

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

oihane.sanchez@ehu.es

RESUMEN

La investigación revisa la reproducción de los esquemas economicistas que han facilitado el establecimiento de un «monocultivo cultural», que agota los nutrientes necesarios para la supervivencia del tejido cultural de la Comunidad Autónoma Vasca (CAV). El método de análisis se ha basado en una serie de metáforas visuales: el denominado «sistema de capas» permite cotejar las relaciones que se establecen entre los modelos culturales presentes en el territorio y su sustrato creativo. Dicha estructura muestra un gradiente entre los esquemas institucionalizados y aquellos que se desarrollan con más autonomía. La discusión se centra en la necesidad de emprender la búsqueda de prácticas contemporáneas relacionadas con una producción artística y cultural más sostenible, ayudando a restablecer el equilibrio de este particular ecosistema.

PALABRAS CLAVE: contexto, modelos culturales, gestión cultural, monocultivo, policultivo, sostenibilidad, tejido creativo.

ANALYSIS OF PRODUCTION AND PROGRAMMING IN CONTEMPORARY ARTISTIC PRACTICES;
IN SEARCH OF A SUSTAINABLE PRODUCTION IN THE CAV. FROM CULTURAL POLICIES
BASED ON THE IDEA OF MONOCULTURE TO THE DIVERSITY OF HYBRID FORMATS

ABSTRACT

The research reviews the reproduction of economic schemes that have facilitated the establishment of a «cultural monoculture», which depletes the necessary nutrients for the survival of the cultural fabric of the Basque Autonomous Community (CAV). The analysis method has been based on a series of visual metaphors: the so-called «layer system» allows comparing the relationships established between the cultural models present in the territory and its creative substratum. This structure shows a gradient between institutionalized schemes and those that are developed with more autonomy. The discussion focuses on the need to undertake the search for contemporary practices related to a more sustainable artistic and cultural production, helping to restore the balance of this particular ecosystem.

KEYWORDS: context, cultural models, cultural management, monoculture, polyculture, sustainability, creative network.



1. INTRODUCCIÓN

La cultura se ofrece como alternativa para las ciudades cuya economía se encuentra en declive. Este hecho se hace palpable a raíz de la crisis de la década de los 70, que se hace sentir en Occidente. Sin embargo, sobreentender el ámbito cultural como un recurso (Yúdice 2002, 43) para la regeneración económica y urbana conlleva la importación de una serie de formatos previamente definidos por las políticas culturales anglosajonas que incentivan la instrumentalización del mismo (Rowan 2016, 27).

A lo largo del análisis, se identifica un tipo de esquemas culturales que tienen lugar en el contexto (Rifkin 2000, 5-6), y que vienen determinados por las políticas culturales neoliberales que se desarrollan a partir de la citada década. Dichas políticas respaldan un sistema basado en medios y herramientas (Méndez 2004, 43; Zilbeti 42-46) 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 y las productoras).

Ramón Zallo (2011) ha analizado la repercusión del panorama internacional y nacional sobre la CAV. En su estudio, el autor se remite 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 Zallo (2011, 43), el hecho de tratarse de una cultura perseguida y denostada durante el régimen franquista influirá sobre el desarrollo de una política cultural centrípeta y paternalista, esto es, fuertemente institucionalizada.

Por un lado, una de las particularidades del proceso de institucionalización al que alude Zallo (comprendido entre los años 1988 y 2001) es la apuesta por los grandes contenedores culturales y/o la priorización de los formatos previamente definidos (el proyecto Guggenheim de Bilbao se aprueba en 1991, y el edificio se inaugura en 1997). Por otro lado, el mayor peso de las instituciones también produce fórmulas de gestión encorsetadas que, acorde a la advertencia de Yúdice, relegan la cultura a una condición de revulsivo económico, pero también político.

De esta forma, el contexto artístico-cultural de la CAV se presenta como un ecosistema en el que predominan los circuitos oficializados para el arte y la cultura. Por esta razón, la investigación ahonda en la necesidad de distinguir los esquemas culturales que difieren del modelo anglosajón, así como en la búsqueda de prácticas culturales menos normativizadas, con el objetivo de analizar y teorizar sobre formatos culturales diversos (y divergentes), que resulten más sostenibles en relación con el entorno en el que se desarrollan.

