



Aproximación a los modelos de gestión y mediación cultural sostenibles: el proyecto Artoteka como un posible itinerario

Ohiane Sánchez Duro

Profesora ayudante de doctor, Facultad de Bellas Artes,

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea

<https://orcid.org/0000-0002-7304-1634>

ohiane.sanchez@ehu.eus

Artículo recibido: 05/07/2023. Revisado: 08/09/2023. Aceptado: 15/09/2023

Resumen: Tras el declive del sistema económico basado en la acumulación de bienes tangibles, a finales del siglo XX, la cultura recoge el testigo como un nuevo nicho de explotación. En el contexto cultural de la Comunidad Autónoma Vasca (CAV) predomina un circuito cerrado destinado a la exhibición, sostenido en el distanciamiento entre artista (productor) y público (consumidor). Artoteka¹ propone un recorrido para la puesta en valor de la producción contemporánea local en los espacios del día a día.

Palabras clave: Gestión sostenible; mediación cultural; descentralización; recirculación.

Approach to sustainable cultural management and mediation models: the Artoteka project as a possible itinerary.

Abstract: After the decline of the economic system based on the accumulation of tangible goods, at the end of the 20th century, culture picks up the baton as a new niche of exploitation. In the cultural context of the Basque Autonomous Community, a closed circuit for exhibition predominates, sustained by the distance between artist (producer) and public (consumer). Artoteka proposes a tour for the enhancement of local contemporary production in day-to-day spaces.

Keywords: Sustainable management; cultural mediation; decentralization; recirculation.



1. Introducción

Artoteka nace del proceso del proyecto europeo *Reshape*², una iniciativa de investigación y acción en torno a diversas problemáticas de las prácticas artísticas contemporáneas impulsada por diferentes instituciones culturales. Durante el proceso, se inicia una investigación aplicada al contexto de la Comunidad Autónoma Vasca (CAV) para el análisis de métodos de acercamiento de las artes a la sociedad en general como vía para solventar las carencias detectadas y, de este modo, definir un posible modelo de gestión más sostenible para con la citada comunidad.

Entre los vacíos y dificultades identificados por el grupo de trabajo (compuesto por tres asociaciones que actúan a nivel de la CAV)³, destacan la necesidad de innovar en las formas de aproximar el arte contemporáneo a la sociedad, de crear nuevos espacios de difusión e impulsar la creación de nuevos públicos, la necesidad de generar fuentes complementarias de ingresos para los y las artistas, y la falta de agentes de mediación en el sector.

Partiendo de esta reflexión, se plantea la creación del ya citado proyecto Artoteka, que

consiste en una plataforma de mediación y de difusión de arte contemporáneo basada en el modelo de las artotecas europeas. Este formato surge en Alemania a principios del siglo XX y se instala con fuerza en Francia a partir de la década de los sesenta. La instauración de las artotecas (*artotèque*) en dicho país formaba parte del plan de acción cultural del entonces ministro de Cultura André Malraux (1959- 1969). Como señala Jorge Luis Marzo (2017, 45-46), 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 centros neurálgicos para la exhibición de arte en Francia, como París. Junto a la proliferación de las Casas de Cultura, el modelo de la artoteca coadyuvaba a este objetivo mediante la promoción y la difusión del arte contemporáneo a nivel regional.

Se observa sin embargo que no existen antecedentes similares en el Estado español. Este hecho podría estar relacionado con el establecimiento de un modelo uniforme en

dicho territorio. A finales de la década de los setenta, 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 adoc-trinadores de la dictadura), se asentará un modelo de gestión cultural altamente burocratizado, por lo que 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. En lo que a la producción artístico-cultural y los formatos de exhibición y difusión se refiere, como indican Jorge Luis Marzo y Patricia Mayayo (2015, 13), 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 ochenta y principios de los noventa, se asientan sendos patrones relacionados con la exhibición y la difusión del arte contemporáneo, como los museos, los centros y las bienales internacionales, entre otros.

