriBall compró un buen número de locales vacíos que fueron cedidos a artistas y creativos para el desarrollo de su actividad profesional. Este hito fue denominado por TriBall como “Okupación creativa”. Por un lado, esta acción parece basada en la creencia de que es indispensable contar con la presencia de artistas y creativos si se desea promover un proceso de transformación urbana, y nos remite a otros ejemplos cuyo propósito es el de atraer y asentar una comunidad artística y cultural como un

273 Para más información, ver: « ¿Quién está detrás de TriBall? », 5 de junio de 2020, <https://antitriball.wordpress.com/2009/06/25/237/>

primer paso para la reactivación económica y social de un espacio, como el de SoHo Málaga²⁷⁴. En el caso de Madrid, parte de un proyecto para la reactivación cultural y económica del Ensanche Heredia, mediante el impulso de las ICC y diversas actividades culturales (cabe decir que la zona carecía anteriormente de una comunidad artística y cultural afincada). Por otro lado, la alusión al movimiento de la *okupación* nos recuerda a estrategias por las que se produce un vaciamiento del sentido crítico de mensajes, acciones o movimientos contestatarios, para ser convertidos en algo *chic*.

Otra de las características observada por los colectivos artístico-culturales y sociales reticentes a la iniciativa, es que la revitalización económica de Triángulo de Ballesta no implica, necesariamente, el impulso de los servicios públicos demandados por los vecinos (bibliotecas, centros de deporte y ocio, centros de salud, etc.) e indispensables en cuanto a la regeneración del tejido social de un barrio. Diversos colectivos artísticos, culturales y sociales organizaron una acción colectiva basada en una campaña de contra-publicidad, con el objetivo de reflexionar acerca de los intereses que subyacen bajo los discursos de la regeneración urbana y la reactivación del entramado económico, social y cultural de barrios populares.

Uno de los colectivos artísticos que impulsaron la contra-campaña "TriBall compra un barrio"²⁷⁵ fue **TXP (Todo Por La Praxis)**²⁷⁶. Una de las acciones llevadas a cabo fue una encolada masiva de carteles y pegatinas, en la que participaron artistas (como Dos Jotas y Toni Tena), colectivos (Democracia y La Fiambrera Obrera, entre otros), diferentes asociaciones y movimientos culturales (por ejemplo, Patio Maravillas y Liquidación Total).

274 Para más información, ver: «Soho Málaga. Barrio de las Artes», Ayuntamiento de Málaga, acceso 5 de junio de 2020, http://soho.malaga.eu/portal/menu/seccion_0007/secciones/subSeccion_0004

275 Para más información, ver: «003 Anti-TriBall- Todo Por La Praxis · TXP», accedido 5 de junio de 2020, <https://todoporlapraxis.es/003-anti-triball/>

276 TXP es un colectivo multidisciplinar formado por artistas, arquitectos y diseñadores afincados en Madrid y activo desde 2008. Su actividad se fundamenta en prácticas colaborativas basadas en la coproducción para proponer modelos de gestión ciudadana de forma colectiva. Para más información, ver: «Todo Por La Praxis · TXP», accedido 5 de junio de 2020, <https://todoporlapraxis.es/>

- **“Gentrificatour”, TXP, 2013**

TXP ha desarrollado otros proyectos relacionados con la gentrificación como “Gentrificatour”²⁷⁷.

Para ello, se convocaron una serie de recorridos por aquellos barrios que se encontraban en pleno proceso de gentrificación, o ya gentrificados, con el objetivo de detectar las transformaciones que tienen lugar sucesivamente, y que son perceptibles a nivel físico.

TXP propone recorridos desde una postura crítica en relación a los procesos intrínsecos a la creación de una nueva tipología de ciudad y la economía post-industrial, optando por subvertir los formatos de promoción urbana que surgen acompañados con el nuevo modelo (las visitas, los planos y los recorridos turísticos, diferentes campañas promocionales, etc.). Los artistas revisan y reactivan una serie de conflictos contemporáneos basados en la relación que se establece entre el arte y la cultura y los modos de producción de esta nueva era del capitalismo.

La gentrificación genera un efecto transversal a múltiples patrones de reactivación económica y urbana, impulsados por motores tan intangibles como el valor asociado a un elemento cultural, una actividad artística o una comunidad concreta. Este tipo de procesos, no siempre revierten en la reactivación del tejido social y cultural de un espacio urbano. Si bien los artistas han servido como ariete de la gentrificación, esta misma comunidad enfrenta las consecuencias de la inestabilidad laboral y las pocas garantías para la perdurabilidad de proyectos e iniciativas culturales de diversa índole. Así pues, a pesar de su implicación en las estrategias de *marketing* urbano, resaltamos otro conflicto: la situación de precariedad del tejido artístico y cultural.

3.4. PUNTUALIZACIONES E IDEAS PRECONCLUSIVAS

Generalmente, la comunidad cultural se muestra crítica frente a los procesos de gentrificación. No obstante, artistas, agentes culturales y creadores en general, se encuentran implicados a menudo en dichas estrategias, ya sea de forma directa o indirectamente.

277 Para más información, ver: «042 Gentrificatour–Todo Por La Praxis · TXP», accedido 5 de junio de 2020, <https://todoporlapraxis.es/042-gentrificatour/>

Los artistas buscan la puesta en valor de su trabajo, al tiempo que necesitan obtener el sustento necesario para vivir. Por esta razón, a menudo aceptan propuestas que, entre otras motivaciones, pueden estar relacionadas con la estetización urbana. Una imagen que nos viene a la mente es la de barrios degradados repletos de enormes murales realizados por artistas reconocidos.

Esto produce una situación conflictiva para el tejido artístico y cultural ya que, aunque disponen de los medios para poner en marcha y/o continuar con una actividad, se fomenta un arquetipo fundamentalmente economicista del arte y la cultura. Según evoluciona el modelo de ciudad cultural y de servicios, además de la aparición de perfiles profesionales como los asociados a la clase creativa, también surgen modos de producción diferentes, que se acompañan con los programas para el impulso y el desarrollo del arte y la cultura.

3.4.1. La pérdida de los formatos colectivos

El análisis del contexto, presente en el proceso creativo de los artistas que hemos recogido en este capítulo, implica la revisión de los conflictos inherentes al propio entorno político, económico, social y cultural. Queremos reiterar que son ejemplos que nos sirven de apoyo en esta investigación y que, a pesar de conocer otros similares, además de todos aquellos que por diferentes motivos no conocemos, sirven para construir parte de la argumentación de nuestra investigación.

Hemos destacado estos proyectos por su aptitud para llamar la atención sobre espacios y situaciones actualmente inactivas (y/o parcialmente neutralizadas) debido al proceso de cambio sobrevenido sobre la base económica y, por ende, sobre la tipología urbana. Pero, a través de un tipo de práctica que atiende lo contextual, es posible revisar y visibilizar una serie de problemáticas que se han ido soterrando durante la transición hacia un modelo productivo basado en el consumo y en la ciudad de servicios. Los ejemplos presentados forman un *continuum* que revela el debilitamiento de formas de socialización como la sindicalización, la huelga o la manifestación, esto es, formatos relacionados con la defensa de los derechos sociales y que son formas intrínsecas al contexto industrial y obrero. Con el desmantelamiento del sector, también se produce la pérdida de diferentes formas de colectividad.

A medida que las ciudades se convierten en nuevos productos de consumo, la oferta cultural de las mismas se estandariza, como si aún nos encontráramos dentro de la fábrica, pero habiendo desaparecido la capacidad para el encuentro social y la acción colectiva. Ya en el segundo bloque temático, avanzábamos la desactivación de algunos proyectos culturales grupales (como el caso de los CSOA y *gaztetxes*), mientras se aboga por otro tipo de espacios normativizados para el arte y la cultura (recordemos que, a finales de la década de los 80 y principios de los 90, en el caso de Bilbao, había dos grandes propuestas sobre la mesa: la transformación de la alhóndiga de la Villa en un centro cultural, y la posibilidad de albergar una sede del museo Guggenheim).

La simultaneidad de este tipo de situaciones predispone, en cierta manera, las condiciones necesarias para el establecimiento de un monocultivo cultural (profundizamos sobre este concepto en el siguiente bloque temático).

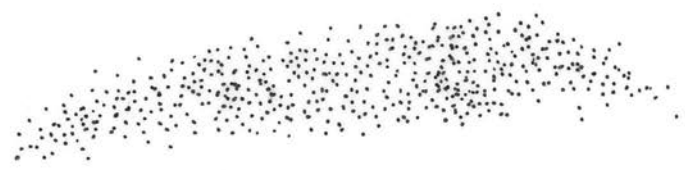
La neutralización de los contextos físicos, sociales y culturales, puede mermar las opciones de supervivencia de los agentes artísticos y culturales implicados en este sistema, por lo que, a la construcción de un tipo de cultura uniformada, habríamos de sumar la individualización del perfil de los agentes artísticos y su trabajo cada vez más atomizado.

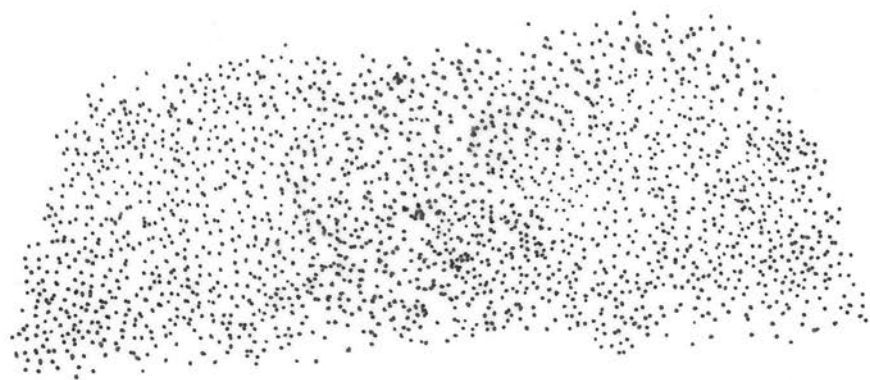
Las tipologías laborales que surgen al ritmo de la reanimación económica de las ciudades postindustriales, extienden la creencia de que el arte y la cultura resultan sostenibles a largo plazo. No obstante, el desarrollo del modelo de la ciudad cultural y de servicios no implica, necesariamente, garantías para el mantenimiento de una actividad profesional estable. Habitualmente, una pluralidad de artistas y agentes culturales desarrollan su actividad de forma intermitente, lo que produce que el tejido creativo quede supeditado al sistema de las ayudas económicas puntuales de carácter nominal (como las ayudas y subvenciones, las becas y los diferentes premios, etc.). En resumen, el monocultivo cultural provee un escenario que atomiza los miembros de la comunidad creativa.

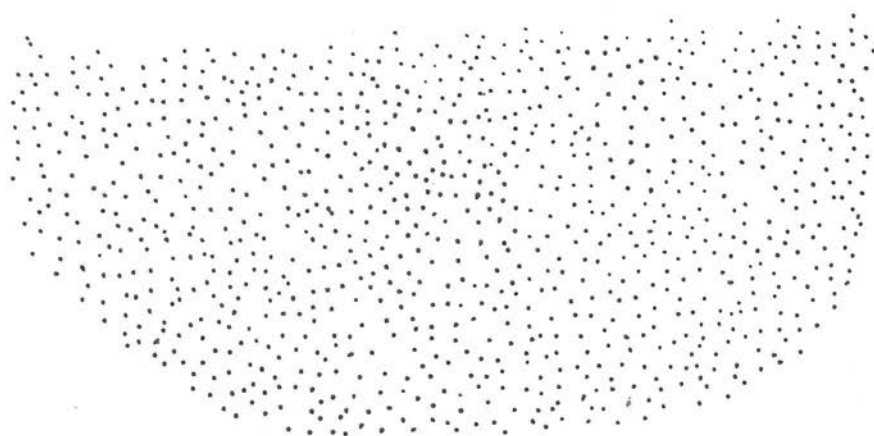
Por ello, a la neutralización de los contextos que han señalado diversos artistas a través de la práctica artística, añadimos otro tipo de práctica (a nivel de gestión) a través de la cual repensar modos de organización de/desde el tejido de creadores existente en el entorno, y de este modo, reavivar la capacidad de regeneración del ecosistema cultural.

BLOQUE 4

EL ECOSISTEMA CULTURAL:
LAS POLÍTICAS CULTURALES
BASADAS EN EL MONOCULTIVO
Y LA DIVERSIDAD DE LOS
CULTIVOS HÍBRIDOS







Introducción

Como adelantábamos en la introducción general, nuestra investigación se centra en el estudio de los formatos o modelos culturales jerárquicos e impositivos establecidos desde las políticas culturales institucionales, las situaciones que generan y las conclusiones que derivan de estas. A lo largo de nuestra investigación, se han utilizado varios símiles vinculados con la agricultura, que nos han servido como metáfora y motivación para estructurar parte de este trabajo. La idea de organizar el mapa cultural en función de los tipos de cultivo, nos sirve de referencia para comprender cómo se estructuran las políticas culturales desde las instituciones y desde el propio tejido de diferentes agentes, que toma parte en el ecosistema cultural local.

El concepto de ecosistema en el que los elementos que lo conforman necesitan unos de otros para mantener el equilibrio, el policultivo como formato que fomenta la diversidad o el monocultivo que agota el sustrato del que se alimenta, nos sirven junto a ideas como el latifundio, el minifundio, el barbecho o las capas y estratos que componen el suelo, para comprender mejor un sistema compuesto por múltiples elementos con diferentes objetivos.

Como hemos ido desgranando en los capítulos precedentes, el sistema de cultivo establecido desde la institución parece vincularse siempre al concepto del monocultivo, un "producto" que ha dado buenos resultados en algunas tierras, aunque no parece arraigar sobre otras con nutrientes similares pero con diferentes condiciones de suelo. Dentro de este entorno, encontramos formas que se desarrollan con mayor independencia de las políticas culturales o las áreas prioritarias de inversión de las Industrias Culturales y Creativas.

En este capítulo abordaremos la idea del ecosistema cultural basándonos en las aportaciones realizadas por agentes como Santi Eraso²⁷⁸, Jesús Carrillo²⁷⁹ y Tere Badia²⁸⁰, elementos clave en el desarrollo de proyectos culturales desde perspectivas y conocimientos diversos, que nos dan una visión panorámica desde diferentes puntos clave del Estado español (CAV, Madrid y Barcelona).

Los tres autores²⁸¹, que a su vez han sido gestores, han intentado desarrollar otro tipo de modelos no jerarquizados desde las instituciones que han gestionado. Aunque en circunstancias y elaborando programas, proyectos y formatos diferentes, han tratado de atender las necesidades de los artistas y el tejido socio-cultural del contexto en general. Todos convergen en unos puntos que nos sirven para enraizar la argumentación de nuestra investigación, y muchas veces, recurren a terminología que hemos adoptado y adaptado a nuestra hipótesis de trabajo. La idea de tejido y/o ecosistema, atraviesa todos sus escritos y conversaciones. Nos parecen una evidencia de que, si se quiere, se puede hacer de otro/s modo/s.

La autora y autores mencionados, nos ayudan a introducir una de las ideas que desarrollamos en este y en el siguiente bloque temático, sobre la búsqueda de formatos culturales menos rígidos, que faciliten la implicación del tejido creativo en lo relativo a los procesos de producción. Podríamos decir que dichos autores nos sirven como ejemplo de esas formas de institucionalidad más participativas, que se alejan de la estructura piramidal del monocultivo.

Por ejemplo, señalamos la labor de Santi Eraso al frente de Arteleku hasta 2006 por propiciar un modelo de centro flexible, que se adaptaba constantemente en función de las necesidades de los artistas y agentes que hacían uso del

278 Santi Eraso es filólogo, investigador, docente y gestor. Fue director de Arteleku entre 1987 y 2006.

279 Jesús Carrillo es historiador, investigador y gestor. Entre otras labores, dirigió el Departamento de Programas Culturales del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía MNCARS entre 2008 y 2014. Actualmente es profesor en la Universidad Autónoma de Madrid.

280 Tere Badia es historiadora, investigadora y gestora. Ha sido directora de Hangar, Centro de Producción e Investigación de Artes Visuales desde 2010 hasta 2018.

281 Hemos escogido estos autores porque nos sirven como referencia para avanzar en nuestra investigación. Sabemos que existen numerosos ejemplos tanto a nivel nacional como internacional sobre el desarrollo de modelos de gestión cultural horizontales y vinculados con el contexto, pero no nos detendremos en ellos para no extender el análisis en exceso.

mismo. Tere Badia asume la dirección del Centro de Producción e Investigación de Artes Visuales Hangar²⁸² entre 2010 y 2018. En una entrevista realizada con motivo de su nombramiento como directora, Badia²⁸³ hace hincapié en la relevancia de convertir Hangar en un centro “sin paredes”, idea que recuerda a las palabras de Eraso²⁸⁴ cuando se refería a Arteleku como un modelo que se construía a sí mismo a partir de las conexiones que surgían entre este y otros agentes locales, nacionales e internacionales. Ambos autores inciden en la producción artística como un proceso que puede generar todo tipo de vínculos con el contexto en el que se produce, sin quedar circunscrito a la última etapa de la creación: la exhibición.

Por su parte, Carrillo aboga por la búsqueda de otras formas de institucionalidad para replantear el funcionamiento del tipo de gestión pública de la cultura que se hace desde el Estado. Por ejemplo, en 2012, desde el Departamento de Programas Públicos del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía MNCARS, puso en marcha un ciclo²⁸⁵ de debate e investigación sobre otros modos de institucionalidad surgidos a partir de su remezcla con agentes culturales “no formales”, como colectivos, movimientos sociales, espacios independientes, etc. La idea nos sirve en nuestro estudio para analizar un tipo de formatos que atienden el contexto sociocultural, de tal manera que el propio contexto y su tejido inciden en el desarrollo de los mismos. De hecho, los intercambios suscitados por la interrelación entre los diferentes modelos y el contexto, repercuten en el grado de equilibrio del ecosistema cultural.

282 Hangar, Centro de Producción e Investigación en Artes Visuales, surge en el año 1997, debido a la necesidad de disponer de espacios dedicados a la formación y el apoyo a la producción de los artistas en Barcelona.

283 Aimar Arriola, «Hangar no puede ser un espacio cerrado al contexto en el que se sitúa», A*Desk. Critical Thinking, 17 de enero de 2010, acceso 10 de junio de 2020, <https://a-desk.org/magazine/hangar-no-puede-ser-un-espacio-cerrado-al-contexto-en-el-que-se-situa/>

284 Santi Eraso Beloki, «Los últimos días del Arteleku de Loiola», *Arte, Cultura, Ética y Política* (blog), 15 de mayo de 2014, <https://santieraso.wordpress.com/2014/05/15/ultimos-dias-de-arteleku/>

285 Para más información, Ver: «Actividad - Voces situadas 3 - Abrir el Museo a su entorno. Tentativas de desbordar la institución», MNCARS Reina Sofía, acceso 10 de junio de 2020, <https://www.museoreinasofia.es/actividades/voces-situadas-3>

4.1. UNA CUESTIÓN DE EQUILIBRIO. VISIONES COMPLEMENTARIAS

Partimos del concepto del ecosistema en el sentido clásico del término, esto es, como un conjunto compuesto por diferentes organismos relacionados entre sí. En el caso del ecosistema cultural, nos referimos a un cúmulo de prácticas e iniciativas artísticas y culturales diversas, programas y espacios tanto institucionales como parcial o totalmente independientes, dedicados a la formación, la creación y la exhibición y una amplia comunidad de artistas y agentes culturales (gestores, investigadores, mediadores, etc.) que interactúan en un mismo entorno.

Las consideraciones de los autores antes citados permiten entender la cultura al margen de su concepción como una mercancía o un producto de consumo dentro de las ICC y las industrias del ocio y del entretenimiento. Asimismo, dichas observaciones predisponen hacia un tipo de prácticas que, al vincularse con el contexto, pueden producir diferentes formatos culturales y de gestión que, a la larga, resulten más sostenibles para el contexto sociocultural y la comunidad de creadores. Es decir, dependiendo de la interacción que se establezca entre los diferentes formatos culturales y el contexto, obtendremos un ecosistema más o menos equilibrado.

Santi Eraso utiliza este mismo concepto de ecosistema para exponer cómo la predominancia de una serie de modelos culturales compromete la subsistencia de los proyectos que difieren del monocultivo.

[...] desde que hace unas décadas toda la producción artística y cultural se ha confundido con las “mercancías” de las denominadas industrias culturales y del ocio, parece ser que el arte y la cultura han dejado de ser bienes de uso para convertirse solo en valores de cambio. [...] Tanto es así que la parte se ha quedado con el todo y el sector industrial (fundamentalmente las grandes corporaciones (sic.) del ocio y sus cómplices locales), con el beneplácito de las instituciones públicas, se ha erigido prácticamente en el único interlocutor de todo el complejo ecosistema cultural.²⁸⁶

286 Santi Eraso Beloki, «Ecosistema o industria cultural», *Arte, Cultura, Ética y Política* (blog), 10 de agosto de 2014, párr. 2, accedido 10 de junio de 2020, <https://santieraso.wordpress.com/2014/08/10/ecosistema-cultural/>

Como apostilla el autor, este hecho repercute en la inestabilidad del ecosistema cultural debido a la existencia, en diferentes proporciones, de los formatos culturales y su tipo de gestión. Nos sirve para estudiar las dificultades para perdurar que han encontrado algunas iniciativas puestas en marcha en el contexto artístico y cultural de la CAV (y que son aquellas ligadas a un tipo de producción cultural entendida como proceso, más que como producto).

Badia²⁸⁷ nos habla en relación al caso de Barcelona y señala que a principios de los 90 hay una mayor presencia de espacios de difusión, integrada por diferentes museos y centros de arte como el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona MACBA y Ars Santa Mónica. La vigencia de un único formato, además de formar parte de las estrategias vinculadas a la especulación del suelo, también implica una crisis de espacios dedicados a la formación y el apoyo a la producción de los artistas, es decir, se cuenta con un mayor número de espacios destinados a la exhibición y no tantos dedicados a la producción.

Eraso²⁸⁸ también reflexiona sobre la percepción en torno a la cultura como un recurso al servicio de un "Estado paternalista", que encontrará en el arte y la cultura un medio para la creación de una nueva identidad patrimonial; una idea que se va gestando con el impulso de las políticas culturales anglosajonas. Sin embargo, a diferencia de los modelos de gestión convencionales que apoyan esta tendencia, Eraso se inclina por políticas capaces de fomentar la cultura entendida como algo más allá de su dimensión como un mercado relacionado con la industria cultural y su sentido de herramienta o medio al servicio de diversos propósitos. Según la apreciación de este autor:

Una y otra vez se trasmite que la única preocupación del mundo del arte y la cultura es el mantenimiento de su industria, y no la supervivencia de un ecosistema mucho más complejo que, además de mercancías, produce una vasta y profunda red de experiencias artísticas y creativas, conocimientos científicos y humanísticos, recursos simbólicos y un extenso campo sensible para la experimentación, la curiosidad y la imaginación.²⁸⁹

287 Harriet Brown, ed., *Pájaro y ornitólogo al mismo tiempo* (Bilbao: consonni, 2016), 19. <https://www.consonni.org/es/publicacion/pajaro-y-ornitologo-al-mismo-tiempo>

288 Eraso Beloki, «Ecosistema o...».

289 Eraso Beloki, «Ecosistema o...».

Carrillo²⁹⁰ advierte sobre las estrecheces de la percepción en torno a una cultura estatalizada y mercantilizada. En cambio, como sostiene el citado autor, el arte y la cultura, entendidos como una práctica discursiva influida por un contexto y unas condiciones sociales, marcan un distanciamiento con ese idealismo que ha caracterizado el arte en Occidente desde los años 80. Siguiendo a Carrillo:

Al efecto de divorcio arte-sociedad que se deriva de las políticas administradas durante los años ochenta hay que sumar la manera en que este modelo ha oscurecido el conocimiento de otro tipo de prácticas y contramodelos que, en épocas diferentes y de muy diversas formas, han buscado establecer complicidades y efectos en el ámbito público, y aún más en algunos casos: erigirse como esferas públicas alternativas o de oposición desde el campo cultural, vinculadas en algunos casos, manifiestamente, a proyectos de transformación y democratización social más amplios.²⁹¹

El tipo de crecimiento horizontal que explicamos en esta unidad temática enlaza con la idea de Carrillo sobre la necesidad de poner en marcha estructuras descentralizadas y de colaboración en red, capaces de rebasar los modelos de gestión cultural encorsetados en los "límites institucionales", y de manera que otros proyectos culturales no resulten condicionados por la reproducción de un único modelo.

La correspondencia que se establece entre lo institucional y lo menos institucionalizado, evoca la multitud de vínculos que pueden darse dentro de un mismo contexto. El riesgo, como ha señalado Badia, se da cuando la predominancia de una de las especies subsume al resto, dificultando su coexistencia. Esta autora se muestra crítica en relación a la organización de ese "mapa cultural" al que nos referíamos al principio de la investigación. Las observaciones de Badia indican que el mapa se encuentra incompleto y, por tanto, denota cierta situación de desequilibrio. Como observa Badia:

No estoy muy de acuerdo con que el mapa de las instituciones culturales esté completo... Hay que tener en cuenta que aparecen constantemente nuevos actores con proyectos culturales interesantes que no por ser

290 Jesús Carrillo, Ignacio Estella Noriega y Lidia García-Merás, eds., *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, vol. 1 (Barcelona: Arteleku, MACBA; UNIA arte y pensamiento, (2004): 11-13.

291 Carrillo, Noriega y García-Merás, *Desacuerdos Vol. 1*, 12.

menos 'institucionales' tendrían menor importancia en el mapa [...]. Y no olvidemos que en ese mapa también deberían aparecer como agentes activos las universidades, las fábricas de creación, los colectivos auto-gestionados..., ya que cuantos más nodos consigamos reconocer en esa cartografía, mayores posibilidades de generar nuevas articulaciones que produzcan dinámicas que mejoren positivamente el conjunto.²⁹²

En resumen, la cualidad del equilibrio, es una de las bases para la supervivencia y la sostenibilidad de cualquier hábitat y, evidentemente, una mayor presencia de los formatos del policultivo promovería un tipo de relaciones más simbióticas entre los modelos culturales y el contexto. Según Badia, aunque la estrategia ha sido la de "posicionar" los equipamientos culturales en el panorama nacional e internacional a base de inversiones, tal vez canalizar dichos recursos hacia el tejido cultural posibilite producir un "ensamblaje" entre modos diferentes, promoviendo una mayor diversidad que enriquezca el contexto.

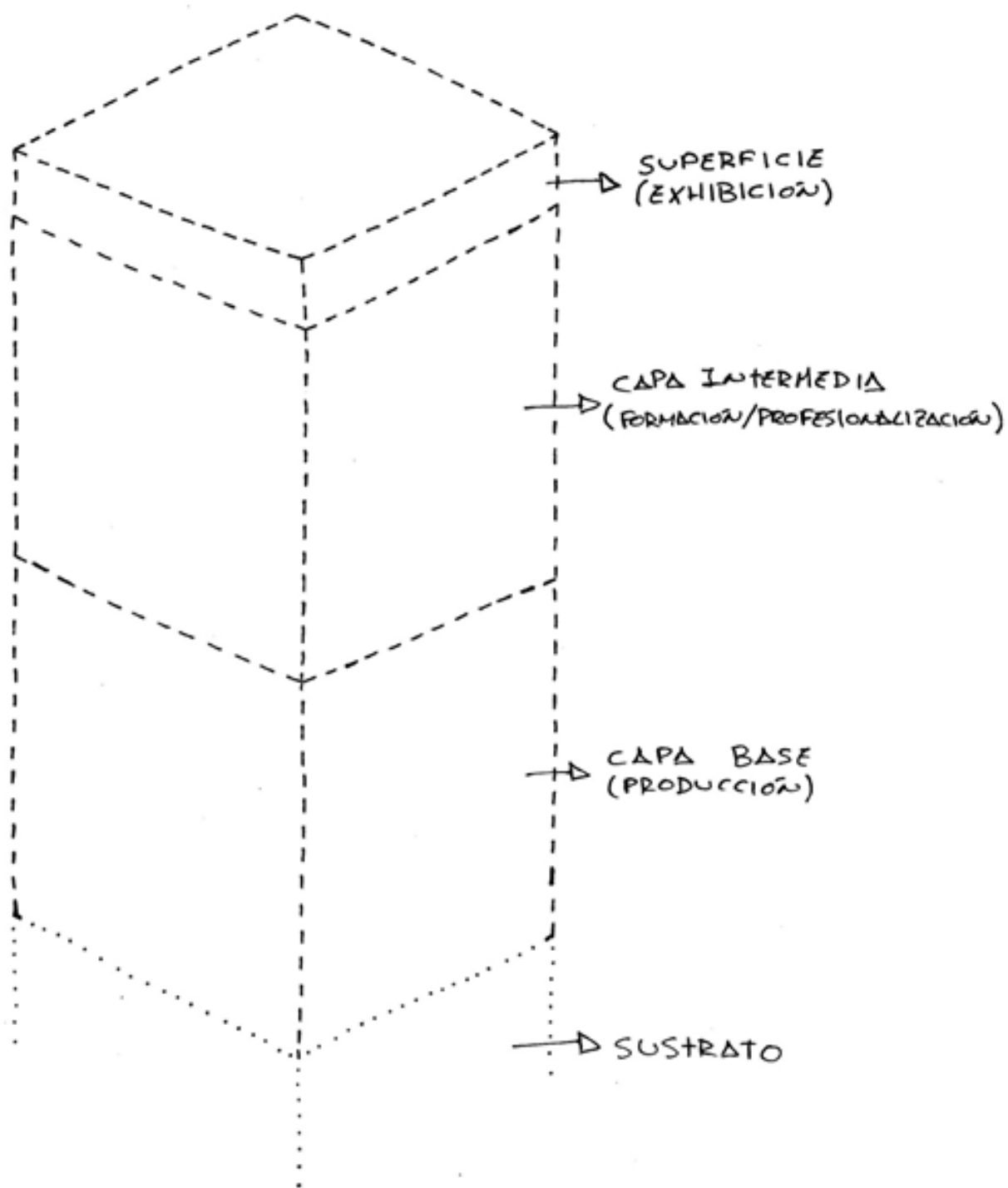
A continuación, pasamos a describir la estructura del ecosistema cultural al que nos referimos.

4.2. ANÁLISIS DEL ECOSISTEMA CULTURAL BASADO EN UN SISTEMA DE CAPAS

Para comprender mejor esta estructura nos hemos basado en un sistema de capas que nos sirve como metáfora visual; a modo de estratos o sedimentos las distintas capas conforman una amalgama o formación geológica, a la que podemos asociar diferentes modelos culturales. Cada una de las capas está compuesta por numerosas iniciativas que pueden identificarse en mayor o menor medida, con el monocultivo o con el policultivo, atendiendo a sus diferentes formas de gestión, y en base a la relación que mantienen con el contexto y la comunidad de creadores.

Aunque nos apoyemos en la idea de la capa o el estrato geológico, no se trata de un tipo de composición acotada y separada, sino que recuerda a las formaciones freáticas, cuyos límites son tan permeables que permiten el flujo y la interrelación a través de los diferentes niveles. Podemos enfocar el análisis bajo la metáfora de una expedición que trata de alcanzar las capas más profundas y

292 Arriola, «Hangar no puede ser...».



según nos adentremos en este sistema, identificaremos diferentes elementos que caracterizan cada nivel, pero teniendo en cuenta que los bordes de los mismos no son uniformes, sino imprecisos y porosos.

4.2.1. Criterios para el cotejo de las relaciones que se establecen entre las tipologías culturales y el contexto local

Las capas funcionan como un hilo conductor que oscila entre los esquemas del monocultivo cultural y las propuestas relacionadas con el policultivo cultural. Cuanto más profundos sean los niveles que componen el sistema de capas, mayor será el arraigo de los diferentes formatos en relación al contexto (el nivel del sustrato). Con ello, nos referimos a las relaciones que se producen entre las diversas tipologías culturales y su entorno, destacando aquellas propuestas que promueven la regeneración del contexto y su tejido sociocultural.

Es decir, para la recuperación y movilización del sustrato, se requiere atender la producción y la programación de prácticas que susciten la preservación del entorno cultural. De este modo, situamos en los niveles más profundos del sistema de capas aquellas iniciativas que surgen para incentivar la actividad formativa y profesional de los perfiles artísticos y culturales a través de una oferta cultural fundamentalmente destinada a los mismos.

A continuación, vamos a desarrollar los criterios que permiten situar los diferentes elementos en una capa u otra. Para ello vamos a considerar, principalmente, los siguientes aspectos:

- el tipo de financiación,
- el tipo de modelo cultural que se impulsa,
- el tipo de gestión,
- la programación de contenidos que se desarrolla.

En base a estas consideraciones, podemos sopesar la relación de los distintos modelos con el contexto artístico y cultural local. Cómo, en determinado contexto, los proyectos surgen impulsados en mayor o menor medida por la oficialidad, es decir, que reciben financiación pública de manera continuada y nominal (sin concurso) o de forma puntual, a través del sistema de becas, ayudas, convocatorias y subvenciones.

Los proyectos avalados por la institución, a menudo están relacionados con una serie de esquemas culturales en particular (y cuyas motivaciones hemos argumentado en la segunda unidad temática). Por esta razón, la gestión de los mismos suele resultar más rígida, si la comparamos con otras tipologías culturales. Como veremos más adelante, esta característica repercute en cierto modo sobre el programa de contenidos.

La programación de los proyectos fundamentalmente institucionales está orientada a la amplitud de públicos, este suele ser el caso de los modelos enfocados principalmente a la difusión y la exhibición de bienes artísticos. Mientras, aquellas iniciativas que reciben financiación pública de manera puntual suelen estar relacionadas con el desarrollo de prácticas y programaciones de diverso tipo, atendiendo también las necesidades específicas del tejido de creadores (característica de la capa de la producción, en la base).

Para determinar el objetivo principal de los diferentes proyectos culturales, hemos diferenciado tres funciones en concreto: la exhibición, la formación y la producción. Estos aspectos varían según profundizamos entre las capas:

- En la capa de la superficie o **primera**, encontramos aquellos proyectos orientados a la exhibición de productos artísticos y culturales. Las estructuras que integran esta capa son, habitualmente, grandes equipamientos y eventos culturales emblemáticos, muchos de los cuales hemos mencionado previamente en el segundo bloque temático, y cuyo objetivo es el de conformar una oferta atractiva para el público en general.
- La **segunda** capa se corresponde con los modelos destinados a la formación artística no reglada, pero que resultan relevantes para la continuidad de la trayectoria y la profesionalización de los agentes artísticos y culturales.
- La **tercera** capa está relacionada con la producción. En esta, englobamos un conjunto de formatos para el impulso de la creación cultural y artística.
- La **base o nivel del sustrato** está compuesto por iniciativas artístico-culturales propuestas desde la base del sistema de capas, es decir, desde el propio sustrato creativo. Se trata de proyectos basados en fórmulas colaborativas y/o asociativas, que expanden los límites del concepto

de producción (no sólo nos referiremos a la producción de objetos materiales, sino también a la producción de conocimiento, de redes y vínculos entre los diferentes espacios y agentes, etc.), de tal forma que reactiven el propio tejido de artistas y agentes culturales.

- Un estrato **independiente**. Como acabamos de describir, el sistema de capas está formado por iniciativas impulsadas desde y/o avaladas por la oficialidad. Esto quiere decir que, aunque puedan darse proyectos más autónomos y flexibles (como los que conforman la capa de la base), éstos no son del todo independientes, ya que suelen mantener algún tipo de relación con las instituciones y/o la administración. Aunque durante la investigación ahondemos en las capas anteriores, creemos necesario apuntar que existen otro tipo de estratos, en los cuales surgen y se desarrollan numerosas iniciativas bajo formatos como la autogestión. Situamos en este nivel, por ejemplo, proyectos como los CSOA ya comentados en el segundo bloque temático, a propósito de las prácticas que se consideran periféricas o marginales en relación a la cultura oficial.

La ubicación de los diferentes proyectos en una capa concreta variará según la relación entre el modelo cultural que se impulsa, su tipo de gestión y programación, y la función principal (la exhibición, la formación y/o la producción). Esto puede ayudarnos a definir la afinidad de los modelos en relación a los esquemas del monocultivo y el policultivo. Argumentaremos que si se trata de un perfil principalmente cuantitativo (bajo una percepción economicista del arte y la cultura), éste muestra una mayor relación con el monocultivo; mientras que un carácter cualitativo nos acerca a los modos del policultivo.

Seguidamente, pasamos a puntualizar la relación entre las diferentes tipologías culturales que integran cada capa y los objetivos que persiguen en relación a la exhibición, la formación y la producción. Cuanto más profundo se encuentre el estrato, mayor será la correspondencia entre el modelo y el tejido cultural local. Este hecho dificulta la financiación de los proyectos poco normativizados, ya que, a pesar de la relación que establecen con el contexto, dichas modalidades se basan en fórmulas de gestión menos convencionales y por ello, de difícil encaje dentro de los esquemas de financiación vigentes.

A lo largo de este análisis, hemos sostenido que los proyectos situados en la capa de la **superficie** muestran un mayor vínculo con los modelos de gestión en cultura promovidos desde los gobiernos neoliberales occidentales. Si

analizamos un poco más en detalle los elementos que conforman esta capa, veremos que los espacios situados en este nivel destacan por su visibilidad (nos referimos a su impacto visual y mediático), por lo que muchos de los elementos que la componen están relacionados con la idea de monocultivo cultural al que nos hemos referido.

- **La Capitalidad Europea de la Cultura como ejemplo**

Los elementos que integran esta primera capa, aluden principalmente a espacios físicos como los grandes museos, pero también podemos incluir todo tipo de eventos culturales y programas, por ejemplo, las bienales de arte y la distinción de la ciudad con la capitalidad cultural europea, entre otro tipo de proyectos de gran envergadura y carácter internacional. El programa Capital Europea de la Cultura (CEC) nos sirve una vez más como ejemplo de los modelos que asociamos a la capa de la superficie.

Este programa es un ejemplo de revitalización económica y urbana a través de la realización de numerosas actividades culturales que, entre otros factores, incentivan el turismo cultural. La ciudad europea en cuestión, siempre que cumpla con las exigencias del programa, es distinguida con el título de CEC durante el año. Con motivo del galardón, se llevan a cabo múltiples proyectos culturales involucrando todo tipo de agentes, principalmente del ámbito artístico y cultural, al que se suman otras áreas como la arquitectura, el diseño, la moda, la gastronomía, etc. y la ciudadanía en general. Una de las premisas es la de dinamizar el contexto cultural existente en la misma localidad, además de contar con artistas de otros países y muestras internacionales.

Debido al carácter efímero de este tipo de eventos, la participación de los artistas locales resulta ser eventual. Por esta razón, la función de la exhibición a la que nos referimos no implica, necesariamente, la dinamización del contexto artístico local. Es más, uno de los efectos de este tipo de esquemas conlleva la visibilidad puntual de la comunidad creativa y, a menudo, de forma acompañada al carácter promocional del acontecimiento.

Aunque el programa mencionado traslade la idea de una gran diversidad en cuanto a la oferta artística y cultural (debido a la abundancia de iniciativas que se desarrollan a lo largo del año), los objetivos de la Capitalidad poco tienen que ver con la revitalización del tejido artístico y cultural. Como advierte Graeme

Evans²⁹³, el fomento de una localidad como ciudad europea de la cultura actúa como un “caballo de Troya” en el que la financiación se destina a proyectos de regeneración con la excusa del impulso del arte y la cultura. En este aspecto, la hoja informativa sobre el programa, descargable en la página web oficial, es un resumen de la declaración de intenciones:

Ser una Capital Europea de la Cultura trae nueva vida a estas ciudades, impulsando su desarrollo cultural, social y económico. Muchas de ellas, como Lille, Glasgow y Essen, han demostrado que el título puede ser una gran oportunidad para regenerar sus centros urbanos, brindando creatividad, visitantes y reconocimiento internacional.²⁹⁴

Como hemos apuntado, ciertos modelos de gestión emplean la cultura en un sentido de medio o recurso dirigido a la obtención de otros fines que no están estrictamente relacionados con el ámbito artístico o cultural, por esta razón, suelen formar parte de múltiples estrategias a menudo ligadas con la promoción de un lugar. Situamos aquellas estructuras involucradas en la construcción de la imagen de un tipo de ciudad concreto (la de la ciudad cultural y de servicios) y un tipo de cultura (como un consumible atractivo), en la capa de la superficie. Estos formatos estrechan la relación entre los productos artísticos y culturales y la industria del ocio y el entretenimiento, conformando una oferta dirigida al consumo de la cultura formalizado en experiencias, productos y eventos.

- **Otros modelos de superficie**

Relacionamos la capa de la superficie con la superposición de una serie de formatos, cuya expansión incide sobre el ecosistema cultural local. Estas formas, cercanas al monocultivo y asentadas en el nivel de la corteza, avivan la priorización de unos elementos y formatos preconcebidos, que homogenizan la oferta cultural de la ciudad.