Para ello, se ha propuesto un «sistema de capas» en el que se ubican los formatos culturales en base a su concordancia con el modelo cultural anglosajón, que muestra un gradiente entre los formatos más institucionalizados y aquellos que evolucionan con mayor autonomía, aunque no de forma completamente independiente de esta. Atendiendo a dicho gradiente, el sistema de capas está compuesto, princi-



palmente, por cuatro niveles (que se describen en profundidad en el apartado sobre la metodología), acentuándose una función en concreto por cada uno de estos: la primera capa se corresponde con la función de la exhibición de arte contemporáneo; la segunda capa está ligada a la formación de artistas y profesionales del arte y la cultura en general; mientras que la tercera capa concierne a la producción artística y cultural. Este sistema distingue una cuarta capa o «capa base», estrechamente relacionada con la capa de la producción y con lo que en este análisis se ha dado en llamar «sustrato creativo»¹. Del mismo modo, el carácter y la cuantía de la financiación (mayormente, en forma de partidas presupuestarias públicas²), el modelo de la propuesta y de gestión y el tipo de programación (además de la función u objetivo principal, ya mencionados) han resultado criterios indispensables a la hora de situar un proyecto cultural determinado en una capa u otra.

Los resultados obtenidos muestran que 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. Se constata que, mientras abundan los formatos más cercanos a la capa de la superficie (cuya principal función radica en la exhibición, tal y como se ha mencionado previamente), se desplazan otros distintos, ligados tanto a la capa intermedia (la formación) como a la capa de la base (la producción), siendo estas funciones (la formación y la producción) esenciales en el sostenimiento de la red local de creadores y creadoras. De hecho, el estudio realizado apunta a que el monocultivo³ prioriza los formatos cuyo principal objetivo es la exhibición de arte contemporáneo, debido a su relación con intereses no necesariamente vinculados con la cultura (Méndez 2004, 43; Esteban 2007, 20-25), pero que resultan indispensables para situar un

¹ La idea del «sustrato creativo» refiere a la amplia comunidad de agentes artísticos y culturales que trabajan en el contexto referido.

² Los proyectos estudiados 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 Bizkaia, Diputación Foral de Gipuzkoa y Diputación Foral de Álava/Araba), y de los ayuntamientos, principalmente.

³ 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. A lo largo de la investigación, se utiliza el concepto de monocultivo como metáfora para designar un modelo cultural universalizado que se fomenta al margen del ecosistema cultural heterogéneo local ya presente. 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>.



determinado territorio (la investigación toma como referencia, principalmente, las ciudades europeas, concretamente, el caso de Bilbao) en el escaparate internacional.

No obstante, se sostiene que las formas de gestión colectivas, basadas en el asociacionismo, la colaboración, la cogestión, etc. (Marzo 2016, 53-56), pueden producir relaciones más simbióticas, de modo que se atenúe la pérdida de la diversidad cultural causada por el hermetismo de un esquema que responde a un ideal urbano concreto. Por tanto, se destaca que considerar el arte y la cultura como una herramienta discursiva puede facilitar modos de gestión más sostenibles en relación con el contexto, en comparación con aquellos que se basan en una percepción utilitarista de la cultura.

2. METODOLOGÍA

La batería de paralelismos con ideas extraídas de otros ámbitos de conocimiento⁴, como la geología, la biología, la botánica y la agricultura, ha servido para evocar una comunidad integrada por numerosos organismos que interactúan entre sí. De este modo, la serie de analogías entre los modelos de gestión cultural existentes en el contexto artístico y cultural de la CAV y campos como los ahora mencionados permiten cotejar las relaciones que se establecen entre los modelos culturales presentes en un territorio y su sustrato creativo.

Por una parte, el sistema de capas, que recuerda la tectónica de placas, teoría que explica cómo está estructurada la corteza terrestre (la capa más superficial de la Tierra), ayuda a generar una imagen desde la metáfora visual que permite analizar cada ejemplo recogido y su incidencia. Por otra parte, la alusión a técnicas agrícolas como el monocultivo y el policultivo ha facilitado contrastar el grado de sostenibilidad de los formatos ubicados en este sistema en relación con el ecosistema cultural local.

Finalmente, las diferentes metáforas visuales basadas en el ámbito de la botánica (el tronco de los árboles, las raíces como el rizoma y el micelio de los hongos) sugieren una diversidad de modos de adaptabilidad para/con el hábitat que se describe. Se sostiene 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 acoplamiento entre prototipo urbano y esquema cultural.