En cuanto a la incidencia del panorama internacional y nacional sobre el contexto en el que se despliega Artoteka, la CAV, Ramón Zallo (2011) 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. Se remite para ello a finales de la década de los setenta, 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. En este sentido, Martínez de Albeniz (2012) 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 precedentes. Esto último también acarrearía fórmulas de gestión encorsetadas acordes a objetivos como los enumerados anteriormente, que relegan la cultura

a una condición de herramienta o recurso (Yúdice 2002). Del mismo modo, cabe añadir que la estructura cultural que se analiza 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. Como observa Andrea Estankona:

“En nuestro entorno, el proyecto cultural de las democracias liberales ha pretendido definir su entramado institucional instrumentalizando el carácter aurático del arte, aislando de los mundos de vida, al mismo tiempo que, paulatinamente, iba negando su capacidad de transformación social. Se puede decir que el capitalismo siempre ha tenido un proyecto cultural que ha sido el encargado de producir un régimen de representación que establecía e institucionalizaba formas de hacer, formas de decir, y un marco de visibilidad que desdibujaba el antagonismo político y residualizaba la disidencia” (2020, 19).

Como consecuencia, ocurre 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. Por ello, considerar el arte y la cultura como una herramienta discursiva puede facilitar modos de gestión sostenibles en relación al contexto en comparación con aquellos que se sostienen en una percepción utilitarista de la misma.

Por esta razón, en este trabajo se propone Artoteka como un modelo de gestión sostenible. Si bien la de la sostenibilidad es una idea poliédrica, el concepto de gestión sostenible aquí volcado está relacionado con la búsqueda, el diseño y la puesta en marcha de diversas formas de dinamización del arte contemporáneo en el día a día. De este modo, se establece cierta diferenciación con los formatos del modelo unidireccional esbozado previamente y que, como se ha expuesto recien-

temente, aumenta la separación entre el arte contemporáneo y la sociedad (los «mundos de vida» referidos por Estankona) como si se tratase de esferas herméticas y aisladas. Al mismo tiempo, este hecho, reduce a los y las artistas a su condición de productoras, y a los públicos a meros consumidores de bienes y experiencias culturales, sin agencia alguna sobre estas. Arturo Rodríguez (2020) insiste en que el solapamiento entre cultura y economía ha conllevado que ideas tan poliédricas como el crecimiento, el emprendizaje o la propia sostenibilidad, hayan adquirido un matiz economicista, más ligado a la rentabilidad y la recompensa. Y que, progresivamente, en palabras del autor, han ido «[...] arrinconando otras cuestiones como diversidad o cooperación, que precisan de acciones muy específicas y vinculadas al territorio» (Rodríguez 2020, 35).

Así, bajo el apelativo *gestión sostenible*, podemos referirnos a modos de hacer diversos que atienden las particularidades propias y las necesidades del contexto mediante el estudio y el diseño de fórmulas desde, por y para el mismo, con el fin de proponer un paquete de respuestas *a medida*. Esto conlleva adoptar un tipo de gestión que diverge de los esquemas conocidos, cuyas cualidades y acciones, como veremos más adelante, están presentes en el proyecto Artoteka y que tienen como objetivo desplegar una lógica más horizontal.

2. Antecedentes

En base a las reflexiones de Estankona, entre otras autoras aquí citadas, advertimos que la predominancia de un sistema monolítico 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 definidos que acarrean, en última instancia, la pérdida de la biodiversidad (antesala de la precariedad).

Como ya se ha adelantado, que la producción, la exhibición y la difusión del arte contemporáneo en la CAV estén vinculadas a cierta idea de revitalización económica e ilusión de buena salud cultural y artística, no implica que los formatos existentes (mayormente destinados al consumo

rápido de productos artístico-culturales) resulten sostenibles a medio y/o largo plazo para el tejido local de creadores y creadoras. Tal y como se deduce del modelo cultural esbozado en la intro-

ducción, la oferta de ocio y entretenimiento propia de la economía de servicios, desemboca en el desarrollo de una oferta cultural llamativa, aunque efímera.