293 Graeme Evans, «Hard-Branding the Cultural City-From Prado to Prada», *International Journal of Urban and Regional Research* 27, no2 (2003): 426.

294 European Comission, «European Capitals of Culture», accedido 10 de junio de 2020, https://ec.europa.eu/programmes/creative-europe/sites/creative-europe/files/ecoc-fact-sheet_0.pdf

Podemos señalar otras infraestructuras culturales cercanas a esta capa debido a su visibilidad y relevancia, y que también están relacionadas con la muestra de bienes culturales y artísticos, como los museos y los centros de arte contemporáneo. En el caso de los museos, resulta necesario puntualizar ciertos aspectos. Aunque encajan en las características del primer nivel debido a su importancia dentro de las actividades de ocio y entretenimiento vinculadas con el turismo y como elemento distintivo de un lugar o una región), estimamos necesario hacer algunos matices.

Si reparamos en la concepción tradicional de los museos, estos surgen con la misión de reunir y conservar bienes patrimoniales y como gestores del patrimonio (público o privado). Además de la preservación de ese legado, realizan una labor formativa y/o educativa, para satisfacer la necesidad de conocimiento y la necesidad de formación para escolares y otros grupos sociales, y contribuyen a la construcción del relato histórico.

La construcción de relatos (memoria) y la preservación del patrimonio cultural y artístico es (o debería de ser) la principal cualidad de dichos espacios. Por eso es tan importante la política de adquisiciones de un museo público, ya que aquello que adquiere (y con ello sus autores), pasará a formar parte de la historia²⁹⁵. Esta particularidad nos ayuda a distinguir aquellos museos cuya labor se relaciona con la construcción y preservación de la memoria de un lugar, y aquellos que destacan por otro tipo de funciones vinculadas a la economía en lugar de al contexto.

- **De las capas intermedias hacia la base**

Conforme profundizamos en los estratos, en la capa **intermedia** situamos aquellos proyectos basados en la programación de contenidos, como los centros culturales. Este tipo de proyectos busca un mayor vínculo con los artistas, productores y otros agentes (tanto locales como internacionales, según el caso). Son centros que, además de programar, dan atención a diferentes niveles de la formación (infantil y familiar, por una parte, pero también

295 En este aspecto, queremos resaltar que la compra de obra de mujeres artistas suele resultar menor en comparación con la de sus homólogos masculinos. Prueba de ello, son las acciones llevadas a cabo por el colectivo artístico Plataforma A, para reivindicar que los museos del contexto que analizamos aquí, (como el BBAA de Bilbao, o el ARTIUM de Vitoria-Gasteiz) apliquen políticas de paridad. Para más información, ver: «Plataforma A: justicia visual y cultura contemporánea», Plataforma A: justicia visual y cultura contemporánea, accedido 10 de junio de 2020, <https://aplataformablog.wordpress.com/>

para licenciadas/os o egresadas/os) y a la producción artística emergente o de medio recorrido. Atiende así, un amplio espectro de públicos posibles, desde las más específicas a las dirigidas a un público más amplio.

Resaltábamos la disponibilidad de los recursos necesarios para el desempeño formativo y profesional de los agentes artísticos y culturales del entorno, como una de las características de los niveles superiores que aglutinan el sistema de capas. Según profundizamos en los estratos, añadimos los centros de producción en arte con el objetivo de ofrecer un lugar favorable para la producción artística. En la **tercera capa**, incluimos los lugares en los que los artistas pueden disponer de espacios cercanos al formato del estudio (individual o compartido) y talleres especializados que necesitan de herramienta o tecnología específica (por ejemplo, los talleres de escultura, de grabado, de fotografía, de video, entre otros muchos), para llevar a cabo sus proyectos. Además, también pueden disfrutar de diversos programas dirigidos a la profesionalización de la trayectoria artística, como cursos y seminarios sobre cuestiones teóricas o prácticas, residencias en el extranjero, exposiciones individuales y colectivas, etc.

Según nos acercamos a la **base**, identificamos iniciativas que presentan un mayor grado de autonomía, es decir, que no surgen directamente de las instituciones, sino promovidas por los agentes del tejido. En los párrafos anteriores hemos descrito una serie de proyectos que podríamos denominar "institucionales", ya que surgen fundamentalmente impulsados por uno o varios de los órganos oficiales (como el gobierno autonómico, las diputaciones y/o los ayuntamientos). Pero, por otro lado, también identificamos diversas propuestas heterogéneas, que germinan en el propio sustrato creativo, y que suelen contar con financiación pública de manera puntual y/o intermitente.

En este caso, identificamos una lógica de trabajo distribuida en proyectos, esto es, mediante la puesta en marcha de una o varias propuestas que se van sucediendo en el tiempo, por lo que la producción es una cualidad inherente de esta capa. Cabe señalar que la producción de la que hablamos aquí, no tiene que ver necesariamente con los productos asociados a las industrias culturales y creativas o la producción de piezas aisladas, sino con el desarrollo de formatos y contenidos experimentales e intangibles, como el conocimiento. Por este motivo, las iniciativas que incluimos en este estrato no pueden medirse bajo los parámetros económicos habituales. Además, son iniciativas que usualmente se alejan del *mainstream*, por lo que también cuentan con públicos más reducidos, si lo comparamos con la amplitud de receptores que pueden llegar a tener los formatos de la capa de la superficie.

Este tipo de formatos surge motivado por el propio contexto sociocultural en el que se desarrolla (o se va a desarrollar) la actividad. Para ello, se opta por formas basadas en el asociacionismo y la colaboración para la gestión de diferentes iniciativas artístico-culturales. Por esta razón, una de las cualidades de este tipo de propuestas es que, en torno a ellas se involucran diversos agentes artísticos y culturales, desde artistas de trayectoria consolidada hasta estudiantes de arte, gestores, críticos, comisarios, investigadores, mediadores, etc. y, a menudo, trabajan en conjunto con colectivos (las asociaciones vecinales, por ejemplo) y profesionales de otros ámbitos no relacionados con la cultura (como la arquitectura y el urbanismo, el medio ambiente, las ciencias,...).

Identificamos que, frente al concepto de autoría relacionado con la idea individualista del artista, proliferan proyectos desde y para la práctica colectiva. Esta modalidad de formatos difiere de las categorías habituales asociadas a la creación y promoción artística de los circuitos oficiales; relacionamos este hecho con una serie de personas vinculadas al arte y la cultura que presentan un perfil profesional "mixto" y/o "híbrido" (aspecto que detallamos más adelante) en torno a las diferentes áreas que conforman el proceso de producción, como la creación, la mediación, la educación, la investigación, la historia, la crítica y la gestión del arte y la cultura.

Se traspasan así los circuitos de producción, formación y exhibición normativizados, y se suscitan todo tipo de propuestas más experimentales, de tal modo que se ofrece un amplio abanico de actividades artísticas y culturales fundamentalmente pensadas por y para el entorno social. Por esta razón, resulta complejo clasificar las tipologías de la capa de la base en los nichos predefinidos por las ICC, ya que se acercan a un tipo de prácticas relacionadas con la construcción de esfera pública, una idea que subyace en las cualidades del policultivo, concepto a través del que aludimos a las formas de gestión colectivas de los bienes comunes (en este caso, la cultura) como vía para el sostenimiento de un contexto cultural equilibrado.

Los formatos de la base propician la implicación del tejido de agentes artísticos y culturales en la gestión de la exhibición, difusión y producción de arte y cultura contemporánea, mitigando las repercusiones de una estructura jerarquizada sobre el contexto cultural local.

A continuación, pasamos a desgranar las características de los diferentes modelos de gestión integrados en el sistema de capas propuesto.

4.2.2. Análisis de las técnicas de gestión cultural y su repercusión en el desarrollo de los diferentes formatos culturales a partir de analogías con los sistemas de cultivo agrícolas.

A lo largo de esta investigación identificamos diferentes formatos culturales dentro de un mismo ecosistema cultural, que a su vez podemos clasificar en base a dos tipologías principales, el monocultivo y el policultivo, según las relaciones que establecen con el contexto.

La diferencia entre ambos radica en la intencionalidad de los modelos que los componen: achacamos al monocultivo los formatos que **devienen de la gestión** de lo oficial; mientras, relacionamos con el policultivo diferentes modalidades **para la gestión** de la cultura como un derecho y un bien común.

Esta disparidad en el enfoque no es casual sino que resulta indicativa de aquellos modelos que tienen más o menos aptitudes para integrarse, tanto en el contexto, como para atender su tejido creativo. A lo largo del análisis usamos expresiones que denotan la dirección que toman el monocultivo y el policultivo. Por un lado, algunos esquemas utilizan los nutrientes del suelo (la capa de la base) en relación a otros intereses. Se trata de modelos previamente estipulados cuyo funcionamiento se da desde arriba, hacia abajo: es decir, hacia el sustrato. Por otro lado, los formatos que surgen desde ese mismo sustrato a menudo revierten en la renovación del mismo, a través de propuestas que surgen desde la propia base con el ánimo de calar "hacia arriba", y motivo por el que resultan más experimentales en comparación con los primeros.

En resumen, tanto el monocultivo como el policultivo expresan diferentes grados de relación con el contexto: el monocultivo cultural, como un sistema jerarquizado que desestabiliza el ecosistema, y el policultivo, como un compuesto de formatos polimorfos. A continuación, pasamos a describir las características que definen cada modelo.

4.2.2.1. El monocultivo cultural, un sistema centrípeto

El monocultivo agrícola es una práctica ampliamente extendida. La característica principal es que se trata de un tipo de cultivo de grandes dimensiones de plantación, en el que se produce una determinada especie. Nuestra intención,

al establecer una analogía entre el monocultivo agrícola y el monocultivo cultural, es la de indagar sobre la predominancia de un modelo cultural oficial basado en la explotación de los recursos existentes en un entorno.

Tal y como hemos visto, en la década de los 70, en los países occidentales comienza a desarrollarse una concepción de la cultura como un reactivador económico. Algunas de las características que adelantábamos en el segundo bloque temático son el apoyo al sector de las ICC, la recuperación de espacios en desuso o degradados a través de equipamientos culturales de gran envergadura, y la transformación de barrios marginales en nuevos centros neurálgicos del arte y la cultura.

El monocultivo cultural, por lo tanto, está relacionado con un tipo de modelos cuya gestión se da de acuerdo a los intereses relativos a otras áreas, como pueden ser la política urbana, el turismo y la promoción económica, etc. El monocultivo cultural alude a aquellos modelos predefinidos y reproducibles en aquellas ciudades que buscan reactivarse a través de la cultura. En este sentido, podemos comparar las grandes extensiones de plantación del monocultivo agrícola con la disponibilidad de suelo urbano que requiere la reproducción de los esquemas del modelo cultural anglosajón; por una parte, ya nos hemos referido reiteradamente a las grandes infraestructuras culturales que cumplen la doble funcionalidad de regenerar el entorno e incentivar el turismo, y por otra, tenemos la necesidad de poner toda una ciudad (o una gran extensión de ella) al servicio de la celebración en la misma de grandes eventos (artísticos, musicales, deportivos,...) u otros festivales internacionales relacionados con la capa de la superficie.

Por ello, nos referimos al monocultivo cultural como un sistema compuesto por formatos predeterminados y empaquetados, que prioriza una oferta cultural definida. La técnica del monocultivo agrícola remite a un método de producción, controlado y estandarizado, donde los ejemplares apenas se diferencian genéticamente los unos de los otros. De hecho, la idea del monocultivo nos sirve para aludir a la prevalencia de una serie de formatos y programas culturales apoyados en proyectos estratégicos que, como en el caso de esta práctica agrícola, resultan modelos de éxito siempre y cuando se den las condiciones adecuadas para su desarrollo. No obstante, como aducen Lauzirika y Rodríguez²⁹⁶, un contenedor cultural, convertido en un elemento emblemático insertado en el paisaje urbano, no genera por sí mismo ni cultura ni recursos de los cuales pueda beneficiarse el tejido de artistas locales.

296 Lauzirika y Rodríguez, «Arte y trabajo», 45.

4.2.2.2. El policultivo, un medio colectivo

El término policultivo se emplea para denominar un sistema de producción agrícola en el que se desarrollan simultáneamente diferentes cultivos dentro de una misma explotación. Esta es la principal diferencia con la técnica del cultivo único, cuyo ámbito de producción se reduce a especies concretas y métodos prediseñados.

A través de la idea del policultivo nos referimos a modos de gestión cultural heterogéneos, que divergen del modelo cultural habitual o normativo y que operan a nivel de contexto. Hemos visto que el desarrollo del monocultivo está ligado a una serie de políticas culturales concretas que inciden a una escala mucho mayor (como vemos, por ejemplo, en el caso de las políticas culturales anglosajonas y su incidencia sobre el contexto europeo). Pero, en este caso, la gestión no queda en manos de las instituciones sino de múltiples agentes, por lo que el policultivo se caracteriza por una mayor interacción entre los organismos de un entorno. El policultivo es un conjunto de múltiples formatos basados en el asociacionismo y la colaboración que brotan desde el nivel del sustrato, pero que también pueden estar apoyados puntualmente por las instituciones y las administraciones locales.

A diferencia del monocultivo, por el que la producción y empleo de especies y técnicas concretas conlleva una oferta artística y cultural estandarizada y apta para su rápido consumo, el policultivo cultural se basa en el aprovechamiento de los recursos de tal manera que se procure la preservación del ecosistema cultural. De hecho, originalmente el sistema del policultivo está relacionado con un tipo de economía destinada a cubrir el sustento básico de las pequeñas comunidades que habitan en un entorno dado. Un ejemplo de policultivo lo encontramos en la huerta doméstica, cuya variedad de productos y derivados son aprovechados por un reducido grupo de personas (un núcleo familiar, una comunidad,...).

El policultivo busca un equilibrio entre las diferentes especies que interactúan dentro de un mismo contexto. Por ejemplo, la actividad de los insectos que son atraídos por una especie vegetal concreta puede resultar beneficiosa para otra especie, y facilitar la presencia de predadores que controlan las plagas de forma natural. Este tipo de relaciones simbióticas resultan de aplicación en el presente estudio para analizar el tipo de correspondencia que se establece entre algunos formatos culturales y el germen social y cultural que los motiva.

Por el contrario, y debido a sus características, las estructuras propias del monocultivo cultural necesitan de grandes medios para su correcto desarrollo. El mantenimiento de los equipamientos más emblemáticos o la realización de grandes eventos, entre otros factores, demandan importantes inversiones económicas, la disponibilidad de grandes extensiones de suelo o distintos servicios (técnicos, de seguridad, de limpieza, redirigir las infraestructuras de la propia ciudad, etc.).

Recurrimos a las consideraciones de Claramonte²⁹⁷, para definir el policultivo cultural como un conjunto de formas de distribución menos segregadas en comparación con las del "mundo del arte" (en alusión a un sistema aislado del contexto). El autor se refiere a que el circuito de distribución y recepción de la producción artística no es un mero residuo que deviene de este proceso, sino que resulta un factor central de la producción en sí, de tal modo que facilita su retroalimentación. Por lo tanto, las prácticas que conforman el policultivo cultural se encuentran relacionadas con un tipo de modos de hacer que, a partir de la remezcla entre estos y con otros ámbitos de actuación, inciden sobre la esfera pública.

Como ya hemos señalado, tanto la idea del monocultivo como del policultivo indican diferentes modos y grados de relación con el contexto. Además, ya que los límites entre ambos no se encuentran estrictamente definidos, ambos modelos pueden interactuar entre sí, ya que los niveles que componen el sistema de capas no son compartimentos cerrados, sino que permiten el movimiento y la interacción entre formatos.

La metáfora visual sobre las técnicas de cultivo para promover el crecimiento de unas u otras especies vegetales nos sirve para imaginar formas más allá de las preestablecidas para la supervivencia del contexto cultural. Los cultivos únicos o, por el contrario, la diversidad de los mismos, genera diferentes relaciones dentro de un mismo ecosistema: vínculos de interdependencia, de reciprocidad, de mediación, de integración, de discrepancia,... pero también de depredación y/o dominación excesiva de unos ejemplares sobre otros, causa del desequilibrio (y, por ende, del debilitamiento) de los ecosistemas.

297 Claramonte Arrufat, *Arte de Contexto*, 16.

4.2.3. Metáforas visuales sobre formas culturales descentralizadas

A continuación seleccionamos una serie de ejemplos, tomados del campo de la botánica, para visibilizar la correlación entre los modelos de gestión investigados (el monocultivo y el policultivo) y el desarrollo de una serie de formatos culturales. El reino vegetal nos sirve como analogía visual de un ecosistema en el que cohabitan diferentes especies, donde la abundancia y la escasez entre unas y otras se debe a la predominancia de uno u otro sistema de cultivo.

El cotejo de las técnicas del monocultivo y el policultivo cultural (las modalidades de gestión) nos sirven en la búsqueda de tipos de cultivo de especies (los formatos) que impulsen la sostenibilidad del entorno. Es decir, que no sólo nutran y regeneren la tierra en la que surgen (el contexto), sino que también propicien la aparición de nuevos brotes. Tomando un ejemplo señalado en esta investigación, a diferencia de los sistemas de explotación intensiva, el barbecho es un periodo de inactividad prolongado para que la tierra recupere sus nutrientes.

Los ejemplos de tallos y raíces que hemos escogido poseen un conjunto de características que nos sirven para reflexionar sobre la adaptabilidad de diferentes formatos en relación al contexto, con el ánimo de paliar los efectos producidos por el monocultivo cultural sobre el sustrato. Proponemos para ello, un gradiente compuesto por varias cualidades de los vegetales para visibilizar un conjunto de esquemas individualizados y estáticos, y modalidades colectivas y dinámicas para la gestión común de la cultura y la atención de las circunstancias de su contexto productivo. Esto es, las formas que reunimos aquí aglutinan una serie de cualidades que nos guían en el análisis de propuestas que aseguran un mayor calado sobre el terreno. Esta capacidad de enraizamiento afianza los formatos que surgen desde la capa de la base. Dichas cualidades son:

- La verticalidad
- La horizontalidad
- La adaptabilidad
- La creación de redes y conexiones.

Las formas botánicas seleccionadas desafían, conforme avanzamos a través de las diferentes tipologías, la percepción individualista en torno la que se ha estructurado el modelo cultural oficial. Formas como el **rizoma** (que destaca por su desarrollo horizontal), el **radicante** (por la adaptabilidad) y el **micelio** (por la creación de redes y conexiones), son los ejemplos escogidos para referirnos a aquellos formatos más flexibles, que se alejan de la **troncalidad** del monocultivo.

Nos apoyamos en los análisis de Gilles Deleuze y Félix Guattari²⁹⁸ para desarrollar una progresión desde la reproducción de un sistema vertical, el monocultivo, hacia las formas que cuestionan cualquier intento de jerarquía. Para ejemplificar los formatos que carecen de un único centro de mando, también nos resultan de utilidad los estudios realizados por Stefano Mancuso y Alessandra Viola²⁹⁹.

El concepto de “máquinas deseantes” desarrollado por Deleuze y Guattari, alude a la vigencia de un sistema productivo, garantizado y consentido por los propios productores. Los autores advierten sobre el capitalismo como un modelo económico que insta a desear aquello que se produce y consume. Si trasladamos dicha noción a nuestro ámbito de estudio, identificamos la prevalencia de una estructura que prioriza un tipo de producción y legitima un tipo de productores, quienes al mismo tiempo sostienen este mismo circuito productivo.

El símil del rizoma utilizado por los mencionados autores, funciona como la antítesis de un esquema vertical. Esto se debe al crecimiento horizontal de dicho tallo, que presenta una alternativa de desarrollo diferente al circuito de producción oficializado. Por otro lado, los estudios de Mancuso y Viola nos sirven para pensar en modelos (como el micelio de los hongos) que carecen de un único centro de mando (contrario a las estructuras piramidales).

El reino vegetal que describen Mancuso y Viola, sugiere cómo las formas horizontales, adaptativas e interrelacionadas, resultan válidas para la preservación de un contexto cultural equilibrado. Según los autores³⁰⁰, la superviven-

298 Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Capitalismo y esquizofrenia*, vol. 1, *El Anti Edipo* (Barcelona: Paidós, 1985).

299 Stefano Mancuso y Alessandra Viola, *Sensibilidad e inteligencia en el mundo vegetal* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2015).

300 Mancuso y Viola, *Sensibilidad...*, 6.

cia de las especies vegetales radica en que carecen de órganos centralizados, lo que facilita su supervivencia en el medio. Es decir, se trata de organismos modulares que pueden subsistir aunque una parte falle o falte. Esta ausencia sugiere un tipo de funcionamiento colectivo basado en estructuras en forma de red, que no dependen de un único puesto de control.

Las características del árbol (imagen propuesta por Deleuze y Guattari) nos sirven para analizar la rigidez del sistema cultural anglosajón. La verticalidad del tronco sugiere un sistema monolítico, cuyas profundas raíces lo mantienen anclado al lugar. Aunque el árbol comparte un mismo hábitat con numerosas especies, lo destacamos como una figura impasible ante los cambios que acontecen en dicho entorno.

La individualidad, de hecho, es una de las propiedades troncales que sustentan la cultura oficial. En la modernidad, la individualidad se fundamentaba en la figura romántica del artista como un genio creador que trabajaba solitariamente en su taller para, posteriormente, vender su obra. Un sistema que hunde sus raíces en el crecimiento de un mercado y sector privado del arte.

Con el paso del tiempo, este sistema se sostiene en modelos por el que la "creación" se convierte en "producción", resultado del encuentro de las esferas de la cultura y la economía. La tesis de Benjamin sobre el autor como productor³⁰¹ expresa la deriva del artista en un tipo de agente creativo y emprendedor cuya firma ha dado lugar a la figura del "sujeto-empresa", y que se afianza con el desarrollo de la "economía creativa".

Identificamos una relación entre esta forma de actuar basada en la búsqueda de reconocimiento (enfaticado actualmente por la visibilidad que ofrecen los medios virtuales) y el concepto de "máquinas deseantes" antes mencionado; individuos que sostienen un modelo productivo concreto. En el caso de la presente investigación, este hecho deriva en la reproducción de un monocultivo cultural, de tal modo que esta "máquina deseante" legitima una serie de formatos y un tipo de producción, un tándem sostenido por un cúmulo de trabajadores *full time* (el sustrato creativo) que han normalizado la hiperproductividad y la autoexplotación, como un hábito más que acompaña la práctica artística.

301 Benjamin, *El autor como productor*.

4.2.3.1. Raíces que se extienden

En el segundo volumen, Deleuze y Guattari³⁰² expresan un rechazo hacia las organizaciones jerárquicas fruto del sistema capitalista. Los autores representan dichos esquemas bajo la idea del árbol, entendido este como una estructura cerrada y unidireccional. En cambio, el rizoma que describen crece lateralmente, a medida que desarrolla nuevas raíces.

Esta forma de crecimiento generativo contrasta con la connotación de embotellamiento que asociamos a los cultivos únicos. Retomamos algunas de las propiedades atribuidas al rizoma para referirnos a la variedad de modos de relación que permiten la reactivación constante del sustrato creativo presente en el contexto. Las cualidades identificadas por Deleuze y Guattari son:

- La conexión y la heterogeneidad
- La multiplicidad
- La capacidad de reconstituirse
- La dificultad de clasificación

Mediante la idea de la **conexión** y la **heterogeneidad**, los autores mencionados presentan el rizoma como una estructura que se transforma continuamente. El crecimiento de este tipo de tallo da como resultado una malla interconectada. Es decir, el rizoma funciona como un organismo plural que, en nuestro caso, imaginamos integrado por la **multiplicidad** de agentes artísticos y culturales.

Una de las características de este tipo de funcionamiento orgánico es que, a pesar de que esta malla puede ser cortada por cualquier punto, tiene la capacidad de regenerarse indefinidamente. La ruptura y la capacidad de reconstitución son indicadores de una forma dinámica que dificulta su representación bajo los estándares de clasificación habituales, por lo que retomamos el principio de **cartografía** expresado por Deleuze y Guattari para proponer una metodología basada en la "**meta-cartografía**" y estudiar así un contexto tan impreciso como el cultural. Según Deleuze y Guattari:

302 Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Capitalismo y esquizofrenia*, vol. 2, *Mil Mesetas* (Valencia: Pre-textos, 2004), 9-29.

El mapa no reproduce un inconsciente cerrado sobre sí mismo, lo construye. Contribuye a la conexión de los campos, al desbloqueo de los cuerpos sin órganos, a su máxima apertura en un plan de consistencia. Forma parte del rizoma. El mapa es abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones.³⁰³

Así, más que un “calco” (esto es, la representación de una estructura prefijada), el tipo de mapa al que aludimos aquí se convierte en un formato que se produce y genera continuamente. Por lo tanto, bajo esta idea del mapa orgánico, englobamos la diversidad y variabilidad de las estructuras y agentes existentes en el ecosistema cultural que hemos presentado.

Por su parte, el crítico de arte Nicolas Bourriaud³⁰⁴ se basa en la forma del radicante (que traslada al ámbito de la topografía) para referirse a una estética fruto de las consecuencias del proceso de la globalización y que también ha influido sobre el ámbito del arte y la cultura.

A partir de la figura del radicante, Bourriaud reflexiona sobre una estética de las migraciones sobre el trabajo de los artistas contemporáneos, fruto de los efectos de la globalización. Se refiere a los artistas como seres “errantes”, consecuencia de un momento histórico concreto del siglo XXI. La estética radicante que describe Bourriaud es el resultado de un escenario dominado por la movilidad y el arraigo en diferentes contextos socioculturales, sin origen y sin destino definido.

El modelo del radicante y cualidades como la del movimiento y el arraigo, nos resultan de aplicación en este estudio para referirnos a una forma que puede producir múltiples enraizamientos sobre un mismo contexto (en este caso, el ecosistema cultural de la CAV) y, a diferencia del tipo de radicante expresado por Bourriaud, que puede hacerlo en cualquier entorno de cualquier parte del mundo.

Este tallo nos sirve como una analogía de los formatos culturales que, además de originarse en un contexto dado, se adaptan progresivamente a las circunstancias del mismo. Conforme se sujeta el radicante, éste crece generando

303 Deleuze y Guattari, *Capitalismo y esquizofrenia*, 2: 17-18.

304 Nicolas Bourriaud, *Radicante* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2009).

nuevos nudos, de los que brotarán nuevas raíces que, a su vez, volverán a radicar sobre la superficie. Este circuito nos lleva a considerar que la forma del radicante alude a una serie de tipologías culturales que generan un retorno continuado sobre el propio contexto, removiendo continuamente los nutrientes presentes en el terreno. A su vez, se trata de una forma que traza progresivamente su propia trayectoria, una característica que diferencia este tipo de esquemas de los modelos importados que no tienen en cuenta sus efectos sobre las condiciones del suelo.

Por ejemplo, la plantación de algunos ejemplares de árboles en lugares distintos a su hábitat original es un hecho que puede modificar las características del suelo en los que se introducen, dificultando la reproducción y la preservación de otras especies (como el tipo de hongo que crece bajo los pinos, hasta que son reemplazados por eucaliptos). En cambio, a través de las tipologías aquí descritas, se opta por fortalecer las relaciones de afinidad y correspondencia que escapan, tanto de los modelos, como de los sistemas de cultivo prediseñados.

El micelio, último cuerpo vegetativo que hemos seleccionado, nos sirve como ejemplo de las redes y conexiones, profundas e imperceptibles, que se tejen en la base del sistema de capas.

Los ejemplos anteriores (el rizoma y el radicante) aluden a formas que, principalmente, se alejan de la troncalidad del sistema cultural vigente (representado a partir de la figura del árbol). No obstante, la idea del micelio sugiere una estructura que, además de extenderse a través del sustrato, también brota en los intersticios de este mismo sistema. De hecho, si reparamos nuevamente en el mundo natural, encontraremos numerosos ejemplos de colonias de hongos que arraigan entre las grietas de la corteza de los árboles, de tal modo que se generan relaciones simbióticas, tanto de reciprocidad e interdependencia, como de discordia.

Mediante la analogía con el micelio de los hongos, hacemos hincapié en los múltiples vínculos que trascienden al sistema cultural dominante. Es decir, formas de "micro-gestión" que, desde dentro, ponen a prueba la rigidez de dicha estructura, facilitando las relaciones de adentro hacia afuera, y de afuera hacia adentro. Esta metáfora basada en el reino *Fungi* puede aplicarse a las relaciones que se establecen entre los estratos que componen el sistema de capas. Aludimos así a modos de hacer diferentes, y la posibilidad de desarrollar otras formas de relacionarse con los formatos institucionalizados.

4.3. EN BUSCA DE UNA PRODUCCIÓN SOSTENIBLE: DE LOS MODELOS CULTURALES ESTRATÉGICOS A LA “REMEZCLA” COMO TÁCTICA

En este apartado, presentamos un recorrido por las tipologías culturales que van desde el árbol, como imagen de un sistema estático y vertical, hasta aquellas cuyo desarrollo horizontal resulta más expansivo y enriquecedor para el ecosistema. Es decir, desde los formatos impulsados por el monocultivo hacia los modos del policultivo.

La comparación entre las diferentes modalidades culturales con algunas especies vegetales nos sirve para razonar cómo pueden darse relaciones más simbióticas. Preservar el equilibrio entre las mismas resulta vital para mantener unas buenas condiciones del suelo, o lo que es lo mismo, del nivel de la base; sustento de las capas que completan este sistema.

Para cotejar la relación de los formatos culturales, ya sea con los objetivos estratégicos del monocultivo, ya sea con los procesos más contextuales del policultivo, nos basamos en la idea de los “modos de hacer” sobre los que reflexiona Michel de Certeau³⁰⁵: la dirección que toma nuestro análisis parte desde los proyectos culturales “estratégicos” y llega hasta el estudio de las propuestas “tácticas” vinculadas con el contexto.

Estos “modos” o “artes de hacer” entrañan una relación de disidencia en base a los modelos que, en palabras del autor, “[...] imperan (en principio) de arriba abajo...”³⁰⁶. Si trasladamos esta premisa a nuestro ámbito de estudio, la cualidad principal de la estructura vertical que señala De Certeau es que esta instaaura un lugar propio, independientemente de las circunstancias y los locutores del espacio social en el que se instituye, pero donde construye un sistema de normas que garantizan su reproducción. En contraste con el espacio de relaciones de poder impuesto por el modelo cultural predominante, los modos de hacer admiten una multitud de “operaciones”, entre ellas la práctica artística, que cuestionan un tipo de funcionamiento circunscrito a planes y objetivos concretos.

305 De Certeau, *La invención de...*

306 De Certeau, *La invención de...*, 29.

El matiz táctico de los modos de hacer a los que alude De Certeau, indica que la obra y, por tanto, la producción en sí es un hecho surcado por las circunstancias del contexto en el que surge. La diferencia entre los proyectos estratégicos y las tácticas es que, según De Certeau³⁰⁷, estas últimas son procedimientos prolongados en el tiempo que asumen las circunstancias que intervienen en la transformación del espacio y las relaciones que tienen lugar en el mismo.

Paloma Blanco³⁰⁸ indica que este tipo de formatos, fundamentalmente de carácter colaborativo, surgen como respuesta a la privatización generalizada de la vida social a consecuencia de un proyecto político y cultural vertebrado en torno a la exaltación de la individualidad. La idea sobre los modos de hacer expresada por Blanco se ajusta al tipo de relaciones simbióticas a las que hemos aludido recientemente, ya que, dichos modos comprometen el tejido social en el proceso artístico. Simultáneamente, las prácticas artísticas impulsan procesos colaborativos que involucran las circunstancias del entorno.

En cambio, si relacionamos el análisis de Blanco con los paralelismos aquí desarrollados, observamos que, para el cultivo de una serie de formatos monolíticos y jerárquicos, se han acotado una serie de recursos inherentes al buen desarrollo del propio proceso de producción. Siguiendo el análisis de Blanco, la simbiosis entre los modelos culturales y el contexto radica en la recuperación de los canales de comunicación y distribución que habían quedado en manos del poder.

Relacionamos la recuperación de una serie de recursos, a la que alude Blanco, con este proceso de parcelación de la cultura que distribuye las funciones de su producción en ámbitos diferenciados con el objetivo de facilitar su mercantilización y, por lo tanto, el desarrollo de modelos cerrados como el monocultivo cultural ya descrito.

Retomando a Blanco, la correlación entre el rescate de los canales de producción, distribución y comunicación por parte del tejido social y su incidencia sobre la esfera pública, nos sirve para cotejar los diferentes niveles de efectividad y trascendencia de los formatos culturales en relación al contexto. La

307 De Certeau, *La invención de...*, 45.

308 Paloma Blanco Casanova, «Prácticas colaborativas en la España de los noventa», en *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, vol. 2 (Barcelona: Arteleku, MACBA, UNIA arte y pensamiento, Centro José Guerrero, 2005), 188-205.

medida en que los agentes presentes en dicho tejido se implican en la gestión común de las fases que componen el proceso de producción, posibilita una mayor adecuación de los modelos al ecosistema cultural y sus cualidades.

4.3.1. Selección de las tipologías culturales: cualidades y función principal (la exhibición, la formación y la producción)

Los formatos culturales que presentamos a continuación pueden identificarse, por un lado, como “proyectos estratégicos” y, por otro lado, en base a una naturaleza “táctica” que propicia todo tipo de cruces y encuentros entre lo táctico y lo estratégico.

- **Museos-centros de arte contemporáneo**

Como ya hemos señalado, una de las principales funciones de los museos y grandes centros de arte contemporáneo es la **exhibición** de productos culturales. En lo referente a dichas estructuras, Barcenilla³⁰⁹ apunta un matiz que nos sirve para concretar el tipo de museo al que aludimos aquí y que marca cierta diferencia con la concepción habitual sobre el museo como espacio para la conservación e interpretación del patrimonio y la memoria. Según la autora, esta tipología de museo que destacamos surge con fecha posterior a la apertura del Guggenheim Bilbao Museoa (1997), argumentando que su efecto no sólo tuvo repercusión a nivel local, sino también dentro y fuera del Estado. Los ejemplos apuntados por Barcenilla como la Tate Modern de Londres (también conocida como Museo Nacional Británico de Arte Moderno) en marcha desde el año 2000, la ampliación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) de Madrid mediante un nuevo edificio en 2001, la apertura del Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC) de León en 2005 y Artium Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo de Gasteiz en 2002, entre otros, revelan un tipo de museo que no se limita a la labor del museo como tal (la conservación y la muestra), sino que parece desdoblarse en un híbrido entre museo y centro de cultura y arte contemporáneo, al adoptar algunos distintivos propios de este último como la programación, por ejemplo.

309 Barcenilla, «Kultur politikak...», 34.

- **Centros de arte y cultura**

La modalidad del museo-centro a la que acabamos de hacer referencia, se diferencia de un tipo de centro de arte y cultura cuyo funcionamiento se aproxima, más bien, a la dinámica planteada por el modelo de las llamadas “fábricas de cultura”.

Carrillo³¹⁰ describe este vínculo como el resultado de una “mutación” provocada por la definición de un nuevo marco socio-económico, por el que el arte y la cultura se sobreentienden como un conglomerado de recursos, mediante los que revertir el contexto de declive que marca las últimas décadas del siglo XX. Por tanto, la idea de la **producción** en un sentido tradicional (industrial) sería el rasgo principal atribuido a este tipo de iniciativas.

En la segunda unidad temática, argumentábamos que la lógica neoliberal bajo la que se desarrolla la política cultural europea incide sobre la percepción de la cultura y la noción de creación artística. Durante el desarrollo de nuestra investigación veremos que la gestión de este tipo de centros, a menudo asume cierto carácter empresarial, ligados al modelo clásico de la producción de bienes materiales. Algunos de los casos indicados por Carrillo son el centro LABoral, Centro de Arte y Creación Industrial de Gijón (2007), Matadero de Madrid (2006), el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona CCCB (1994) y el Centro Internacional de Cultura Contemporánea Tabakalera CICC en Donostia (2004), entre otros, además de varios proyectos fracasados sobre los que no nos detendremos en exceso, dada la complejidad del tema.

Una de las iniciativas fallidas que podemos mencionar como ejemplo y por cercanía, es el proyecto KREA Expresión Contemporánea, que se presentaba como un centro de creación a disposición de los artistas locales (especialmente del ámbito alavés), ubicado en antiguo convento rehabilitado, al que se le añadieron espacios adicionales durante la obra. Este centro, aunque llegó a inaugurarse (2008)³¹¹, apenas tuvo trayectoria. Finalmente, el edificio alberga ahora la Escuela de Formación Superior en Diseño de Gasteiz, después de

310 Carrillo, «Las nuevas fábricas...», 2.

311 Txema G. Crespo, «Krea apoyará todas las creaciones culturales de calidad» (Entrevista a Araceli de la Horra, directora del CC Krea), *El correo*, 27 de diciembre de 2006, accedido 10 de junio de 2020, https://elpais.com/diario/2006/12/17/paisvasco/1166388005_850215.html

varios ensayos frustrados como, por ejemplo, su uso como un centro privado de estudios universitarios (United Mint Campus), del que solo llegó a existir la página web.

El caso de KREA sirve como ejemplo de la determinación por contar con un equipamiento de gran calado visual y peso mediático, político y económico y, por esta misma razón, la importancia que se le atribuye al edificio-contenedor puede interferir en el desarrollo de los contenidos (en esta ocasión, incluso, cambiando la naturaleza del proyecto de forma integral).

- **Las fábricas de cultura**

Al comienzo de esta investigación, hacíamos referencia a que progresivamente, y de forma acompasada al auge del sector de las ICC, se desarrolla una tipología de centro bajo el concepto de fábrica de creación. La fábrica como lugar de producción industrial, una vez que su uso original ha quedado obsoleto, da paso a la fábrica como lugar para la creación. La cultura es la nueva industria y las/os trabajadoras/es culturales los nuevos obreros, en unas circunstancias laborales muy alejadas de los logros laborales obtenidos por la clase obrera (convenio laboral, un número de horas de trabajo limitadas a la semana, vacaciones remuneradas, seguro médico, etc.).

Desde la crisis industrial, el modelo de la fábrica se ha adaptado a nuevas formas de producción, en relación directa a las necesidades de evolución de la economía. Las transformaciones en torno a la concepción de la fábrica son indicativas del cambio de un modelo productivo basado en la industria, a un tipo de crecimiento económico basado en el conocimiento, en las ICC y en las tecnologías digitales y de la información. Como observa Carrillo³¹², los gobiernos conservadores occidentales atribuyeron a la producción artística y cultural una serie de connotaciones relacionadas con la productividad. Según estos planteamientos, a los que ya hemos hecho referencia previamente, el arte y la cultura suponen un ámbito de producción de riqueza y un nuevo marco de relaciones sociales y económicas como resultado de la nueva economía. Como hemos visto a lo largo de este estudio, la idea de producción ligada a un espacio tan significativo como el de la fábrica remite a un tipo de producción en masa que, actualmente, se sirve de nuevas materias primas como la creatividad.

312 Carrillo, «Las nuevas fábricas...».

En 2011 el Gobierno Vasco encarga la realización de un estudio a la productora de arte consonni sobre diferentes experiencias en torno a este modelo que estuviesen activas en Europa en el momento de su realización. Como se indica en el mismo³¹³, resulta difícil hablar de las fábricas de creación como un único modelo ya que su funcionamiento puede estar motivado por numerosas circunstancias que derivan, una vez más, del contexto. No obstante, se recogen varios puntos en común entre las diferentes experiencias:

- En la mayoría de los casos, se ha dado una transformación a nivel físico de una estructura perteneciente a un pasado o modelo económico obsoleto que se reinserta en el actual modelo de ciudad cultural.
- A diferencia de tipologías como la de los museos y centros basados en la exhibición de arte, las fábricas de creación son espacios multidisciplinares que normalmente se presentan a sí mismas como espacios de apoyo a la producción de los artistas y los creadores locales.
- En este sentido, también destaca la multi- (y trans-) disciplinariedad, ya que no se orientan a una rama específica de la creación contemporánea, sino que ofrecen espacios para desarrollar actividades desde las artes escénicas (como salas de teatro o talleres de circo), residencias para artistas, talleres y salas de baile, recursos relacionados con las nuevas tecnologías digitales, etc.
- Se asume que la figura del artista y la idea de producción también se han transformado (las obras de arte ya no se producen únicamente en los talleres de los artistas, sino que se mezclan con toda clase de procesos creativos, experimentales, de investigación, etc.).
- Por último, destaca la incidencia que se hace desde este modelo sobre lo "local": las fábricas de creación surgen con el ánimo de establecer un mayor vínculo con el contexto social y como medio para la reactivación del tejido sociocultural existente.