⁴ Es necesario aclarar que la intención no ha sido la de ajustarse fielmente a cada campo de conocimiento, sino readaptar algunos de los conceptos que resultaban más sugerentes para el desarrollo de la investigación.

2.1. LAS CAPAS, UN SISTEMA PARA EL ANÁLISIS Y LA BÚSQUEDA DE FORMATOS CULTURALES PERMEABLES

Como ya se ha adelantado, el sistema de capas 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. Estas últimas se encuentran motivadas por el tejido sociocultural implícito en el propio contexto.

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. La medida de la financiación que recibe cada iniciativa es el principal criterio que facilita 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 que al que se accede mediante convocatorias competitivas.

Esto lleva a considerar la dirección del impulso de 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, en los niveles de la superficie se posicionan las iniciativas institucionales, mientras que en las capas inferiores se sitúan aquellas propuestas que surgen desde el tejido creativo. A continuación, se desgranar las características de cada una de las capas indicadas:

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, cuyo objetivo es el de conformar una oferta atractiva para el público en general. Uno de los ejemplos más característicos que podemos situar en esta capa, y atendiendo al contexto objeto de estudio, la CAV, es el museo Guggenheim de Bilbao (inaugurado en 1997), presentado como un modelo de éxito para aquellas capitales que encuentran en este tipo de proyectos culturales un revulsivo económico.

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. Volviendo sobre el contexto analizado, destacamos la relevancia de experiencias como el centro de arte Arteleku⁵

⁵ Arteleku fue un centro de arte localizado en el barrio de Loiola, en San Sebastián, principalmente dependiente de la Diputación Foral de Gipuzkoa, activo entre 1986 y 2014. Aunque dependía directamente de dicha administración, su ubicación apartada del centro neurálgico de la ciudad y su funcionamiento mayormente autónomo facilitaban la experimentación constante en torno a la práctica artística. En 2012, una crecida del río Urumea anega buena parte de las instalaciones, dificultando continuar con la actividad del centro. Dos años más tarde, en 2014, se procede a su clausura definitiva, achacando su cierre a este incidente.





(1986-2014) y la escuela de arte Kalostra⁶ (en el caso de este proyecto, tras su arranque en 2015, apenas se mantiene un año en activo).

La tercera capa está relacionada con la producción. En esta, englobamos un conjunto de formatos para el impulso de la creación cultural y artística, como la disponibilidad de espacios como el centro de producción BilbaoArte⁷, así como los diferentes apoyos derivados del sistema de ayudas y subvenciones. El conglomerado de iniciativas que se encuentran en esta capa cuenta, por tanto, con financiación pública, pero, a diferencia de los anteriores, el impulso económico de dichos proyectos sucede de forma intermitente mediante el mencionado sistema de apoyos puntuales.

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 de la noción de producción. El concepto de producción referido en la investigación se diferencia del sentido aplicado por los formatos mencionados 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, existen numerosas iniciativas que parten de una base por la que el arte y la cultura se perciben como un bien en sí mismo (mediante la producción de conocimiento, la producción de redes y conexiones o relaciones, y la revisión de las condiciones de producción en sí), más que en un sentido de recurso y/o producto.

En resumen, cuanto más profundos sean los niveles que componen el sistema de capas, mayor será el arraigo de los diferentes formatos en relación con el contexto (el nivel del sustrato). Se constata que, a mayor profundidad, más ricas y diversas son las relaciones que se producen entre las diversas tipologías culturales y su entorno. No obstante, y como ya se ha adelantado, cuanto más abajo se sitúe un proyecto dentro del sistema de capas, los apoyos económicos serán menores y más intermitentes. Dificultando, así, la perdurabilidad de las iniciativas que incentivan la actividad formativa y profesional de los perfiles artísticos y culturales, a través de una oferta cultural fundamentalmente destinada a los mismos, y que resulta indispensable para la recuperación y movilización del contexto y su tejido sociocultural.