Sin embargo, mediante propuestas como Artoteka, se plantea que una de las claves para el diseño de modelos de gestión que redunden en una mayor sostenibilidad de las iniciativas culturales es aproximar el arte contemporáneo a la vida cotidiana. Para Artoteka, este intento de revinculación debe apoyarse en diferentes acciones afines a la idea de descentralización de la creación contemporánea ya ensayado por André Malraux con arquetipos como el de las casas de cultura y de las artotecas, y cuyo objetivo, en definitiva, radicaba en sacar el arte de los centros sacralizados y acercarlos a la vida diaria.

Como se verá en el apartado dedicado a la metodología, esta propuesta se apoya, fundamentalmente, en el préstamo de obras de arte a servicios públicos y a particulares; la organización de actividades de mediación con los y las artistas de la colección, en diferentes espacios y con diversos colectivos; la constitución de una red de entidades colaboradoras y la generación de nuevos públicos, de tal modo que se estructura una comunidad de apoyo en torno al proyecto, y la búsqueda de métodos de (co-)financiación público-privada.

Todo ello conforma un esquema de funcionamiento que opera *de abajo hacia arriba*. Se trata de una propuesta que nace desde el propio contexto artístico-cultural (apoyada en el conocimiento del entorno). Este tipo de proyectos (que parece replicar el crecimiento de un rizoma, cuyo desarrollo tiene lugar bajo la superficie y en horizontal y, por ello, resulta menos llamativo en comparación con el desarrollo exuberante de otras iniciativas) conlleva asumir las necesidades de la comunidad a la que se dirige a la hora de abordar una propuesta de gestión, por lo que diverge de aquellas iniciativas que se insertan en el entorno *desde arriba*, y que responden a una serie de paquetes culturales *prêt-à-porter*, pero sin garantías de que resulten provechosos para el sustrato creativo local⁴.

3. Metodología

Con el ejemplo de la iniciativa Artoteka como modelo de gestión sostenible para acercar el arte contemporáneo en el día a día, se alude a un tipo de propuestas surgidas, como se ha expresado en el apartado anterior, *desde abajo* (desde el



propio sustrato creativo), y que ponen en diálogo los diferentes organismos que forman la biosfera cultural. La propiedad de la sostenibilidad, por tanto, se debe a que germinan de tal forma que atienden, como se viene examinando, las necesidades de ese mismo ecosistema, por lo que este tipo de proyectos presentan una mayor trascendencia en relación a ese mismo contexto en el que surgen y se desarrollan.

Así pues, la metodología que ayuda a emplazar Artoteka como un modelo de gestión sostenible se apoya, fundamentalmente, en una lógica local-global; por un lado, se enfoca en la puesta en valor de la creación contemporánea, la creación de nuevos públicos y la generación de redes a nivel local. Por otro lado, se aboga por la creación de espacios de encuentro entre artistas, instituciones públicas, culturales y educativas, empresas, organizaciones sociales y ciudadanía. De este modo, se busca minimizar la distancia existente entre cultura y arte contemporáneo y sociedad. Para ello, el funcionamiento de Artoteka se divide en tres acciones principales: el préstamo de obras de arte, la organización de actividades de mediación y la constitución de una comunidad en torno al proyecto formada por una red de entidades colaboradoras y/o usuarias.

Primeramente, se parte de una colección de obras de artistas locales. Este conjunto está compuesto por obras de diferentes disciplinas artísticas como el dibujo, el grabado, la pintura, la escultura, la cerámica, la fotografía, el vídeo y la animación, así como propuestas creadas a partir de técnicas mixtas, medios digitales y procesos más experimentales. Al mismo tiempo, cada obra se inscribe en una o varias temáticas⁵; los ejes conceptuales que se distinguen dentro de la colección, funcionan como el reflejo de una serie de intereses y/o problemáticas de actualidad en la sociedad que permiten generar conexiones tanto con las inquietudes de los y las usuarias de Artoteka (particulares, diferentes colectivos y/o comunidades, etc.) como con otras colecciones públicas de arte contemporáneo.