313 consonni, productora de arte contemporáneo, «Directorio de las fábricas de creación en la Unión Europea» (Bilbao: Gobierno Vasco, 2011), accedido 10 de junio de 2020, <https://www.consonni.org/es/proyectos/directorio-de-fabricas-de-la-creacion-en-europa>

Si comparamos la fábrica con un centro de formación enfocado hacia la fabricación (la producción), como las antiguas escuelas de artes y oficios, encontraremos una serie de diferencias sustanciales en el formato de producción. Carrillo³¹⁴ hace este ejercicio por nosotros, y una de las diferencias que señala entre las fábricas de la cultura y las escuelas de formación y producción más tradicionales, es que se trata de centros que han desbordado los límites entre la producción y la exhibición, el creador y el público. En las fábricas de creación el artista no trabaja individualmente en su taller, sino que se le pide una mayor interacción con los diferentes perfiles de público, haciéndoles partícipes del propio proceso creativo mediante formatos basados en el encuentro como el taller, la visita comentada o el conversatorio. De hecho, como ya hemos visto a lo largo de esta investigación, la figura del artista se transforma y pasa a formar parte de una "clase" compuesta por individuos a los que se les presupone una serie de actitudes y habilidades relacionadas con la figura del emprendedor. De tal forma que, como apostilla Carrillo, el artista asuma la "parte extrovertida" del trabajo creativo.

- **Espacios de formación y producción**

Los espacios destinados a la **formación y producción** artística a los que nos referimos son aquellos que ofrecen una etapa inmediata a la formación reglada (por ejemplo, universitaria) de los artistas. Este tipo de centros ofrece una vía mediante la que continuar con su actividad profesional. Este modo de gestión, basado en procesos experimentales y extendidos en el tiempo, permite ampliar los formatos vinculados con la formación y la noción de producción y está asociado al modelo de las fábricas de creación. Un ejemplo de centro que hibrida tanto formación como producción es el desaparecido centro donostiarra Arteleku, mientras que BilbaoArte se presenta como un espacio fundamentalmente pensado para la producción artística. Entre tanto, centros como Montehermoso, Tabakalera o Azkuna Zentroa-Alhóndiga Bilbao desarrollan, como parte de la programación general, programas más específicos que resultan provechosos para artistas y agentes culturales.

314 Carrillo, «Las nuevas fábricas...», 4-5.

- **Las tipologías de la base**

La idea sintetizada en el párrafo anterior nos remite a un tipo de **producción** que pretende desligarse de las connotaciones utilitaristas a las que ha ido quedando sujeto progresivamente el ámbito artístico-cultural.

Aquí, hacemos referencia a una masa heterogénea compuesta por todo tipo de iniciativas que abordan la producción más allá de la creación de objetos artísticos aislados, por ejemplo, a través de propuestas relacionadas con la producción de conocimiento, la producción de relaciones entre los agentes artísticos y culturales inscritos en el contexto, y la revisión de las condiciones en las que producen dichos agentes.

Identificamos una serie de diferencias sustanciales con los formatos que acabamos de mencionar (especialmente en comparación con los museos-centros, los centros de arte y cultura contemporánea y el modelo de las fábricas de creación, basados en la exhibición y la producción). Una de las particularidades que asignamos a este conjunto es que se trata de proyectos que surgen desde la base (o sea, desde el propio tejido creativo) lo que permite un mayor reconocimiento de las situaciones que atraviesan transversalmente el contexto artístico y cultural, y a su red de profesionales, por lo que, en buena parte de los casos, se desarrollan propuestas con la intención de reanimar este mismo ecosistema.

En resumen, el enfoque mayoritariamente productivista de varias de las tipologías señaladas, hace que consideremos las mismas dentro de los proyectos estratégicos que engrosan el monocultivo cultural. La función que relacionamos con este tipo de formatos es la exhibición, de tal manera que se prioriza un tipo de cultura medible en términos cuantitativos, más que cualitativos. En cambio, señalamos que los proyectos tácticos abogan por el desarrollo de contenidos más específicos, orientados al apoyo de la formación y la producción del tejido artístico local.

4.3.2. La remezcla: una táctica para el desarrollo de diferentes grados de relación con el contexto y su tejido cultural

Como ya hemos indicado, el sistema de capas no es una estructura definida sino flexible y que predispone a la interactuación entre los diferentes elementos que la conforman. El ámbito del arte y la cultura ha experimentado una serie

de divisiones que ha llevado a generar formatos culturales prediseñados y diferenciados entre sí, razón por la que carecen de una mayor coherencia en relación al contexto artístico y cultural local. Pero, a partir de las analogías botánicas, hemos ido sembrando la idea sobre algunas modalidades que, al traspasar dichos cercamientos, generan zonas de encuentro; lugares aptos para las hibridaciones que desembocan en el desarrollo de un tipo de programación cultural para restituir los vacíos que dicha sectorialización ha generado sobre un proceso indivisible, como el de la producción artística y cultural. El debilitamiento del sistema de capas reside en la segmentación de este proceso, causando el desequilibrio del ecosistema en general.

En resumidas cuentas, los paralelismos con algunas de las características tomadas del mundo vegetal nos sirven para aterrizar una serie de fórmulas basadas en la mediación, la integración, incluso en las relaciones de disidencia y discrepancia, para la búsqueda de formatos más proporcionales en relación al contexto. Un mayor equilibrio entre las funciones de la exhibición, la formación y la producción puede dar lugar al desarrollo de programas de contenidos provechosos en cuanto al impulso de la profesionalización de los agentes artísticos y culturales.

Las posibles combinaciones que sintetizamos a continuación avanzan la idea de un tipo de producción sostenida por las conexiones que se establecen entre los diferentes modelos presentes en el contexto, con el fin de mitigar el aislamiento de la diversidad de las funciones que integran la producción artística y cultural.

- **Entre estructuras oficiales**

Nos referimos a las uniones entre estructuras oficiales relacionadas con la exhibición, la formación y la producción artística. Incluimos diferentes tipologías de equipamientos culturales, centros de enseñanza reglados como las Facultades de Bellas Artes y las Administraciones en el impulso de diferentes programas orientados a la profesionalización de los artistas y agentes culturales.

- **Entre las estructuras oficiales y las no oficiales**

Estas relaciones surgen entre las estructuras normativizadas y aquellas más informales, relacionadas con las tipologías de la base que hemos descrito, motivadas por el propio sustrato creativo, por lo que difieren de un tipo de funcionamiento normativo.

La combinación entre estructuras de distintas dimensiones implica establecer relaciones entre los modelos formales y el sustrato, de tal manera que se amplían las posibilidades de asumir e intervenir en contextos que divergen del circuito cerrado del monocultivo. Se promueven modos de hacer que no se ciñen exclusivamente al ciclo cerrado de la producción y la exhibición, fomentando también otro tipo de actividades relacionadas con la diversidad de ámbitos que rodean tanto la producción como la exhibición (como la formación, la investigación, la mediación, etc.³¹⁵).

- **Entre los miembros del tejido creativo con cualquiera de las estructuras anteriores**

Este tipo de conexiones entre los miembros del tejido creativo con cualquiera de las estructuras mencionadas, ya sean formales o informales, indica la posibilidad de la integración del propio sustrato creativo en el desarrollo de diferentes actividades.

Una de los beneficios de dichos vínculos, se basaría en la posibilidad de enfocar la gestión del programa cultural desde el conocimiento de las características y las necesidades específicas del contexto y su tejido³¹⁶.

315 Algunos ejemplos son el centro de arte Arteleku, la escuela de arte Kalostra, Azkuna Zentroa-Alhóndiga Bilbao, la productora de arte consonni y la oficina de conocimiento Bulegoa z/b, entre otros (profundizaremos en estos y otros ejemplos en la siguiente unidad temática).

316 Un ejemplo de este caso es el proyecto de gestión para tres espacios institucionales (pertenecientes a la Diputación Foral de Álava) propuesto por la Asamblea Amarika.

- **Entre los miembros del tejido creativo**

Aquí, señalamos los vínculos que se entretajan desde y por el tejido de creadores. Se trata de un tipo de relaciones construidas en torno a proyectos comunes, integrados en el contexto que los motiva, por lo que este tipo de relaciones resultan indispensables para el sostenimiento de la actividad de los miembros del sustrato³¹⁷.

Este tipo de combinaciones señalan el intento por establecer un equilibrio entre dos funciones actualmente situadas en capas separadas: la exhibición y la producción. Las mezclas a las que aludimos implican una serie de prácticas “tácticas” que pueden actuar como un filtro entre los esquemas estratégicos orientados a la exhibición y los diferentes formatos de producción que emergen del contexto.

Según avanza la investigación vemos que la prevalencia de los proyectos estratégicos obstaculiza esta modalidad de prácticas que podrían facilitar relaciones más equitativas entre los niveles del sistema de capas. Este hecho recae en la desactivación de posibles formatos para revertir los efectos devenidos de la lógica productivista de los proyectos estratégicos, desequilibrando el contexto y, por tanto, precarizando la producción del sustrato creativo.

4.3.3. El sustrato creativo como idea: una extensa red de perfiles artísticos

Hemos definido el contexto apoyándonos en la idea del ecosistema y hemos empleado la metáfora visual de un sistema de capas para hablar de gestión en cultura, cuyas características hemos englobado bajo la representación de dos tipos de cultivo.

En este apartado vamos a detenernos en la idea del sustrato creativo como parte del contexto al que nos referimos. Esta base está compuesta por todo tipo de agentes artísticos y culturales que desarrollan su actividad en el ámbito objeto de estudio (motivo por el que también nos referimos al sustrato creativo bajo el apelativo de “tejido”, tal y como avanzábamos en la descripción sobre el tejido cultural local en el apartado del Glosario). A través de este tipo de

317 Por ejemplo, el espacio Zas Kultur y el Congreso de Artistas Emergentes Inmersiones, ambos con sede en Gasteiz.

conceptos, nos referimos a los diversos perfiles de las personas implicadas en los aspectos que conforman el proceso de producción, ya sea desde la dirección y la gestión, el comisariado, la mediación, la investigación, la producción y/o creación, etc.

Esta metáfora (el sustrato creativo) nos sirve para profundizar en el tipo de vínculos que se dan entre el monocultivo y el policultivo y, concretamente, en lo que respecta a la relación que se establece entre estos y el propio contexto. El concepto del sustrato evoca la imagen de un mantillo que nutre este hábitat y remite a la diversidad propia del ecosistema al que hacemos referencia.

Extraemos la idea del sustrato creativo de dos proyectos artísticos de los que somos autoras y coautoras respectivamente: "Bilbao *Détournement*. Catálogo de espacios y prácticas artístico-culturales"³¹⁸ y "Mekarteak, meta-cartografías del arte en el País Vasco"³¹⁹.

El objetivo de analizar dichos proyectos propios es de presentar dos ejemplos sobre la visibilización de la actividad artística y cultural que acontece más allá de la oferta institucional y los circuitos oficializados para la producción, la difusión y la exhibición del arte y la cultura, y que se encuentra sostenida por una considerable variedad de perfiles artísticos (algunos de los cuales mencionamos a continuación). Además, otro de los motivos por el que destacamos ambos proyectos, es que la idea de la cartografía sobre la que se han desarrollado los mismos escapa de la simple representación y, en cambio, resulta más acorde al tipo de mapa cultural expresado por Badia: "Al final, todo ejercicio de mapeado es interesante si hace visibles los ámbitos de actuación de cada agente, los procesos en que participa y los espacios de interacción que se abren entre ellos."³²⁰

318 Oihane Sánchez Duro. *Bilbao Détournement. Catálogo de espacios y prácticas artístico-culturales*. 2 vols. (Bilbao: Diputación Foral de Bizkaia/Bizkaiko Foru Aldundia, 2015-2016). Ejemplares disponibles en la biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de la UPV /EHU

319 VVAA. *Mekarteak. Meta-cartografías del arte en el País Vasco/Euskal Herriko artearen meta-kartografiak* (Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, 2017). Tanto "Bilbao *Détournement*" como "Mekarteak" se presentan como materiales impresos, recogidos en una caja. Ambos proyectos se adjuntan a la tesis.

320 Arriola, "Hangar no puede...".

Tanto “Bilbao *Détournement*” como “Mekarteak”, coinciden en la imposibilidad de medir un ecosistema tan vasto y difuso como el artístico y cultural siguiendo los parámetros de medición habituales. Este hecho implica cuestionar el funcionamiento de un sistema cultural basado en el monocultivo como resultado de la parcelación del arte y la cultura en ámbitos acotados para regular su impacto en términos económicos. En cambio, ambas propuestas revelan las relaciones de intercambio que surgen entre los diferentes nodos que componen el ecosistema cultural.

La “meta-cartografía” nos sirve para identificar los espacios de interacción a los que alude Badia, entendidos como grietas en el sistema de capas, en las que puede introducirse el sustrato creativo para la puesta en marcha de esos otros modos de hacer que exceden las limitaciones prefijadas de los formatos culturales.

4.3.3.1. “Bilbao *Détournement*. Catálogo de espacios y prácticas artístico-culturales”

Se trata de un proyecto de investigación que surge con el objetivo de recoger y visibilizar los espacios e iniciativas artísticas y culturales de Bilbao activas en la horquilla cronológica comprendida por la duración del proyecto (2015-2016)³²¹ y que desemboca en el formato de la publicación en papel. Debemos señalar que dicho proyecto es un estudio que toma lo artístico como punto de partida metodológico. El mismo se inicia motivado por la acción del “*détournement*” que, como ya hemos explicado con anterioridad, es un concepto surgido dentro del movimiento situacionista³²² y habla sobre la posibilidad artística y política de tomar algún objeto creado por el capitalismo o el sistema político

321 El periodo 2015-2016 corresponde al trabajo realizado y publicado en estas fechas, y con el apoyo de una beca de creación de la Diputación Foral de Bizkaia. Realmente, la investigación se inicia con anterioridad, entre los años 2013 y 2014 durante los cuales surge un primer prototipo llamado “*Guía turística alternativa de Bilbao/Bilboko gida turistiko alternatiboa*”, en la que se planteaba una primera aproximación a aquellas iniciativas artísticas y culturales inscritas en la mencionada ciudad, que quedaban fuera de la promoción turística habitual de Bilbao. Tras su publicación en papel, “Bilbao *Détournement*” ha seguido desplegándose bajo los formatos de la exposición, y la ampliación de la propia publicación (se publica un tercer volumen en 2018 con el apoyo de la asociación cultural hACERIA Arteak), con el fin de enriquecer los contenidos.

322 El movimiento situacionista o situacionismo sería la denominación del pensamiento y la práctica en la política y las artes inspirada por la Internacional Situacionista (1957-1972) configurada por varios grupos vanguardistas del momento.

hegemónico y distorsionar su significado y/o uso original para producir un efecto crítico. En este caso, se opta por un medio extraído de los recursos de la promoción urbana de la ciudad: los planos y las guías turísticas. Mediante la táctica del "*détournement*" se altera el contenido general de las guías y planos que recogen los espacios más emblemáticos de la ciudad (como los principales museos y salas de exposiciones) ofreciendo una oferta cultural normalizada enfocada a los visitantes ocasionales de la ciudad.

El primer paso que requería trabajar en este proyecto era el de localizar los distintos espacios e iniciativas en un mapa. Para ello, fue necesario modificar y ampliar el plano turístico de Bilbao, disponible en oficinas y puntos de información turística, tiendas de *souvenirs* y kioscos. Este plano mostraba una porción muy reducida de la ciudad, ya que tan sólo abarcaba el centro y algunos barrios adyacentes. Por el contrario, aquellas zonas periurbanas en las que se habían detectado espacios y proyectos diversos, como la (antes) península de Zorrotzaurre, Deusto, Txurdinaga o Rekalde, quedaban fuera de los itinerarios principales.

Al elaborar un mapa propio que abarcara un mayor territorio, fue posible incluir otros espacios y proyectos que desarrollan un programa cultural con independencia de los circuitos legitimados para ello, recogiendo una mayor diversidad de iniciativas y expresiones artístico-culturales heterogéneas. El mapa mostraba los lugares donde se daba una mayor agrupación de diferentes iniciativas, dando pie a diversas interpretaciones sobre la presencia y repercusión del arte y la cultura en ciertas zonas determinadas de una ciudad (en este caso particular, Bilbao).

Durante la realización del proyecto se entrevistó a cincuenta y cinco agentes provenientes de distintos ámbitos del arte y la cultura, haciendo especial hincapié en los vínculos entre agentes, actividades y espacios. Se genera de este modo una red relacional en torno a intereses afines, transformando continuamente sus actividades, buscando nuevas fórmulas en base a las que trabajar partiendo lo social, lo colaborativo y participativo, hibridando distintos formatos y personas.

En este trabajo se recogen ejemplos de espacios institucionales como las salas expositivas (Sala Rekalde y Ondare Aretoa), los museos (por ejemplo, el Museo Marítimo de Bilbao, el Museo de Reproducciones o el Museo Vasco) y los teatros (Teatro Arriaga o el Palacio Euskalduna de Congresos y de la

Música). Del mismo modo, también se recogen aquellas iniciativas surgidas desde la promoción económica, las subvenciones, avaladas por las instituciones o creadas desde las propias instituciones.

Además de estos espacios y proyectos, se profundiza en perfiles propios de asociaciones culturales (como hACERIA Arteak, Pabellón 6, Histeria Kolektiboa), cooperativas (Wikitoki, Colaborabora), colectivos, intervenciones y proyectos artísticos de carácter efímero o de periodicidad concreta (por ejemplo, programas como "Arte en el puente de Deusto" o festivales como "Iturfest"), estudios compartidos, galerías, espacios independientes y/o auto-gestionados (Club Le Larraskito), espacios socio-culturales y vecinales (Sarean), y los proyectos surgidos desde múltiples ámbitos culturales y/o artísticos (Okela Sormen Lantegia, Bulegoa z/b, consonni).

El catálogo se compone de dos libros relacionados entre sí, acompañados por un mapa que recoge los espacios en activo durante su realización:

- *Quién/Qué-Nork/Zer*. Un libro dedicado especialmente a los agentes y equipos de personas que llevan a cabo las distintas iniciativas artísticas y culturales, incluyendo una breve descripción sobre su trayectoria formativa y profesional en dicho ámbito.
- *Dónde/Cómo-Non/Nola*. Recoge los espacios y aquellos lugares en los que se llevan a cabo las actividades y todo tipo de expresiones artístico-culturales, así como la metodología que hace posible su puesta en marcha.
- El mapa recopila las localizaciones de aquellos agentes entrevistados y espacios visitados. A su vez, muestra aquello que acontece al margen de los circuitos más normativizados y de mayor peso mediático de Bilbao.

El proyecto "Bilbao *Détournement*" opera como un formato poético (o esa es la intención) para la visualización de contenidos, al tiempo que supone un dispositivo para la reivindicación de los espacios y expresiones culturales y artísticas que tienen lugar en paralelo a los espacios oficiales. Además, da cuenta de la capacidad de generatividad³²³ de los espacios y prácticas artístico-culturales

323 Con este término, hacemos referencia al dinamismo de este ámbito: muchos de los espacios y proyectos artístico-culturales no cuentan con un modelo cultural cerrado y/o un espacio físico en el que llevar a cabo su actividad, sino que, por ejemplo, optan por diferentes formatos (como el asociacionismo o la colaboración) en base a necesidades específicas (por ejemplo, para la puesta en marcha de un proyecto concreto).

en la citada ciudad, así como de los múltiples lazos que conectan personas, espacios, actividades y su cohesión en relación a distintos territorios urbanos. Se subrayan las múltiples prácticas que se integran en la propia cotidianidad del entorno social y cultural que las motiva, siendo este un factor fundamental para entender el arte y la cultura como un bien en sí mismo, más allá de una visión meramente instrumental.

En definitiva, se trata de rescatar una lectura al margen del discurso dominante, reclamando la presencia y riqueza de las diversas expresiones artísticas y culturales que, con independencia de los contenedores-marca, realizan una aportación constante en el ámbito artístico-cultural de Bilbao y que, sin embargo, ni son lo suficientemente visibilizadas, ni son muchas las garantías para su perdurabilidad.

La convivencia entre las diversas tipologías y la variedad de agentes que se desenvuelven en el entorno recuerda la cualidad del equilibrio como base para el sostenimiento del ecosistema.

4.3.3.2. "Mekarteak: meta-cartografías del arte en el País Vasco"

En el contexto de la Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU surge el proyecto de investigación "Mekarteak, meta-cartografías del arte en el País Vasco/ Euskal Herriko artearen meta-kartografiak", impulsado por lo que ha derivado como grupo de investigación consolidado ARMEKA.

Dicho proyecto plantea una revisión de la obra "Incógnitas. Cartografías del arte contemporáneo en Euskadi", realizada por el artista y profesor universitario Juan Luis Moraza³²⁴ en 2007 para el Guggenheim Bilbao. En este mapa, se distribuían los artistas pertenecientes al contexto del arte en el País Vasco a través de un sistema de "cumbres" y "valles" y otros recursos topográficos, sugiriendo una panorámica de este mismo ámbito. Para su realización, el autor difundió un cuestionario entre varias generaciones de artistas a fin de obtener los datos que conforman el mapa.³²⁵

324 Juan Luis Moraza (Gasteiz, 1960), es artista y profesor universitario (es profesor titular del Departamento de Escultura de la Universidad de Vigo).

325 «Incógnitas. Cartografías del arte contemporáneo en Euskadi», Guggenheim Bilbao, accedido 10 de junio de 2020, <https://www.guggenheim-bilbao.eus/exposiciones/incognitas-cartografias-del-arte-contemporaneo-en-euskadi>

“Mekarteak” cuestiona la “presunta objetividad del topógrafo”³²⁶, aceptando que el estudio del contexto artístico y cultural es una tarea mutable e infinita, en continua revisión. El grupo investigador asume la imposibilidad de hacer una cartografía que represente la totalidad del tejido, por lo que opta por la idea de hacer una cartografía (siempre inacabada) susceptible de ser revisada y actualizada continuamente.

Los objetivos de “Mekarteak” convergen en romper las clasificaciones imperantes desde las que se trata de representar dicho ámbito. Para ello, el equipo investigador³²⁷ de “Mekarteak” invitó a una serie de colaboradores (llamados “mapeadores”³²⁸) cuyas propuestas fueron añadidas al grueso del proyecto como otros mapas posibles. Las propuestas plásticas desarrolladas por los mapeadores funcionan como cartografías multi-formato que incluyen textos, índices, pósters, fanzines, pegatinas o chapas, entre otras propuestas de formalización, y ofrecen una pluralidad de visiones que exceden la cartografía o el catálogo habitual. Este tipo de mapas coinciden con el enfoque de “Mekarteak” sobre la insuficiencia³²⁹ de la representación de un contexto dinámico y complejo a través de una cartografía clásica.

Por citar algunos ejemplos³³⁰, la investigadora María Ptqk, en calidad de mapeadora, retoma el cuestionario utilizado por Juan Luis Moraza durante la realización del proyecto “Incógnitas” que acabamos de mencionar, e invita a intervenirlo mediante una nueva serie de preguntas y reflexiones que permitan “cuestionar el cuestionario”. De este modo, Ptqk sugiere que los parámetros a través de los cuales se construyó la cartografía para “Incógnitas” han cambiado en la actualidad.

326 VVAA, *Mekarteak*... La referencia se encuentra en la hoja de presentación del proyecto, en la caja-objeto junto con el resto de materiales.

327 Participan en el proyecto Olaia Miranda, Ismael Manterola, Fito (Arturo) Rodríguez, Edurne González, Igor Rezola, Arantza Lauzirika y la propia investigadora, bajo la dirección de Natxo Rodríguez.

328 Han colaborado en *Mekarteak* Iker Fidalgo, Oihane Sánchez, Txuspo Poyo, Mawatres, Colaboradora, Juan Zapater, Camilo Torres Zorrilla, Nader Koochaki, Nerea De Diego, Oier Iruretagoiena, Olatz Otalora, Miren Jaio, Xabier Gantzarain y María Ptqk.

329 Esta referencia se encuentra en la presentación incluida en la caja-objeto que reúne los materiales de la investigación. VVAA, “Mekarteak. Euskal Herriko artearen meta-kartografiak/meta-cartografías del arte en el País Vasco”.

330 Los ejemplos que se describen en este apartado como el resto de propuestas que forman parte del proyecto “Mekarteak” se encuentran dentro de la caja-objeto que recoge los materiales de la exposición.

Esta observación de Ptqk sobre el actual cambio de los parámetros nos lleva a reflexionar precisamente sobre la transformación a la que ya hemos aludido, por la que la fábrica fordista se convierte en fábrica cultural, síntoma de la economía creativa. Este hecho ha influido sobre la percepción de los artistas y creadores, por lo que es necesario tenerlo en cuenta a la hora de abordar la idea del sustrato creativo (más adelante, identificamos algunos perfiles relativos al mismo, a pesar de la dificultad de definir dicha composición).

Si algo caracteriza la fábrica creativa, es que se apoya en una masa informe de trabajadores sin fichaje, sin cómputo de horas o puestos de trabajo definidos, como señala Camilo Torres Zorrilla a través de su propuesta para "Mekarteak". Torres Zorrilla presenta el sustrato creativo como un conjunto de sujetos hiperproductivos en constante movimiento. Los individuos que integran este "dispositivo metanfetamínico" son representados por una chapa de color negro que, al ser transportada por los mismos, los identifica como parte de un conjunto móvil. Con esta propuesta, advierte sobre un sustrato productivo integrado por sujetos cuya actividad profesional resulta difícilmente fiscalizable y altamente invisibilizada.

Siguiendo la misma línea, en el texto "Consideraciones a Mekarteak", Juan Zapater³³¹ plantea una serie de matizaciones que reflejan el carácter diverso de este tejido. El término "geografía mutable" empleado por Zapater nos es de aplicación para referirnos a un ecosistema cuya biota se encuentra en constante transmutación. Dicha variabilidad se sintetizó en la documentación que se encontraba accesible en la exposición sobre "Mekarteak". Para ello, se reunieron todo tipo de archivos, registros, listados y bases de datos en general sobre la actividad artística que se había desarrollado en el País Vasco desde 2007 hasta la fecha de realización del proyecto.

Los documentos informaban sobre los proyectos y los artistas que habían formado parte de diferentes programas, certámenes, premios, etc., muchos de ellos de periodicidad anual. Todo ello conformaba una cartografía que cambia de año en año, integrando artistas en diferentes momentos de su trayectoria profesional (en contraste con el mapa de Moraza, que mostraba aquellos artistas que ya contaban con una actividad asentada).

331 Juan Zapater, «Consideraciones a Mekarteak». En *Meta-cartografías...* Este documento puede consultarse junto con el resto de materiales relativos a *Mekarteak* (ejemplares disponibles en la biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU).

Bajo esta modalidad de mapas, identificamos el tipo de “remezclas” que hemos planteado antes, por las que las estructuras oficiales, las no tan oficiales (más autónomas), incluso los proyectos independientes, se relacionan entre sí. Como acabamos de mencionar, para plantear una meta-cartografía del contexto y sus agentes artísticos y culturales, se han revisado tanto los programas impulsados desde la institución, como los promovidos desde el propio sustrato creativo.

Las meta-cartografías de “Mekarteak” condensan las dos direcciones que toman los modelos de gestión cultural a los que nos hemos referido (el monocultivo y el policultivo) y las cuales discurren de arriba hacia abajo (desde la oficialidad hacia el nivel del sustrato) y de abajo hacia arriba (desde el sustrato). Las relaciones que se establecen entre las estructuras oficiales, entre estas y las no oficiales, entre los agentes con estructuras tanto oficiales como no oficiales, y las establecidas entre los propios agentes, influyen en el grado y las formas a través de las que se abordan las funciones correspondientes al sistema de capas: la exhibición, la formación y la producción.

A partir de este conjunto de mapas podemos interpretar qué formatos son los más abundantes en el contexto (en el sentido que expresado Badia³³²): si aquellos orientados a dotar de contenidos los espacios de exhibición, los dedicados a la formación del tejido o los orientados al impulso de la producción artística y cultural. Disponer de una pluralidad de mapas, en vez de un único fragmento, ofrece una serie de indicios sobre las posibles causas del desequilibrio del ecosistema representado.

Identificamos también, una serie de rutas en la búsqueda de programas y prácticas para una producción integrada en el contexto. No obstante, como venimos razonando a lo largo de la investigación, predominan una serie de modelos que terminan por relegar la diversidad del ecosistema a la sombra del monocultivo, aunque desde proyectos como “Mekarteak” se llame la atención sobre el funcionamiento de un contexto cultural discordante con las fórmulas prefijadas por las políticas culturales anglosajonas.

En resumen, a través de proyectos como “Bilbao *Détournement*” y “Mekarteak” comentados aquí, observamos la multitud de relaciones existentes entre artistas y agentes culturales que favorecen la creación de redes. La visión de

332 Brown, *Pájaro y ornitólogo...*, 19-20.

ecosistema que hemos planteado en este mismo bloque temático, lleva a considerar la formación de vínculos mutuos de apoyo, difusión e intercambio que pueden dar pie a modos diferentes de gestión y, por ende, más sostenibles para el entorno y su sustrato.

4.3.3.3. Artistas, perfiles mixtos

A continuación, definimos algunos perfiles a los que las personas con formación artística se han tenido que adaptar para sobrevivir en un entorno de servicios alrededor de la cultura. Como hemos adelantado en los capítulos anteriores, además de la evolución del artista bohemio a un artista implicado con el contexto, productor y con estatus de trabajador (al que nos referiremos más adelante), el perfil del artista ha evolucionado también a formatos como el artista-empresario, el artista-creativo, el artista-artesano o el artista-aplicado, sin olvidar el artista emprendedor y talentoso. Todo ello como resultado del desarrollo de los diferentes sectores que integran las ICC, y un perfil mixto que remezcla diversas aptitudes y actitudes, como la creación, la investigación, la gestión, la mediación, etc. Según profundicemos en este último tipo (el aspecto híbrido), presentaremos formas de producción que difieren de la noción de productividad vinculada al crecimiento del modelo cultural oficial.

A lo largo de este análisis, hemos expuesto que el cambio de modelo económico ha influido sobre la producción cultural y sobre el perfil profesional de artistas y creadores. Entre otras razones, hemos destacado el auge y el desarrollo de las ICC. De esta forma, en las unidades temáticas precedentes hemos hablado de la dimensión del arte y la cultura como un recurso para la regeneración económica y urbana de las ciudades en declive, y de la consideración del arte y la cultura como producto.

Como veremos seguidamente, adoptar una percepción economicista del arte y la cultura influye sobre los modos de producción de la comunidad artística y cultural, de tal modo que la figura clásica del artista se ha transformado progresivamente. En base a esta idea, podemos decir que los miembros de la comunidad creativa convierten su trabajo y/o actividad en su "empresa", y su propia imagen en una marca comercial.

La ciudad cultural ofrece un modelo económico repleto de alternativas de trabajo que difieren de la clásica actividad asociada a los artistas, por la que estos producen en la soledad de sus talleres, para después vender su obra

(una idea habitualmente vinculada con el circuito galerístico y/o museístico tradicional). Hoy por hoy, la trayectoria profesional de los diferentes perfiles de artistas, agentes culturales y creadores en general sigue un desarrollo flexible, ya que busca ajustarse a los nuevos nichos de mercado.

En base a esta argumentación, agrupamos los perfiles que hemos ido mencionando de la siguiente manera:

- El primer perfil se refiere a la **concepción habitual del artista**, como un sujeto que produce, exhibe y vende su obra.

Por esta razón, este es un perfil próximo a los circuitos propios del mercado y/o el sistema del arte, entendido en un sentido clásico. Aunque ambos circuitos siguen vigentes, actualmente, los artistas también encuentran una serie de recursos bajo el modelo de las fábricas de creación y/o fábricas de cultura, que les permiten continuar con la actividad mediante programas de apoyo a la producción y la profesionalización de artistas (becas de producción, residencias artísticas, programas de exposición, etc.).

- Como resultado del desarrollo de las IC y las ICC, identificamos el perfil del **"artista aplicado"** (en el sentido de las "artes aplicadas").

Con ello, nos referimos a un tipo de artista que adapta sus conocimientos y saber hacer a campos como el del diseño gráfico, el diseño de moda, el diseño de producto, la animación y la creación de videojuegos, etc. Actualmente, estos campos son un ejemplo de la ya mencionada "economía creativa".

- Con motivo de la puesta en marcha de la variedad de programas de apoyo al arte y la cultura, surgen nuevos nichos de trabajo que dan pie a figuras o **perfiles híbridos**.

Una de las principales características de este conjunto, es que se trata de profesionales vinculados al arte y la cultura que combinan diferentes ámbitos de actuación como la creación, la investigación, el comisariado, la gestión, la mediación, etc. Por este motivo, dichos perfiles forman parte de un grupo heterogéneo de sujetos, cuya actividad no se reduce simplemente a la creación. Debido a ello, la coletilla "agentes artísticos

y culturales” que utilizamos recurrentemente, apela a la diversidad de artistas que también se dedican a labores relacionadas con el desarrollo de diversos proyectos.

Como resultado del crecimiento de los sistemas de ayudas y subvenciones dirigidas a la producción, la gestión y la difusión de cultura y arte contemporáneo (entre otras modalidades más allá de los premios y los programas expositivos) a las que hemos aludido anteriormente, los perfiles mixtos (como el del artista-investigador, el gestor-artista, el artista-mediador, etc.), al concurrir en dicho sistema, canalizan los medios derivados de la financiación institucional como una forma para promover la participación y promoción del sustrato creativo existente en el contexto.

Destacamos que este perfil híbrido marca una diferencia con la figura individualizada y mitificada del artista como creador de objetos aislados. También difiere sensiblemente de la idea del artista emprendedor o artista empresario. Lo que obtenemos de esta síntesis es un tipo de perfil para la rearticulación de las piezas que completan el proceso creativo, habitualmente separado en la producción y la exhibición como si fueran dos fases incomunicadas en vez de interrelacionadas por un mismo proceso (la propia creación).

Asimismo, relacionamos el perfil mencionado con los modos o las prácticas “tácticas” para el sostenimiento de una producción cohesionada con el contexto y, por ello, menos precarizante para la comunidad de creadores. Achacamos a los perfiles híbridos la habilidad de suscitar el tipo de combinaciones que surgen desde la capa de la base, correspondiente a la producción, y con el ánimo de fomentar el diálogo y/o la puesta en común de los distintos perfiles de agentes artísticos y culturales, y entre estos y la variedad de estructuras culturales, tanto institucionales como más o menos autónomas de la misma. Por esta razón, entre las características extraídas del reino vegetal, la capacidad de creación de redes y conexiones estaría mayormente vinculada con este tipo de caracteres.

Un símil que nos sirve para comparar el impulso de estas prácticas por parte de los perfiles híbridos, es el del artista jardinero, quien cultiva en un mismo terreno múltiples especies y que, como decíamos, supone una vía para la reactivación de un tejido socio-cultural y artístico local atomizado. Recordemos que, a raíz de la parcelación de dicho contexto mediante técnicas como la del monocultivo, se antepone un tipo de formato que dificulta la gestión del arte y la cultura como un bien común integrado en la esfera pública.

4.4. A LA SOMBRA DEL MONOCULTIVO

El desarrollo de la tipología de la ciudad cultural influye sobre las opciones que tienen los artistas de llevar a cabo una trayectoria profesional en un entorno dado. Las modalidades de artista descritas en el apartado anterior, señalan la proliferación de perfiles profesionales como consecuencia de la necesidad de adaptación a los nuevos nichos artísticos y culturales. Aunque dichos perfiles artísticos tengan su origen en la aclimatación al medio para su supervivencia, más adelante veremos que resultan indispensables en la revisión de los esquemas jerarquizados y de los efectos producidos sobre el contexto cultural local.

Arantza Lauzirika y Natxo Rodríguez³³³ analizan el fenómeno por el que las ciudades de Europa y del Estado español, optan por dotar al entramado urbanístico de grandes contenedores culturales diseñados por arquitectos reconocidos. Este hecho nos sirve como referencia para reconocer algunos de los patrones del modelo que se ha ido consolidando con el impulso de la política cultural desarrollada en occidente, para el desempeño del arte y la cultura en relación a otros ámbitos y funciones como las enumeradas por Iñaki Esteban³³⁴ a propósito del Guggenheim Bilbao Museoa.

Volviendo sobre el Guggenheim de Bilbao, ejemplo ya mencionado a lo largo de este estudio, Haizea Barcenilla³³⁵ destaca los numerosos textos que se han escrito sobre las transformaciones sociales que ha conllevado la apertura del museo y su incidencia sobre diferentes sectores. Aunque estos cambios han sido liderados desde un equipamiento cultural, la cultura parece ocupar un segundo plano a pesar de su influencia sobre el discurso oficial. Tal y como sostiene Miren Jaio³³⁶, la apertura del Guggenheim marca el inicio de un cambio en el paradigma cultural a nivel internacional, caracterizado por el uso de la cultura en tanto que producto de consumo y motor de la economía, esto es, como un recurso gestionado a través de grandes "equipamientos-empresa".

333 Lauzirika Morea y Rodríguez Arkaute, «Arte y trabajo», 44-45.

334 Esteban, *El Efecto Guggenheim...*, 20-25.

335 Barcenilla, «Kultur politikak...», 30-31.

336 Miren Jaio Atela, «Una mirada a treinta años de historia. Tout va bien/Garai Txarrak», *Gara* (suplemento de arte Mugalari), 30 de octubre de 2009.

Como hemos visto en las consideraciones previas recogidas en la segunda unidad temática, una de las características de este tipo de esquemas es que suelen funcionar más como un dispositivo de *branding* urbano que como un elemento dinamizador del contexto cultural en el que se ubican. Como señalan Lauzirika y Rodríguez: "La producción artística local, lejos de beneficiarse de la nueva situación, ve cómo estos contenedores se rellenan con exposiciones enlatadas itinerantes que traen grandes masas de visitantes que rentabilizan la inversión."³³⁷

Las reflexiones de Lauzirika y Rodríguez nos llevan a esbozar un contexto cultural que se desarrolla bajo el modelo del monocultivo cultural y en cuyos márgenes, se despliegan los formatos menos reconocidos o visibilizados por los circuitos normativos. Una de las consecuencias del desarrollo del modelo de ciudad basado en la cultura es que tanto los diferentes recursos culturales como el tejido de creadores actúan como *inputs* dentro de la construcción de la misma.

Aunque las ayudas, fomentadas desde la promoción económica para el impulso de actividades artístico-culturales, son una vía para el sostenimiento del trabajo del sustrato artístico, como reseñamos aquí, los objetivos de este tipo de programas pueden diferir de los intereses y las necesidades del contexto cultural local. Es más, la promoción cultural, concebida desde las políticas culturales neoliberales, podría derivar en la constitución de un "vivero creativo" al que los formatos del monocultivo pueden acudir en la búsqueda de la principal materia prima: el talento y las habilidades de sus integrantes. El tipo de incentivos dirigidos a la comunidad de creadores (becas, ayudas, certámenes y premios variados destinados al apoyo de la producción y la exhibición) genera un medio donde dicho tejido detecta posibles vías para el desarrollo de su actividad profesional (esto es, un ecosistema). Sin embargo, ello no implica que los formatos existentes resulten sostenibles para los miembros de este colectivo a medio y/o largo plazo, ya que se trata de impulsos que evolucionan en paralelo a la oferta de ocio y entretenimiento propia de la economía de servicios, por la que se desarrolla una oferta cultural llamativa, pero efímera.

En su estudio, Itziar Zorita³³⁸ nos advierte sobre la necesidad de poner en práctica formatos que difieran de este funcionamiento vertical:

337 Lauzirika Morea y Rodríguez Arkaute, «Arte y trabajo», 45.

338 Itziar Zorita Agirre, «Artista y gestora: zona de contacto», en *Prekariart: trabajo en arte contemporáneo. Precariedad y alternativas* (Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua, 2018), 215-233.

Se trata más bien de exponer intuiciones, prácticas y experiencias [...] que posibiliten la reflexión sobre las políticas culturales y que aporten cierta transparencia y visibilidad a situaciones que no siempre son tratadas y, por tanto, condenan a una repetición de modos de funcionar, inercias continuistas, sin abrirse a posibles mejoras o cambios.³³⁹

El análisis de esta autora deja entrever que las remezclas a las que aludíamos como vía para la búsqueda de programaciones y prácticas más horizontales no son una acciones carentes de conflicto, ya que entran en diálogo intereses y objetivos diferentes: aquellos que responden a la rigidez y la “temporalidad” de la institución, y los relativos a la flexibilidad y la dilatación del proceso creativo; los planes concretos de la institución y la motivación subjetiva e intuitiva que guía la práctica de los creadores.

4.4.1. Encuentros en la “zona de contacto”

Zorita retoma el concepto “zona de contacto”, previamente desarrollado por Mary Louise Pratt³⁴⁰ en la década de los 90, para aludir a la tensión que deviene de la relación entre las instituciones públicas y los creadores. Esta idea nos resulta de aplicación en nuestra investigación para apuntar los riesgos que residen en el impulso de un tipo de promoción artística y cultural adherida a un modelo cultural y urbano específico (la autora utiliza el citado término para describir algunos de los conflictos que surgieron entre los artistas y el equipo técnico del proyecto DSS2016, durante el curso de la capitalidad cultural donostiarra). Aplicado a nuestro sistema de capas y siguiendo los razonamientos de Zorita, a pesar de la disparidad de intereses que afloran entre las capas (es decir, entre los formatos institucionales y aquellos menos institucionalizados), el encuentro resulta necesario a la hora de plantear otro tipo de modos de hacer, como señalábamos al principio de esta unidad.