⁶ Kalostra fue una escuela de arte, que abrió sus puertas en 2015, ubicada en el antiguo claustro del convento de Santa Teresa, en la parte vieja de San Sebastián. Este proyecto pretendía dar continuidad al tipo de actividad que había tenido lugar en el seno de Arteleku, y con una programación que buscaba diferenciarse de la de formatos como Tabakalera, que arrancaba su andadura en 2014, en el centro de la citada ciudad. Tras apenas doce meses de curso, el entonces diputado de Cultura anuncia el cese de Kalostra ya que, según sus declaraciones, la escuela no podía seguir financiándose para no «duplicar esfuerzos» con Tabakalera. Para más información, consultar 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>.

⁷ BilbaoArte, inaugurado en 1998, es un centro de producción artística, dependiente del Área de Cultura del Ayuntamiento de Bilbao.

2.2. TÉCNICAS DE GESTIÓN CULTURAL A PARTIR DE ANALOGÍAS CON LOS SISTEMAS DE CULTIVO AGRÍCOLAS: LAS POLÍTICAS CULTURALES BASADAS EN EL MONOCULTIVO Y LA DIVERSIDAD DE LOS CULTIVOS HÍBRIDOS

Si tenemos en cuenta que la capa de la superficie, cuyo objetivo radica en la difusión y la exhibición de arte contemporáneo, es la más visible, extraemos que el modelo de gestión prioritario es aquel ejercido por/desde/con las instituciones. 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. En cambio, con la idea de policultivo cultural, se señalan modelos que, aunque dependientes y/o avalados por las instituciones, buscan formar parte en la gestión pública y social de la cultura.

2.2.1. *El monocultivo cultural, un sistema centrípeto*

Como ya se ha adelantado, a lo largo del análisis se toma el concepto de «monocultivo», perteneciente al campo de la agricultura, 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, bajo el apelativo de monocultivo cultural se aglutinan 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 lo tanto, y avanzando las principales consecuencias del monocultivo, dicho esquema predominante termina por convertir la oferta cultural en un producto estandarizado y listo para su consumo y que, a su vez, desplaza hacia la periferia las prácticas artísticas menos valoradas (y que son aquellas que conforman el denominado policultivo cultural). Recordemos, además, 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 (Martínez de Albéniz 2012).

En este sentido, el monocultivo cultural puede definirse como un modelo monolítico que agota los recursos existentes en el entorno. Así, se resume que su reproducción obstaculiza, en primer lugar, el desarrollo de otras tipologías y expresiones artístico-culturales y, en segundo lugar, precariza el tejido de creadores y creadoras tanto laboral como emocionalmente.

2.2.2. *El policultivo, un medio híbrido*

El policultivo es otro de los conceptos del campo de la agricultura empleado a lo largo del estudio. Este término hace referencia 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 este. Trasladando este concepto a nuestro contexto objeto 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.

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. El estudio llevado a cabo sugiere que los formatos ligados con el monocultivo podrían agotar los nutrientes del suelo, mientras que aquellos considerados dentro del llamado policultivo cultural presentan procesos lentos que ayudan a enriquecer los niveles intermedios del sistema de capas y, por ende, el sustrato creativo.

Más allá de los formatos orientados a la exhibición, y de aquellos otros dirigidos a promover un tipo de producción artística que pasará a consumirse, fundamentalmente, en esos mismos espacios, las propuestas orientadas a la formación de los y las profesionales del sector, la producción de conocimiento y de vínculos entre los diferentes organismos que conforman el ecosistema cultural (tal y como promovieron programas menos estancos como el del desaparecido Arteleku) favorecen el equilibrio de este mismo entorno.

En cuanto a la cualidad abierta, híbrida y mutante del denominado policultivo cultural, también cabe mencionar la serie de pautas que ofrecen Arantza Lauzirika y Natxo Rodríguez (2014, 48), que, basadas en el conocimiento del contexto cultural local, podrían dar como resultado el diseño y la puesta en marcha de fórmulas más flexibles como alternativa al hermetismo de los formatos derivados del desarrollo de una política cultural rígida. Como apuntan Lauzirika y Rodríguez, reivindicar la presencia del arte y la cultura en el currículum académico, desde infantil hasta la universidad; atender las condiciones de producción que envuelven la creación contemporánea; abogar por formatos de gestión más participativa, involucrando estructuras de diferente naturaleza y tamaño, así como delegar parte de los presupuestos para que sean administrados por los y las propias profesionales del sector (como ya se ensayó a través de la propuesta de gestión elaborada por la Asamblea Amárica, sobre la que se vuelve más adelante), facilitaría una mayor integración de los agentes culturales en la gestión y la administración de la cultura. Este hecho implica considerar el conocimiento que dichos agentes poseen en torno al contexto y, por tanto, asumir las características y necesidades inherentes al mismo pudiendo, al mismo tiempo, dar respuesta a las problemáticas propias del sector.