En cuanto al préstamo, cualquier persona o entidad interesada puede seleccionar una o varias de las obras de la colección para acogerlas en préstamo en sus hogares, lugares de trabajo o estudio, etc., durante un mínimo de tres meses.

Junto con esta acción, y para activar cada préstamo realizado, así como generar vínculos entre artistas y comunidades, se diseñan actividades de mediación en función del espacio y de las nece-

sidades e intereses de la persona o entidad usuaria y el/la artista. Con ello, buscamos alejarnos de la idea de la figura mítica del artista aislado en su taller y, en cambio, se aboga por la visibilización de procesos y obras que testifican la práctica artística como un conjunto de redes y pulsos en sintonía con el devenir del mundo contemporáneo.

Contar con una red de apoyo vertebrada por una serie de entidades colaboradoras que secundan el proyecto en la realización de diferentes actividades, y que junto a los y las artistas que forman parte de la colección y los y las usuarias, ayuda a conformar una comunidad en torno al proyecto. A su vez, esta misma comunidad facilita, por una parte, conocer la amplitud de inquietudes e intereses, permitiendo ajustar la oferta artístico-cultural de Artoteka (obras y lenguajes que integran la colección, temáticas, tipo de actividades y públicos, etc.). Por otra parte, posibilita mantener un método de financiación público-privado con el objetivo de establecer una iniciativa mínimamente independiente (tanto cuantitativa como cualitativamente) en relación al sistema de ayudas y subvenciones.

4. Discusión

Tal y como se ha analizado en la introducción, nos encontramos ante un ecosistema cultural ceñido, en el que se prioriza una serie de formatos previamente definidos tanto en lo que a fórmulas de difusión y exhibición se refiere como en lo que concierne a la producción contemporánea local. Como se viene acotando, la instauración de este modelo en la CAV estaría estrechamente relacionada con la serie de carencias detectadas por el grupo de trabajo antes indicado, y que redundan en un doble distanciamiento; derivado del arrinconamiento de los y las artistas locales y la falta de reconocimiento de su trabajo, y el distanciamiento entre el arte contemporáneo y la sociedad en general.

Esto se debe al papel atribuido a la cultura dentro de la economía de servicios y al asentamiento de un modelo cultural que se acompaña con la misma. En este escenario, tal y como señala Jeremy Rifkin (2000), las experiencias humanas se han convertido en la nueva mercancía. Como resultado, la correspondencia entre el modelo cultural anglosajón y el patrón urbano conlleva adoptar una oferta cultural (relacionada con la industria del ocio y el entretenimiento) dirigida a una sociedad que ya no es productora sino consumidora. Como advierten Arantza Lauzirika y Natxo Rodríguez:

“Esta cuestión deriva en un modelo de ciudad, que sustituye los elementos identitarios característicos de cada lugar por otros globalizados que bien podrían pertenecer a otras ciudades de otros países. Estas dinámicas en las políticas culturales macro dejan como legado a las futuras generaciones un modelo artístico y cultural, cuyo efecto homogeneizador no diferencia a oriente de occidente, ni al norte del sur. Mientras, los artistas locales agotan los limitados circuitos de distribución domésticos y no pueden tener más aspiraciones por no existir una red de exhibición-distribución que llegue más allá del público local, por mucho que las políticas culturales globalizadas aparenten un funcionamiento en red” (2014, 43).