El concepto de zona de contacto [...] hace referencia a un tipo de prácticas horizontales, donde interaccionan grupos de personas diferentes, con pensamientos y prácticas no coincidentes. [...] sugiere centrarse en los sujetos, agentes, instituciones o colectivos asimétricos que se relacionan a partir de relaciones desiguales y de poder.³⁴¹

339 Zorita, «Artista y gestora...», 216.

340 La investigadora Mary Louise Pratt desarrolla el concepto “zona de contacto” dentro de los estudios coloniales, para referirse a las relaciones de poder y desigualdad surgidos del encuentro entre Europa y los lugares no-europeos.

341 Zorita, «Artista y gestora...», 216.

Como ya hemos señalado, este hecho requiere cuestionar qué tipo de entornos culturales se impulsan y en base a qué objetivos e intereses ya que ello repercute sobre el contexto cultural. Sin ir más lejos, la predominancia de un modelo cultural predeterminado inspira, a su vez, una tipología urbana concreta que puede jugar en detrimento de otros formatos culturales y de las necesidades del propio ecosistema artístico presente en el lugar. Las relaciones jerárquicas propias del monocultivo, desplazan hacia la periferia del sistema oficial del arte y la cultura aquellas prácticas que no cumplen con la hoja de ruta prefijada.

Podemos pensar el tipo de remezclas a las que hemos aludido recientemente como una zona de contacto para la búsqueda de prácticas basadas en una mayor integración y mediación para/con el contexto cultural local y la comunidad de artistas y agentes. Esta idea, según expresa Zorita, “[...] posibilita abrir la vía para dejar atrás un pensamiento más binario y entiende que la zona de contacto ha de ser entendida en términos de presentación simultánea, como espacio compartido y no en términos de separación y enfrentamiento de los agentes que lo conforman.”³⁴²

Esta reflexión muestra cierta relación con algunas de las cualidades que hemos atribuido al sistema de capas, como la flexibilidad y la porosidad que facilitan la interrelación entre los diferentes estratos. La idea del sustrato creativo que hemos desarrollado sugería la posibilidad de que este mismo conjunto se introdujera en las “grietas” de dicho sistema (es decir, en las zonas de contacto entre las capas) para abrir esas “vías de posibilidad” necesarias para la práctica de modos de hacer más acordes al contexto.

En base a lo expuesto, subrayamos de nuevo el papel que desempeñan los perfiles mixtos que hemos descrito a la hora de redirigir los recursos económicos hacia la capa del sustrato creativo: dichas figuras actúan como un transmisor entre la financiación institucional y la base del ecosistema cultural, de modo que se reactive el tejido inherente al mismo. Para ello, se necesita pensar otro tipo de esquemas que asuman la base (la capa de la producción) donde germina este caldo de cultivo.

Entre las opciones para suscitar formatos culturales más coherentes con el contexto, resaltamos la participación de los profesionales vinculados con las diferentes áreas de la creación en la gestión cultural. Las actividades impulsadas por los perfiles mixtos son un ejemplo de formatos en los que tanto la pro-

342 Zorita, «Artista y gestora...», 218.

ducción como la exhibición y la divulgación surgen desde el propio contexto local (en la próxima unidad temática profundizamos en algunos casos). De esta forma, podrían darse modalidades basadas en la colaboración y el asociacionismo de manera que se redujese la división establecida entre lo altamente institucionalizado y el tejido local.

En conclusión, estas formas o prácticas se encuentran englobadas bajo lo que hemos denominado policultivo cultural; un método apoyado en la creación de redes entre las diferentes estructuras que componen el ecosistema referido. En este sentido, los perfiles híbridos actúan como los microorganismos presentes en el humus que metabolizan y aportan el sustento necesario para el mantenimiento de un suelo nutrido.

4.5. PUNTUALIZACIONES E IDEAS PRECONCLUSIVAS

4.5.1. La estandarización del ecosistema

La principal idea que extraemos de la presente unidad temática señala la repercusión de los medios del monocultivo y el policultivo sobre el ecosistema cultural local y su tejido creativo. Recordando nuestro tema de investigación, sostendremos que las características del monocultivo (como un modelo jerárquico y homogenizado), las situaciones que genera y las consecuencias que derivan de las mismas, repercuten sobre el contexto cultural inherente a la ciudad.

Algunas de las consecuencias de la producción de una cultura uniformada, enlaza con las anotaciones recogidas en las ideas preconclusivas de la segunda unidad temática (*De la gentrificación a través de la cultura, a la gentrificación... cultural*). En el citado apartado, establecíamos un paralelismo entre el fenómeno de la gentrificación, que termina por convertir la ciudad en un producto estandarizado y listo para su consumo, y el modelo cultural predominante que, a su vez, desplaza hacia la periferia las prácticas artísticas menos valoradas. Recordemos, no obstante, que el reconocimiento de unas prácticas concretas dentro del sistema de la cultura oficial, depende de circuitos de legitimación cerrados, y con escasas puertas de acceso, al alcance de unos pocos.

Una de las consecuencias que extraemos, es que el sistema se apoya en proyectos estratégicos que pueden hacer sombra a los formatos que se alejan de las áreas prioritarias de inversión. El éxito del esquema de los grandes eventos puede obstaculizar la perdurabilidad de iniciativas más experimentales, como las esbozadas en relación a las capas intermedia y de la base.

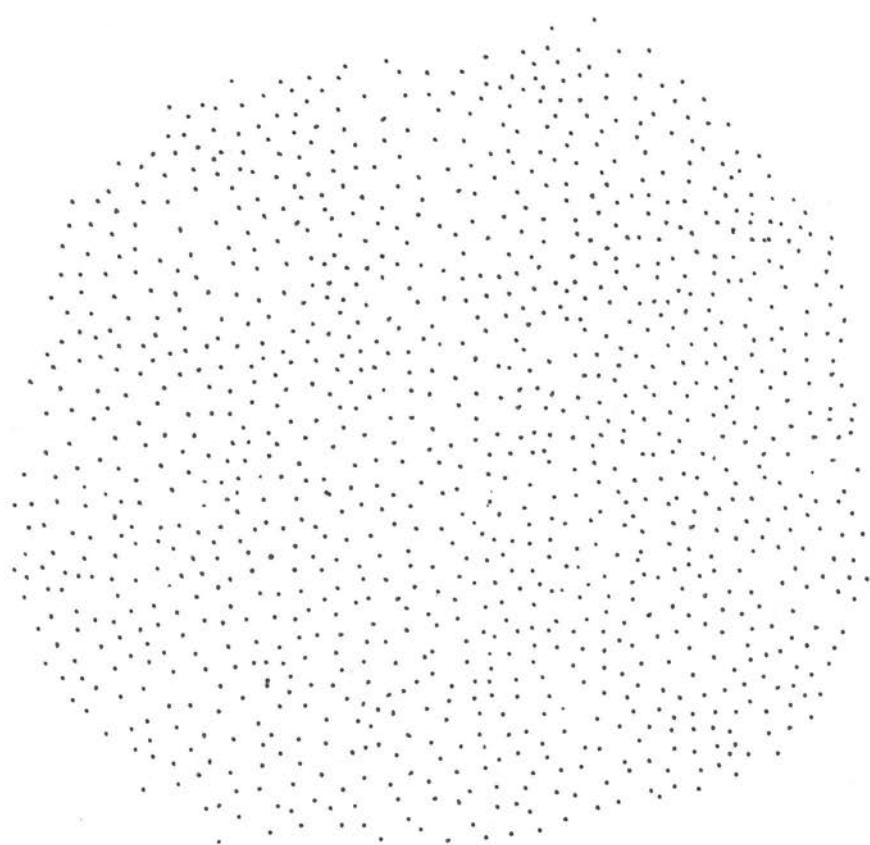
Anteponer una serie de procedimientos asumidos como norma desemboca en una dinámica ampliamente mediada por las instituciones. Ello deriva en un tipo de producción controlada (efecto del monocultivo) de resultados previsibles y que, por el contrario, no genera recursos provechosos para el tejido de artistas locales. De este modo, se desemboca en un tipo de cultura tutelada por las políticas públicas de subvención mediante la cuales se normativiza la creación.

Con ello, se va estableciendo un tipo de formatos subvencionables que van dejando fuera otro tipo de propuestas. Las iniciativas que divergen de lo oficialmente establecido se desarrollan, habitualmente, en condiciones de precariedad y vulnerabilidad. Por esta razón, en el próximo capítulo, ahondaremos en diferentes modelos culturales que asumen el carácter ecosistémico del contexto social y cultural existente, con el fin de facilitar una mayor cohesión e integración entre el entorno y los agentes que trabajan en el mismo.

Dichos modelos tienen que ver con el carácter táctico al que hemos aludido. Por eso hemos destacado la capacidad para la remezcla y la hibridación como una cualidad propia de las prácticas que asociamos al policultivo, ya que, a través de formas colectivas como la colaboración, el asociacionismo, la cogestión, etc. pueden establecerse relaciones más horizontales entre las diferentes estructuras y los agentes existentes en el contexto.

BLOQUE 5

EL SISTEMA DE CAPAS
APLICADO EN EL CONTEXTO
DE LA COMUNIDAD
AUTÓNOMA VASCA (CAV).
CASOS DE ESTUDIO





Introducción. La diversidad de la producción artística para el sostenimiento del contexto

En esta unidad profundizamos en la hipótesis avanzada en la Introducción. Partimos del análisis de los casos de estudio seleccionados, en busca de un tipo de producción artística y cultural que, debido a su pluralidad, albergue la posibilidad de restablecer el equilibrio del contexto cultural de la CAV.

En el segundo bloque temático (*Consideraciones previas sobre los modelos culturales*) hemos presentado el modelo cultural anglosajón, cuyas principales características y consecuencias hemos descrito en la cuarta unidad temática (*El ecosistema cultural: las políticas culturales basadas en el monocultivo y la diversidad de los cultivos híbridos*) bajo el nombre de "monocultivo cultural". Argumentábamos que, aunque el monocultivo es el modelo principalmente reconocido dentro de nuestro contexto, existen formatos culturales heterogéneos que divergen de los esquemas normativizados.

La relación entre los formatos del monocultivo y los relativos al policultivo sugería un sistema de capas que, a modo de metáfora visual, sirve para cotejar la proximidad de diferentes espacios e iniciativas artísticas y culturales con dichos modelos. En el apartado sobre las cualidades de las capas y sus elementos, apuntábamos una serie de aspectos (basados en el tipo de financiación, el modelo y tipo de gestión que se impulsa y la programación de contenidos que se desarrolla en base a la función principal del espacio: exhibición, formación y/o producción) para establecer cierta correlación entre los proyectos culturales y las diferentes capas. En este capítulo, vamos a retomar este sistema para establecer una serie de relaciones y proceder a un análisis más exhaustivo de una serie de proyectos culturales de la CAV a los que ya nos hemos referido en capítulos precedentes.

Si hasta ahora hemos hablado de las formas de cultivo, recurrimos ahora a un símil basado en un sistema de capas, como un modo a partir del cual analizar la permeabilidad de los diferentes proyectos una vez más, en relación al contexto. Este sistema nos ayuda a comprender las fuentes de financiación de los proyectos y las relaciones que se establecen entre las capas y el contexto.

El funcionamiento del sistema de capas oscila entre dos extremos o polos. Los modelos culturales situados en el nivel de la superficie reciben partidas presupuestarias mayores, aunque, como hemos argumentado previamente en los bloques anteriores, mantienen una menor atención hacia el contexto

local. Mientras, según profundizamos a través del sistema de capas en la búsqueda de prácticas más coherentes con el contexto, apuntaremos alternativas de gestión que, aunque dependientes de un modo u otro de la institución, asumen una perspectiva más cualitativa. Esto se debe a que, desde las mismas se impulsan programas y prácticas dirigidas al apoyo de la formación y la producción de la comunidad local de creadores (y no tanto a la exhibición, como en el caso de los modelos de la superficie). Sin embargo, las ayudas económicas asignadas a estas propuestas resultan menores en comparación con las percibidas por los estratos de arriba, lo que dificulta la perdurabilidad de las mismas.

Por lo tanto, una de las características que comparten las iniciativas recogidas en este capítulo, es que cuentan con apoyo oficial, es decir, reciben financiación pública, pero en diferente medida. Por un lado, destacaremos aquellos proyectos que surgen impulsados desde la promoción económica, esto es, dependen, en mayor medida, de las instituciones y las administraciones locales (Gobierno Vasco, diputaciones y/o ayuntamientos, según el caso). Se trata de proyectos fundamentalmente institucionales, lo que nos lleva a considerar algunas prioridades en cuanto a la gestión de estos centros. Al tratarse de una financiación pública, a menudo, el modelo cultural se encuentra circunscrito a los propósitos del órgano que lo impulsa. Este hecho puede desembocar en un tipo de actividad más controlada desde la institución, que a su vez puede repercutir sobre el desarrollo del programa de contenidos. Como veremos más adelante, este tipo de gestión implica una oferta cultural prediseñada. Por otro lado, también procederemos a un análisis más minucioso de una serie de iniciativas que cuentan con financiación pública, pero a diferencia de los anteriores, el impulso económico de dichos proyectos sucede de forma intermitente mediante el sistema de ayudas y subvenciones puntuales.

Las relaciones que se establecen en el sistema de capas sugieren que, mientras la financiación se aglutina en las capas superiores, no puede conseguirse una situación de equilibrio entre los niveles de arriba (orientados a la exhibición) y la capa de la base (cuya principal función radica en la producción).

5.1. LA DISTRIBUCIÓN DE LA FINANCIACIÓN SEGÚN LA “TECTÓNICA” DEL SISTEMA DE CAPAS

Antes de comenzar con el sistema de capas, creemos necesario remarcar una cuestión y es la sensación general de atención a la cultura que se produce desde las asignaciones presupuestarias promovidas por las administraciones públicas. Excepcionalmente, en esta investigación, para comprender el motivo, utilizaremos la actualización de los presupuestos de 2020 del Gobierno Vasco³⁴³.

El presupuesto para la cultura se disemina en todo tipo de áreas relacionadas con dicho ámbito. Como veremos seguidamente, aunque las asignaciones más contundentes estén dirigidas a la producción, esta partida, subdividida en múltiples sectores, resulta menos provechosa en comparación con la partida destinada a los formatos relacionados con la exhibición (la capa de la superficie). Según los presupuestos mencionados, vemos que la asignación para cultura suma un total de 75 millones de euros, que se distribuyen en tres sectores principales:

- Oferta (museos): con una asignación de 16,386 millones.
- Creación y producción: con una cuantía de 33,26 millones.
- Patrimonio: 25,7 millones.

Vamos a basarnos en los dos primeros ámbitos (oferta y creación/producción) para razonar que, si bien se trata de cifras atractivas especialmente en lo referente al aspecto de la creación y la producción, dicho sector es uno de los más vulnerables (como hemos ido argumentando en este estudio).

Si nos fijamos en los números, la asignación para la creación/producción es prácticamente el doble en comparación con la cuantía para la oferta museística. Pero, como ya hemos matizado, esta cantidad debe distribuirse en múltiples áreas, donde el arte contemporáneo es una entre tantas parcelas.

343 Disponibles en varias hemerotecas y en la propia web del Gobierno Vasco: accedido 10 de junio de 2020, <https://www.euskadi.eus/gobierno-vasco/-/noticia/2019/el-departamento-de-cultura-y-politica-linguistica-del-gobierno-vasco-contara-en-2020-con-un-presupuesto-de-276-3-millones-de-euros-en-el-que-destaca-la-apuesta-por-el-sistema-vasco-del-arte-y-la-gratuidad-en-la-ensenanza-del-euskera-hasta-el-nivel-b2/>

Según los presupuestos, Tabakalera cuenta con una cuantía previamente asignada para destinar a dos de las iniciativas que forman parte del proyecto en este momento (300.000 euros de un total de 463.000, la diferencia de 163.000 euros es en concepto de "explotación adicional"): Eremuak, para el fomento de propuestas relacionadas con la práctica artística, y KSI Atea³⁴⁴, un programa para el impulso de las ICC de la CAV.

Dentro de las ICC, se distinguen dos subsectores: el cultural y el creativo. En el subsector cultural encontramos las siguientes actividades: las artes escénicas, las artes visuales (pintura, escultura, fotografía,...), audiovisuales, edición y medios impresos, música y patrimonio cultural. El subsector creativo está formado por las áreas de la arquitectura, la artesanía, los contenidos digitales (aplicaciones, *software*,...), diseño (gráfico, de interiores, de producto,...), gastronomía, industrias de la lengua, moda y complementos, publicidad y *marketing*, y videojuegos. Es decir, que la suma indicada (300.000 €) debe distribuirse entre gran variedad de actividades; de forma similar a lo que ocurre con el ámbito de la producción, cuya asignación se reparte entre las artes escénicas, el audiovisual, la literatura y el libro, las artes plásticas, la música, las iniciativas privadas y el programa fábricas de creación (a su vez, subdividido en diferentes modalidades).

Una de las ideas que extraemos es el énfasis que se hace en el apoyo a la producción de numerosos sectores relacionados con el talento y la creatividad, ambas cualidades integradas en el nivel de la base del sistema de capas, relativo a los productores. Recordemos que es en este estrato donde se producen los contenidos que nutren los formatos relacionados con la exhibición, aunque ello no revierta en una mayor estabilidad económica del tejido local de creadores. La cuantía que finalmente recibe cada proyecto suele resultar insuficiente en cuanto a las posibilidades de generar actividades más estables y/o prolongadas en el tiempo, ya que normalmente se trata de propuestas concretas a realizar dentro de un periodo de tiempo estipulado. Además, el sistema de adjudicación se basa en un sistema de convocatorias y ayudas nominales y, como hemos señalado anteriormente, una de las consecuencias de concurrir en el sistema concursal y/o nominal es que algunas propuestas son seleccionadas, al tiempo que otras quedan en el tintero. Mientras, la partida presupuestaria relativa a la oferta se concede por asignación directa.

344 KSI. Industrias culturales y creativas en Euskadi, accedido 10 de junio de 2020, <http://www.euskadi.eus/web01-a1kulind/es/>

Si tenemos en cuenta el objeto de la financiación, advertimos cómo se cierra un circuito basado en la producción y el consumo. Mientras, una de las ausencias que notamos está relacionada con la falta de cantidades destinadas a los modelos afines a la capa intermedia, cuya principal función se basa en promover la continuidad de la formación de artistas y agentes culturales de tal forma que se incentiva una reformulación³⁴⁵ constante de las prácticas artísticas.

En lo que respecta a la oferta, resaltamos que las asignaciones directas pasan a fomentar, precisamente, los elementos que forman la capa de la superficie (la exhibición). Por esta razón, comenzaremos nuestro análisis tomando el Guggenheim Bilbao Museoa como un caso aparte en comparación con el resto de infraestructuras artísticas y culturales de la CAV. Si nos detenemos en el apartado de los presupuestos destinado a “reforzar el Sistema Vasco del Arte” (sic.), encontraremos que, dentro de la asignación presupuestaria destinada a reforzar el mencionado sistema, la aportación presupuestaria del GV al mencionado museo en 2020 es casi el quintuple que el presupuesto total del asignado al Museo de Bellas artes de Bilbao. El Guggenheim obtiene casi nueve millones de euros (millón y medio más que en 2019), más uno y medio más destinado a compras, frente a los dos millones y trescientos mil euros que obtiene el Museo de BBAA (incluida la parte correspondiente a la reforma y el nuevo plan de adquisiciones). Si a ello añadimos que el presupuesto del Museo Artium se incrementa en medio millón, quedando su asignación en un total de un millón trescientos mil euros, vemos que las diferencias son sustanciales.

Distinguimos varios tipos de modelos planteados desde la institución que pasamos a describir.

5.1.1. Un modelo de éxito: el Guggenheim Bilbao Museoa

El apelativo “un modelo de éxito”, utilizado recurrentemente para referir al Guggenheim, indica un arquetipo impulsado por las políticas culturales europeas para la implantación y el desarrollo del arte y la cultura como motor de fomento y reactivación de la economía. No obstante, a pesar de la inversión, los modelos que surgen amparados en la activación económica no repercuten necesariamente sobre el contexto cultural y su tejido creativo. Es más, Anna

345 Esta era la intención de propuestas como el proyecto cultural para la alhóndiga de Bilbao (Cubo), el centro Arteleku, la escuela de arte Kalostra y determinados programas.

María Guasch y Joseba Zulaika³⁴⁶, sostienen que este tipo de museos se caracteriza por la capacidad de los mismos como representantes de la ciudad en la que se ubican, atrayendo una mayor atención sobre el edificio (conteniente) más que sobre los propios contenidos.

El modelo de gestión desarrollado por Thomas Krens respecto al Guggenheim, se basa en un tipo de estructura cuyo funcionamiento se asemeja al de las corporaciones multinacionales. De hecho, el proyecto formaba parte de una estrategia de expansión basada en la fagocitación del museo en sedes distribuidas por diferentes ciudades a lo largo del mundo, en las que mostrar exposiciones itinerantes.

Como indica Elena Vozmediano³⁴⁷, al tratarse de una marca en expansión, la fundación neoyorquina (propietaria de la misma) cuenta con el poder de decisión en lo relativo a la política de adquisiciones y exposiciones. Se trata de un modelo de gestión particular que responde a la idea de “constelación” expresada por Krens. Como indica Guasch³⁴⁸, Krens aludía al establecimiento de una *lingua franca* (o sea, universal) en lo que se refiere al formato de museo y la exhibición de contenidos. No obstante, como matizan Tellitu, Esteban y González³⁴⁹, a través de este método se pretendía obtener un mayor rendimiento de las exposiciones temporales, mediante la movilización de los fondos contenidos en los almacenes de la fundación. Esta, desde luego, era una propuesta pionera en lo que a gestión de museos se refiere. De hecho, como indica Iñaki Esteban, el Guggenheim es, fundamentalmente, un modelo de gestión más que un modelo de museo, y concreta que: “Con el diccionario en la mano, hay razones para llamar franquicia al Guggenheim, primero por la explotación de la marca, y segundo por su funcionamiento como punto de distribución o exhibición y no de producción”.³⁵⁰

346 Joseba Zulaika y Anna María Guasch, eds., *Learning from the Bilbao Guggenheim* (University of Nevada, Reno: Center for Basque Studies, 2005).

347 Elena Vozmediano, «El Guggenheim Bilbao, después del “efecto”», *Revista de Libros*, nº 137 (2008), acceso 10 de junio de 2020, https://www.revistadelibros.com/articulo_imprimible.php?art=38&t=articulos

348 Anna María Guasch, *Learning from...*, 185.

349 Tellitu, Esteban y González, «Dos intereses...», 101.

350 Esteban, *El Efecto Guggenheim...*, 80.

En la misma línea podríamos enmarcar la noción “museo excitante” acuñada por James Cuno³⁵¹, que hace referencia a un tipo de museo capaz de responder a las necesidades económicas y políticas de una región (por ejemplo, incentivando el turismo). Cuno emplea precisamente el ejemplo del Guggenheim Bilbao Museoa para exponer que los museos ya no se identifican exclusivamente por sus colecciones, sino por la fuerza simbólica de su arquitectura. La espectacularidad del edificio (caracterizada especialmente por su forma y gran tamaño) puede suponer un reto a la hora de adecuar los contenidos artísticos. En este caso, no se trata de procurar un espacio acorde a estos, sino que son los contenidos los que deben adecuarse al contenedor. Evidentemente un “edificio espectacular” requiere de contenidos “a la altura” del mismo. Andrea Fraser sintetiza esta relación que tiene como base la espectacularización tanto del exterior como del interior.

El gran arte demanda grandes espacios. Los grandes espacios demandan gran arte. El arte y la arquitectura grande y espectacular atraen grandes audiencias. El gran público en general [...] es atraído por el arte y la arquitectura grande y espectacular. Los museos necesitan grandes espacios para acomodar el gran arte y las grandes muestras y la gran audiencia que atraen. Necesitan grandes muestras y un gran arte para atraer una gran audiencia que impulse las grandes inversiones para construir grandes espacios y organizar grandes muestras de gran arte que atraigan grandes audiencias.³⁵²

Previamente hemos hecho referencia a la delgada línea que separaría un “museo” como el Guggenheim, de un museo entendido como lugar de preservación de la memoria y el patrimonio. Las palabras de Fraser indican, sin ir más lejos, un modelo de museo que funciona como una sede a través de la cual importar los contenidos provenientes de otras partes del mundo, y que cuenta con una colección propia pequeña en comparación con otros museos. Según Vozmediano,

351 James Cuno, «Against the discursive museum», en *The discursive museum*, ed. Peter Noever (Viena: Hatje Cantz, 2001), 45.

352 Andrea Fraser, «“Isn’t This a Wonderful Place?” (A Tour of a Tour of the Guggenheim Bilbao)», en *Learning from the Bilbao Guggenheim* (University of Nevada, Reno: Center for Basque Studies, 2005), 56.

La colección actual se compone de ochenta y cinco obras de cuarenta y siete artistas que han costado unos noventa millones de euros. [...] El MUSAC de León, que se inauguró en abril de 2005, tiene en la actualidad novecientos diez obras de trescientos dieciséis artistas, con un presupuesto anual para adquisiciones de un millón y medio de euros. Dentro del País Vasco se considera que la colección más sólida es la del Artium de Vitoria, con sólo cuatrocientos mil euros anuales para adquisiciones y centrada en arte español y vasco,...³⁵³

Vozmediano³⁵⁴ señala también, en referencia a la política de adquisiciones, que por lo general se trata de compras realizadas en casas de subastas internacionales, en las que la representación del mercado del arte español es más bien escasa y la presencia del arte vasco es “prácticamente nula”. Incide en que hay una mayor preferencia por los artistas reconocidos y bien situados en el mercado, con obras pictóricas y/o escultóricas de gran tamaño.

Esto coincide con la tendencia comentada por Fraser, en cuanto a la predilección por adquirir obras relevantes y de gran tamaño (una vez más), que compitan con las dimensiones del propio espacio. Estos artistas, según Vozmediano³⁵⁵, funcionan a la vez como una “marca” (la importancia de la firma), y destaca como condición necesaria en relación al consumo cultural. Otra de las anotaciones realizadas por esta autora es que las exposiciones temporales ocupan buena parte del calendario, dedicadas en general, a un único artista o momento histórico.

Basándonos en esto último, podemos decir se trata de una programación de contenidos más bien somera. En cuanto a las muestras dedicadas a artistas del contexto vasco, Vozmediano³⁵⁶ apunta que, en los primeros diez años de andadura del museo, apenas hubo exposiciones temporales dedicadas a artistas propios como Iglesias, Chillida, Valdés, Oteiza o Palazuelo, por citar algunos de los históricos más relevantes.

353 Elena Vozmediano, «El Guggenheim Bilbao,...», párr. 20.

354 Elena Vozmediano, «El Guggenheim Bilbao,...», párr. 21.

355 Elena Vozmediano, «El Guggenheim Bilbao,...», párr. 22.

356 Elena Vozmediano, «El Guggenheim Bilbao,...», párr. 25.

Atendiendo a la relación entre el espacio y el tipo de contenidos que hemos descrito aquí, podemos definir el Guggenheim Bilbao como una sede para la exhibición de arte contemporáneo internacional, razón por la que no acoge, forzosamente, muestras de artistas locales (de Bilbao, de Bizkaia, y de la CAV en general).

5.1.2. Del Cubo a Azkuna Zentroa-Alhóndiga Bilbao

Antes de dar luz verde al Guggenheim, existió una propuesta en firme para establecer un centro cultural en la antigua alhóndiga de Bilbao, no muy lejos de la ubicación del afamado museo. El promotor de la idea fue el entonces alcalde, José María Gorordo (1987-1990), quien invitó al escultor Jorge Oteiza a participar en su creación. El "Cubo" (como se llamó popularmente a esta intención de centro cultural), se aparcó definitivamente un año antes de la aprobación del Guggenheim³⁵⁷. El proyecto contrasta con el modelo de gestión del Guggenheim, ya que esta propuesta cultural estaría destinada, presumiblemente, a cubrir las necesidades de los artistas del contexto local, ya que se basaba en la idea de centro de formación y producción basado en la experimentación.

Varios grupos culturales tomaron "simbólicamente" la alhóndiga para denunciar su coste económico, 42 millones de euros actuales, mientras se demandaban espacios culturales más accesibles situados en los diferentes barrios de la ciudad. Según estos hechos recogidos por Rementeria³⁵⁸, aunque la conversión de dicho edificio en un centro cultural suponía un proyecto

357 Según recoge Iskandar Rementeria en su tesis, el proyecto cultural para la alhóndiga encuentra una serie de obstáculos que terminan por poner fin al proyecto: en abril de 1989 se presenta en el Ayuntamiento de Bilbao una maqueta previa elaborada por Oteiza, y los arquitectos Javier Sáenz de Oiza y Daniel Fullaondo. El edificio de la alhóndiga contaría con una estructura adicional en forma cubo de cristal y acero, en consonancia con el planteamiento y desarrollo estético de Oteiza. Entre otros motivos, esta estructura dificultaría la viabilidad del proyecto, por tratarse de un elemento que sobresaldría por encima de la alhóndiga y del resto de edificios de la zona. En 1990, se acuerda considerar la alhóndiga como monumento artístico, por lo que el proyecto arquitectónico impulsado desde el Ayuntamiento resultaba incompatible con esta característica. Esto produce la paralización del proyecto del centro cultural por parte de este último.

358 Iskandar Rementeria Arnaiz, «Proyecto no concluido para la alhóndiga de Bilbao. Una propuesta sobre la estética objetiva de Jorge Oteiza como método de investigación» (tesis doctoral, Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, 2012), 125, <http://hdl.handle.net/10810/15427>

ambicioso, intuimos que esta propuesta podría haber contribuido al fortalecimiento del tejido presente en el contexto, ya que se habría sustentado el apoyo a la trayectoria formativa y profesional de la comunidad creativa local.

Un rápido vistazo sobre el contexto político y cultural entre finales de siglo pasado y principios de este, sugiere un momento en el que se desvelan las tensiones producidas entre los modelos que lidian por emerger y aquellos que, finalmente, se sobreponen. Los formatos que se encuentran sobre la mesa en este momento, apuntan la dirección de la política cultural que se desarrolla en la CAV, y que como argumentábamos en el bloque 2, discurre en paralelo al marco prefijado por el modelo cultural anglosajón. Teniendo en cuenta qué tipologías prosperan, se va manifestando un panorama cultural que denota, progresivamente, la ausencia de estructuras que, por su tipo de gestión y función, estén orientadas al impulso del tejido de creadores.

En cambio, uno de los principales rasgos distintivos de los formatos que se desarrollan a partir de este momento, es el de aglutinar la mayor pluralidad de públicos posible. Esto es, no conformar sólo un tipo de programación específica para la comunidad de creadores (como se proponía originalmente en el caso el proyecto original de la alhóndiga o como planteaba Arteleku), sino que involucre personas con distintos grados de relación con el arte y la cultura.

De hecho, el carpetazo a un proyecto cultural para la alhóndiga, dejaba en *stand by* el desarrollo de un formato más cercano al tipo de escuelas pensadas por Oteiza, aunque el centro de producción Arteleku se encontraba en activo. Por el contrario, los modelos culturales que se desarrollan a partir de las décadas de los 90 y los 2000, responden a esa línea que se perfila desde las políticas culturales europeas, desde las que se apuesta por una "apertura" del arte y la cultura a la ciudadanía en general, como instrumento de "cohesión social", base de la construcción de la modalidad de la ciudad contemporánea.

Tras la propuesta original, la alhóndiga es hoy el centro Azkuna Zentroa-Alhóndiga Bilbao, en homenaje a Iñaki Azkuna, alcalde de Bilbao en el momento de su inauguración. En el momento en el que abordamos esta investigación, se está reformulando como Centro de Sociedad y Cultura Contemporánea. Un formato distinto al precedente, y que destaca por ser concebido como un espacio abierto a una diversidad de públicos, que acuden a este espacio por numerosos y diferentes motivos (ya sea relacionados con el programa cultural, como con los otros servicios que se integran en este espacio). Por lo tanto, no se trata de un formato exclusivamente orientado a desarrollar una programa-

ción artística y cultural, sino que se ofrece un surtido de contenidos. En este sentido, el programa cultural puede presentar dificultades para diferenciarse y quedar solapado entre la variedad de actividades. No obstante, la reformulación como Centro de Sociedad y Cultura Contemporánea a la que hemos aludido antes, es un proceso iniciado por la nueva dirección en la apuesta por diferenciar el programa artístico y cultural del resto de servicios del centro.

5.1.3. De fábrica de tabacos a fábrica de cultura:

Tabakalera Donostia

Diferenciar un programa artístico y cultural específico dentro de la programación general del centro, es un reto común al emprendido bajo la dirección de Ane Rodríguez al frente del proyecto cultural Tabakalera (2012-2019). Debemos señalar que después de la gestión de Rodríguez, la dirección del centro y, sobre todo, el proyecto cultural de Tabakalera ha sufrido una reestructuración en la que se han mantenido algunos de los programas, otros se han modificado y readaptado, otros han desaparecido, y finalmente, se han incorporado proyectos más cercanos a las industrias creativas que a la producción artística (como el programa KSIAttea antes citado, o el laboratorio 2Deo³⁵⁹).

Al igual que hemos visto con el caso de Azkuna Zentroa-Alhóndiga Bilbao, Tabakalera Centro Internacional de Cultura Contemporánea, adopta la tipología de los centros culturales descritos en la anterior unidad temática. El edificio de Tabakalera puede entenderse como un espacio que aglutina iniciativas tanto públicas como privadas, al tiempo que ofrece una oferta cultural constante.

Tabakalera alberga organismos públicos entre los que se encuentran las sedes del Festival de Cine de Donostia-San Sebastián, la Filmoteca Vasca, el Instituto Etxepare, Zineuskadi o la Escuela de Cine Elías Querejeta. Cuenta también con espacios privados como la cafetería, KutxaKultur y las galerías y talleres en sistema de subarriendo a iniciativas de interés. Además, cuenta con una programación cultural que se desarrolla en cuatro ámbitos de trabajo: las prácticas artísticas, la mediación, la biblioteca de creación y el laboratorio de tecnología y cultura digital.

359 2Deo es un laboratorio audiovisual en euskera situado en Tabakalera. Para más información, ver: «2Deo. Laboratorio Audiovisual», Tabakalera Centro Internacional de Cultura Contemporánea, acceso 10 de junio de 2020, <https://www.tabakalera.eu/es/laboratorio-audiovisual>

Como indica Ane Rodríguez³⁶⁰, la función del centro se define por dos ejes: ofrecer apoyo a la comunidad de artistas y creadores e implicar de la ciudadanía en el proceso creativo. Por este motivo y como matiza Rodríguez, los programas que se desarrollan están pensados para públicos diversos, lo que hace de Tabakalera un proyecto complejo.

Una de las vías para dar continuidad a la profesionalización de los artistas y agentes culturales es a través de los programas públicos que se desarrollan en el centro. Rodríguez destaca el "Espacio de creadores" (*Sortzaileen gunea*), una iniciativa para el impulso, la difusión y la socialización del trabajo de los artistas. Aunque este programa sea uno de los más "invisibles" para el público, Rodríguez recalca la importancia de esta actividad a la hora de fortalecer el tejido artístico local. Para ello, también se cuenta con un programa de residencias, un programa de formación y diferentes talleres, además de ofrecer los recursos físicos y materiales necesarios y espacios de trabajo para los artistas.

En cuanto al uso de espacios, el modelo de Tabakalera se diferencia de otros programas de cesión de estudios como, por ejemplo, el del desaparecido Arteleku, donde los artistas podían ocupar un espacio de trabajo durante varios años, o el modelo de BilbaoArte, centro que ofrece estudios compartidos entre seis meses y un año, bajo la modalidad de las becas de producción ofertadas por este mismo centro. En el caso particular de Tabakalera dichos recursos son utilizados, individual o colectivamente, para la realización de un proyecto concreto, durante un periodo de tiempo definido, por lo que el uso de los espacios es menor en comparación con los modelos citados.

Este tipo de centros también se diferencia por hacer un mayor énfasis sobre las formas que permitan socializar la práctica artística con la sociedad en general (como indicábamos recientemente esta es una de las particularidades que define los centros culturales contemporáneos). Así, a través de una propuesta de mediación, como en el caso de Tabakalera, se reelaboran las relaciones entre artista, proceso y/o producto artístico y público. Rodríguez³⁶¹ incide en que la mediación es fundamental a la hora de acercar los contenidos al público, ofreciendo las claves necesarias para interpretar el lenguaje visual contemporáneo.

360 Ane Rodríguez Armendariz, «Tabakalera», *Jakin*, nº 215-216 (2016): 85-90.

361 Ane Rodríguez Armendariz, «Tabakalera», 87.

No obstante, uno de los riesgos sobre los que nos advierte Carrillo³⁶² es que, al “abrir al público” el taller e incluir los procesos de trabajo del artista, la exhibición y la producción se yuxtaponen. El artista interactúa con el público (por ejemplo, mostrando su proceso de producción en el propio espacio en el que trabaja), y esta actividad se convierte en el tema de la muestra o de la visita. Esta característica marcaría una diferencia con el funcionamiento tradicional de un taller o estudio de artista, en el que normalmente se produce un proceso de trabajo individual, y resguardado de la mirada de los visitantes. Como advierte el artista y teórico Michelle Masucci³⁶³, la producción en sí parece haberse convertido en el producto definitivo (volveremos sobre esta idea más adelante), hecho que podría estar relacionado con el agotamiento de la capa intermedia.

5.1.4. El sistema de capas

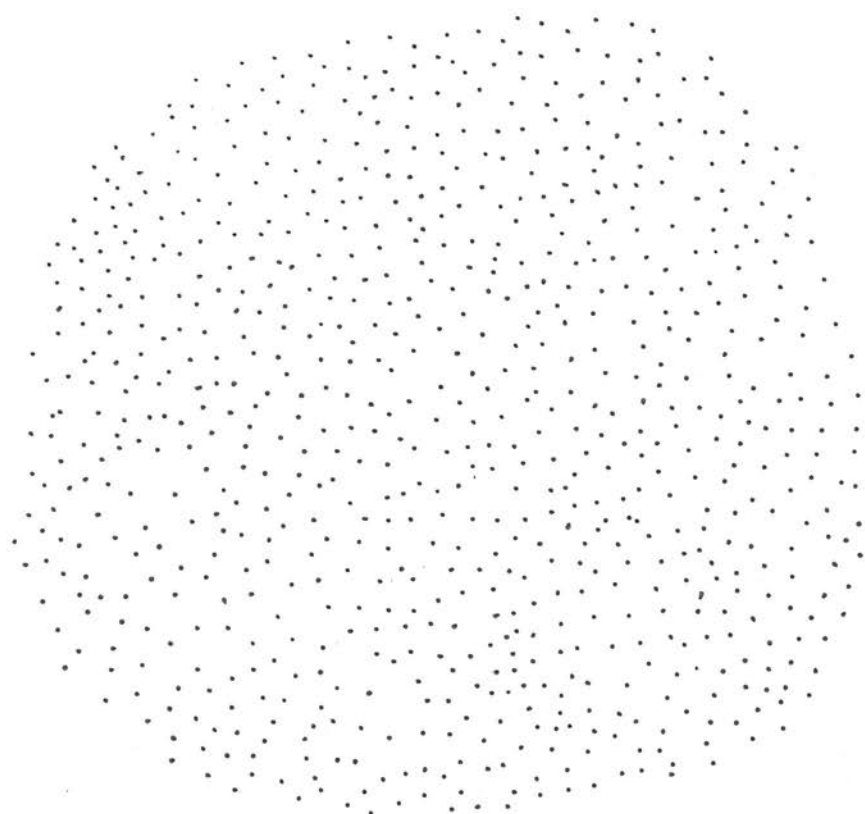
Pero retomemos la idea que da título a este capítulo: las capas. La tectónica de placas, teoría que explica cómo está estructurada la corteza terrestre (la capa más superficial de la Tierra), nos ayuda de nuevo a generar una imagen desde la metáfora visual que nos permite analizar cada ejemplo recogido y su incidencia. La estructura del sistema propuesto (dividido en una capa de la superficie, el estrato intermedio y el nivel de la base) y la misión particular asignada a cada parte (la exhibición, la formación y la producción), influyen sobre la estabilidad de los diferentes modelos, que varía en función de la financiación que recibe la capa en la que se encuentran.