2.3. PARALELISMOS ENTRE LOS FORMATOS CULTURALES Y EL CAMPO DE LA BOTÁNICA: RAÍCES QUE SE EXTIENDEN

La serie de metáforas visuales con formas extraídas de la botánica posee un conjunto de características que sirve para reflexionar sobre la adaptabilidad de diferentes formatos en relación con el contexto, con el ánimo de paliar los efectos producidos por el monocultivo cultural sobre el sustrato. Las cualidades vegetales escogidas visibilizan tanto un conjunto de esquemas individualizados y estáticos (la verticalidad del árbol), cercanos a la capa de la superficie, como modalidades colectivas y dinámicas para la gestión común de la cultura y la atención de las circunstancias de su contexto productivo; la horizontalidad aportada por las formas rizomáticas, o la multiplicidad de redes y conexiones, aportada por la evocación del micelio de los hongos, resultan propias de los niveles más profundos.

Dichas analogías han ayudado a definir la afinidad de los modelos en relación con los esquemas del monocultivo y el policultivo. La argumentación desarrollada indica que si se trata de un perfil principalmente cuantitativo (bajo una percepción economicista del arte y la cultura), este muestra una mayor relación con el monocultivo; mientras que un carácter cualitativo denota una mayor proximidad con los modos del policultivo.

3. DISCUSIÓN

A lo largo del análisis, se sostiene 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. 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). Si analizamos un poco más en detalle los elementos que conforman la capa de la superficie, veremos que los espacios situados en este nivel destacan por su visibilidad (en cuanto a su impacto visual y mediático). En cambio, cuanto más profundo se encuentre el estrato, mayor será la correspondencia entre el modelo y el tejido cultural local. No obstante, 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.

Seguidamente, se puntualizan las diferentes tipologías culturales que integran cada capa, en orden descendente, y los objetivos que persiguen en relación con la exhibición, la formación y la producción. El estudio realizado avanza que la proporción de los apoyos destinados a los formatos culturales basados en la función de la exhibición de arte contemporáneo es mayor, resultando indicativo del predominio de los equipamientos relacionados con dicho servicio.



3.1. LOS MODELOS DE LA SUPERFICIE: MUSEOS-CENTROS DE ARTE CONTEMPORÁNEO

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, es necesario apuntar el matiz que ha servido para concretar el tipo de museo al que se alude, 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 Haizea Barcenilla (2016, 34), 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 la autora mencionada, 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.

3.2. 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».

Autores como Jesús Carrillo (2008, 2) han descrito 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. Sin embargo, 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 la investigación se argumenta 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.



3.3. ESPACIOS DE FORMACIÓN Y PRODUCCIÓN, UN ESTRATO INTERMEDIO

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, antes citado. La particularidad de Arteleku es que dicho centro contaba, por un lado, con un funcionamiento más flexible en comparación con los formatos indicados hasta ahora. Por otro lado, adquiriría cierto sentido de «vivero», en el que germinan modos y prácticas que trascendían la concepción tradicional de la escuela de arte basada en el sistema de talleres y disciplinas. Arturo (Fito) Rodríguez (2011, 222-250) destaca la maleabilidad de la política cultural desarrollada por el centro, debido a la búsqueda de una mayor adecuación en relación con el panorama cultural existente.

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, al ofrecer una mayor atención a los procesos de investigación y reflexión propios del proceso creativo. Este hecho desplaza el objeto aislado (la pieza de arte) como único resultado posible, abriendo las múltiples acepciones que se desligan de la producción artístico-cultural (además de la orientada a la producción de piezas artísticas en el sentido más clásico del término, también se alude a la producción de conocimiento, de procesos, de análisis, de crítica, etc.).

3.4. 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 este apartado, se subraya el caso de la Asamblea Amarika, un proyecto asociativo que surge de manera autónoma en 2008, 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, y como respuesta al cierre de la sala América en 2003 (de la que toma su nombre). A pesar de que la sala suponía un espacio de referencia para los creadores locales, ese mismo año se anuncia el cierre de la sala (coincidiendo con la apertura del Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo Artium). 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.

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. Como se ha indicado previamente, 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.