A pesar de que 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, paradójicamente, Lauzirika y Rodríguez destacan la falta de normalización del trabajo de los y las artistas y, por ende, de la remuneración de ese mismo trabajo (2014, 43-44). Ello resulta en la precarización de un sector que no hace más que acrecentar el distanciamiento con los y las artistas y agentes culturales. A fin de mitigar este clima de inestabilidad, Lauzirika y Rodríguez (2014, 48) inciden en la necesidad de atender tres cuestiones clave: la educación, la producción artística y cultural y las condiciones de producción. Las tres resultan indispensables en el afianzamiento de un tejido artístico-cultural sano.

Por lo tanto, un tipo de gestión cultural acompañada del apelativo *sostenible*, debe dar cuenta de la situación de precariedad que envuelve a los y las trabajadoras artísticas y culturales, así como las pocas garantías para establecer una trayectoria profesional mínimamente estable. Por este motivo, dentro del contexto referido, se hace necesaria la ideación de alternativas de gestión que, aunque dependientes de un modo u otro de la institución, asuman una perspectiva más objetiva en relación al contexto. Volviendo sobre las reflexiones de Lauzirika y Rodríguez (2014, 49), las autoras proponen varias medidas que podrían contribuir a este objetivo. Entre otras, implicar a los y las profesionales del sector en la política cultural mediante un formato de gestión participativa que involucre desde las administraciones más pequeñas

(como podrían ser los ayuntamientos y los servicios municipales) hasta las más grandes (las entidades supramunicipales y el gobierno autonómico, por ejemplo). Delegar parte de los presupuestos a dichos agentes garantizando una destinación de los recursos más acorde a las problemáticas y características del contexto, y establecer una mayor interlocución entre las administraciones, los y las responsables políticas y el sector para la búsqueda de fórmulas de fiscalidad y de seguridad social en consonancia con las particularidades del trabajo creativo.

Esta batería de acciones y la motivación de Artoteka coinciden en varias de las actividades que se vienen ensayando desde este proyecto, tal y como se ha expuesto en la metodología, y que son aquellas que nos acercan a la idea de una gestión cultural sostenible, en la que se profundiza a lo largo de este apartado. Para ello: la tipología de los espacios (los contenedores culturales) y su ubicación, la programación, la puesta en valor de la creación contemporánea local, el afianzamiento de una red de entidades colaboradoras y de usuarios y usuarias críticas (frente a la figura del consumidor de experiencias pasivo) y el mantenimiento de la recirculación de la producción de las obras fuera de los espacios más normativizados (es decir, sacar las obras de los espacios sacrificados, a los contextos del día a día). Iniciativas como Artoteka proponen un recorrido a la inversa, atendiendo a las posibilidades que ofrece el propio entorno, tanto en lo que a artistas como a ubicaciones se refiere. El hecho de que las obras deban adaptarse a los lugares del día a día, como un salón de estar, una oficina o la recepción de una biblioteca, requiere dotar la colección de Artoteka de obra de mediano y pequeño formato, de tal forma que esta pueda disfrutarse en ubicaciones de dimensiones más humildes. Por otro lado, cabe destacar que la presencia de las obras en los entornos más cotidianos permite incidir en la convivencia entre las mismas y la diversidad de contextos y públicos; cohabitar, más allá de la mera expectación.

Del mismo modo, y frente a la demanda de novedad constante que exige un modelo cultural como el aquí esbozado, el préstamo de obras de arte a particulares se presenta como una acción que permite mantener en circulación piezas ya producidas. La necesidad de ofrecer contenidos nuevos con gran frecuencia, generalmente, va de la mano de una política de

adquisiciones orientada a dotar de contenidos el tipo de catedores (valga la redundancia) “estrella”, y que pone el foco en el “afuera” más que en el paisaje cultural local. Entre los riesgos de optar por la importación de paquetes expositivos ya diseñados, se encuentra la configuración de una oferta cultural homogénea, tal y como han advertido Lauzirika y Rodríguez, y separada del contexto. Sin embargo, y en un intento por ahondar en las conexiones entre cultura y su sustrato social, desde proyectos como Artoteka, se apuesta por la descentralización de las obras artísticas de los canales habituales para la exhibición, la difusión y el consumo de arte y cultura. Esto último resulta de relevancia a la hora de diseñar fórmulas de gestión más abiertas a la diversidad de formatos y los modos para incentivar su presencia en la vida diaria.