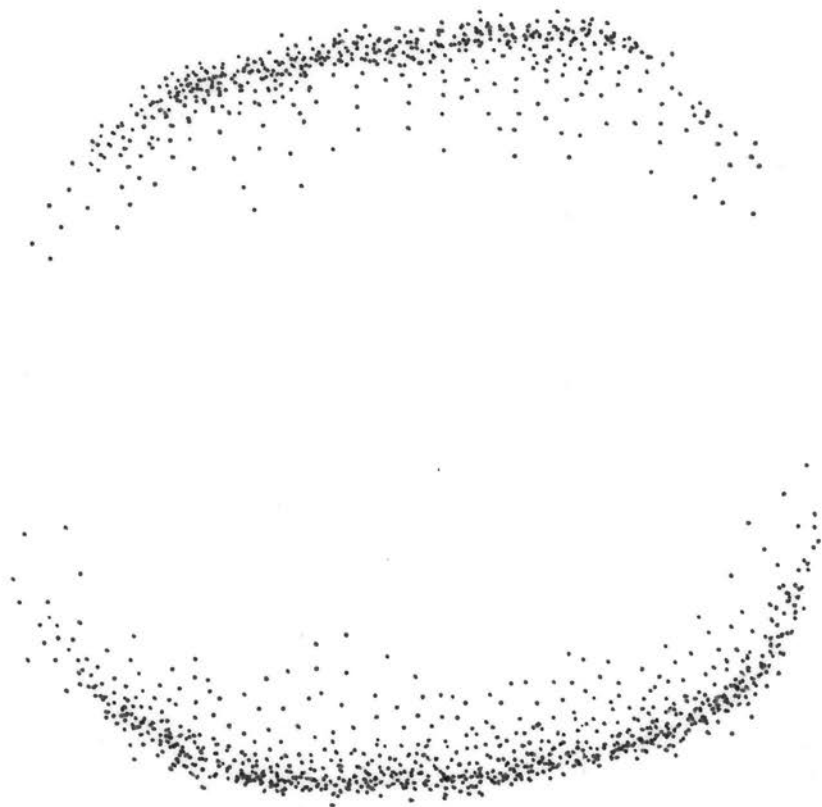
Como hemos indicado al principio de esta unidad, la medida de la financiación que recibe cada iniciativa es el principal criterio que permite ordenar los ejemplos en capas. De tal manera, que este sistema permite visualizar una relación entre los proyectos fundamentalmente institucionales, y que disfrutan de una partida presupuestaria nominativa, y aquellos que, aunque cuenten con apoyo oficial, reciben un presupuesto mucho más reducido al que se accede mediante convocatorias competitivas.

Esto nos lleva a considerar la dirección del impulso los diferentes proyectos, así como los objetivos que persiguen. De este modo, y recordando las cualidades de cada uno de los estratos que componen el sistema de capas, posicionamos

362 Carrillo, «Las nuevas fábricas...», 4-5.

363 Brown, *Pájaro y ornitólogo...*, 17.





en los niveles de la superficie las iniciativas institucionales, mientras que en las capas inferiores situamos aquellas propuestas que surgen desde el tejido creativo. De este modo, basándonos en la posición de cada proyecto a través de las capas, encontramos una correlación entre el tipo de modelo cultural que se impulsa y el monto de financiación que se asigna.

Observamos que los proyectos que cuentan con grandes partidas presupuestarias nominales, como los que acabamos de ver, se sitúan en los niveles de la superficie, mientras aquellas propuestas surgidas desde el propio contexto, deben buscar un método de financiación que habitualmente se solventa recurriendo al sistema de ayudas y subvenciones (por eso describimos este tipo de financiación como "puntual" e "intermitente", ya que varía constantemente). Si atendemos a la distribución presupuestaria (nos detenemos en ello más adelante), distinguimos qué modelos sobresalen sobre el resto.

Depende de qué modelo se incentive también se prioriza la función asignada al mismo, ya sea la exhibición, la formación o la producción. Como ya hemos explicado, cada una de estas cualidades se encuentra asignada a cada una de las diferentes capas. Los proyectos situados en las capas superiores, son aquellos dirigidos fundamentalmente a la exhibición y programación. En los niveles intermedios se sitúan, en una cantidad sensiblemente inferior, las iniciativas orientadas al apoyo de la trayectoria profesional de los artistas, ya sea como formación o como producción. Mientras, la producción artística y cultural (entendiendo la producción en un sentido amplio) es la que carece de un sustento constante en el tiempo.

En resumen, conforme descendemos en el sistema de capas a través de los diferentes proyectos y las funciones que competen a cada uno, también lo hace el flujo económico. Igualmente, una de las cualidades del sistema de capas es que presenta diferentes niveles en cuanto a lo institucional. El nivel de apoyo económico indicaría cierta diferencia entre los proyectos fundamentalmente oficiales y aquellos que desarrollan diferentes formas de relación con la institución.

Los ejemplos recogidos, revelan una gradual flexibilidad, que desafía los efectos de lo que hemos designado como “monocultivo” ya que se alejan de la verticalidad y rigidez de lo estrictamente institucional. Sin ir más lejos, una de las peculiaridades del monocultivo cultural es que está integrado por proyectos que, aunque cuenten con una asignación económica superior, se nutren del talento que prolifera en el caldo de cultivo concentrado en los niveles más profundos, pero que no necesariamente revierte sobre esta base.

Para entender la diferencia entre las láminas que configuran el sistema de capas, a continuación profundizamos en algunos ejemplos de los espacios intermedios a los que nos hemos referido en reiteradas ocasiones. Recordando de nuevo las características de la capa intermedia, su principal función radica en ofrecer una formación continuada a artistas y agentes culturales, por lo que funcionaría como un espacio de mediación entre los formatos de la capa de la exhibición y los formatos del nivel de la producción.

Uno de los ejemplos que destacamos en relación a esta capa es, el ya citado, centro de producción Arteleku. Traemos a colación dicho caso, ya que este modelo se diferencia de las tipologías que hemos ido mencionando a lo largo de este estudio: aunque dependía directamente de una administración, la Diputación Foral de Gipuzkoa, su funcionamiento mayormente autónomo facilitaba la experimentación constante en torno a la práctica artística, la puesta en marcha de propuestas basadas en la colaboración, así como la creación de todo tipo de vínculos con otras estructuras y agentes, tanto dentro como fuera de la CAV.

5.1.4.1. La capa intermedia

5.1.4.1.1. Un lugar para el arte: Arteleku

Santi Eraso³⁶⁴, director del centro entre 1986 y 2006, describe los años 80 como un momento de normalización democrática, social y de crecimiento económico, propicio para la apertura de nuevas instituciones culturales. La transformación de una vieja fábrica de suministros eléctricos en un centro de arte, coincide con la dinámica de convertir infraestructuras industriales en desuso en espacios destinados a actividades culturales y artísticas. Como describe Eraso:

364 Eraso Beloki, «Los últimos días...».

El objetivo principal de su creación fue reconvertir aquella antigua fábrica de suministros eléctricos en un espacio, también fábrica en cierto modo, para que los artistas pudieran trabajar y relacionarse en buenas condiciones de producción y con un alto grado de autonomía, a ser posible.³⁶⁵

Como acabamos de señalar, si bien el centro pertenecía a la Diputación Foral de Gipuzkoa, entidad que sustentaba económicamente este espacio, mostraba una gran flexibilidad en cuanto a su gestión. En palabras de Miren Jaio,

El primer equipamiento dedicado al arte contemporáneo en este periodo fue, en 1986 y a instancias de la Diputación Foral de Gipuzkoa, Arteleku. La creación de un espacio autónomo dedicado a la práctica y la formación, frente al más visible espacio de exhibición, se explica por una voluntad política real de fomentar el arte no como instrumento de representación política sino como bien común, voluntad sustentada por una fe casi mesiánica en el valor simbólico del arte.³⁶⁶

Una de las particularidades de Arteleku fue, precisamente, su situación apartada, ya que este equipamiento se encontraba en un barrio alejado del centro de Donostia, una ubicación que contrasta con la localización de equipamientos como los citados en el apartado anterior (el museo Guggenheim y los centros culturales Azkuna Zentroa–Alhóndiga Bilbao y Tabakalera). En palabras de Santi Eraso³⁶⁷, “Su escala –bajo coste y alto rendimiento– y su condición periférica (incluso respecto a las dinámicas hegemónicas del sistema artístico) le proporcionaron un alto grado de independencia institucional” posibilitando que se gestara un modelo propio.

Arteleku, o el proyecto de Kalostra que en principio pretendía dar continuidad a una de las ramas del mismo, ofrecen un interludio entre dos extremos: el de la exhibición (propia de los formatos de la superficie) y la producción (que relacionamos con las iniciativas de la base). Las estructuras que situamos en este estrato intermedio, suelen funcionar como una bisagra entre los modelos institucionalizados y las formas heterogéneas que provienen del policultivo. Las características del contexto resumidas por Eraso y Jaio describen la evolución

365 Eraso Beloki, «Los últimos días...».

366 Jaio Atela, «Tout va bien/Garai Txarrak».

367 Eraso Beloki, «Los últimos días...».

de Arteleku como un espacio alejado de los circuitos más normativos y al margen de los modelos culturales que surgen, por ejemplo, para engrosar la oferta cultural principalmente destinada al ocio y el entretenimiento.

La formación especializada en una etapa post-universitaria, principal función del estrato intermedio, supone un hito en la profesionalización de los agentes artísticos y culturales que se encuentran en diferentes tramos del desarrollo de su carrera, por lo que esta capa, más flexible que la corteza exterior, facilitaría modos a través de los cuales canalizar la energía que emerge desde la base. Del mismo modo, al ofrecer espacios para el desarrollo de procesos más prolongados, se presta una mayor atención al "cómo", y no tanto al "qué", que engrosa las salas de exhibición de los principales proyectos culturales.

Tomamos Arteleku como ejemplo principal de esta capa debido a su trascendencia sobre el contexto que analizamos. Además, en relación a nuestra investigación destacamos este centro porque en él se gestaron e impulsaron el tipo de iniciativas que relacionamos con el policultivo. Este hecho da cuenta del funcionamiento, más flexible en comparación con los formatos indicados hasta ahora y, por otro lado, de su sentido de "vivero" en el que germinan modos y prácticas que trascienden la concepción tradicional de la escuela de arte basada en el sistema de talleres y disciplinas.

Este es uno de los ejes que, señala Arturo (Fito) Rodríguez³⁶⁸, que respondía a un planteamiento más tradicional (debido a la importancia de los materiales y la técnica, en el sentido de oficio) y estaba organizado a través de un sistema de talleres y de cesión de espacios de trabajo. La segunda línea señalada por Rodríguez, apunta a la maleabilidad de la política cultural desarrollada por el centro, debido a la búsqueda de una mayor adecuación en relación al panorama cultural existente; punto en el que profundizamos en este apartado, ya que adelanta una serie de referentes para comprender el tipo de proyectos y modos de gestión que conforman el ya analizado símil del policultivo cultural (incidiaremos más adelante, por ejemplo, en las iniciativas que surgieron impulsadas por el propio ecosistema del centro, conocidas como Proyectos Asociados).

368 Arturo (Fito) Rodríguez Bornaetxea, «Arteleku desde la perspectiva educacional. Alternativa y modelo: desarrollos, ejes, apuntes», *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, vol. 6. Barcelona: Arteleku, MACBA, UNIA arte y pensamiento, Centro José Guerrero, MNCARS (2011): 222-250.

Las vías señaladas por Rodríguez, revelan un binomio de formación/producción, en el que las cualidades asignadas a cada capa se interrelacionan entre sí. Es decir, cuando hablamos de las funciones de la exhibición, la formación y la producción, no nos referimos a ellas como compartimentos independientes sino que, según el caso, pueden darse simultáneamente. De hecho, el caso de Arteleku es uno de esos ejemplos en los que la oferta de una formación específica y complementaria y el apoyo a la producción (de objetos, de conocimiento y de vínculos de intercambio y colaboración) convergieron a lo largo de los años.

Empezando por el aspecto de la formación, además de la disponibilidad de los talleres y los estudios de artista, en Arteleku se organizaban seminarios, conferencias, cursos y talleres impartidos por diferentes invitados, tanto del contexto local como internacional. Este tipo de planteamiento, permitía que los artistas continuaran su formación, por ejemplo, una vez finalizados los estudios reglados, como los cursados en la facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU. Como recuerda Rodríguez³⁶⁹, esta idea sobre la educación artística sigue la lógica impulsada por el escultor Jorge Oteiza, quien recalca la necesidad de instalar escuelas experimentales de arte. Por este motivo, resulta difícil discernir una oferta formativa compartimentada, ya que Arteleku excedía la normatividad del currículum académico, de modo que promovía la creación de vínculos entre los agentes artísticos y culturales tanto dentro, como fuera del propio centro. Como concreta Rodríguez:

[...] tomando como base la definición de esta categoría educacional, lo que Arteleku ha ido articulando de manera progresiva y en paralelo a la búsqueda de su propia definición ha sido una serie de citas que, trascendiendo la estructura educativa o académica, ha propiciado un tipo de aprendizaje más próximo a las necesidades de los individuos, y que ha venido a completar la enseñanza institucionalizada de los centros formalizados de estudio, fundamentalmente de la Universidad.³⁷⁰

Inciendo en aspectos como la experiencia, la convivencia, la cooperación y el intercambio de conocimiento, resaltamos la capacidad de adecuación a las necesidades de los usuarios como una de las particularidades de Arteleku. En comparación con los modelos comentados, podemos decir que este centro

369 Rodríguez Bornaetxea, «Arteleku desde...», 223.

370 Rodríguez Bornaetxea, «Arteleku desde...», 225.

facilitaba una mayor permeabilidad en relación al ámbito artístico y cultural local y su tejido de agentes, lo que desembocada en una reformulación constante del programa y los propios contenidos. El rumbo de Arteleku ha diferido de los modelos especialmente dirigidos a la exhibición, al ocio y el entretenimiento. Esto se debe a su articulación blanda y porosa, que predisponía el encuentro entre los diferentes organismos que componen el ecosistema artístico y cultural local. Las siguientes palabras de Rodríguez sintetizan las características de la mezcolanza que caracteriza el estrato en el que reside:

Estas demandas, que no son fáciles de detectar y decodificar, encontraron en Arteleku el campo idóneo para su enunciación, y a partir de ahí pudieron, según su nivel de elaboración, cobrar forma de experimento, producto o taller para integrarse en nuevas dinámicas de trabajo, ya fueran del circuito artístico, de la iniciativa cultural o empresarial o simplemente dando continuidad a una evolución práctica, editorial o especulativa.³⁷¹

Como identifica el autor, hacia los últimos años de Arteleku, se va consolidando una tendencia que expande la concepción de la producción artística tradicional: los Proyectos Asociados. Esta denominación alude a una serie de actividades que, aunque surgen en el seno de Arteleku, son impulsadas por artistas y agentes culturales. Reseñamos esta característica, ya que resume una de las ideas expresadas a lo largo de este trabajo, por la que argumentamos que las propuestas surgidas “desde abajo”, desde el propio sustrato, ponen en diálogo las diferentes partes que forman la biosfera cultural. En este caso, se debe a que germinan en un contexto que atiende, como decíamos antes, las necesidades de ese mismo ecosistema, de tal modo que las propuestas que se dan presentan una mayor trascendencia en relación a ese mismo contexto en el que surgen y se desarrollan; hecho que queda reflejado en las varias iniciativas que continuaron su andadura fuera de las paredes de Arteleku, desbordando cualquier intento de compartimentar los contenidos del centro.

Dicho esto, retomamos las reflexiones de Santi Eraso³⁷² sobre las instituciones que nacen en base a un prototipo (como los citados formatos estratégicos) y otras estructuras que van construyendo su propio modelo progresivamente, conforme a la relación que mantienen con el propio entorno. Para expresar el

371 Rodríguez Bornaetxea, «Arteleku desde...», 225.

372 Eraso Beloki, «Los últimos días...».

comportamiento del citado centro y, por ende, de los proyectos que tuvieron lugar en el mismo, Eraso compara el desarrollo de Arteleku con el del crecimiento de un elemento que ya hemos visto: un rizoma (un tallo subterráneo que crece horizontalmente y de forma indefinida, al tiempo que multiplica sus raíces y sus brotes).

Algunas de las líneas programáticas identificadas por Rodríguez surgen dentro del marco de los Proyectos Asociados, por lo que se alejan del funcionamiento habitual del taller y se acercan, más bien, a la idea del laboratorio. Las iniciativas que mencionamos a continuación, se desarrollaron bajo los formatos de la colaboración y la cogestión con otros grupos e instituciones y el propio Arteleku. Entre otros ejemplos, podemos citar Audiolab, un proyecto que surge en 2003 bajo la dirección del artista Xabier Erkizia, para el desarrollo de proyectos en torno al sonido y la música experimental. También destaca una línea programática orientada al arte y la tecnología, desde la cual se abordaban medios como el arte electrónico y digital, visualización de datos, dispositivos interactivos, videojuegos experimentales, las redes y la investigación en torno al medio audiovisual, entre otros. En cuanto a las actividades que rebasan las paredes de Arteleku, Rodríguez destaca proyectos como D.A.E.³⁷³, Mugatxoan³⁷⁴ y Colectivo Erreakzioa-Reacción³⁷⁵. Entre las apuestas por el trabajo colaborativo, destacan los proyectos "Arte y Electricidad" (2000-2003) y "Tester" (2002-2005), ambos impulsados por la Fundación Rodríguez³⁷⁶. En el caso de este último, se trata de un proyecto colectivo enfocado en la producción, distribución y difusión del hecho artístico contemporáneo relacionado con el medio audiovisual. Un aspecto a destacar es que desde "Tester" (y desde el ánimo en general de la Fundación Rodríguez) se enfatiza la descen-

373 D.A.E. (Donostiako Arte Ekinbideak) es una estructura independiente de producción que surge en 1999 en colaboración con diferentes instituciones de Gipuzkoa e impulsada por Gorka Eizagirre, Xabier Salaberria, Peio Aguirre y Leire Vergara.

374 Mugatxoan es un proyecto artístico impulsado desde 1998 por Blanca Calvo y Ion Munduate dedicado a la investigación y creación artística, abordando procesos que no se adecúan a los sistemas tradicionales de producción. Para más información, ver: «Mugatxoan |», accedido 10 de junio de 2020, <http://www.mugatxoan.org/>

375 Integrado por Azucena Vieites y Estíbaliz Sadaba, enfocado en la práctica artística, el feminismo y el activismo.

376 Fundación Rodríguez es un colectivo artístico formado por Fito Rodríguez y Natxo Rodríguez (ambos artistas y docentes en la Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU), para la puesta en marcha de proyectos relacionados con nuevos medios audiovisuales y soportes multimedia. Para más información, ver: «Fundación RDZ», accedido 10 de junio de 2020, <http://www.fundacionrdz.com/>

tralización de la actividad. Tal y como expresan sus impulsores en la página web del proyecto³⁷⁷, se dedica una especial atención a aquellos ámbitos sin presencia o visibilidad en los circuitos oficiales (tanto locales como internacionales) del panorama oficial de las artes visuales. A su vez, también se dieron colaboraciones fructíferas con diferentes instituciones, tanto locales como del Estado. En este aspecto, Rodríguez destaca la publicación en papel de la serie "Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español", un proyecto editorial de investigación realizado en coproducción entre Arteleku y la Diputación Foral de Gipuzkoa, el Centro José Guerrero y la Diputación de Granada, el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona MACBA, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía MNCARS, y la Universidad Internacional de Andalucía UNIA, arte y pensamiento.

Teniendo en cuenta lo descrito en este apartado, podemos decir que una de las divergencias de Arteleku en relación a casos de estudio como los descritos hasta ahora, es que este centro optaba por la diversidad, tanto en lo relativo a su programación, como a la relación entre las personas. Así, se facilitó la creación de estructuras autónomas como las mencionadas que, aunque mostraban un funcionamiento a parte, surgían y formaban parte del mismo tallo conductor. Este hecho facilitaba que los propios usuarios, de forma independiente o en colaboración con otros agentes, desarrollaran sus propias propuestas que, a su vez, podían tener lugar tanto en el centro como en otros espacios.

Por este motivo, y como indica Arturo (Fito) Rodríguez, en la obra "Incógnitas, cartografías del arte contemporáneo en Euskadi"³⁷⁸, su autor, el artista Juan Luis Moraza, además de situar Arteleku como uno de los nodos fundamentales del contexto artístico del territorio, lo representa como un "agente", esto es, como un elemento capaz de generar un efecto sobre el propio entorno. El comportamiento mutable de Arteleku ejemplifica la capacidad de diversos modos culturales para crecer y expandirse considerando el ecosistema en el que se ubican y se desarrollan, adquiriendo así un mayor nivel de permeabilidad en relación al contexto creativo.

377 «Fundación RDZ», accedido 10 de junio de 2020, <http://www.fundacionrdz.com/>

378 «Incógnitas,...». Guggenheim Bilbao.

Los ejemplos comentados y la descripción de Eraso sobre la evolución de Arteleku muestran este espacio como un dispositivo conector, esto es, como un ente capaz de sumar diferentes sensibilidades (artistas, agentes culturales, institución, etc.) y generar diferentes tipos de vínculos que, finalmente, en palabras de Eraso, conformaron una “comunidad afectiva” en torno a Arteleku. Según Arturo (Fito) Rodríguez³⁷⁹, la posibilidad de que el centro pudiese plantear un funcionamiento diferente, podría deberse al hecho de haber guardado las distancias con el poder político y las tendencias *mainstream*, en lo que se refiere al sistema del arte.

Retomando el análisis de Arturo (Fito) Rodríguez³⁸⁰, este sugiere que el referente creado desde Arteleku es difícil de ignorar en un panorama cultural marcado por la expansión de iniciativas más impactantes. El interés por Arteleku que mostraban los proyectos culturales que se desarrollarían posteriormente en la CAV, situaban el centro de arte, cuya evolución se había dado al margen de los intereses políticos y económicos, en una posición menos independiente.

Como ya se ha señalado en esta investigación, los últimos años de actividad de Arteleku coinciden con el ánimo de reorganizar el mapa cultural de Donostia³⁸¹. El proyecto cultural Tabakalera había empezado a desarrollarse cuando aún existía Arteleku y, una vez terminadas las obras del nuevo centro, los servicios de Arteleku junto con el proyecto cultural Tabakalera se trasladarían a este nuevo espacio. En 2012, la nueva dirección de Cultura de la Diputación Foral de Gipuzkoa, plantea desvincular ambos proyectos, devolviendo Arteleku a su modelo como espacio de creación³⁸². De hecho, el centro se había recuperado tras las inundaciones con el apoyo de usuarios, trabajadores del centro y vecinos, mientras que el nuevo proyecto cultural Tabakalera aún no contaba con una dirección. Desde Diputación, se tantea incluso un nuevo modelo de gestión. La entonces directora de cultura, Garazi López de Etxezarreta, plantea formatos como la autogestión del centro por parte de los artistas y usuarios del mismo, como fórmula para refundar este proyecto.

379 Rodríguez Bornaetxea, «Arteleku desde...», 233.

380 Rodríguez Bornaetxea, «Arteleku desde...», 233.

381 «Arranca el Centro de creación Arteleku-Tabakalera», EITB, acceso 10 de junio de 2020, <https://www.eitb.eus/es/cultura/detalle/597301/arranca-centro-creacion-arteleku-tabakalera/>

382 Mixel Ezquiaga Mezquiaga, «Arteleku quiere ser libre otra vez», *El Diario Vasco*, 12 de febrero de 2012, acceso 10 de junio de 2020, <https://www.diariovasco.com/v/20120212/cultura/arteleku-quiere-libre-otra-20120212.html>

5.1.4.1.2. Del espacio para el arte al claustro: Kalostra

Dos años después, en 2014, se produce el cierre definitivo de Arteleku y en septiembre de 2015, abre sus puertas Tabakalera Centro Internacional de Cultura Contemporánea. Mientras ese mismo año, en el convento de Santa Teresa, situado en la parte vieja donostiarra (donde se pretendía reformular Arteleku³⁸³), bajo la dirección de Xabier Gantzarain, el proyecto evoluciona en la escuela de arte experimental Kalostra.

Se puso así en marcha un curso de doce meses de duración, dividido en dos semestres. El claustro de profesores estaba compuesto por seis artistas locales de reconocida trayectoria: María Luisa Fernández, Ana Laura Aláez, Ibon Aranberri, Jon Mikel Euba, Asier Mendizabal, Itziar Okariz y Sergio Prego. Dicho claustro fue el encargado de seleccionar 15 artistas noveles, entre las solicitudes recibidas, para comenzar su formación en Kalostra.

En noviembre de 2015 el entonces diputado de Cultura Denis Itxaso, anuncia el cese de la escuela. Según sus declaraciones³⁸⁴, la escuela no podría seguir financiándose para no “duplicar esfuerzos” con Tabakalera. Kalostra apenas duró un curso en funcionamiento y aunque se achacaron coincidencias programáticas entre ambos centros, Xabier Gantzarain³⁸⁵ afirmaba que Kalostra no suponía ninguna duplicidad con Tabakalera, ya que se trataba de una escuela de arte, por lo que esta y Tabakalera respondían a modelos culturales diferentes. No obstante, en enero de 2016 el gobierno foral ratifica su decisión. Itxaso³⁸⁶ aseguraba que Kalostra no podría mantenerse en funcionamiento mientras acometían “un desafío de primer orden”: dotar de contenido el centro cultural Tabakalera.

383 Inés P. Chávarri, «Arteleku se despide de su sede bajo la sombra de los años dorados», *El País (País Vasco)*, 11 de mayo de 2014, acceso 10 de junio de 2020, https://elpais.com/ccaa/2014/05/11/paisvasco/1399827372_139175.html

384 Teresa Flaño, «La Diputación suspende Kalostra para no duplicar esfuerzos con Tabakalera», *diariovasco.com*, 31 de octubre de 2015, acceso 10 de junio de 2020, <http://www.diariovasco.com/culturas/201510/31/diputacion-suspende-kalostra-para-20151031011635-v.html>

385 Mario García, «Xabier Gantzarain: “Kalostra es una escuela de arte y por ello no hay duplicidad con Tabakalera”», *El Diario Vasco*, 3 de noviembre de 2015, accedido 10 de junio de 2020, <https://www.diariovasco.com/culturas/201511/03/kalostra-escuela-arte-ello-20151103001531-v.html>

386 EFE, «Itxaso: “No pueden convivir Kalostra y Tabakalera porque esto no es Berlín”», *El Mundo (País Vasco)*, 27 de enero de 2016, acceso 10 de junio de 2020, <http://www.elmundo.es/pais-vasco/2016/01/27/56a8c088e2704e0b2a8b4616.html>

Se da la paradoja de que en la misma semana que se inaugura el edificio de Tabakalera se cierra, en el mismo barrio de Gros, Kortxoenea³⁸⁷ centro *okupado* y auto-gestionado. Su cierre, unido al cese de actividades de Kalostra conlleva que la programación y producción artística y cultural de la ciudad se reduzca prácticamente a la ofertada por Tabakalera. Este hecho recuerda al caso del desalojo unos años antes en el barrio de Rekalde en Bilbao de la ya mencionada Kukutza. Ambos ejemplos no se reducen simplemente al cierre de un centro social a petición del propietario original del edificio, sino que se va mostrando la predilección por otro tipo de proyectos culturales, afines a la percepción global de lo considerado como artístico y/o cultural.

Con el cierre de Arteleku y la desaparición de Kalostra, identificamos un contexto cultural en el que se da una mayor ausencia de espacios dedicados a la formación no reglada de los artistas. Aunque los equipamientos que siguieron a continuación, como Tabakalera o Azkuna Zentroa-Alhóndiga Bilbao y otros centros de producción artística, también destinan una programación específica para los agentes artísticos y culturales (de arriba hacia abajo), lo hacen en menor medida y presentan diferencias en comparación con modelos como Arteleku, desde el cual se abordaban diversos enfoques en torno a la práctica.

Aquí cabe matizar que, espacios como el citado centro o la escuela de arte Kalostra, ofrecían precisamente, un espacio en el que continuar con la práctica artística una vez finalizada la formación reglada. Disponer de este tipo de estructuras supone una alternativa para dar continuidad al aspecto plástico, sin recurrir exclusivamente al sistema de becas, ayudas y subvenciones (un recurso más acotado en cuanto a acceso, financiación y tiempos para la ejecución de un proyecto plástico) o a través de la academia, por ejemplo, mediante la incorporación en un programa de doctorado, lo que nos conduce al ámbito de la investigación dirigida a la docencia.

387 Para más información, ver: «Kortxoenea gaztetxea», en *Wikipedia, entziklopedia askea*, acceso 10 de junio de 2020, https://eu.wikipedia.org/w/index.php?title=Kortxoenea_gaztetxea&oldid=7241901

5.1.4.1.3. Centros de cultura, centros de producción y otros modelos

La idea que extraemos del párrafo anterior, es que, en el momento de dejar la Facultad y emprender un camino profesional, se debe afrontar la búsqueda de métodos que sostengan la continuidad de la práctica. Por eso, a continuación, mencionamos algunos ejemplos de espacios que actualmente incluyen programas de apoyo a la práctica artística, mediante convocatorias de ayudas a la producción y la difusión: el Centro Cultural Montehermoso³⁸⁸ (dedicado a la programación) en Gasteiz, y el centro de producción BilbaoArte³⁸⁹ ubicado en Bilbao.

Ambos abren sus puertas en la década de los 90, un periodo durante el que tienen lugar grandes transformaciones en relación al modelo económico y urbano (tal y como hemos expuesto a lo largo de la segunda unidad temática). El lapso entre finales de los años 80 y principios de los 2000, es el momento del aumento de los proyectos y equipamientos culturales de renombre. En Bilbao, el Guggenheim se encuentra en activo. También se encuentran en pleno rendimiento otros espacios expositivos, como la Sala Rekalde³⁹⁰, en marcha desde 1991, una red de galerías y una serie de espacios orientados particularmente a la formación en arte, como la facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU. En Gipuzkoa están en marcha el ya mencionado Arteleku y la escuela de arte de Deba, y la sala Amárica en Gasteiz desde 1989 hasta 2002.

388 El Centro Cultural Montehermoso, activo desde 1991, es un espacio de producción, exhibición y difusión de creación contemporánea, y dependiente del Departamento de Cultura del Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz. Para más información, ver: «Centro Cultural Montehermoso Kulturunea», accedido 10 de abril de 2020, https://www.montehermoso.net/pagina.php?home=1&id_p=2083

389 BilbaoArte, inaugurado en 1998, es principalmente un centro de producción, aunque también se desarrollan diferentes actividades complementarias. Para ello, las instalaciones de BilbaoArte cuentan con una serie de recursos y talleres especializados (escultura, serigrafía y grabado, nuevas tecnologías y “*medialab*”), a cargo de los diferentes maestros de taller, quienes se encargan de apoyar y asesorar a los artistas durante el proceso de producción. Ya que en el texto hemos mencionado el programa de residencias para artistas, debemos señalar que el mismo está financiado por la Fundación BBK. Para más información, ver: «BilbaoArte | BilbaoArte, centro de producción artística dependiente del Ayto. de Bilbao», accedido 10 de abril de 2020, <https://bilbaoarte.org/>

390 La sala Rekalde contaba con un segundo espacio, Rekalde, Área 2, situado en la calle Alameda Mazarredo, a poca distancia del local principal. Rekalde, Área 2 fue un espacio para la puesta en común del trabajo de los artistas jóvenes.

En el caso de Montehermoso y retomando el análisis de Maider Zilbeti³⁹¹, es bajo la gestión de Xabier Arakistain, "Arakis", (2007-2011), cuando el centro se enfoca a la programación de contenidos relacionados con el arte contemporáneo. Hasta aquel momento, Montehermoso había funcionado como contenedor de diversas actividades artísticas que tenían lugar en Gasteiz, pero que no disponían de un espacio fijo para su desarrollo. Siguiendo el estudio de Zilbeti, la dirección de Arakistain, además, apunta una etapa muy concreta en la trayectoria del centro, diferenciada por la gestión del mismo desde una mirada feminista que trataba de garantizar la equidad de género, tanto en la gestión como en la programación de contenidos y que, al mismo tiempo, introducía la teoría feminista en un espacio institucional.

Aunque el formato planteado por Arakistain suscitó una serie de desacuerdos entre Montehermoso, el Ayuntamiento de Gasteiz y la opinión pública en general, destacamos esta fase por la relevancia del programa de contenidos. Se organizaron diferentes exposiciones, seminarios, cursos, talleres, etc., que, además de acercar al contexto el trabajo de artistas internacionales de reconocida trayectoria, también eran relevantes en cuanto a la educación en arte y cultura, y la generación de debate y de pensamiento crítico en una dirección diferente a la prescrita por el crecimiento de las ICC.

Deducimos que el modelo desarrollado por Arakistain posicionaba a Montehermoso como un centro cultural que se alejaba de la tutela institucional y de los intereses políticos y económicos asociados al impulso de la cultura. Como recoge Zilbeti³⁹², desde los grupos políticos de la oposición en el Ayuntamiento de Gasteiz, se expresa el recelo por el rumbo que toma el centro durante este periodo. Entre las alegaciones señaladas por Zilbeti, se acusaba a la dirección de que la programación se desarrollaba sin tener en cuenta su marco geográfico y de la falta de comunicación entre el ayuntamiento y Gasteiz en general. También se señalaba que el gasto público de Montehermoso resultaba elevado teniendo en cuenta el grado de "rentabilidad social" que se obtenía de esta actividad.

391 Zilbeti Pérez, «Arte-ekoizpen feministak...», 259-260.

392 Zilbeti Pérez, «Arte-ekoizpen feministak...», 268-269.

Como continúa la autora mencionada³⁹³, diferentes grupos y profesionales de la cultura de Álava, mostraron su preocupación por el debate originado en torno al formato de Montehermoso. Su planteamiento, en estrecha relación con la teoría feminista, propiciaba que dicho centro no se redujera al modelo único adoptado por las instituciones en cuanto a la gestión, la programación, la comunicación y la exhibición de las prácticas artísticas contemporáneas.

Actualmente y aunque con asignaciones, formatos y estructuras muy diferentes, tanto en BilbaoArte como en Montehermoso, se enfatiza un tipo de contenidos dirigidos al impulso de la producción de los artistas locales, quienes pueden encontrarse en diferentes etapas de su trayectoria formativa y profesional (tanto cursando estudios en distintos ciclos, ya sea en grado, máster o doctorado, como ya finalizados).

En Montehermoso, esto se da a través de una convocatoria para la selección de proyectos artísticos para artistas locales que acrediten un mayor recorrido³⁹⁴, y una convocatoria³⁹⁵ dirigida, especialmente, al alumnado matriculado en cualquier ciclo de la Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU.

BilbaoArte, en cambio, surge de la necesidad de contar con un espacio destinado a cubrir la producción y las necesidades técnicas de los artistas locales. Para ello cuenta con una serie de talleres especializados a disposición de los artistas, por lo que es un ejemplo de centro dedicado fundamentalmente, al impulso de la producción de los artistas. La gestión de BilbaoArte está especializada en potenciar este aspecto mediante la convocatoria anual de ayudas a la producción, la cesión de espacios de trabajo para artistas por periodos comprendidos desde los seis hasta los doce meses, o ceder el uso de su infraestructura puntualmente, para la producción de artistas locales. El centro hace especial hincapié en el programa de becas, en incluir y atraer a artistas de otras comunidades autónomas y de otras nacionalidades, con la idea de "refrescar" el contexto local.

393 Zilbeti Pérez, «Arte-ekoizpen feministak...», 276-279.

394 Para más información, ver: https://montehermoso.net/pagina.php?temp=_temp&id_p=2570#

395 Para más información, ver: https://montehermoso.net/pagina.php?noadmin=1&temp=_temp&id_p=111

Mientras Arteleku se encontraba activo, ambos centros resultaban complementarios, aunque los dos se centrasen en la formación y en la producción. A diferencia del modelo Arteleku (donde los artistas podían utilizar los estudios y talleres durante años), la periodicidad de la convocatoria que vertebra el funcionamiento de BilbaoArte determina, en gran medida, el uso y la disponibilidad de los espacios (los estudios compartidos y los talleres), lo que revierte en una mayor rotación de usuarios, además de la necesidad de ajustar la propia producción al tiempo de disfrute de la beca y la cuantía concedida. Mientras que el programa formativo de Arteleku resultaba una pieza troncal del modelo, el de BilbaoArte está esencialmente enfocado al acompañamiento de los artistas durante el proceso de producción.

Desde BilbaoArte, también se establecen colaboraciones con otros centros (como en el caso de las residencias artísticas, tanto nacionales como internacionales) y diferentes iniciativas que se desarrollan en el contexto artístico y cultural de Bilbao mediante la cesión puntual de espacios (por ejemplo, para la realización de talleres, jornadas, ciclos formativos, visionado de películas, etc.). De este modo, además de resultar un centro para el impulso de la trayectoria profesional de los artistas, también supone un espacio de encuentro para la comunidad de creadores.

La desaparición de proyectos como Arteleku o la corta vida de propuestas como Kalostra o el programa de contenidos desarrollado en Montehermoso durante la dirección de Arakistain, producen una serie de carencias en relación al contexto artístico y cultural local: la ausencia de espacios mediante los cuales los artistas puedan continuar con su trayectoria formativa y profesional una vez terminados los estudios reglados. Se advierte una mayor falta de contenidos dirigidos a la formación, al tiempo que el aspecto de la producción adquiere más presencia.

Los huecos producidos, pasan a suplirse y/o compensarse mediante proyectos que tienen como objetivo fomentar los espacios intermedios entre la formación y la producción, en un sentido estricto. Entre los espacios que promueven una mayor holgura de esta capa intermedia señalamos los proyectos que se desarrollan en paralelo al programa académico, dentro de la Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU.

5.1.4.1.3.1. Más allá del currículum académico

En la Facultad de Bellas Artes se produce obra continuamente, característica que le identifica. Esto se debe al resultado de la realización de proyectos durante el curso de diferentes asignaturas. La particularidad que destacamos es que el proceso de producción no finaliza en las aulas y talleres, sino que se intenta movilizar el trabajo realizado y la profesionalización del alumnado a través de programas y diversas actividades. Habitualmente, muchas de las piezas pasan a formar parte de diferentes exposiciones y programas, ya sea mediante convocatorias de la propia Facultad o a través de agentes externos (por ejemplo, los concursos y premios convocados por diferentes entidades).

Al mismo tiempo, dentro del centro, surgen propuestas que se dan en los márgenes del currículum académico, pero que resultan relevantes en la trayectoria formativa y profesional del alumnado universitario de los distintos ciclos (grado, máster y doctorado). La convocatoria para la producción de programación propuesta por el alumnado ZaBBAAlík, por ejemplo, resulta ser una vía para la formación profesional del alumnado, a través de la creación de puentes entre la Facultad y diferentes agentes del contexto artístico y cultural local e internacional. En este caso, se busca la implicación directa de los estudiantes en la dirección, gestión, organización y comunicación de diferentes propuestas.

Dentro de las diversas convocatorias de la Facultad, las/os alumnas/os puede participar en exposiciones, talleres, jornadas, programas de intervención artística, festivales, residencias artísticas, prácticas, etc. Por citar otros proyectos promovidos por la Facultad, podemos mencionar las residencias artísticas en Reno (Nevada), la Antártida y Pekín (China) o la organización de exposiciones para mostrar el trabajo del alumnado (por ejemplo, al finalizar una de las estancias en el extranjero como las mencionadas, el grado o en colaboración con otras iniciativas), y programas de intervención artística, como las realizadas en la caseta del puente de Deusto o Arteshop (en colaboración con los organismos de promoción económica de Bilbao), además de otras iniciativas vinculadas a la investigación, como la organización de diferentes jornadas y proyectos de investigación de diversa índole.

De este modo, identificamos la Facultad como un centro oficial perteneciente a una institución (la Universidad del País Vasco UPV/EHU), pero que ejerce además como centro de producción más allá de la formación académica, permitiendo la puesta en marcha de proyectos que consiguen financiación

(externa o de la propia universidad) por medio de la Facultad. Así, aunque se trata de un centro de educación reglada, dentro del mismo se originan una serie de dinámicas que propician el desarrollo de actividades más o menos autónomas, algunas de las cuales toman vida propia. Podemos hacer el símil con los Proyectos Asociados de Arteleku ya que, en ambos casos, desde una estructura oficial, pueden generarse diversos nodos conectores que resultan significativos para el contexto y el tejido cultural local.

La creación de conexiones entre la Facultad y otras iniciativas (tanto institucionales como independientes, profesionales, etc.), en torno a las cuales se tejen redes y se establece una comunidad, aportan y enriquecen continuamente el contexto cultural local, produciendo al mismo tiempo todo tipo de recursos para el impulso de la trayectoria formativa y profesional de alumnos y egresados.

En resumen, los espacios intermedios resultan propicios para la producción de relaciones entre los agentes y el contexto en el que se encuentran. Asimismo, son ejemplos del desarrollo de nuevas formas de colaboración que no se ciñen únicamente al espacio físico en el que se desarrolla el proyecto.

Contar con cierta independencia en relación al espacio denota una diferencia con los formatos de la capa de la superficie, basados en la exhibición de diferentes producciones de forma unidireccional (es decir, que se sostienen en el binomio obra/público). Los casos señalados hasta ahora también enseñan que la relevancia del equipamiento afecta a la percepción sobre la propia práctica artística y su socialización. De hecho, varias de las tipologías descritas se estructuran en torno a lo que ocurre alrededor de la obra (talleres, visitas guiadas, encuentros con los artistas, conferencias), que en la propia obra y/o proceso creativo en sí.