Casos como el del desaparecido Arteleku, el proyecto de Kalostira, que en principio pretendía dar continuidad a una de las ramas del mismo, o iniciativas como Asamblea Amarika denotan, sin ir más lejos, una relación con tiranteces entre los proyectos subvencionables (orientados a la exhibición) y aquellos que, *a priori*, no resultan tan atractivos, pero que resultan indispensables en el apoyo de la formación y la producción del tejido artístico local (relacionado con las iniciativas del estrato de la base).

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. El nivel de apoyo económico indicaría cierta diferencia entre los proyectos fundamentalmente oficiales y aquellos que desarrollan diferentes formas de relación con la institución.

4. CONCLUSIONES

La investigación realizada esclarece que el arquetipo cultural que se desarrolla 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, se justifica 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...).

Una de las principales consecuencias que extraemos es que la adaptación al esquema cultural vigente deriva en 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, ya que antepone 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.

Por este motivo, se resume que los efectos del monocultivo cultural inciden en la situación de precariedad que atraviesa el ámbito cultural local 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.

Con ello, se va estableciendo un tipo de cultura tutelada por las políticas públicas de subvención mediante la cuales se normativiza la creación, que va dejando fuera otro tipo de propuestas. Las prácticas heterogéneas que componen el ya analizado policultivo, que se sitúa en las capas más bajas y profundas del sistema de capas propuesto, difieren de las estructuras basadas en el circuito de producción-exhibición, dándose formatos más provechosos para el tejido local de creadores. Pero al contrario de lo que podría esperarse, este tipo de iniciativas que divergen de lo oficialmente establecido se desarrollan, habitualmente, en condiciones de precariedad y vulnerabilidad, a pesar de que su carácter ecosistémico facilitaría una mayor cohesión e integración de los agentes en cuanto a la administración y la gestión de la cultura. Este hecho podría impulsar 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 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, promoviendo una mayor participación en la toma de decisiones relativas a cada una de las etapas del proceso de producción.

De este modo, el tejido de la base se implicaría en las tareas que habían sido asumidas por la institución, mitigando las relaciones de depredación entre la superficie (los contenedores) y la base (los contenidos). 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, idea que subyace a lo largo del trabajo desarrollado. Así, cuanto más equilibrado se encuentre el ecosistema cultural en general, menor será la precariedad que atraviese este contexto.

RECIBIDO: junio de 2022; ACEPTADO: noviembre de 2022



BIBLIOGRAFÍA

- BARCENILLA GARCÍA, Haizea. «Kultur politikak: paradigma aldaketa?», *Jakin*, n.º 215-216 (2016): 29-45.
- ESTEBAN AZURMENDI, Iñaki. *El Efecto Guggenheim. Del espacio basura al ornamento*. Barcelona: Anagrama, 2007.
- CARRILLO CASTILLO, Jesús. «Las nuevas fábricas de la cultura: los lugares de la creación y la producción cultural en la España contemporánea», *Biblioteca YP*, 2008, 4. http://ayp.unia.es/spip/IMG/pdf/Jesus_Carrillo_nuevas_fabricas_de_la_cultura.pdf (consultado 4-6-20).
- 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, n.º 3 (2012): 149-171. <http://www.usc.es/revistas/index.php/rips/article/view/1022> (consultado 4-6-20).
- MARZO PÉREZ, Jorge Luis. «Realidades colectivas en el arte español de la década de 1980», *Kult-ur. Revista interdisciplinària sobre la cultura de la ciutat*, vol. 3, n.º 5 (2016): 53-76.
- MÉNDEZ PÉREZ, Lourdes. *Galicia en Europa. El lugar de las artes plásticas en la política cultural de la Xunta*. A Coruña: Edición do Castro, 2004.
- 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, 41-50. Bilbao: Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua/Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 2014.
- RIFKIN, Jeremy. *La era del acceso. La revolución de la nueva economía*. Barcelona: Paidós, 2000.
- RODRÍGUEZ BORNAETXEA, Arturo/fito. «Arteleku desde la perspectiva educacional. Alternativa y modelo: desarrollos, ejes, apuntes», en *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.
- ROWAN, Jaron. *Cultura libre de Estado*. Madrid: Traficantes de sueños, 2016.
- YÚDICE, George. *El recurso de la cultura: usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa, 2002.
- 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.
- 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.