Los ejemplos que describimos a continuación, en cambio, optan por formas de relación más flexibles que inciden mayormente en el proceso. Además, dichas iniciativas, al no depender exclusivamente de un equipamiento para el desarrollo de sus actividades, presentan un enfoque "hacia afuera" que ofrece diferentes alternativas a la hora de poner en común el proceso y los diferentes agentes, espacios y actividades, facilitando otro tipo de relaciones entre las producciones artístico-culturales y el contexto.

No obstante, la desaparición y/o inactividad de las iniciativas que forman el estrato intermedio implica el debilitamiento de las redes entretejidas entre los miembros del tejido creativo. Este hecho podría dificultar la incorporación de los miembros de este colectivo en tareas (como la gestión) que van más allá de un tipo de producción orientada a los servicios.

5.2. FORMAS HÍBRIDAS DE PRODUCCIÓN EN LAS CAPAS MÁS BAJAS

Este apartado corresponde a los estratos más profundos de nuestro sistema de capas. Hemos partido de la superficie, para seguir un recorrido hasta aproximarnos a través de los diferentes proyectos, a las capas más profundas donde crecen los modos cercanos a la idea del policultivo cultural que presentábamos anteriormente.

Las prácticas heterogéneas que componen el ya analizado policultivo, que se sitúa en las capas más bajas y profundas de nuestro sistema, difieren de las estructuras basadas en el circuito de producción-exhibición. Su mayor margen de maniobra facilita la creación de relaciones entre proyectos culturales de modalidades y dimensiones diversas, a través de formatos colaborativos y sustancialmente diferentes a los patrones de gestión más normativos. Al no ceñirse exclusivamente al circuito producción-exhibición, pueden darse formatos más provechosos para el tejido local de creadores.

El concepto de producción al que nos referimos a partir de aquí se diferencia del sentido aplicado por los formatos analizados hasta ahora: la producción artística y cultural entendida como una cadena destinada a obtener una pieza y/o un objeto que, finalmente, se exhibe y comercializa. En cambio, los proyectos que describimos seguidamente parten de una base por la que el arte y la cultura se perciben como un bien en sí mismo, más que en un sentido de recurso y/o producto.

Con formas "híbridas" de y para la producción, nos referimos a un tipo de producción diferente a aquella exclusivamente orientada a los servicios y que tiene que ver con los diferentes grados en los que la producción se relaciona con el contexto y su tejido cultural. Se trata de formatos de producción identificados con el contexto social y cultural del que forman parte y se relacionan con la producción de conocimiento, la investigación, los vínculos que surgen

entre la pluralidad de organismos que componen el entorno cultural y las condiciones que envuelven el propio acto creativo. Por esta razón, también destacamos la implicación de estas prácticas híbridas en la esfera pública.

5.2.1. La producción y los modelos financiados: una relación con tiranteces

Partimos de una investigación³⁹⁶ realizada por la productora de arte contemporáneo consonni (a la que ya hemos hecho referencia anteriormente en esta investigación) en la que nos apoyamos para desarrollar los contenidos que siguen. El estudio de consonni plantea una reflexión sobre la evolución de la noción de producción en las prácticas contemporáneas y presenta múltiples apreciaciones sobre los nuevos tipos de producción que parten de la idea del arte y la cultura como un bien en sí mismo (como necesidad y como derecho), más allá de la visión utilitarista propia del ámbito económico. En base a ello, seleccionamos las siguientes áreas de la producción:

- la producción artística y cultural,
- la producción de conocimiento,
- la producción de redes y conexiones (relaciones),
- la revisión de las condiciones de producción.

Para contrastar los ejemplos que recogemos en este apartado en relación a los casos previamente descritos y la vinculación con el contexto, nos basamos en los criterios que hemos utilizado en los casos anteriores: el tipo de financiación, el tipo de modelo cultural, el tipo de gestión, y la programación de contenidos que se desarrolla según la función que define el proyecto en cuestión (en este caso, la producción).

En base al primer criterio expresado, el de la **financiación**, cabe destacar que las iniciativas que integran este apartado cuentan, o han contado en algún momento, con financiación pública. Esto puede deberse a que surgen avaladas desde los organismos de promoción cultural y/o promoción económica, así como apoyadas por diferentes programas institucionales como, por ejemplo,

396 Brown, *Pájaro y ornitólogo ...*

el de las fábricas de creación de GV. Por lo tanto, normalmente, se trata de un tipo de inversión basado en ayudas periódicas y/o puntuales, y a menudo de carácter concursal (vinculadas al sistema de ayudas y subvenciones).

Volver sobre la metáfora del sistema de capas como una composición estratificada, puede ayudarnos a comprender cómo se produce la financiación en la capa asociada a la producción (el tipo y la cuantía de las asignaciones económicas pueden variar en función del formato cultural). Pensemos en la financiación como un goteo que alcanza primero las cotas más altas: es decir, la capa de la superficie y que después se va filtrando progresivamente, hasta alcanzar el nivel de la base. Una primera idea es que no todos los estratos (ni todos los elementos, aunque compartan la misma capa) se empapan igual, de hecho, los museos de arte contemporáneo (aunque también se dan diferencias sustanciales entre unos y otros en cuanto a la asignación económica, como ya hemos mencionado) y los centros de arte y cultura son los elementos que reciben mayores presupuestos, mientras que las tipologías situadas más abajo en el sistema de capas, reciben asignaciones muy diferentes. Así, los niveles correspondientes al sustrato reciben un apoyo económico menor, a pesar de que insistimos en que está compuesta por un conglomerado en el que abundan los agentes y las iniciativas.

En palabras de Badia³⁹⁷, las partidas presupuestarias dedicadas a la “piedra” (es decir, a la creación, mantenimiento y equipamiento de la nueva modalidad de centros de arte y cultura que completan la capa de la superficie) desvía la atención de las necesidades del funcionamiento de otros contextos productivos. La alusión que hace Badia nos sirve para considerar la posición de vulnerabilidad en la que se encuentran las prácticas motivadas por las experiencias del propio contexto.

En cuanto al **modelo de gestión**, vinculamos dichos contextos productivos con un tipo de formatos basados en procesos más invisibles y menos espectaculares en comparación con los esquemas dominantes. Como recoge consonni a partir de los escritos de Jorge Luis Marzo y Patricia Mayayo:

397 Tere Badia, «Algunos apuntes acerca de los espacios para la creación: sobre prácticas, modelos y políticas», en *Directorio de las fábricas de creación en la Unión Europea* (Bilbao: consonni, 2011), 11, <https://www.consonni.org/es/proyectos/directorio-de-fabricas-de-la-creacion-en-europa>

A menudo, como recuerdan Jorge Luis Marzo y Patricia Mayayo, este tipo de prácticas se articulan en torno al “sabotaje a las instituciones, la voluntad de cortocircuitar las lógicas del espectáculo, la disolución del concepto tradicional de autoría, el despertar de la creatividad social o la colaboración con distintas comunidades locales.”³⁹⁸

Los modos de hacer cuestionan la predominancia de un modelo oficial aislado del contexto. Por este motivo, los modos a los que nos referimos se encuentran estrechamente vinculados con la producción de esfera pública (cuestión planteada por Consonni durante el proyecto LaPublika³⁹⁹, sobre la implicación de las prácticas artísticas en la configuración de esfera pública). Un lugar construido, precisamente, desde las experiencias y los vínculos de la vida cotidiana y la gestión de lo común.

Al principio de esta investigación, indicábamos que los comunes (*commons*) son una serie de bienes tangibles e intangibles, como la cultura, cuyo cuidado se da de manera colectiva; las formas híbridas de producción conllevan modalidades de gestión para la puesta en común de los diferentes elementos presentes en el entorno cultural. En este sentido, en respuesta a la pregunta planteada en LaPublika, Carrillo⁴⁰⁰ reflexiona sobre cómo la capacidad de la práctica artística para construir esfera pública, revela la obsolescencia de los esquemas institucionalizados existentes para albergar otro tipo de formatos.

Esta incompatibilidad que señala Carrillo indica que las prácticas artísticas que vertebran esfera pública a menudo discurren en los márgenes de la institución. De hecho, los tejidos productivos que brotan en dichos contextos desentonan con el tipo de cultura segmentada en diferentes parcelas. Por el contrario, esta tipología de formatos cuaja en variedad de espacios públicos como los resumidos por Consonni: por ejemplo, los relativos a la ciudad, como las calles y las plazas, los canales de comunicación como internet y, en definitiva, aquellos lugares propicios para el encuentro.

398 Consonni, *¿Cómo construyen...?*, 25.

399 «LaPublika. Laboratorio de investigación artística sobre esfera pública», accedido 10 de junio de 2020, <https://www.consonni.org/es/proyectos/lapublika>

400 LaPublika Radio Web, «LaPregunta. Jesús Carrillo», 25 de abril de 2016, acceso 10 de junio de 2020, <https://www.mixcloud.com/LaPublika/lapregunta-jes%C3%BAs-carrillo/>

En lo relativo a la función de la **producción**, la correspondencia entre esfera pública y cultura cuestiona la percepción utilitarista de la misma. Por esta razón, propiciar un sustrato cultural nutrido, podría facilitar un cambio de dirección en las fórmulas para el abastecimiento de una programación especialmente destinada a la industria del ocio y el entretenimiento, y que encuentra sus mayores productores de contenidos en el propio entorno.

5.2.1.1. Producción artística y cultural

La idea de producción artística y cultural en la que nos basamos, integra un amplio abanico de la creación contemporánea: desde la producción del objeto único, hasta formas más procesuales. Como concreta Badia⁴⁰¹ algunos creadores se alejan del prototipo tradicional del proceso individual ligado al taller y optan por nuevas metodologías de trabajo basadas en la experimentación, los procesos colectivos (como la cogestión, el asociacionismo y/o la colaboración) o la producción de prototipos que no se ajustan a la creación de piezas aisladas, y que puede darse en entornos diferentes (como la intervención artística en el espacio público, la performance, la acción, etc.).

Situamos aquí los perfiles híbridos que trascienden las funciones tradicionalmente asignadas a la figura del artista (cuya función se restringe a la de productor individual de objetos). Este tipo de perfiles buscan una mayor implicación en los procesos que envuelven la producción en sí: desde las políticas culturales públicas y los modos de gestión hasta las vías de comunicación y difusión, etc. Además, favorecen la activación de formas de hacer basadas en formatos colectivos, que podrían facilitar relaciones más horizontales entre los integrantes del tejido creativo.

Para el desarrollo de este tipo de prácticas, Badia indica que se opta por espacios de trabajo compartidos y lugares que posibiliten el intercambio. De este modo, los proyectos que veremos abarcan la producción en un sentido amplio, ya que integran esta línea expresada por Badia, referida al proceso experimental relacionado con diversas prácticas de la creación contemporánea. Se trata de producciones que no necesitan ser desarrolladas en edificios culturales o en espacios específicamente pensados para la creación artística.

401 Badia, «Algunos apuntes...», 10.

Se dan así, alternativas más abiertas en cuanto a la gestión, la producción y la socialización de los contenidos, tal y como hemos visto, a propósito de los Proyectos Asociados que se gestaron en Arteleku.

Por este motivo, los ejemplos que presentamos a lo largo de este apartado, sintetizan varias de las características que atribuimos a las actividades que integran el ya analizado policultivo cultural y su asentamiento en los estratos más bajos de nuestro sistema de capas. Algunas de ellas son:

- Mayor independencia de los edificios culturales.
- Menores costes económicos a la hora de desarrollar la actividad en cuestión.
- Al no desarrollarse en espacios ya codificados (como el museo, la galería o la sala de exposiciones), establecen otro tipo de vínculos con el contexto socio-cultural.
- Promueven vías distintas para la difusión del trabajo de los agentes artísticos y culturales.
- Activan modos de relación diferentes con los organismos administrativos y/o institucionales, como la colaboración, la cogestión y la auto-gestión.

Empezando por el primer punto, iniciativas como el programa de intervenciones artísticas "Arte en el puente de Deusto"⁴⁰² y el festival de arte y cultura contemporánea "Iturfest"⁴⁰³, tienen lugar en contextos vinculados con el entorno urbano.

Por una parte, el programa "Arte en el puente de Deusto" reutiliza un elemento integrado en el propio paisaje (la caseta que alberga la maquinaria con la que anteriormente se abría el puente, para el paso de los barcos) y que forma parte

402 En 2012, el artista Mawatres (Juan Pablo Ordúñez) pone en marcha un proyecto curatorial con el apoyo de Arantza Lauzirika (artista y profesora de la UPV/EHU), para la realización de intervenciones artísticas en el interior de la caseta que albergaba la maquinaria para elevar las dos secciones del puente de Deusto, y así permitir el tráfico fluvial a lo largo de la ría del Nervión. Para más información, ver: «artepuentededeusto», accedido 10 de junio de 2020, <http://artepuentededeusto.blogspot.com/>

403 *Iturfest* es un festival de arte y cultura contemporánea que se realiza en el barrio de Iturralde, un pequeño barrio de Bilbao, y gestionado por Laura Díez y Ana Aldama, en el momento de la realización de esta investigación. Para más información, ver: «Proyectos», accedido 10 de junio de 2020, <https://antespacio.com/>

de la memoria histórica de la ciudad. Las intervenciones artísticas en el interior de la caseta vienen a señalar la recuperación de un elemento arquitectónico del pasado portuario e industrial de Bilbao, como parte activa de la actividad cultural de la ciudad contemporánea. Recupera la visibilidad de un elemento que había quedado neutralizado por el entorno y casi imperceptible para los transeúntes, a través de una serie de propuestas artísticas cohesionadas con el contexto histórico, social y político de la caseta.

Por otra parte, el colectivo Ant Espacio, que carece de una sede física, desarrolla propuestas que se adaptan a los diferentes contextos urbanos, alejándose del marco expositivo habitual. "Iturfest" (festival promovido por Ant Espacio) asume un contexto sociocultural específico, como es el barrio de Iturralde, en la parte vieja de la Villa. Este festival tiene lugar en espacios que no surgen exclusivamente vinculados con la exhibición de arte, sino que se desarrolla en lugares de uso cotidiano como los comercios y locales del barrio (en este caso, los negocios de Iturralde, como una carnicería, una peluquería, un colegio de secundaria, un almacén en desuso, una plaza, la calle, etc.) y que forman parte de la vida diaria de sus habitantes.

En cuanto a los costes económicos, en lo que respecta al programa de intervenciones en el puente de Deusto, una de las intenciones de este proyecto es llevar a cabo un programa cultural sin la necesidad de contar con importantes inversiones como las destinadas a los grandes proyectos culturales, aprovechando un espacio existente (la caseta). El programa curatorial presenta una alternativa mediante la que integrar los espacios en desuso, que han formado parte del pasado económico reciente de la ciudad (la ciudad industrial), dentro del nuevo modelo cultural y de servicios, sin la necesidad de recurrir a grandes inversiones económicas para la adaptación de antiguos edificios o la construcción de otros nuevos.

En el caso de "Iturfest", una de las motivaciones de este festival es acercar las diferentes expresiones de arte contemporáneo al espacio público, de modo que el arte se descentralice y resulte más accesible. Para ello los artistas invitados en cada edición, realizan una propuesta específica contando con la participación de vecinos, asociaciones y colectivos locales. Los artistas que participan en este festival forman parte de la comunidad artística y cultural local (viven y trabajan principalmente en Bilbao y sus alrededores). Las propuestas a desarrollar se seleccionan mediante invitación y/o convocatoria abierta, en función de la cohesión de las mismas con el contexto del mencionado barrio.

En el caso de ambos proyectos, se establecen todo tipo de relaciones con el tejido social y cultural del contexto en el que tiene lugar la actividad. Del mismo modo, al acercar el arte al espacio público, los ciudadanos pueden disfrutar de muestras de arte y cultura directamente a pie de calle, sin necesidad de acudir a los lugares codificados como los museos contemporáneos, los centros de arte y las galerías, por ejemplo.

Tanto el proyecto de intervenciones artísticas en la caseta del puente de Deusto como "Iturfest", buscan una mayor visibilización del trabajo de los artistas, haciendo que el arte sea fácilmente accesible. Este tipo de proyectos suponen plataformas diferentes para la difusión del trabajo de artistas del contexto. Hay que señalar que, principalmente, se apoya el trabajo de artistas locales (CAV), que se encuentran en distintos tramos de su carrera profesional (estudiantes, artistas emergentes y excepcionalmente, artistas de trayectoria consolidada). En ambos casos, se opta por modos flexibles para propiciar otras formas de encuentro integradas en la cotidianeidad entre los artistas y la ciudadanía, expandiendo la noción generalizada de "público". Al considerar el entorno que motiva dichas propuestas, en este tipo de eventos artísticos, se producen múltiples relaciones.

5.2.1.2. Productoras de conocimiento

Bajo la idea de la producción de conocimiento nos referimos a procesos (prioritariamente no físicos) relacionados con la investigación sobre y desde la práctica artística y cultural, como medio para el debate y la producción de pensamiento crítico. Esta tipología engloba una serie de experiencias motivadas por la práctica que también tiene lugar fuera de las estructuras convencionales. Relacionamos así la producción de conocimiento con procesos artísticos más reflexivos y experimentales y que no están pensados *a priori* para ser exhibidos en espacios tradicionales, como el *white cube* u otros modelos ligados a la difusión y la comunicación dentro del ámbito científico-académico.

Nos sirven de ejemplo los proyectos impulsados por la oficina de arte y conocimiento Bulegoa z/b, y una vez más, por la productora de arte contemporáneo consonni. Ambas iniciativas trabajan en relación al contexto social, artístico y cultural de Bilbao, donde se encuentran afincadas. En relación a la producción de conocimiento que se desarrolla fuera de los lugares (y los formatos) convencionales, una de las cualidades tanto de Bulegoa z/b como de consonni

es que, durante (y para) la producción de los múltiples proyectos, ponen en diálogo diferentes organismos presentes en el entorno local: instituciones, centros y espacios de arte, organizaciones, artistas, agentes culturales como mediadores, investigadores, etc. De esta forma, además del desarrollo de una propuesta concreta, también se genera una serie de relaciones entre los diferentes actores involucrados durante el proceso de producción.

Nos detendremos en proyectos como “El contrato”, desarrollado por Bulegoa z/b y “LaPublika” y “Pájaro y ornitólogo al mismo tiempo”, entre los impulsados por consonni. Hemos escogido dichas propuestas ya que, los tres casos, tejen una relación entre los vínculos que se establecen entre los diferentes agentes implicados durante el proceso de producción y la intervención sobre el lugar. Estos proyectos inciden en relaciones que podrían estar mediadas por el funcionamiento obsoleto de las instituciones, tal y como advertía Carrillo⁴⁰⁴; un hecho que a su vez podría repercutir en las propias condiciones en las que se crean y se desarrollan contextos productivos diferentes.

Por esta razón, destacamos particularmente el proyecto “Pájaro y ornitólogo al mismo tiempo”, ya que hace hincapié en la necesidad de una discusión constante sobre las circunstancias que atraviesa la producción y cómo influyen sobre las condiciones de producción de las prácticas artísticas, y por tanto, sobre el contexto.

5.2.1.2.1. “El Contrato”

Empecemos nuestro análisis por el proyecto “El Contrato”⁴⁰⁵ antes citado. Como explican las impulsoras en la página web⁴⁰⁶, esta propuesta nace con el objetivo de indagar en cómo los acuerdos asumidos condicionan las prácticas y los modos de hacer, estar y actuar. Dichos pactos, vigentes desde la modernidad hasta hoy en día, repercuten sobre prácticas integradas en diferentes ámbitos de las humanidades, como el arte y la cultura y, por ello, los sobreentendemos entre los tantos condicionantes existentes en el contexto.

404 «LaPregunta. Jesús Carrillo», LaPublika Radio Web.

405 “El Contrato” es un proyecto de Bulegoa z/b resultado de una invitación de Azkuna Zentroa-Alhóndiga Bilbao, que aglutina investigación y práctica artística.

406 «El Contrato», Bulegoa z/b, accedido 10 de junio de 2020, <http://bulegoa.org/el-contrato/>

Volviendo sobre las palabras de Carrillo⁴⁰⁷, advertimos el riesgo de reproducir los contratos que derivan de una estructura preestablecida, aun a pesar de su obsolescencia. Identificamos esta correspondencia como una de las causas de la situación de inestabilidad del ecosistema cultural.

“El Contrato” reflexiona sobre la posibilidad de renegociar los contratos prefijados, basados en una serie de pautas asumidas instintivamente, y propone cómo abordar críticamente un tipo de pactos que no entrañen una situación de obligatoriedad entre las partes implicadas (tomando como objeto de estudio la propia colaboración entre Azkuna Zentroa-Alhóndiga Bilbao y Bulegoa z/b con motivo del desarrollo de este proyecto).

Las connotaciones propias de conceptos como “contrato”, “acuerdo”, “convenio”, etc., sugieren un compendio de normas ya estipuladas, que garantizan la reproducción de un sistema jerárquico, establecido de antemano. La revisión de este tipo de convenciones sociales, a la que se refiere Bulegoa z/b, implica reconocer, precisamente, el mecanismo que hace posible la admisión de las mismas. En nuestro caso, la estructuración centrípeta en la que se sostiene el monocultivo cultural asentado sobre la capa de superficie. Esto último implica considerar las circunstancias del contexto para la articulación de alternativas a dicho sistema, a partir de modos de hacer basados en las formas de gestión colectivas que hemos relacionado con el policultivo que sobrevive en las capas más bajas.

En cuanto a dichas tipologías, la descripción sobre el procomún de Beatriz Cavia⁴⁰⁸ incide en su capacidad como una forma para gestionar los recursos de manera autoorganizada, al margen de las normas del mercado y las regulaciones de las administraciones públicas. Reconocemos en la síntesis de Cavia una serie de cualidades de los modos de hacer, en tanto prácticas críticas con la lógica del mercado y el intervencionismo de las instituciones públicas, que, según razonamos en este análisis, terminan por establecer un sistema cerrado entre la producción y la exhibición como si fueran dos polos diversificados.

407 «LaPregunta. Jesús Carrillo», LaPublika Radio Web.

408 Beatriz Cavia Pardo, «Del contrato social a la experiencia de “El contrato”», en *El contrato* (Bilbao: Azkuna Zentroa-Alhóndiga Bilbao, 2015), 42.

En cambio, los modos de hacer contextuales (y contextualizados) a los que hacemos referencia integran, siguiendo las palabras de Cavia, “[...] formas de análisis centradas en la potencialidad de actuar de otra manera, situadas, implicadas, en las que lo no humano pueda activarse sin pudores y donde las instituciones no siempre tengan que expresar un sentido cerrado.”⁴⁰⁹

Es decir, aquellas prácticas que brotan entre las lindes que demarcan los cultivos únicos.

5.2.1.2.2. “LaPublika”

Esta renegociación o revisión de los formatos establecidos nos conduce a la motivación del proyecto “LaPublika” ideado por consonni, sobre cómo construyen esfera pública las prácticas artísticas. “LaPublika” se presenta como un laboratorio en el que convergen diferentes ámbitos de conocimiento, como el urbanismo, la filosofía, la política, la crítica y la historia del arte, los estudios de género y la pedagogía, entre otras. Y que, en el caso de la presente investigación, ofrece las herramientas para repensar la verticalidad de un modelo utilitarista que inunda diferentes ámbitos de la vida cotidiana.

De hecho, Marina Garcés⁴¹⁰, cuando reflexiona sobre la creación de contextos para pensar de otra manera, apunta a que deben crearse las condiciones para ello y que las mismas son contextuales, una particularidad que contrasta con la reproducción de una serie de normas prefijadas como las que señalan en “El contrato”. Relacionamos esta cavilación sobre el planteamiento de unas condiciones propias para la producción de contextos, con las prácticas híbridas para una gestión más sostenible entre los organismos que componen el ecosistema cultural local.

consonni⁴¹¹ señala que la implicación de las prácticas artísticas en la construcción de esfera pública conllevaría revisar el papel que desempeñan arte y cultura en el crecimiento de un mercado cada vez más privatizado y en el incremento de una economía, cada vez más especulativa, que ha unido el arte y la cultura con la construcción de una ciudad-marca. Algunos de los proyectos

409 Cavia Pardo, «Del contrato social a ...», 46.

410 Brown, *Pájaro y ornitólogo...*, 18.

411 consonni, *¿Cómo construyen...?*, 23.

descritos en el tercer bloque como “Nikeplatz”, “Symbolic”, “Surviving Picasso”, así como los desarrollados por Left Hand Rotation, Dos Jotas o Todo por la Praxis evidencian una serie de tensiones en torno a lo público.

Según la argumentación desarrollada en el segundo bloque temático, la implicación de las políticas públicas en el cambio de un modelo urbano sustentado en la cultura afecta a la percepción en torno a una cultura “pública”. Deducimos, por tanto, que las características de dicha cultura pública han sido pautadas en base al circuito económico actual, basado en el consumo. Como exponemos a lo largo de este bloque, este hecho complejiza las circunstancias en las que tiene lugar la producción de contenidos.

En cuanto a la creación de contextos sugerida en el estudio de consonni,⁴¹² esta entraña un posible cambio de dirección en relación al ciclo de producción y consumo de cultura. Como ya hemos mencionado, el modelo oficial se encuentra impulsado por las connotaciones asociadas a la democratización cultural, sustentada en una serie de políticas públicas cuyo objetivo es el de garantizar el acceso de la ciudadanía a la misma. Jaron Rowan⁴¹³ (autor al que hacen referencia en la investigación mencionada) sostiene que los grandes equipamientos se han planteado para facilitar el máximo acceso al consumo de cultura, fundamentalmente. Teniendo en cuenta la relevancia de los equipamientos culturales según los criterios que hemos expuesto (y los cuales situamos en la capa de la superficie), la anotación de este autor nos sirve para reiterar que este tipo de equipamientos contribuye a la reproducción de un tipo de contenidos que parecen desgajados del contexto en el que han surgido.

Pero, en palabras de Rowan, la cultura entendida como un bien común implicaría no separar producción y consumo. Como apostilla consonni, no se trata solo de consumir, sino de promover y activar el derecho a producir cultura. Tener en cuenta las circunstancias en las que se dan las diversas producciones conllevaría no dar por hecho la validez de las condiciones actuales y que, por tanto, se piensen otros modos de hacer desde y para el contexto.

412 Brown, *Pájaro y ornitólogo...*, 19.

413 Jaron Rowan, «La cultura común no es la cultura de todos», *Interacció*, 5 de octubre de 2015, accedido 10 de junio de 2020, <http://interaccio.diba.cat/node/6022>

5.2.1.2.3. “Pájaro y ornitólogo al mismo tiempo”

consonni⁴¹⁴ retoma el texto de Benjamin *Autor Como Productor*⁴¹⁵, para argumentar cómo, al implicar el contexto local de manera activa, se propician modos de hacer colectivos que no sólo abastecen el aparato de producción, sino que lo transforman al mismo tiempo. consonni reflexiona sobre que el acto de producir no debería estar ceñido a la reproducción de un tipo de pautas preestablecidas, sino que resulta indispensable revisar estas mismas normas que encorsetan la producción para crear, por consiguiente, nuevas reglas (contextos) que se ajusten a las diferentes producciones y sus necesidades. Pero abordaremos esta cuestión más adelante.

En la investigación “Pájaro y ornitólogo al mismo tiempo”⁴¹⁶ consonni relata el hecho de convertir su propia práctica y experiencia en el objeto de estudio. A lo largo del texto, se refieren a la doble función que desempeñan como productora de arte (qué) y los modos que facilitan el desarrollo de esa misma producción (cómo). El equipo define el trabajo que realizan de la siguiente manera:

Una labor basada en la colaboración, la mirada crítica, el disenso, la obstinación, las meteduras de pata, el intercambio de conocimiento y el apoyo al sector artístico y cultural al que pertenece para incidir en las condiciones de producción de su contexto más próximo.⁴¹⁷

La cita anterior resume un ejemplo de la revisión y la readaptación constante que permite modos de hacer contextuales integrados en la capa de la base. Tanto consonni como las demás iniciativas citadas en este capítulo señalan la importancia de “adaptar la estructura”⁴¹⁸ para involucrar el nivel del sustrato.

Volviendo sobre los análisis de Carrillo⁴¹⁹, este incide en que el debate actual reside en la relación entre la titularidad, la gestión y la revisión de las funciones del arte y la cultura. La idea expresada por Carrillo resume la trascendencia de incentivar otros modos de equilibrar el ecosistema, promoviendo un mayor

414 Brown, *Pájaro y ornitólogo...*, 7.

415 Walter Benjamin, *El autor como productor*.

416 Brown, *Pájaro y ornitólogo...*

417 Brown, *Pájaro y ornitólogo...*, 7.

418 Brown, *Pájaro y ornitólogo...*, 9.

419 Carrillo, «Las nuevas fábricas...», 2.

intercambio entre las estructuras oficiales y las no oficiales (la titularidad), los formatos (el tipo de gestión) y las funciones, que en este estudio hemos agrupado en la exhibición, la formación y la producción.

La creación de contextos, por tanto, implicaría una mayor proporcionalidad entre los aspectos señalados. De tal manera que puedan generarse alternativas para mitigar la precariedad que envuelve la actividad profesional y las vidas de los miembros de la comunidad artística y cultural.

En relación a esto último a continuación destacamos dos ejemplos para la producción de contenidos desde y para el contexto. O lo que es lo mismo, proyectos que surgen desde el propio sustrato, y que resultan de interés para los propios agentes que lo integran. Por esta razón, se trata de actividades más especializadas, ya que están dirigidas a personas que tienen una mayor vinculación con el entorno del arte y la cultura.

5.2.1.2.4. Formatos fuera de norma

Un ejemplo de los procesos relacionados con la producción de conocimiento, son los congresos pensados por y para los profesionales de dicho ámbito. Este tipo de congreso se aleja de las fórmulas vigentes para la investigación y el conocimiento (en este caso, relacionado con la práctica artística), por lo que se trata de un formato que se integra en la esfera cultural y su comunidad de creadores.

“AKME, Artea, Kultura, Media” e “Inmersiones” son algunos ejemplos⁴²⁰ en los que se redimensiona el esquema habitual de congreso, de tal forma que resultan una vía de difusión diferente para el trabajo de los artistas (lo que también puede suscitar diversas relaciones entre los mismos).

En el caso de “AKME”, estas jornadas surgen como una actividad vinculada a la Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU en 2004 (esto es, como un proyecto que complementa el currículum académico oficial). Destacamos dichas jornadas ya que se organizan bianualmente por un grupo de profesores, alumnado y ex alumnado, con el objetivo de acercar las prácticas artísticas y culturales

⁴²⁰ Recurrimos a estos ejemplos ya que se trata de eventos que conocemos de primera mano, por lo que resulta más sencillo su análisis (tal y como ocurre con los casos anteriores). Ello no quiere decir que no existan otras actividades de este tipo en el contexto que estudiamos aquí.

contemporáneas al ámbito universitario, y que debido a sus características son difíciles de incluir en la docencia formal. Señalamos que se hace hincapié en aquella producción artística que no está necesariamente vinculada con la creación objetual (la pieza artística en el sentido clásico), sino en un tipo de creación que se aleja de las disciplinas tradicionales (como la escultura, la pintura y el dibujo) y opta por medios mayormente intangibles, como el sonido, la imagen digital, los procesos y la producción de conocimiento en general.

Por su parte, "Inmersiones. Congreso de Artistas Emergentes del País Vasco y Navarra", es un congreso independiente (de y para artistas) que surge en 2008 con el impulso de un grupo de creadores afincados en Gasteiz, que busca nuevas fórmulas de difusión de la producción artística y cultural contemporánea.

Destacamos este proyecto porque los contenidos del congreso se basan en la comunicación de las propuestas y trabajos personales de los artistas y agentes participantes. Como se explica en la página web⁴²¹ sobre el proyecto, el principal objetivo de "Inmersiones" es proponer un ejercicio de "inmersión" por parte de las instituciones públicas y la audiencia en general en las prácticas artísticas contemporáneas. El "congreso" sugiere un recorrido introspectivo hacia la producción artística que brota a nivel del sustrato.

Del mismo modo, el equipo motor (no se maneja el concepto de comité científico o comité organizador) de "Inmersiones" hace notar una mirada "hacia adentro", que contrasta con las dinámicas de legitimación relacionadas con la categoría de "arte emergente".

En el ámbito del Estado español podemos encontrar ejemplos similares. Quizá el que más se adecua al perfil que estamos analizando es el de ZEMOS98⁴²² en Sevilla.

421 «Zer da inmersiones? /¿Qué es inmersiones?», Inmersiones. Congreso de Artistas Emergentes del País Vasco y Navarra, accedido 10 de junio de 2020, <https://inmersionesgasteiz.wordpress.com/acerca-de/>

422 ZEMOS98 es una cooperativa que desarrolla procesos de mediación relacionados con la producción y la investigación cultural. Para más información, ver: «ZEMOS98», ZEMOS98, accedido 10 de junio de 2020, <http://zemos98.org/>

5.2.1.3. Producción de redes y conexiones

Los casos que hemos mencionado muestran la separación entre las capas más institucionalizadas (para la exhibición y consumo de contenidos) y la capa de la base (donde tiene lugar la producción de los mismos). Al revisar el tipo de relaciones suscitadas por un tipo de funcionamiento esquematizado, desde el tejido, se opta por la creación de vínculos más horizontales que puedan reforzar el propio contexto.

La parcelación del ámbito del arte y la cultura en segmentos diferenciados, la individualización de los artistas y los agentes culturales y el aislamiento de la producción son algunas de las consecuencias originadas por las normas de juego del monocultivo. En cambio, establecer relaciones es una de las características que hemos atribuido a los modos del policultivo, por lo que sostenemos que la producción de redes y conexiones promueve modos distintos desde los cuales abordar formatos de producción afines a las cualidades del contexto.

Los vínculos entre agentes y las diferentes modalidades de estructuras, sugieren un ecosistema en el que las formas no institucionalizadas, lo no tan institucional y lo institucional interactúan mediante la práctica de modos de gestión transversales al sistema de capas descrito.

La producción de redes y conexiones implica la creación de una estructura (con un matiz diferente al que utilizamos para referirnos a un sistema burocratizado), para la gestión compartida de un bien común. En este caso, el contexto productivo que esbozamos en este bloque y, por tanto, sus diferentes formas de explotación (en el sentido agrícola del término).

A continuación, veremos si a través de formas como la del policultivo podría darse, finalmente, una mayor participación por parte de los agentes artísticos y culturales en la toma de decisiones sobre la producción y la distribución de los contenidos. La finalidad es generar una mayor proporcionalidad entre dónde y cómo se producen dichos contenidos y dónde y cómo se consumen, esto es, dar lugar a una mejor gestión de los recursos existentes (principal función del policultivo), de modo que se establezca una correlación más equilibrada entre las capas y sus respectivas funciones.

En su reflexión para “Mekarteak” (proyecto que replantea el contexto artístico del País Vasco como un cúmulo de redes y conexiones y que hemos descrito anteriormente) Iker Fidalgo⁴²³ propone la imagen de la constelación para definir un entramado de relaciones en torno a proyectos, espacios, prácticas y actividades comunes. Además, muestra cómo algunos nódulos producen y sostienen diferentes eslabones que conectan el abanico de funciones, entre la creación y la gestión.

Esta “práctica híbrida” a la que se refiere Fidalgo atiende al proceso completo relacionado con la práctica artística, desde la producción hasta los modos de difusión y exhibición. De esta forma, los nodos que aguantan más conexiones facilitan una mayor atención a los estadios intermedios inherentes al proceso como la formación, la investigación, la experimentación, etc.; volviendo sobre el sistema de capas, podemos imaginar cómo las líneas creadas entre los nodos conforman una malla que refuerza el estrato intermedio.

Uno de los riesgos apuntados por Fidalgo es que, cuando desaparece un nodo, también lo hacen las conexiones que sujetaba. Como consecuencia, se desvanecen las alternativas de mediación entre la capa de la superficie y la capa de la base, construidas desde el sustrato. Por ende, se debilita la capacidad de intervenir en las múltiples fases que integran el proceso de producción y con ello, las garantías para mantener una estructura más sostenible para el tejido de agentes.

Un ejemplo de funcionamiento transversal en relación al sistema de capas, es el caso de la propuesta de gestión formulada por Asamblea AmariKa. Para analizar esta iniciativa nos hemos basado en el estudio⁴²⁴ realizado por los propios miembros.

423 Iker Fidalgo Alday, «Tachar lo que no está», en *Mekarteak. Euskal Herriko artearen meta-kartografiak/meta-cartografías del arte en el País Vasco* (Universidad del País Vasco/ Euskal Herriko Unibertsitatea, 2017).

424 En el informe sobre la propuesta de gestión del Proyecto AmariKa se presenta un diagnóstico del desarrollo de las políticas culturales y la situación del contexto artístico y cultural de Araba y, específicamente, de Vitoria-Gasteiz.

5.2.1.3.1. La Asamblea como gestora: Asamblea Amarika

La Asamblea Amarika surge de manera autónoma para facilitar la participación de los profesionales vinculados al arte y la cultura en la gestión de los espacios y contenidos de las estructuras culturales de Gasteiz. La situación que impulsa la Asamblea es, precisamente, la falta de espacios intermedios mediante los que recuperar la presencia de la comunidad creativa en las políticas culturales de este territorio.

Antes de la Asamblea Amarika se crea la Plataforma Amáríca, compuesta por creadores y colectivos artísticos y ciudadanos vinculados con el arte contemporáneo en Araba y que surge como protesta al cierre de la sala Amáríca en 2003 (de la que toma su nombre). La sala Amáríca suponía un espacio de referencia para los creadores locales, cuya gestión por parte de profesionales del arte y la cultura había sido una de las reivindicaciones de la Asociación de Artistas Alaveses⁴²⁵.

Ese mismo año, el entonces Diputado de cultura Pedro Sancristóval anuncia el cierre de la sala (momento en el que se abre el Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo Artium). Como hemos apuntado a lo largo de este bloque, esta coincidencia muestra cierta predisposición por un tipo de equipamiento cultural (los museos y los centros de arte contemporáneo) que llegan a hacer sombra a las propuestas menos relevantes a nivel mediático, político y económico.

En 2008 se constituye la Asamblea Amarika. Se presenta como un proyecto asociativo, y comienzan a reunirse con el Departamento de Cultura de la Diputación Foral de Araba/Álava para buscar vías a través de las cuales fortalecer la presencia de la comunidad artística en el desarrollo de las políticas culturales en el territorio, tomando parte activa en el fomento, la difusión, la formación y la producción del arte y la cultura.

Entre los objetivos de la Asamblea, señalamos promover las relaciones con las direcciones de los equipamientos culturales en activo en Gasteiz, la búsqueda de formas para apoyar el tejido artístico y cultural (haciendo hincapié en el impulso de la trayectoria de los artistas jóvenes, por ejemplo, a través de la

⁴²⁵ La Asociación de Artistas Alaveses (o "Triple A", coloquialmente) surge en 1983 y funciona como un grupo que como tal, podía ejercer cierta presión, para obtener algunos logros en beneficio de los artistas.

convocatoria Anual Amárika), y mediante la práctica de modelos de gestión que pudieran revertir la situación de inactividad y desconexión entre institución y agentes culturales. En respuesta al encargo realizado por la Diputación a la Asamblea Amárika, se propone un proyecto de gestión para dotar de contenidos tres de los espacios expositivos de la Diputación: la sala Amárika ya mencionada, la sala del Archivo del Territorio Histórico de Álava y la sala de la casa de cultura Ignacio Aldecoa.

Sin embargo, con la situación de la crisis económica como pretexto a nivel general, se producen importantes recortes. Una vez más, la primera partida presupuestaria de la que se prescindiría o al menos, la que más se reduce, es la de cultura. En Gasteiz, se suprime la gestión por parte de la Asamblea Amárika de los tres espacios antes citados y en 2011, el proyecto para la reactivación de dichos espacios se paraliza por completo. Este mismo año, y en relación con los efectos del cambio de gobierno sobre el ámbito cultural de la ciudad, cabe añadir la rescisión del antes mencionado comisario Xabier Arakistain de la dirección centro cultural Montehermoso, y el proyecto KREA Expresión Contemporánea (un espacio dedicado al apoyo de la producción de los artistas locales, situado en el antiguo convento de Betoño) se encuentra inactivo.

5.2.1.3.2. ZAS Kultur

Otra iniciativa (¿casualmente? también alavesa) para restablecer los puntos de unión entre los diferentes agentes y el contexto sociocultural es Zas Kultur. Un proyecto independiente afincado en la parte vieja de Gasteiz, que arranca en 2016. Mencionamos esta iniciativa debido al énfasis que hacen en el apoyo a la formación, y la producción que ofrecen a la diversidad de artistas y agentes culturales del entorno de Gasteiz, y también del País Vasco, que se encuentran en diferentes momentos de su trayectoria.

Las actividades programadas están enfocadas a apoyar la formación (a través de charlas, talleres, etc.), la investigación (como un proceso experimental), la mediación (mediante la difusión y visibilización del trabajo de los artistas de Araba), y la colaboración entre los artistas y agentes del contexto local, entre otros aspectos (y puntualmente con instituciones culturales, centros de arte y museos). Además, se aborda el aspecto de la producción artística y cultural desde una perspectiva amplia: como producción de objetos, de conocimiento, de pensamiento y de vínculos entre los creadores y los agentes culturales y la ciudadanía en general.

ZAS Kultur ofrece una serie de recursos en un contexto (Araba, y Gasteiz en particular) donde se ha producido una pérdida gradual de proyectos culturales de referencia para el tejido, y donde varias propuestas para incentivar la comunidad de creadores no han arraigado por diversos motivos. Zas Kultur, como otras de las iniciativas señaladas en este bloque, parte del análisis del contexto cultural para actuar en base a las necesidades y/o vacíos detectados. La motivación de este proyecto coincide con la apuesta feminista señalada por consonni⁴²⁶ sobre “mantener las distancias cortas” que apela, precisamente, a las formas comunes de trabajo con, para y desde el propio tejido cultural.

El tipo de proyectos que hemos descrito revela un cambio de perspectiva por el que, partiendo del contexto, se conectan las funciones relativas a los diferentes niveles que componen el sistema de capas. Como expresan los miembros de la Asamblea Amarika⁴²⁷, para que la participación⁴²⁸ por parte de los miembros involucrados sea verdadera y duradera, debe “nacer desde abajo”.

5.2.1.4. Revisiones en torno a las condiciones de producción

El panorama de Araba resulta similar a la situación que se da en Gipuzkoa debido a la merma de lugares de referencia para la producción artística y cultural. En relación a ello, Fidalgo advierte sobre la ausencia de dos de los nodos que componían las constelaciones culturales de Gasteiz y Gipuzkoa: la Asamblea Amarika y Arteleku, respectivamente. Ambos casos señalan un mayor alejamiento de los agentes de la gestión cultural, a pesar de que dichos núcleos han resultado ser experiencias para la revisión y la propuesta de modos que integran el contexto cultural local de una forma más activa. En relación a esto último, Badia observa que:

Las administraciones y los organismos generados en ellas para el apoyo a la producción deberían iniciar líneas de trabajo conjunto tanto con las redes culturales estructuradas, como con las no estructuradas, para: asegurar la porosidad de los mecanismos de comunicación entre agentes

426 Brown, *Pájaro y ornitólogo...*, 9.

427 Asamblea Amarika, «Proyecto Amarika. Propuesta de gestión» (documento que sentaba las bases de la Asamblea Amarika), 2008, 47.

428 Asamblea Amarika se refiere a la participación en el proyecto de gestión presentado para las tres salas dependientes de la institución.

e instituciones, optimizar los recursos existentes, facilitar el intercambio de conocimientos y experiencias, promover criterios de complementariedad y de contexto, dar visibilidad a la producción cultural de base, crear plataformas de interlocución entre los agentes activos del sector cultural y las instituciones culturales, y priorizar las demandas de los agentes culturales activos respecto de las políticas de despacho, lo que también implica trabajar bajo el principio de responsabilidades compartidas y de reciprocidad que incluye el aprendizaje y la redistribución.⁴²⁹

Las conexiones que se establecen entre los diferentes organismos que integran las capas, resultarían vitales para evitar el agotamiento del estrato intermedio ya que, como hemos indicado, esta capa realiza una función de mediación entre los esquemas derivados de la capa superior (monocultivo) y el colectivo de creadores asentado en la capa inferior. El hecho de que iniciativas como la Asamblea Amarika partan desde el tejido artístico y cultural local conlleva asumir las necesidades de dicha comunidad a la hora de abordar una propuesta de gestión. Ello implica considerar las condiciones que envuelven la principal función de la capa del sustrato: la producción.

Como hemos argumentado anteriormente, a lo largo del análisis de esta investigación, hemos expuesto que el monocultivo afecta principalmente la capa de la base, lo que conduce hacia la situación de precariedad que atraviesa el contexto local. Para actuar en consecuencia, se proponen modos de gestión desde la comunidad de agentes que tratan de revertir sus consecuencias.

Durante la ponencia "El autor como productor", que tuvo lugar en el Instituto para el Estudio del Fascismo en París, en el año 1934, Walter Benjamin reflexionaba sobre la responsabilidad del artista como productor, no sólo de bienes materiales (objetos) e inmateriales (conocimiento), sino también sobre la necesidad de apropiarse de los medios de producción. Tal y como expresa Consonni⁴³⁰ en relación a esta idea, producir no sólo tiene que ver con "hacer", sino que implica repensar e imaginar los "modos de hacer", así como reformular el sistema de producción en el que surgen.

429 Badia, «Algunos apuntes...», 12.

430 Brown, *Pájaro y ornitólogo...*, 7.

La experiencia de la Asamblea Amarika antes descrita, es un ejemplo de la revisión de la situación del contexto en la que se desarrolla la producción de los artistas locales, lo que empuja a contar con una mayor presencia del tejido artístico en materia de gestión. La paralización de proyectos como la propuesta de gestión de Amarika evidencian una merma en la autonomía de los agentes culturales para participar en la toma de decisiones relativas a las políticas que influyen sobre el contexto cultural.

5.3. LA (RE)PRODUCCIÓN DE LA PRECARIEDAD

Al analizar el ecosistema cultural que describimos, no podemos obviar que el sector cultural y creativo en general, así como el sector de las artes plásticas en particular, son de los más precarizados tanto en lo profesional y en lo económico, como emocionalmente. Por este motivo, dedicamos un capítulo aparte a analizar dicha circunstancia.

Encontramos una de las causas, que ya señalábamos al comienzo de esta investigación argumentada en la tesis de Jorge Luis Marzo, en la génesis de un modelo cultural que arraiga de forma acompasada al proyecto político de la democracia en el Estado español. Al principio del estudio describíamos que, junto con el marco neoliberal ofrecido por el esquema cultural anglosajón, en España el arte y la cultura se presentan como una parte inherente a la nueva estrategia política, cuyo fin consistía en desmarcarse de la etapa del franquismo y de su control sobre la cultura como vehículo de difusión de la ideología del régimen.

Desde entonces, la cultura se ha sobreentendido como un instrumento para la normalización y cohesión social y democrática. Pero, paradójicamente, se ha dado una excesiva tutela de la misma por parte del Estado que ha derivado en el establecimiento de las bases para el desarrollo de un modelo jerarquizado y poco flexible, que predispone las condiciones para el desarrollo del monocultivo cultural que hemos descrito aquí.

Identificamos la precariedad como una constante que atraviesa los diferentes niveles que componen el sistema de capas y que afecta especialmente la capa de la producción (base del sustrato creativo). Este hecho dificulta el sostenimiento de un ecosistema cultural estable ya que, precisamente, la precariedad se sustenta en una miríada de acuerdos tácitamente asumidos que desembocan en la autoexplotación del propio individuo.

Recordemos que Michele Masucci⁴³¹ nos advertía que, debido al esquema económico actual, la producción en sí (la cual relacionamos con el propio acto y/o proceso creativo) es el producto definitivo. Sin embargo, a pesar de que la producción artística y cultural ha entrado a formar parte del sistema económico, el trabajo en arte (entendido como una actividad profesional) se sitúa al margen de este mismo circuito.

Por una parte, la actividad de los artistas y los productores culturales no suele encajar en la categoría tradicional de “trabajo”, sino como una actividad que aparentemente, se ha “liberado” de la lógica capitalista. Este hecho conllevaría interpretar el trabajo en arte como una ocupación presumiblemente “vocacional”, motivada por el disfrute y la gratificación que se obtiene de la propia realización. Por otra parte, el artista se percibe como garante de un estilo de vida que perpetúa la idea de la autorrealización como modelo de pago. Esto conlleva que, al contrario de lo que ocurre en los empleos normativizados, la remuneración del trabajo artístico no siempre esté contemplada.

En resumen, la situación de precariedad se sostiene en parte por la falta de categorías laborales reconocidas relacionadas con la producción artística y cultural, y también por formar parte de un estilo de vida que perpetúa el goce como retribución, dos factores que hacen soslayar el pago de los honorarios a los creadores.

5.3.1. La precariedad, un acuerdo asumido

En el segundo bloque temático argumentábamos que la producción artística y cultural se había integrado en el sistema económico como resultado de la era del postfordismo. Siguiendo las indicaciones de Hito Steyerl⁴³² podríamos pensar en el arte como un trabajo, aunque no se identifique con los puestos tradicionales. Una de las principales diferencias es que, al contrario de los empleos de “cuello azul” y “cuello blanco”, la producción artística se ejecuta de forma afectiva, entusiasta y profundamente comprometida.

Esta es una de las razones por las que este tipo de labor no se relaciona con la productividad del puesto de trabajo tradicional por el que se percibe una compensación económica (aunque el fin último sea, precisamente, producir). En cambio, el trabajo en arte se entiende como una “ocupación” que como

431 Brown, *Pájaro y ornitólogo...*, 17.

432 Hito Steyerl, *Los condenados de la pantalla* (Buenos Aires: Caja negra, 2014), 99-100.

observa Steyerl, presenta un matiz que distingue las horas remuneradas de un trabajo tradicional, de las horas dedicadas a una "ocupación", a "estar ocupado". Según la autora:

Si pensamos en el trabajo como labor, ello implica un origen, un productor o productora, y finalmente un resultado. El trabajo se entiende fundamentalmente como un medio para un fin: un producto, una recompensa o un salario. [...] Una ocupación es lo opuesto. Mantiene a la gente atareada en lugar de darle trabajo remunerado. [...] Una ocupación no necesariamente implica una remuneración, puesto que se considera que el proceso contiene su propia gratificación.⁴³³

Por lo tanto, el trabajo en arte adquiere el sentido vocacional de la ocupación (como el *hobby*, el pasatiempo o la terapia). El trabajo creativo se presenta como una alternativa al trabajo alienante tradicional, maximizado por la mitificación que se hace de la propia actividad artística y del estilo de vida de una serie de sujetos (la comunidad de creadores), que han heredado las connotaciones románticas de la bohemia. Coincidiendo con Steyerl, aunque la figura del artista o el trabajador cultural se resiste a ser identificada bajo un tipo de "clase", en la práctica, dichos sujetos integran la lógica productivista del modelo neoliberal actual.

No obstante, la motivación por recibir una compensación económica (inherente al desempeño de cualquier actividad profesional) pasa a ocupar un segundo plano en el trabajo en arte. Como apostilla Rodríguez⁴³⁴, el pago a los creadores resulta complicado a pesar de que la producción artística y cultural ha empezado a considerarse como un trabajo dentro del sector servicios. Al mismo tiempo, este hecho conlleva aceptar otras formas de pago que sustituyen la remuneración económica. Un panorama que, como analiza este autor, se complejiza aún más en plena era digital.

Esta reflexión nos sirve de ejemplo para argumentar que, a pesar de la horizontalidad que ofrecía un espacio abierto y conectado como internet en relación a la producción de obra y sus posibilidades de distribución (es decir, la posibilidad de optar por modos más abiertos en comparación a otras licencias más restrictivas), reproduce las características que definen el funcionamiento (una vez más) del modelo cultural anglosajón.

433 Steyerl, *Los condenados...*, 108.

434 Rodríguez Arkaute, «Artes Visuales y...», 204.

Nos referimos a que la producción en la era digital refleja la estructura jerarquizada del contexto del que forma parte, sostenido por sujetos hiperproductivos y además hiperconectados. Tanto el escenario virtual como el físico, revelan un sistema por el que el valor simbólico juega en detrimento del valor económico. Una de las causas de la hiperconectividad radicaría en la misma constante que sostiene el funcionamiento del campo del arte: la acumulación de capital simbólico para la puesta en valor tanto del individuo como de su proyecto personal (la marca) que, trasladado al mundo de las redes sociales virtuales, se traduce en visibilidad y en "me gusta"-s. Este hecho resulta ilustrativo de un circuito de producción y consumo de contenidos de forma constante pero que, salvo en contadas excepciones, no ocurre transacción económica alguna.

Remedios Zafra⁴³⁵ reflexiona sobre el entusiasmo, como el motor que mantiene la producción cultural en una sociedad hiperconectada. Aunque internet ofrece un nuevo panorama para la producción, la comunicación y la distribución de todo tipo de obras a través de los canales virtuales, la visibilidad (asociada principalmente a las redes sociales, las páginas web personales, etc.) cobra una gran relevancia como pago y/o compensación no monetaria (es decir, "en especie") y es asumida sin muchas reservas por el tejido de creadores. Aunque el ámbito digital suponga otro contexto productivo, la visibilidad sigue ligada a la tradicional esperanza del artista de que su proyecto sea "descubierto" por aquel agente que pueda poner en valor su carrera.

En resumen, el contexto laboral de los sujetos creadores que define Zafra⁴³⁶, se revela como un ámbito de individuos continuamente conectados, ámbito en el que proliferan los trabajos y las prácticas temporales e individuos motivados por un entusiasmo constante que les lleva a aumentar su creatividad a cambio de pagos simbólicos (la experiencia, el reconocimiento o los *likes*).

Aunque el trabajo en arte se presenta como una alternativa al trabajo alienante, la producción artística y cultural se sustenta con la energía y las expectativas del propio sujeto, una pulsión visceral que le mantiene en un estado constante de hiperproducción y consumo. Como apostilla Zafra:

435 Zafra Alcaraz, *El entusiasmo...*

436 Zafra Alcaraz, *El entusiasmo...*, 14.

Si este sujeto apostara por iniciar el largo camino hacia un trabajo intelectual en el ámbito académico, creativo o cultural, pronto descubriría que su entusiasmo puede ser usado como argumento para legitimar su explotación, su pago con experiencia o su apagamiento crítico, conformándose con dedicarse gratis a algo que orbita alrededor de la vocación, invirtiendo en un futuro que se aleja con el tiempo, o cobrando de otra manera (inmaterial), pongamos con experiencia, visibilidad, afecto, reconocimiento, seguidores y likes que alimenten mínimamente su vanidad o su malherida expectativa vital.⁴³⁷

Zafra alude al entusiasmo como una estrategia que camufla el conflicto, y así poder mantener el ritmo de producción del sistema. El análisis desarrollado por Zafra coincide con la idea expresada por Masucci, al señalar la convergencia entre la producción intelectual y la producción de mercado. Se podría resumir en que el artista vive más de la mercantilización de lo que ocurre en torno a su obra, que de la mercantilización de la obra en sí.

5.3.2. Sujetos producidos, sujetos productivos

Como reflexiona Masucci⁴³⁸, al contrario de la producción industrial cuyo objetivo era el de que crear cosas/objetos/productos como respuesta a las necesidades inmediatas de las personas (como por ejemplo, vehículos, ropa, electrodomésticos, etc.), actualmente vivimos en una sociedad fuertemente mediatizada por la comunicación. La comunicación en sí no es un producto acabado, sino que se produce constantemente y recae sobre los propios sujetos. La comunicación de un estilo de vida, de un estatus. El individuo es quien produce esa misma comunicación, al tiempo que se produce a sí mismo.

En el caso del artista o el productor cultural, el sujeto se identifica con una práctica que es la producción de bienes artísticos y culturales. El artista reproduce un hábito de vida, motivado por la búsqueda del reconocimiento a la que alude Zafra, que toma la forma de visibilidad en las redes a la espera

437 Zafra Alcaraz, *El entusiasmo...*, 15.

438 Brown, *Pájaro y ornitólogo...*, 17.

de reconocimiento y aumento de los seguidores. Recientemente, el filósofo surcoreano Byung-Chul Han afirmaba: "Ahora uno se explota a sí mismo y cree que está realizándose"⁴³⁹

Esta aseveración remite a la serie de características que atribuíamos a la figura del artista-emprendedor o el artista-empresa, que presentábamos en la segunda unidad temática. Según Han, el hecho de producirse a uno mismo conlleva a su vez producir una serie de "diferencias comercializables" (una distinción) que revierten en el consumo masivo de productos de ocio y entretenimiento asociados al estilo de vida.

Según Maite Aldaz⁴⁴⁰, el sistema neoliberal requiere de un sujeto que dedique su vida entera a producir, al tiempo que esa misma producción le sirve para sus propios fines. Este proceso viene acompañado por un discurso en positivo de la precariedad (relacionado por ejemplo con la libertad, la realización y el crecimiento personal), ya que las connotaciones atribuidas a los creadores son aquellas asociadas a un estilo de vida atractivo, pero basado en el consumo.

La autora⁴⁴¹ retoma las reflexiones de Steyerl sobre el sistema que garantiza que los agentes artísticos y culturales, se adhieran a este esquema de producción tanto como sujetos individuales (abanderados de un estilo de vida *cool*), como desde la propia práctica. De este modo, diferentes artistas y agentes culturales reproducen un hábito adquirido que lleva a normalizar una serie de acciones y situaciones, que en este caso están relacionadas con las características del modelo de monocultivo cultural al que nos hemos referido reiteradamente a lo largo de esta investigación.

Aldaz nos remite al concepto de "Aparato Ideológico del Estado" (en adelante AIE) definido por el filósofo Louis Althusser a finales de los años 70, para explicar la predominancia de ciertos valores que sostienen el aparato de

439 Carles Geli, «"Ahora uno se explota a sí mismo y cree que está realizándose"», *El País*, 7 de febrero de 2018, acceso 10 de junio de 2020, https://elpais.com/cultura/2018/02/07/actualidad/1517989873_086219.html

440 Maite Aldaz, «Institución arte y precariedad. Las prácticas artísticas en la época de la mercantilización de la vida», en *Producción artística en tiempos de precariado laboral*, ed. por Juan Vicente Aliaga y Carmen Navarrete (Madrid: Tierradenadie, 2017), 15.

441 Maite Aldaz, «Institución arte y...», 17.

producción. Algunos de los instrumentos a partir de los cuales reproducir la ideología hegemónica son, por ejemplo, la religión, la escuela, la familia, los medios de comunicación y la cultura. Señala Aldaz:

En la medida en que los AIE nos interpelan como sujetos, hacen que nos identifiquemos con la ideología dominante y la reproduzcamos en nuestros actos como si fueran por iniciativa propia. [...]La producción de la subjetividad significa, en cualquier caso, no sólo que la subjetividad es producida, sino también que es productiva.⁴⁴²

Lourdes Méndez⁴⁴³ retoma la investigación de Pierre Bourdieu, para aplicar algunas de las nociones acuñadas por el autor y describir cómo se perpetúa el sistema de relaciones de poder en el campo del arte y la cultura. Dicho ámbito se encuentra integrado por sujetos que a través de su práctica (el *habitus* en palabras de Bourdieu) reproducen la ideología predominante en el mismo. De forma parecida a los AIE, la noción de *habitus* remite a una serie de comportamientos y prácticas socializadas que, en este caso, condicionan la esfera cultural y social en la que se desenvuelven los productores.

Si tenemos en cuenta la hegemonía del monocultivo cultural, podemos deducir que los agentes han interiorizado dicho esquema. Por medio de esa interiorización, las características del monocultivo se perpetúan a través de la práctica (el hacer) de los propios individuos. Por este motivo, se instaura un ciclo cerrado por el que también persisten las consecuencias que devienen de dicho modelo y que desestabilizan el equilibrio del contexto cultural.

El hábito asociado al trabajo de los creadores se inscribe en un contexto en el que el factor económico se sitúa en un segundo plano. La práctica de los artistas se sostiene en un funcionamiento que disimula el valor económico de la obra y/o del proceso de producción en sí. Como continúa Méndez⁴⁴⁴ en relación a los estudios de Bourdieu, al ocultar el aspecto económico que envuelve la práctica cultural se genera la búsqueda de otros capitales acumulables, como el capital simbólico. Este hecho obstaculiza la regulación de la remuneración de los artistas, de tal modo que el capital simbólico a obtener por el sujeto se convierte en la "moneda" de pago principal.

442 Aldaz, «Institución arte y...», 17.

443 Méndez Pérez, *Antropología...*

444 Méndez Pérez, *Antropología...*, 100-101.

Este tipo de capital está estrechamente relacionado con el reconocimiento que un agente puede recibir por parte de otros individuos inscritos en el campo, y tiene como objetivo la legitimación de sí mismo como sujeto y de su práctica. Según Méndez, consagrarse ya sea como artista, crítico, galerista, comisario, marchante, etc. Así, a mayor capital simbólico, mayor legitimación en relación al contexto artístico y cultural, y mayor control sobre la producción y circulación de los bienes culturales.

El análisis de Méndez nos sirve para razonar que, aquellos agentes que replican el funcionamiento del monocultivo cultural tienen mayores facilidades para acceder y controlar los medios de producción. Como advierte esta misma autora⁴⁴⁵, permanecen las formas de institucionalización de la cultura que mantienen la visión romántica del artista como productor de fetiches. Es decir, que el valor estético de la obra se superpone al valor económico de la misma y las condiciones en las que se ha producido.

Al mismo tiempo que se reconoce una serie de artistas y agentes concretos, se desplazan otro tipo de formatos y producciones hacia la periferia de los circuitos de legitimación. Esta es la idea que hemos desarrollado anteriormente sobre la gentrificación cultural como consecuencia de un esquema que mitifica el campo del arte y la cultura. Un hecho que a su vez dificulta la revisión de las condiciones que envuelven el proceso productivo, y que, por tanto, repercute en la capacidad de actuación por parte de los miembros del tejido creativo.

5.4. PUNTUALIZACIONES E IDEAS PRECONCLUSIVAS

5.4.1. El desequilibrio del ecosistema como antecedente de la precariedad

Una de las principales ideas conclusivas que extraemos de esta unidad temática es la inestabilidad en la que se encuentra lo que hemos denominado como ecosistema cultural. Dicho desequilibrio está relacionado con la existencia desigual entre aquellos equipamientos que están destinados a la exhibición, la formación y la producción.

445 Méndez Pérez, *Antropología...*, 100.

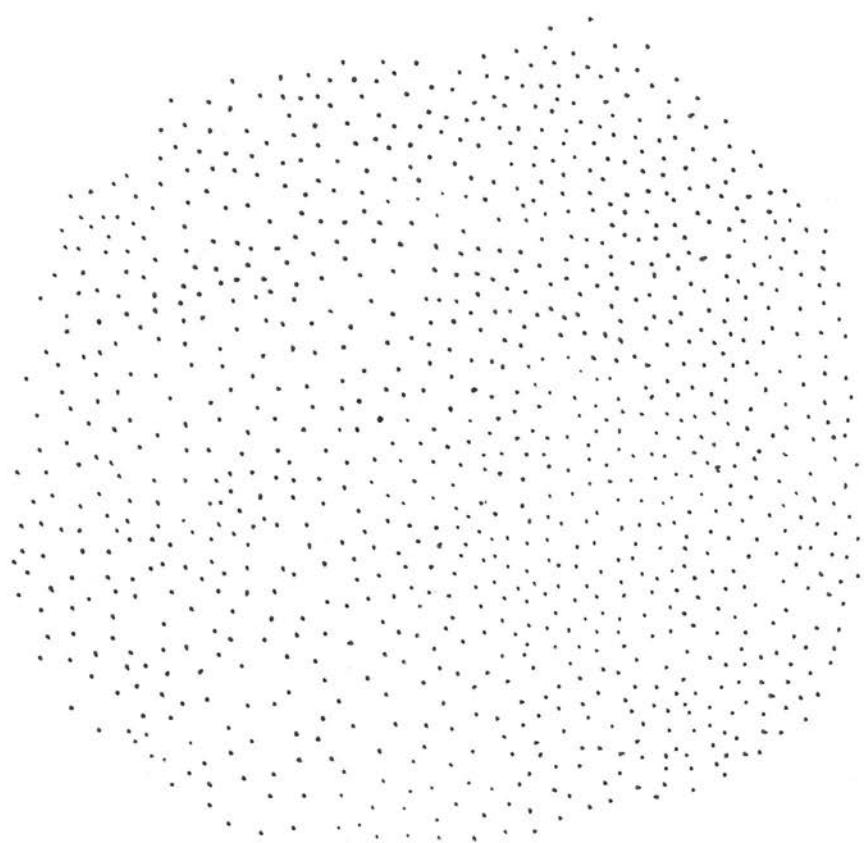
Hemos visto que predominan los modelos centrados en las últimas fases del proceso de producción, es decir, el consumo. Mientras, se ha dado la merma de los espacios relacionados con el apoyo a la formación y la profesionalización de los artistas y agentes culturales.

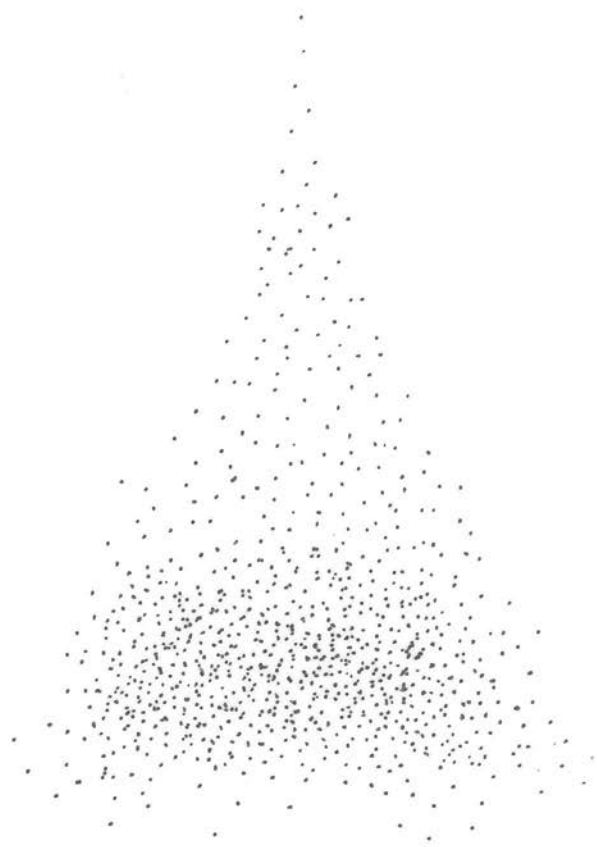
Al mismo tiempo, la brecha que crece entre dichos niveles afecta a la capa de la producción. Esto se debe a que los esquemas que copan la superficie (y que derivan de un modelo enfocado a los servicios) cuentan con una mayor relevancia en comparación con otras tipologías existentes en el entorno. Pensar la creación cuyo fin último es la exhibición, apunta una visión reducida que afecta a la diversidad de contextos productivos. La atención que se le da a la exhibición y al tipo de espacios a los que se asocia, desplaza el foco de atención de las circunstancias en las que se desarrolla la producción en sí.

Los ejemplos recogidos hacia el final de este estudio, han llamado la atención sobre una serie de carencias que precarizan la actividad profesional de artistas y agentes culturales. El análisis realizado desde la capa de la base sugiere diferentes modos de gestión que habrían resultado válidos para dotar de una mayor proporcionalidad las diferentes funciones que conforman el proceso de producción.

Al paralizarse este tipo de propuestas, la capa intermedia continúa debilitada y con ella, la movilización de los recursos para el apoyo a la profesionalización artística. Como consecuencia, se conserva el tipo de pautas asumidas en torno a las que se ha blindado el monocultivo (el sistema de competencia concursal) que tutelan las características del tipo de producción que se desarrolla.

Por lo tanto, se perpetúa una lógica vertical estrechamente relacionada con la precariedad que atraviesa el ámbito cultural. La capa de la base suplente la demanda de contenidos destinados al consumo, pero sin fórmulas que equilibren este trasvase de energía hacia la capa de la superficie.





BLOQUE 6
CONCLUSIONES

6. CONCLUSIONES

6.1. PREÁMBULO CONCLUSIVO

Los contenidos expuestos nos han traído hacia un escenario en el que se ha producido el desplazamiento de una serie de formatos, como consecuencia de un sistema de gestión que replica, por su condición jerárquica, impositiva y de modelo único, el funcionamiento de la técnica agrícola del monocultivo.

Desde ámbitos diferentes relacionados con la práctica artística, se ha llamado la atención sobre un modelo económico que ha acarreado la privatización de una serie de bienes comunes (la cultura entre ellos), al tiempo que ha generado un ecosistema sociocultural con muchas desigualdades.

Las perspectivas sintetizadas en las unidades temáticas correspondientes forman parte de un proceso interrelacionado (la producción) que converge en un escenario común para la reanimación. Este ejercicio consiste en la reformulación del contexto cultural existente a través de la reactivación del sustrato local, mediante el desarrollo de programaciones orientadas a la profesionalización de los miembros del mismo, a través de una mayor participación en las áreas relativas a los procesos de producción.

En este apartado, recopilamos las principales consecuencias de un sistema monolítico sobre el contexto artístico y cultural de la CAV, que han estado presentes a lo largo del desarrollo de este proyecto teórico.

La **desactivación, la individualización y la homologación**, sustentan el funcionamiento del binomio establecido entre el modelo cultural oficial y los servicios. La correlación entre ambos sintetiza tanto el funcionamiento centripeto del monocultivo como sus efectos sobre el ámbito mencionado.

Dicha correspondencia revela una de las paradojas que genera tomar el arte y la cultura como un recurso para la regeneración económica y urbana. Esta cuestión deriva en que, en una aparente abundancia y diversidad de actividades artístico-culturales de toda índole, la oferta resulta más bien escasa y estructurada en torno a unos formatos que se repiten y se clonan de una ciudad a otra. A lo largo de la investigación y concluyendo la misma, deducimos que uno de los motivos por los que se genera el asentamiento de unos formatos culturales concretos, se encuentra en el **desplazamiento** de aquellas tipologías que

difieren del modelo ideal y de su función dentro de una modalidad de cultura prediseñada, lo cual desemboca en un proceso de igualamiento tanto de los formatos como de los contenidos. Esta cualidad es inherente a las consecuencias provocadas por lo que hemos denominado como monocultivo cultural.

El arquetipo cultural que se desarrolla en este modelo de política cultural, se ha ido distanciando progresivamente de la capa de la base. Esto se debe a que se recurre a dicho estrato a la hora de dotar de contenidos una serie de formatos culturales que funcionan como paquetes a importar por cualquier localidad, pero sin considerar las circunstancias que atraviesan la propia producción de los mismos. Por este motivo, hemos justificado que el monocultivo cultural genera una menor trascendencia sobre el entorno, en comparación con otras propuestas motivadas por y desde el propio sustrato creativo (artistas, gestoras/es, comisarias/os, productoras, asociaciones,...).

Señalamos que una de las consecuencias de la adaptación al esquema cultural vigente sería la estandarización de la diversidad artística y cultural, a fin de encajar dentro de los formatos financiados. Esto supone un riesgo relacionado con la producción de un tipo de cultura separada del contexto.

6.1.1. Desactivación.

Hemos utilizado esta idea para referirnos, principalmente a la neutralización de los contextos económicos, políticos, sociales y culturales relacionados con las formas de socialización y encuentro (es decir, colectivas). Para ello, nos hemos remitido a la organización del trabajo y de la vida en torno a la fábrica, ya que una de las peculiaridades que destacamos de este escenario es la abundancia de formatos como la protesta, la huelga, el encierro, etc., para la reivindicación de la mejora de la vida cotidiana.

Nos hemos fijado en este tipo de expresiones porque cuestionaban, precisamente, los efectos del sistema económico dominante. El capitalismo, una vez el modelo industrial flaqueaba, comenzaba a absorber ámbitos tan irregulares como el artístico y cultural. No obstante, la capacidad de organizarse para reclamar unas mejores condiciones laborales parece haberse inhabilitado en el nuevo dechado financiero basado en los servicios, a pesar de que tanto el arte y la cultura como sus agentes se han integrado por completo en la rueda de la producción y el consumo.

Las consecuencias del capitalismo cultural no distan en exceso de las que pueden darse en otros ámbitos productivos. La búsqueda de beneficios conlleva promover una mayor rentabilidad de los recursos. Durante el estudio hemos hecho hincapié en algunos de los efectos asociados a este sistema, como el desequilibrio que produce sobre un entorno particular debido a un menor cuidado del medio y sus bienes (tanto tangibles como intangibles), así como una mayor desigualdad en cuanto al reparto de la riqueza. Esto último nos remite a la dicotomía clásica entre aquellos que dominan los medios de producción y los productores, idea que hemos sintetizado a partir de la separación que se establece entre la capa de la superficie y el nivel de la base; esto es, entre los formatos dirigidos a la exhibición y las condiciones que rodean la producción de los contenidos.

6.1.2. Individualización.

También hemos reparado en los efectos de la lógica productivista del monocultivo cultural sobre el entramado de agentes artísticos y culturales. Hemos aludido recientemente a las connotaciones positivas que devienen de una percepción del arte y la cultura como un activador económico por el que se traslada la idea de una gran variedad de actividades artísticas y culturales. En cambio, hemos apostillado que se reproduce una oferta prediseñada que revierte en la precarización de los mismos.

Las consecuencias del desarrollo de las ICC, en tanto su consideración como industria, es la percepción de empresa que adquieren los agentes vinculados con la práctica artística. Este contrasentido consiste en que, a pesar de la pluralidad de nuevos perfiles laborales asociados a la creatividad, predomina un tipo de individuo caracterizado por los atributos del emprendedor. Pero, aunque los artistas se comporten como empresarios, están lejos de contar con una estructura (infraestructura, financiación, facilidades de la administración para consolidarse,...) mínimamente similar a la de una pequeña empresa que sostenga su actividad. Esto nos lleva a reflexionar sobre las partidas presupuestarias destinadas a la producción para animarla creación de productos que paradójicamente, no contemplan una retribución económica por el tiempo dedicado al proceso creativo, la gestión, la comunicación y difusión, etc.

Del mismo modo, muchas de las ayudas suelen estar dirigidas a la realización de proyectos de carácter eventual, que responden a la lógica del consumo inmediato de experiencias que ofrecen los servicios (como el evento, el es-

pectáculo, etc.). Se trata de actividades temporales que, por esta condición, no tienen un mayor efecto sobre el contexto cultural. Por ello, a menudo, las ayudas destinadas a la producción suplen una pequeña parte del proceso: producir para consumir.

Mientras la tarea del artista se ha desdoblado en múltiples funciones relativas a diferentes ámbitos de la cadena de creación como la gestión, la mediación, la investigación, la educación, etc., tanto la financiación de la actividad como la remuneración de los propios autores siguen siendo temas resbaladizos. Además, entre los agentes se extiende la creencia de que las únicas personas responsables tanto de los éxitos como de los fracasos son ellas mismas, normalizando el círculo pernicioso de la autoexplotación.

Este funcionamiento, que replica la estructura vertical de una empresa, conllevaría otro tipo de desactivación relacionada, precisamente, con la posibilidad de vertebrar acciones colectivas como a las que nos referíamos en el subapartado anterior.

6.1.3. Homologación.

El monocultivo se presenta como un esquema provechoso para la economía del tercer sector. Pero el monocultivo implica también que los apoyos económicos se distribuyan de forma desigual entre los diferentes formatos culturales.

Como consecuencia, desde la producción de contenidos se busca la manera de encajar en lo considerado como financiable. Por esta razón, hemos reiterado en varias ocasiones que, por norma general, los agentes tratan de adaptarse a las condiciones que requiere concurrir en un circuito que, a su vez, prioriza una serie de producciones, y donde la práctica relacionada con el arte contemporáneo supone una pequeña parcela entre todo tipo de nichos susceptibles de ser relacionados con la creatividad.

Además, el ideal cultural vigente influye sobre las características de los proyectos a financiar. Los mismos deben cumplir, rutinariamente, con una serie de requisitos asociados a la percepción de la cultura como un vehículo de cohesión social y convivencia, de modo que, generalmente, se busca promover la participación ciudadana, la puesta en valor de la diversidad, la internaciona-

lización del patrimonio local, etc. lo que en última instancia lleva a anteponer un tipo de contenidos desproblematizados y vaciados de otro tipo de mensajes y objetivos.

Las circunstancias recopiladas en los puntos anteriores agrupan las cualidades de los elementos que integran el nivel superior de nuestro sistema de capas, por lo que resultan prioritarios a la hora de recibir apoyos económicos; un hecho que ha complejizado la financiación de otro tipo de actividades, por lo que se transmite la sensación de que los formatos de la superficie resultan más interesantes para la ciudadanía, y en último término, más eficientes.

De esta manera, se configura un circuito cerrado por el que la capa superior (integrada por proyectos promovidos, fundamentalmente, por las instituciones), se blinda en torno a un sistema de ayudas nominativas preconcedidas. Mientras, las iniciativas que se alejan de los cánones establecidos por dicho nivel encuentran más dificultades a la hora de acceder a los métodos de financiación.

6.2. CONSIDERACIONES FINALES

Podemos concluir que:

El sistema de capas refleja una estructura sostenida sobre el aspecto de la producción, gracias a la cual se dota de contenidos los modelos culturales de la superficie. Sin embargo, las tipologías oficializadas fomentan una estructura apoyada en las actividades que orbitan en torno al propio acto creativo, pero no sobre la creación en sí. Mientras, la división de las áreas que completan el proceso de producción impide la participación de los miembros del sustrato creativo en dicho proceso, de tal manera que crece el distanciamiento entre las capas de la producción y la exhibición.

El sistema cultural vigente requiere de la producción de contenidos con los que configurar la oferta destinada a los servicios. Al amoldar las diferentes producciones a los esquemas priorizados, se consolida un cúmulo de activi-

dades complementarias al acto creativo. Deducimos, por tanto, que el monocultivo es un sistema para el consumo de los sucedáneos de la producción, relegando la propia creación a un segundo plano. Esto es, la exhibición y la difusión misma, las charlas, los talleres, las visitas guiadas, etc. adquieren un mayor peso dentro de la programación cultural; un circuito que se encuentra mantenido, precisamente, por el tejido de creadores y agentes que "viven" de lo que acontece en la periferia de la propia obra en sí.

Hemos observado una contradicción en el hecho de adaptar los contenidos a los contenedores preestablecidos y no al revés; este desajuste conlleva asumir una serie de patrones por los que predomina el resultado por encima del proceso, obviando las necesidades de los creadores. En cambio, entre las principales características de los formatos relacionados con la capa intermedia destaca su aptitud para albergar multitud de procesos (de tal modo que el proceso mismo puede suponer la obra y/o el resultado), así como la creación de vínculos de intercambio que no se reducen necesariamente a las relaciones habituales entre artistas y público en general.

La capa intermedia es el estrato que ofrece una etapa de tránsito hacia la profesionalización de la trayectoria artística, reduciendo el salto entre los niveles de la exhibición y la producción. Los modelos relativos a la capa intermedia aportan los recursos para el desarrollo de prácticas no orientadas exclusivamente al consumo, sino que promueven otro tipo de relaciones enfocadas a las necesidades, intereses y motivaciones propias de la comunidad de creadores. Además, al disponer de estructuras que integran una red horizontal de agentes y contar con tiempos más prolongados para el proceso, la experimentación, la investigación, etc., puede darse una mejor canalización de los recursos y una mayor correspondencia entre formatos y contenidos y, por tanto, un funcionamiento del sistema más proporcionado.

Deducimos que para fortalecer tanto el contexto como su tejido, es necesario el desarrollo de propuestas propias de la capa intermedia, de tal manera que sea posible mitigar los efectos que devienen de una producción artística y cultural orientada a los servicios (perpetuando los cercamientos a los que aludía Natxo Rodríguez)⁴⁴⁶.

446 Rodríguez Arkate, «Artes Visuales y Cultura Libre...»

La habilidad de los perfiles mixtos consiste en reconectar los eslabones de modo que la creación no gire exclusivamente en torno a la producción y sus sucedáneos, sino que también se ocupe del desarrollo de diversas programaciones relacionadas con la investigación, la gestión, la mediación, la educación, etc. y enriquezca el propio ecosistema cultural. Ya que se trata de un tipo de programaciones que hemos relacionado con las cualidades de la capa intermedia, achacamos a este nivel la capacidad de reconducir los vínculos entre la capa superior y el nivel de la base de una forma más simbiótica, actuando como un vaso comunicante entre los intereses de la institución y las necesidades y requerimientos del tejido creativo local.

Aun así, el análisis desarrollado muestra el empequeñecimiento de los formatos relacionados con la capa intermedia, a pesar de que resultan indispensables para la preservación de un contexto cultural local plural y nutrido; la importancia de la capa intermedia radica, precisamente, en facilitar las formas de producción, y en generar formas para relacionarse con el contexto de manera transversal, de tal manera que la práctica artística revierta en la construcción de esfera pública, generando así un circuito propicio para la recuperación de la gestión común de la cultura.

Por esta razón, durante la tesis hemos mantenido la puerta abierta a la especulación sobre espacios de producción diferentes a los establecidos y el desarrollo de una serie de prácticas mixtas como alternativa a la excesiva burocratización del contexto artístico y cultural.

Nos referimos a modos a través de los cuales lo estrictamente institucional, lo no tan institucional y las formas no institucionalizadas, interactúen. Las fórmulas colectivas como el asociacionismo, la colaboración, la cogestión (e incluso, la autogestión), evitan que las relaciones que se establecen entre las capas no estén mediadas exclusivamente desde el enfoque económico de los formatos de la superficie. Las relaciones a las que aludimos se basan en las diferentes combinaciones que pueden surgir entre los formatos institucionalizados, como aquellos motivados por el contexto y el propio sustrato creativo (red de artistas y agentes culturales). Este es el desenlace de la idea de Haraway⁴⁴⁷ que tomábamos al principio de la investigación y que nos indica que para sobrevivir en un planeta que acusa las secuelas del capitalismo, las diferentes especies que habitan la tierra deben “generar parentescos”; las hi-

447 Haraway, *Seguir con el problema*.

bridaciones entre formatos podrían resultar un modo a través del cual mitigar el debilitamiento producido por la predominancia de unos esquemas que obstaculizan el desarrollo de otras tipologías. Sin embargo, conforme se ha producido una merma de los proyectos culturales que engrosaban la capa intermedia, deducimos que también se ha dado, gradualmente, una pérdida de los formatos colectivos.

Las remezclas que propone Haraway apuntan a un tipo de prácticas colectivas para el fomento de relaciones que van más allá de la simple coexistencia. Los tipos de simbiosis que pueden surgir entre los esquemas más formalizados y las propuestas impulsadas desde la base podrían suscitar la creación de vínculos entre los diferentes organismos presentes en el ecosistema y restablecer su equilibrio.

Una mayor mediación entre formatos podría amortiguar las relaciones de depredación entre la superficie (los contenedores) y la base (los contenidos). Aquí radica la relevancia de las formas híbridas entre la práctica y la gestión, ya que se promueven por y desde los agentes del sustrato.

El impulso de dichos agentes, estaría vinculado con el desarrollo de propuestas menos precarizantes para el colectivo de los creadores, ya que el estudio realizado apunta a un cambio en la dirección de la gestión cultural. Al reducirse la separación entre los niveles del sistema de capas, los miembros del sustrato pueden implicarse en cualquiera de las fases que atañen al proceso de producción al completo: desde la propia creación y los espacios en los que tiene lugar, los formatos, la distribución, la comunicación, la socialización, etc. Es decir, que se facilita una mayor participación en la toma de decisiones relativas a cada una de las etapas.

De este modo, el tejido de la base se implica en las tareas que habían sido asumidas por la institución. Al ser reabsorbidas por el nivel del sustrato, se reblandecen los cercamientos producidos por las políticas culturales neoliberales que han parcelado el ámbito de la cultura, y a los que nos referíamos en la introducción a este trabajo. Así, cuanto más equilibrado se encuentre el ecosistema cultural en general, menor será la precariedad que atraviese este contexto.

En resumen:

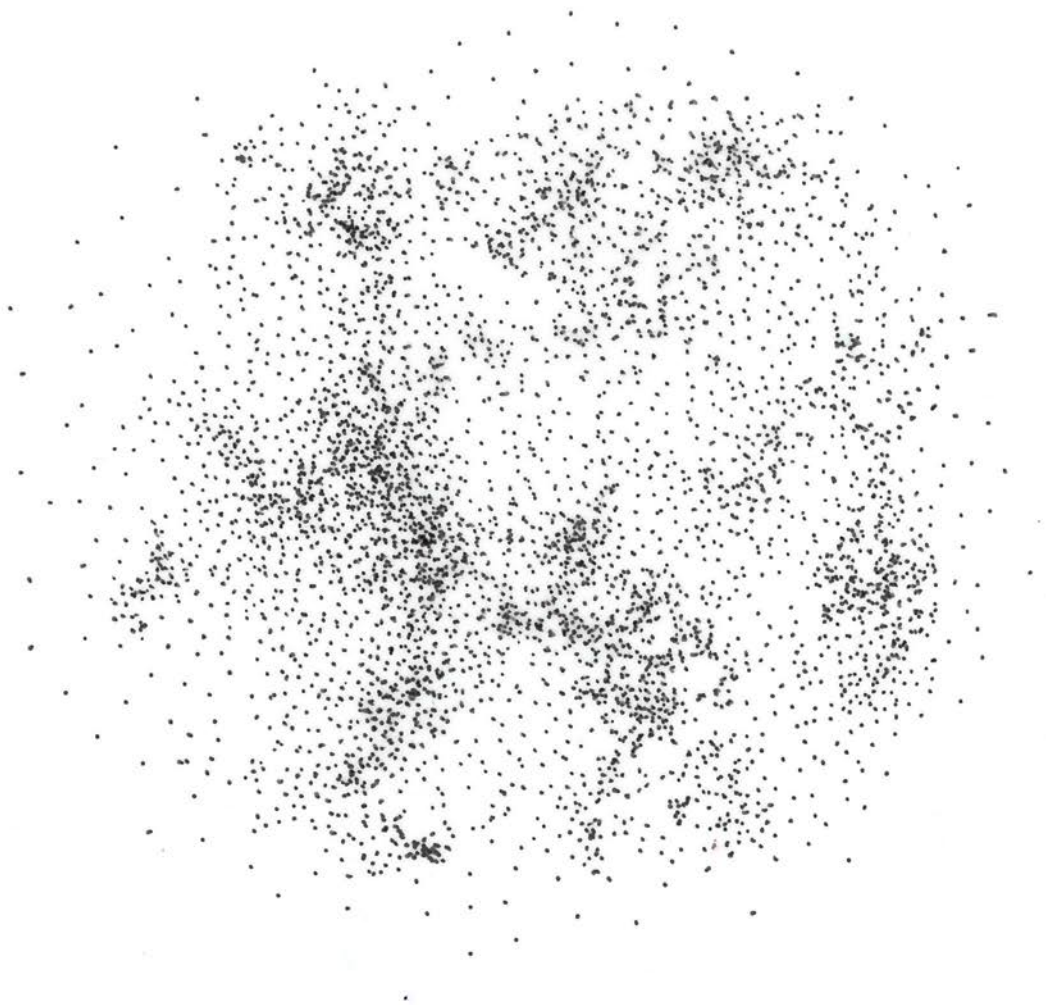
- **La noción de equilibrio que hemos manejado en la investigación remite principalmente a la proporcionalidad entre los diferentes modelos y su función.** La disparidad entre un tipo de producciones asumidas como “aceptables” y las que se desarrollan en el contexto, demuestra que los moldes de la cultura oficial no siempre resultan válidos según el lugar en el que se apliquen. A su vez, esto dificulta la perdurabilidad de aquellas propuestas que, aunque no resulten rentables *a priori*, producen un mayor impacto sobre el entorno.
- **Una presencia más equitativa podría reducir el desplazamiento de los formatos juzgados menos beneficiosos y/o necesarios, en relación a los objetivos de la capa de la superficie.** Como resultado, obtendríamos una convivencia más horizontal entre formatos y, por ende, un funcionamiento menos jerarquizado.

Las conclusiones aquí desarrolladas apuntan a la posibilidad de que los modos acordes al policultivo proliferen si se dan las condiciones adecuadas. En base a lo descrito, una mayor presencia de formas mixtas mitigaría los efectos producidos por la predominancia de la capa de la superficie (monocultivo), reequilibrando el contexto.

Echando mano de las metáforas visuales por última vez, proponemos un ejercicio para imaginar un sistema radicular cuya función es doble: por un lado, fortalece las raíces que arraigan en la tierra para, por otro lado, impulsar numerosos tallos por encima del nivel del suelo, al tiempo que estos ramifican horizontalmente. De tal modo que se crea una especie de malla entre el sustrato y la vegetación que sobresale por encima, que sostiene los diferentes niveles.

Dicha sujeción resulta vital para proteger los estratos de los posibles desprendimientos de tierra que podrían inutilizar el aprovechamiento de los nutrientes presentes en el suelo. **Con esta red, más que una composición sedimentada, obtendríamos un terreno más nivelado de modo que ese xirimiri alcanzaría los diferentes rincones, conservando este particular biotopo.**

Finalmente, el mapa generado mostraría una orografía más compensada, rica y agradable para transitar.



BLOQUE 7

BIBLIOGRAFÍA

7. BIBLIOGRAFÍA

Adbusters Media Foundation. Accedido 5 de junio de 2020. <https://www.adbusters.org/>

Adorno, Theodor y Max Horkheimer. *Dialéctica de la ilustración*. Madrid: Akal, 1944.

Aldaz, Maite. «Institución arte y precariedad. Las prácticas artísticas en la época de la mercantilización de la vida». En *Producción artística en tiempos de precariado laboral*, editado por Juan Vicente Aliaga y Carmen Navarrete, 13-39. Madrid: Tierradenadie, 2017.

Almarcegui, Lara. «Demoliciones, huertas urbanas, descampados». *Boletín CF+S*, no38/39 (2008). Accedido 5 de junio de 2020. <http://habitat.aq.upm.es/boletin/n38/alalm.html>

Antón Troyas, Ricardo. «¿Qué pensaría Yoko Ono de estar exponiendo en un buque de guerra?». *eldiario.es*. Accedido 5 de junio de 2020, http://www.eldiario.es/norte/kulturaabierta/pensaria-Yoko-Ono-exponiendo-guerra-Guggenheim_6_252034808.html

Ardenne, Paul. *Un Arte Contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Murcia: CENDEAC, 2006.

Arrazola-Oñate Tojal, María Rosario. «Creación Colectiva. Teorías sobre la noción de autoría, modelos colaborativos de creación e implicaciones para la práctica y la educación del arte contemporáneo». Tesis doctoral. Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, 2013. <http://addi.ehu.es/handle/10810/10282>

Arriola, Aimar. «Hangar no puede ser un espacio cerrado al contexto en el que se sitúa». *A*Desk. Critical Thinking*. 17 de enero de 2010. Accedido 10 de junio de 2020. <https://a-desk.org/magazine/hangar-no-puede-ser-un-espacio-cerrado-al-contexto-en-el-que-se-situa/>

Asamblea Amarika, «Proyecto Amarika. Propuesta de gestión», 2008.

Ayuntamiento de Málaga. «SoHo Málaga. Barrio de las Artes». Accedido 5 de junio de 2020. http://soho.malaga.eu/portal/menu/seccion_0007/secciones/subSeccion_0004

Badia, Tere. «Algunos apuntes acerca de los espacios para la creación: sobre prácticas, modelos y políticas», en *Directorio de las fábricas de creación en la Unión Europea*. Bilbao: consonni, 2011. <https://www.consonni.org/es/proyectos/directorio-de-fabricas-de-la-creacion-en-europa>

- Balibrea Enríquez, Mari Paz. «Barcelona del Modelo a La Marca». *Biblioteca YP*. 2004. Accedido 4 de junio de 2020, <https://bookcamping.cc/espacios/barcelona-del-modelo-a-la-marca-de-la-marca-a-la-c#ver-829-barcelona-del-modelo>
- Barcenilla García, Haizea. «Kultur politikak: paradigma aldaketa?». *Jakin*, nº 215-216 (2016): 29-45.
- Benjamin, Walter. *El autor como productor*. Traducido por Bolívar Echeverría. Ciudad de México: Ítaca, 2004. Accedido 5 de junio de 2020. <http://ceiphistorica.com/wp-content/uploads/2016/05/BenjaminWalter-El-autor-como-productor.pdf>
- . *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ciudad de México: Itaca, 2003.
- Bianchini, Franco y Michael Parkinson, eds. *Cultural policy and urban regeneration: the west european experience*. Manchester: Manchester University Press, 1993.
- Bijl, Marc. «Artistas como vanguardia para el desarrollo de proyectos». Stadsleven - live talkshowenwebmagazine over leven in steden. Accedido 5 de junio de 2020, <https://www.stadsleven.nu/2016/10/27/kunstenaars-als-frontsoldaten-van-projectontwikkelaars-column-marc-bijl/>
- BilbaoArte. Accedido 10 de abril de 2020, <https://bilbaoarte.org/>
- Bilbao Metropoli-30. «bm30». Accedido 5 de junio de 2020, <http://www.bm30.eus/>
- Bilbao Ría 2000. «Bilbao Ría 2000. Sociedad para la regeneración urbanística de Bilbao y su entorno». Accedido 5 de junio de 2020, <http://www.bilbaoria2000.org/ria2000/index.aspx>
- Billboard Liberation Front. Accedido 5 de junio de 2020. <http://www.billboardliberation.com/>
- Blanco Casanova, Paloma. «Explorando el terreno». En *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001. Acceso 5 de junio de 2020, <http://fls.kein.org/sites/fls.kein.org/files/modos-de-hacer.doc%20-%20NeoOffice%20Writer.pdf>
- . «Prácticas colaborativas en la España de los noventa». *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, vol. 2. Barcelona: Arteleku, MACBA, UNIA arteypensamiento (2005): 188-205.
- Blanco Olmedo, Francisca. «Caminando sobre hielo. Prácticas artísticas en contexto», en *Glosario imposible*. Editado por Miriam Querol, Álvaro Villa, y Jonathan Fox, 36-57. Madrid: Hablarenarte, 2018.
- Bourdieu, Pierre. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus, 1988.

- Bourriaud, Nicolas. *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2009.
- Brea, José Luis. *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en las sociedades del capitalismo cultural*. Murcia: CENDEAC, 2009.
- Brown, Harriet. ed., *Pájaro y ornitólogo al mismo tiempo*. Bilbao: consonni, 2016. <https://www.consonni.org/es/publicacion/pajaro-y-ornitologo-al-mismo-tiempo>
- Bulegoa z/b. «El Contrato». Accedido 10 de junio de 2020, <http://bulegoa.org/el-contrato/>
- Careri, Francesco. *Walkscapes. El Andar Como Práctica Estética*. Barcelona: Gustavo Gili, 2013.
- Carrillo, Jesús. «Las nuevas fábricas de la cultura: los lugares de la creación y la producción cultural en la España contemporánea», *Biblioteca YP*, 2008, 4. Accedido 4 de junio de 2020, http://ayp.unia.es/spip/IMG/pdf/Jesus_Carrillo_nuevas_fabricas_de_la_cultura.pdf
- Carrillo, Jesús, Ignacio Estella Noriega y Lidia García-Merás, eds., *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, vol. 1. Barcelona: Arteleku, MACBA, UNIA arte y pensamiento, 2005.
- Cavia Pardo, Beatriz. «Del contrato social a la experiencia de “El contrato”». En *El contrato*. Bilbao: Azkuna Zentroa-Alhóndiga Bilbao, 2015.
- Centro Cultural Montehermoso Kulturunea. Accedido 10 de abril de 2020. https://www.montehermoso.net/pagina.php?home=1&id_p=2083
- . «Proyectos Artísticos». Accedido 18 de junio de 2020. https://montehermoso.net/pagina.php?temp=_temp&id_p=2570#
- . «Convocatorias». Accedido 18 de junio de 2020. https://montehermoso.net/pagina.php?noadmin=1&temp=_temp&id_p=111
- Chaillan, Pierre. «Isabelle Stengers: La gauche a besoin de manière vitale que les gens pensent», *L'Humanité* 15 de julio de 2013, <https://www.humanite.fr/isabelle-stengers-la-gauche-besoin-de-maniere-vitale-que-les-gens-pensent>
- Chávarri, Inés P. «Arteleku se despide de su sede bajo la sombra de los años dorados». *El País* (País Vasco), 11 de mayo de 2014. Accedido 10 de junio de 2020. https://elpais.com/ccaa/2014/05/11/paisvasco/1399827372_139175.html
- Checa-Artasu, Martín Manuel. «Gentrificación y cultura: algunas reflexiones», *Biblio 3W. Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*. Vol. XVI, nº 914, 15 de marzo de 2011. Accedido 4 de junio de 2020, <http://www.ub.edu/geocrit/b3w-914.htm>

- Claramonte Arrufat, Jordi. *Arte de Contexto*. Donostia-San Sebastián: Nerea, 2010.
- Colectivo DesFace. *Contra el arte y el artista*. Santiago de Chile: Colectivo Desface, 2012.
- consonni, ed. *¿Cómo construyen las prácticas artísticas esfera pública?* Bilbao: consonni, colección proyectos, 2016).
- consonni, productora de arte contemporáneo, «Directorio de las fábricas de creación en la Unión Europea» (Bilbao: Gobierno Vasco, 2011). Accedido 10 de junio de 2020, <https://www.consonni.org/es/proyectos/directorio-de-fabricas-de-la-creacion-en-europa>
- . «ElectroClass». Accedido 5 de junio de 2020. https://www.consonni.org/es/intrahistorias---?term_node_tid_depth=68&views_exposed_form_focused_field=
- . «LaPublika. Laboratorio de investigación artística sobre esfera pública». Accedido 10 de junio de 2020 <https://www.consonni.org/es/proyectos/lapublika>.
- «Creative Nation: Commonwealth cultural policy, October 1994». Department of Communications and the Arts (Australia), 30 de octubre de 1994. Accedido 4 de junio de 2020, <https://apo.org.au/node/29704>.
- Crespo, Txema G. «Krea apoyará todas las creaciones culturales de calidad» (Entrevista a Araceli de la Horra, directora del CC Krea). *El correo*, 27 de diciembre de 2006. Accedido 10 de junio de 2020. https://elpais.com/diario/2006/12/17/paisvasco/1166388005_850215.html
- Cuno, James. «Against the discursive museum». En *The discursive museum*, editado por Peter Noever. Viena: Hatje Cantz, 2001.
- Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos, 2002.
- De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana, 1996.
- Del Cerro Santamaría, Gerardo. «Una interpretación del cambio urbano en el SoHo de Nueva York», *RES. Revista española de sociología*, no11 (2009): 33-60. Accedido 4 de junio de 2020, <http://www.fes-sociologia.com/files/res/11/03.pdf>
- Deleuze Gilles y Félix Guattari. *Capitalismo y esquizofrenia*. Vol. 1, *El Anti Edipo*. Barcelona: Paidós, 1985.
- . *Capitalismo y esquizofrenia*. Vol.2, *Mil mesetas*. Valencia: Pre-Textos, 2004.
- Delgado Ruíz, Manuel. *El espacio público como ideología*. Madrid: Catarata, 2011.

- . *La ciudad mentirosa. Fraude y miseria del modelo Barcelona*. Madrid: Catarata, 2007.
- De Solá-Morales, Ignasi. «Terrain Vague». En *Compendios de arquitectura contemporánea. Naturaleza y artificio*. Editado por Iñaki Ábalos. Barcelona: Gustavo Gili, 2009.
- Echeverría Ezponda, Javier. «Estructura del sector cultural y creativo y problemas para analizarlo en el País Vasco», en *Áreas emergentes e innovación en el sector cultural y creativo vasco*. Editado por Andrea Estankona, Arantza Lauzirika y Natxo Rodríguez. Bilbao: Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua/ Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 2014.
- EFE. «Itxaso: "No pueden convivir Kalostra y Tabakalera porque esto no es Berlín"». *El Mundo* (País Vasco), 27 de enero de 2016. Accedido 10 de junio de 2020. <http://www.elmundo.es/pais-vasco/2016/01/27/56a8c088e2704e0b2a8b4616.html>
- EITB. «Arranca el Centro de creación Arteleku-Tabakalera». acceso 10 de junio de 2020. <https://www.eitb.eus/es/cultura/detalle/597301/arranca-centro-creacion-arteleku-tabakalera/>
- El Observador. Revista de culturas urbanas. Accedido 5 de junio de 2020. <http://www.revistaelobservador.com/>
- Elorza Ibañez de Gauna, Concepción. «Acerca del uso de la fotografía en "Guía de Descampados de la Ría de Bilbao" de Lara Almarcegui y "Ghost Box" de Itziar Okariz». *ÑAWI. Arte, Diseño, Comunicación*. Vol. 1, no1 (2017): 75.
- Eraso Beloki, Santi. «Los últimos días del Arteleku de Loiola». *Arte, Cultura, Ética y Política* (blog), 15 de mayo de 2014., <https://santieraso.wordpress.com/2014/05/15/ultimos-dias-de-arteleku/>
- . «Ecosistema o industria cultural», *Arte, Cultura, Ética y Política* (blog). 10 de agosto de 2014. Accedido 10 de junio de 2020, <https://santieraso.wordpress.com/2014/08/10/ecosistema-cultural/>
- Eremuak (Departamento de Cultura y Política Lingüística del Gobierno Vasco). «Eremuak». Accedido 4 de junio de 2020, <https://www.eremuak.net/es>
- Esteban Azurmendi, Iñaki. *El Efecto Guggenheim. Del espacio basura al ornamento*. Barcelona: Anagrama, 2007.
- «Entrevista a Manuel Delgado sobre la Capitalidad Cultural Donostia 2016». *La haine.org* Proyecto de desobediencia informativa. 19 de mayo de 2015. Accedido el 5 de junio de 2020. <https://eh.lahaine.org/entrevista-a-manuel-delgado-sobre>

- «European Capitals of Culture». European Commission. Accedido 10 de junio de 2020, https://ec.europa.eu/programmes/creative-europe/sites/creative-europe/files/ecoc-fact-sheet_0.pdf
- Euskadi.eus. Gobierno Vasco/Eusko Jaurlaritza. Presupuesto de cultura. Accedido 10 de junio de 2020, <https://www.euskadi.eus/gobierno-vasco/-/noticia/2019/el-departamento-de-cultura-y-politica-linguistica-del-gobierno-vasco-contara-en-2020-con-un-presupuesto-de-276-3-millones-de-euros-en-el-que-destaca-la-apuesta-por-el-sistema-vasco-del-arte-y-la-gratuidad-en-la-ensenanza-del-euskera-hasta-el-nivel-b2/>
- . «RSI. Industrias culturales y creativas en Euskadi». <http://www.euskadi.eus/web01-a1kulind/es/>
- Evans, Graeme. «Hard-Branding the Cultural City-From Prado to Prada». *International Journal of Urban and Regional Research* 27, no2 (2003): 426.
- Expósito, Marcelo. «Primero de mayo (la ciudad fábrica)». Accedido el 10 de junio 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=nxMr8x9usv8>
- Ezquiaga Mezquiaga, Mitxel. «Arteleku quiere ser libre otra vez». *El Diario Vasco*, 12 de febrero de 2012. Accedido 10 de junio de 2020. <https://www.diariovasco.com/v/20120212/cultura/arteleku-quiere-libre-otra-20120212.html>
- Fidalgo Alday, Iker. «Tachar lo que no está». En *Mekarteak. EuskalHerrikoartearen meta-kartografiak/meta-cartografías del arte en el País Vasco*. Universidad del País Vasco/EuskalHerrikoUnibertsitatea, 2017.
- Flaño, Teresa. «La Diputación suspende Kalostra para no duplicar esfuerzos con Tabakalera», *El Diario Vasco*, 31 de octubre de 2015. Accedido 10 de junio de 2020. <http://www.diariovasco.com/culturas/201510/31/diputacion-suspende-kalostra-para-20151031011635-v.html>
- Florida, Richard. *La clase creativa. La transformación de la cultura del trabajo y el ocio en el siglo XXI*. Madrid: Paidós empresa, 2010.
- . «More Losers Than Winners in America's New Economic Geography - CityLab», 2013, accedido 4 de junio de 2020, <https://www.citylab.com/life/2013/01/more-losers-winners-americas-new-economic-geography/4465/>
- Foster, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Ediciones Akal, 2001.
- Fraser, Andrea. «“Isn't This a Wonderful Place?” (A Tour of a Tour of the Guggenheim Bilbao)», en *Learning from the Bilbao Guggenheim* (University of Nevada, Reno: Center for Basque Studies, 2005): 37-58.

- Fundación Rodríguez. Accedido 28 de junio de 2019, <http://www.fundacionrdz.com/>
- Geli, Carles. «Byung-Chul Han. Ahora uno se explota a sí mismo y cree que está realizándose». *El País*, 7 de febrero de 2018. Accedido 10 de junio de 2020. https://elpais.com/cultura/2018/02/07/actualidad/1517989873_086219.html
- García, Mario. «Xabier Gantzarain: "Kalostra es una escuela de arte y por ello no hay duplicidad con Tabakalera"», *El Diario Vasco*, 3 de noviembre de 2015. Accedido 10 de junio de 2020. <https://www.diariovasco.com/culturas/201511/03/kalostra-escuela-arte-ello-20151103001531-v.html>
- Ghelfi, Donna. «El motor de la creatividad en la economía creativa: entrevista a John Howkins». Organización Mundial de la Propiedad Intelectual. 2005. Accedido 4 de junio de 2020, https://www.wipo.int/sme/es/documents/cr_interview_howkins.html
- Glass, Ruth. *London: aspects of change*. Londres: MacGibbon & Kee, 1964.
- Guenaga Bidaurrezaga, Aitor. «¡Ocupa, que algo queda!», *El País*, 9 de abril de 1990. Accedido 4 de junio de 2020, https://elpais.com/diario/1990/04/09/sociedad/639612006_850215.html
- Guggenheim Bilbao. «Incógnitas. Cartografías del arte contemporáneo en Euskadi». Acceso 15 de mayo de 2019. <https://www.guggenheim-bilbao.eus/exposiciones/incognitas-cartografias-del-arte-contemporaneo-en-euskadi>
- Haraway, Donna J. *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995.
- . *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Traducido por Helen Torres. Bilbao: consonni, 2019.
- Howkins, John. *The Creative Economy. How people make money from ideas*. Londres: Penguin Books, 2001.
- Inmersiones. «Zer da inmersiones? / ¿Qué es inmersiones?». Accedido 10 de junio de 2020, <https://inmersionesgasteiz.wordpress.com/acerca-de/>
- Iruretagoiena Labeaga, Zuhary Concepción Elorza Ibañez de Gauna. «Lara Almarcegui. Las posibilidades que habitan lo intersticial». *Revista Estúdio, artistas sobre otras obras*. Vol. 9, no21 (2018): 157-67.
- Jaio Atela, Miren. «Una mirada a treinta años de historia. Tout va bien/GaraiTxarrak». *Gara* (Suplemento de arte Mugalari), 30 de octubre de 2009.
- «Jeremy Deller». Accedido 5 de junio de 2020, <https://www.jeremydeller.org/home.html>

- Juaristi Linacero, Joseba. «Some reflections on urban revitalization and regeneration in central Asturias and metropolitan Bilbao (1980-2010)». En *Transforming cities. Opportunities and challenges of urban regeneration in the Basque Country*. Editado por Arantxa Rodríguez y Joseba Juaristi. Reno: Center for Basque Studies, University of Nevada, 2015.
- Klein, Naomi. *No Logo. El poder de las marcas*. Barcelona: Paidós, 2001.
- Koolhaas, Rem. *El espacio basura*. Estridentópolis, la vieja [Mexico]: Al fin liebre ediciones digitales, 2012. https://issuu.com/alfinliebre/docs/rem_koolhaas_-_espacio_basura
- LAN. Festival audiovisual obrero. Accedido 5 de junio de 2020, <http://www.lanfestival.org/>
- Landry, Charles. *The Creative City. A Toolkit for Urban Innovators*. 2nd edition. London: Earthscan, 2008.
- «LaPregunta. Jesús Carrillo». *LaPublika Radio Web*, 25 de abril de 2016. Accedido 10 de junio de 2020. <https://www.mixcloud.com/LaPublika/lapregunta-jes%C3%BAs-carrillo/>
- Lauzirika Morea, Arantza y Natxo Rodríguez Arkaute. «Arte y trabajo». En *Áreas emergentes e innovación en el sector cultural y creativo vasco*. Editado por Andrea Estankona, Arantza Lauzirika y Natxo Rodríguez. Bilbao: Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua/Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 2014.
- Left Hand Rotation. *Gentrificación no es un nombre de señora*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2012.
- Left#Hand#Rotation. Accedido 10 de junio de 2020, <http://www.lefthandrotation.com/index.htm>. Accedido 10 de junio de 2020, <http://www.lefthandrotation.com/gentrificacion/bilbao.html> y <http://www.lefthandrotation.com/cc/>
- Lloyd, Richard «Neo-bohemia: art and neighborhood redevelopment in Chicago». *Journal of urban affairs*. Vol. 24, no 5 (2002): 517-532, <https://doi.org/10.1111/1467-9906.00141>
- López Cuenca, Alberto. «El traje del emperador. La mercantilización del arte en la España de los años 80». *Revista de Occidente*, no273 (2004): 21-36.
- Mancuso, Stefano y Alessandra Viola. *Sensibilidad e inteligencia en el mundo vegetal*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2015.
- «maria ruido / work&words». Accedido 5 de junio de 2020, <http://www.workandwords.net/es>

- Martínez de Albeniz, Iñaki. «La política cultural en el País Vasco: del gobierno de la cultura a la gobernanza cultural». *RIPS: Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas*, Vol. 11, no 3 (2012): 149-171. Accedido 4 de junio de 2020, <http://www.usc.es/revistas/index.php/rips/article/view/1022>
- Marzo, Jorge Luis y Tere Badia. *Las Políticas Culturales en el Estado Español (1985-2005)*. 2006. *Blog soymenos*. Accedido 4 de junio de 2020, https://www.soymenos.net/politica_espanya.pdf
- Marzo Pérez, Jorge Luis y Patricia Mayayo Bost. *Arte en España (1939-2015). Ideas, prácticas, políticas*. Madrid: Cátedra, 2015.
- Marzo Pérez, Jorge Luis. «Definiendo la in-dependencia del productor artístico: de la transición a la actualidad», en *Producción artística en tiempos de precariado laboral*, editado por Juan Vicente Aliaga y Carmen Navarrete. Madrid: Tierradenadie, 2017.
- . «Realidades colectivas en el arte español de la década de 1980», *Kult-ur. Revista interdisciplinària sobre la cultura de la ciutat*. Vol. 3, no5 (2016): 53-76.
- «mawa». *Mawatres*. Accedido 5 de junio de 2020. <http://www.mawatres.com/>
- McRobbie, Angela. «Everyone is Creative. Artists as Pioneers of the New Economy?». 2001. Accedido 4 de junio de 2020, http://www.k3000.ch/becreative/texts/text_5.html
- Méndez Pérez, Lourdes. *Antropología del campo artístico*. Madrid: Síntesis, 2009.
- . *Galicia en Europa. El lugar de las artes plásticas en la política cultural de la Xunta*. A Coruña: Edición do Castro, 2004.
- «Mike Bouchet | PeresProjects». Accedido 5 de junio de 2020. <https://peresprojects.com/artists/mike-bouchet/>
- Miller, Toby y George Yúdice. *Política cultural*. Barcelona: Gedisa, 2004.
- Moore, Jason W. «¿Antropoceno? Más bien 'Capitaloceno'. Entrevista». Sin Permiso. Accedido 4 de junio de 2020, <http://www.sinpermiso.info/textos/antropoceno-mas-bien-capitaloceno-entrevista>
- Mugatxoan. Acceso 10 de junio de 2020. <http://www.mugatxoan.org/>
- Muschamp, Herbert. «The Miracle in Bilbao». *The New York Times*, 7 de septiembre de 1997. Accedido 4 de junio de 2020. <https://www.nytimes.com/1997/09/07/magazine/the-miracle-in-bilbao.html>
- «Museo de los Desplazados». Accedido 12 de agosto de 2019. <http://www.museodelosdesplazados.com/>

- «NikeGround.com». Eva and Franco Mattes. Accedido 5 de junio de 2020. <http://0100101110101101.org/>
- Olmo Alonso, Saioa y Garikoitz Fraga Angoitia, *Vuelven las atracciones*. Bilbao: Consonni, 2010).
- Pasta y Pizza Grossi. Accedido 5 de junio de 2020. <https://pastaypizzagrossi.com/>
- Peck, Jamie. «Struggling with the creative class». *International Journal of Urban and Regional Research*. Vol. 29, no4 (2005): 740–770.
- «Plan General de Ordenación Urbana de Bilbao (PGOU)». Ayuntamiento de Bilbao, 1995. Accedido 4 de junio de 2020, <http://www.bilbaopedia.info/plan-general-ordenacion-urbana-bilbao>
- Plataforma A: justicia visual y cultura contemporánea. Accedido 10 de junio de 2020 <https://aplataformablog.wordpress.com/>
- «Paul McCarthy | artnet». Accedido 5 de junio de 2020. <http://www.artnet.com/artists/paul-mccarthy/>
- Anti-Triball. «¿Quién está detrás de Triball?». 25 de junio de 2009. Accedido 5 de junio de 2020. <https://antitriball.wordpress.com/2009/06/25/237/>
- Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia. (BOE nº 97, de 22 de abril de 1996). Accedido 10 de junio de 2020, <https://www.boe.es/eli/es/rdlg/1996/04/12/1>
- Reina Sofía MNCARS. «Actividad - Voces situadas 3 - Abrir el Museo a su entorno. Tentativas de desbordar la institución». Accedido 10 de junio de 2020, <https://www.museoreinasofia.es/actividades/voces-situadas-3>
- Rementeria Arnaiz, Iskandar. «Proyecto no concluido para la alhóndiga de Bilbao. Una propuesta sobre la estética objetiva de Jorge Oteiza como método de investigación». Tesis doctoral. Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, 2012. <http://hdl.handle.net/10810/15427>
- Rezola Iztueta, Igor. «Lanaren kontrako (beste) lan-saiakera bat». Tesis doctoral. Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, 2018.
- Rifkin, Jeremy. *La era del acceso. La revolución de la nueva economía*. Barcelona: Paidós, 2000.
- Robert Smithson». Hot/Smithson Foundation. Accedido 10 de junio de 2020, http://www.robertsmithson.com/photoworks/monument-passaic_300.htm

- Rodríguez, Arantxa, Pedro Abramo, y Lorenzo Vicario. «A model of regeneration? Urban redevelopment and policy-led gentrification in Bilbao». En *Transforming cities: opportunities and challenges of urban regeneration in the Basque Country*. Editado por Arantxa Rodríguez y Joseba Juaristi. Reno: Center for Basque Studies, University of Nevada, 2015.
- Rodríguez Arkaute, Natxo. «Artes Visuales y Cultura Libre. Una aproximación *copyleft* al arte contemporáneo». Tesis doctoral. Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, 2008.
- Rodríguez Bornaetxea, Arturo/fito. «Arteleku desde la perspectiva educacional. Alternativa y modelo: desarrollos, ejes, apuntes», *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, vol. 6. Barcelona: Arteleku, MACBA, UNIA arteypensamiento, Centro José Guerrero, MNCARS (2011): 222-250.
- Rodríguez Armendariz, Ane. «Tabakalera». *Jakin*, nº 215-216 (2016): 85-90.
- Rogelio López Cuenca. Accedido 5 de junio de 2020, <https://www.lopezcuenca.com/>
- . «Surviving Picasso - October». Accedido 5 de junio de 2020, <https://www.lopezcuenca.com/proyectos/surviving-october/intro.html>
- Galería Juana de Aizpuru. «Rogelio López Cuenca». Accedido 5 de junio de 2020. <http://juanadeaizpuru.es/exposicion/rogelio-lopez-cuenca/>
- Rowan, Jaron. *Cultura libre de Estado*. Madrid: Traficantes de sueños, 2016.
- . «La cultura como problema: Ni Arnold ni Florida. Reflexiones acerca del devenir de las políticas culturales tras la crisis». *Observatorio cultural*, 2014. Accedido 4 de junio de 2020, <http://www.observatoriocultural.gob.cl/revista/2-articulo-1/la-cultura-como-problema-ni-arnold-ni-florida-reflexiones-acerca-del-devenir-de-las-politicas-culturales-tras-la-crisis/>
- . «La cultura común no es la cultura de todos». *Interacció*, 5 de octubre de 2015. Accedido 10 de junio de 2020, <http://interaccio.diba.cat/node/6022>
- Ruzafa Ortega, Rafael. «Caras tristes de un proceso histórico. La desindustrialización de la ría de Bilbao en el último cuarto del siglo XX». *Historia, Trabajo y Sociedad*, nº 8 (2017): 11-33.
- Sáez Vegas, Lucía, Lucía Mediano Serrano y Victoria de Elizagarate Gutiérrez. «Creación y desarrollo de marca de ciudad. Análisis de los registros de marca de las principales ciudades españolas», *Revista de Dirección y Administración de Empresas*, nº 18 (2011): 125-56. Accedido 4 de junio de 2020, <https://www.ehu.eus/ojs/index.php/rdae/article/viewFile/11302/10424>

- Saioa Olmo-Ideatomics. Accedido 5 de junio de 2020, <http://saioaolmo.com/>
- Sánchez Duro, Oihane. «Contra-mapas: el imaginario cartográfico como acción». En *Contra Escritos Sobre Crítica e Contracultura*. Edición de Arantza Lauzirika y Natxo Rodríguez, 117-126. Bilbao: Popurrit, 2017.
- Smith, Neil. «Toward a Theory of Gentrification A Back to the City Movement by Capital, not People». *Journal of the American Planning Association*, Vol. 45, no4 (1979): 538-48. <https://doi.org/10.1080/01944367908977002>
- . *La nueva frontera urbana: ciudad revanchista y gentrificación*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2012.
- Smithson, Robert. «The Monuments of Passaic». *Artforum* 6, nº4 (1967): 52-57.
- Sorando, Daniel y Álvaro Ardura. *First we take Manhattan. La destrucción creativa de las ciudades*. Madrid: Catarata, 2016.
- Steyerl, Hito. *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja negra, 2014.
- Tabakalera Centro Internacional de Cultura Contemporánea, «2Deo. Laboratorio Audiovisual». Accedido 10 de junio de 2020, <https://www.tabakalera.eu/es/laboratorio-audiovisual>
- Todo por la Praxis. «Todo Por La Praxis · TXP». Accedido 5 de junio de 2020, <https://todoporlapraxis.es/>
- . «Anti-Triball». Accedido 5 de junio de 2020, <https://todoporlapraxis.es/003-anti-triball/>
- . «Gentrificatour». Accedido 5 de junio de 2020, <https://todoporlapraxis.es/042-gentrificatour/>
- Toral López, Mikel. «Los fantasmas de Kukutza». *eldiarionorte.es*, 29 de enero de 2015. Accedido 4 de junio de 2020, https://www.eldiario.es/norte/kulturaabierta/FANTASMAS-KUKUTZA_6_351074911.html
- Tellitu, Alberto, Iñaki Esteban y José Antonio González. «Dos intereses en la encrucijada: la regeneración del País Vasco y la expansión de la Fundación Solomon R. Guggenheim». En *El milagro Guggenheim. Una ilusión de alto riesgo*. Bilbao: El Correo, 1997.
- Vozmediano, Elena. «El Guggenheim Bilbao, después del “efecto”». *Revista de Libros*, nº 137 (mayo 2008). Accedido 10 de junio de 2020, https://www.revistadelibros.com/articulo_imprimible.php?art=38&t=articulos

- VVAA. *Mekarteak. Euskal Herriko artearen meta-kartografiak/ Meta-cartografías del arte en el País Vasco*. Universidad del País Vasco/EuskalHerrikoUnibertsitatea, 2017.
- Wikipedia Askea. «Kortxoeneagaztetxea». Accedido 10 de junio de 2020, https://eu.wikipedia.org/w/index.php?title=Kortxoenea_gaztetxea&oldid=7241901
- Yomango. Accedido 5 de junio de 2020, <https://sindominio.net/fiambreira/007/ymng/index.htm>
- YProductions, *Nuevas economías de la cultura. Parte 1. Tensiones entre lo económico y lo cultural en las industrias creativas*. Barcelona: YProductions, 2009.
- Yúdice, George. *El recurso de la cultura: usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa, 2002.
- Zafra Alcaraz, Remedios. *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Barcelona: Anagrama, 2017.
- Zallo Elguezabal, Ramón. *Análisis comparativo y tendencias de las políticas culturales de España, Cataluña y el País Vasco (metodología de Compendium of cultural policies and trends in Europe)*. Madrid: Observatorio Cultura y Comunicación, 2011.
- . «Kafka en Kukutza», 23 de septiembre de 2011. Accedido 4 de junio de 2020, <https://web.archive.org/web/20140808052558/http://www.rpublica.org/contenidos/opinion/1105-ramon-zallo-qkafka-en-kukutzaq>
- Zapater, Juan. «Consideraciones a Mekarteak». En *Meta-cartografías del arte en el País Vasco/Euskal Herriko artearen meta-kartografiak*. Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, 2017.
- ZEMOS98. «ZEMOS98». Accedido 10 de junio de 2020, <http://zemos98.org/>
- Zilbeti Pérez, Maider. «Arte-ekoizpen feministak euskal testuinguru kulturean. Arte-instituzio garaikideetako praktika: Arteleku zentroa eta Montehermoso Kulturunea (1997-2012)» Tesis doctoral, Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, 2016.
- Zorita Agirre, Itziar. «Artista y gestora: zona de contacto». En *Prekariart: trabajo en arte contemporáneo. Precariedad y alternativas*, 215-233. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua, 2018.
- Zukin, Sharon. *Loft living: culture and capital in urban change*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1982.

———. *Landscapes of power. From Detroit to Disney world*. Los Ángeles: University of California Press, 1991.

———. *The cultures of cities*. London: Blackwell, 1995.

Zulaika, Joseba y Anna María Guasch, eds., *Learning from the Bilbao Guggenheim*.
University of Nevada, Reno: Center for Basque Studies, 2005.

ANEXOS

ANEXOS

Junto a este trabajo teórico, se incluye una caja en la que recogemos ejemplares relativos a varios proyectos que han sido mencionados durante el análisis.

- Ejemplar de Bilbao Détournement. Catálogo de espacios y prácticas artístico-culturales.
- Ejemplar Mekarteak, meta-cartografías del arte en el País Vasco/Euskal Herriko artearen meta-kartografiak.
- Copia de la memoria sobre la propuesta de gestión de Asamblea Amarika, que hemos utilizado como documento de trabajo.