5. Conclusiones

A lo largo del artículo se ha tratado de esbozar lo que podría considerarse un modelo de gestión viable para la dinamización del arte contemporáneo en el día a día basado en fórmulas de consumo de arte y cultura que, como la iniciativa Artoteka, difieren de los esquemas establecidos. Como se deduce del artículo, una de las cualidades principales de este tipo de formatos es que ofrecen una mirada *micro*, ya que prestan una mayor atención a las comunidades (tanto de artistas, como de públicos en general), así como a los canales de difusión y acceso al arte contemporáneo menos normativizados.

El ejemplo analizado resulta indicativo de 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 y creadoras. Se insiste en que la idea de sostenibilidad aquí expresada diverge de la concepción de un tipo de sostenibilidad entendida como rentabilidad económica. En cambio, se enfatiza la apuesta por proyectos que parten desde el conocimiento del contexto y de las necesidades del mismo (el tejido de agentes artísticos y culturales de la CAV) y que, por ello, faciliten su arraigo en el entorno.

En definitiva, la cualidad de la sostenibilidad, aplicada a una gestión sostenible para la dinamización del arte contemporáneo en el día a día, debería garantizar la recirculación de las obras. En esta ocasión, el proyecto cultural Artoteka ha ayudado a ejemplificar cómo podría mantenerse el flujo y el intercambio

de nutrientes entre los diferentes organismos que conforman el diverso ecosistema cultural de la CAV. La implicación de artistas, públicos y diferentes entidades resulta imprescindible para la regeneración y difusión constante del arte contemporáneo local.

Notas

1. *Artoteka* es una plataforma de mediación cultural que se desarrolla en el territorio de Vizcaya basada en el préstamo de obras de arte y la realización de actividades de mediación entre artistas locales y diferentes públicos. Su principal objetivo es la puesta en marcha de un modelo de gestión y de difusión que permita acercar el arte a diversos contextos cotidianos, mediante la dinamización y la puesta en valor de colecciones de arte contemporáneo local ya existentes. Para más información, ver www.artoteka.org

2. Reshape es un proyecto europeo que reúne diversas organizaciones artísticas para analizar e innovar en nuevos formatos de producción, distribución y presentación de las prácticas artísticas contemporáneas. Para más información sobre Reshape, ver <https://reshape.network/about>

3. Dentro del citado proyecto, las asociaciones *Sarean* (asociación para la programación de actividades socio-culturales mediante la participación ciudadana), *Karraskan* (asociación profesional para la innovación en cultura) y *Wikitoki* (laboratorio de prácticas colaborativas) participaron en un grupo de trabajo específico sobre el valor del arte en el tejido social.

4. La idea del “sustrato creativo” refiere a la amplia comunidad de agentes artísticos y culturales que trabajan en el contexto referido (artistas, gestoras/es, comisarias/os, productoras, asociaciones y colectivos, etc.).

5. Dichos ejes temáticos reflejan el interés de los y las artistas por problemáticas vigentes en la sociedad, coincidiendo al mismo tiempo con los intereses e inquietudes de una amplia pluralidad de públicos, y son los siguientes: “*colaboración y comunes*”, “*ecología y naturaleza*”, “*Fantasia y especulación*”, “*ritual, identidad y memoria*”, “*tecnologías críticas*” y “*vida cotidiana*”.

Bibliografía

ESTANKONA LOROÑO, A. (2020). «Las prácticas artísticas como expresión de una nueva sensibilidad instituyente», [OMITIDO]

ESTEBAN AZURMENDI, I. (2007). *El Efecto Guggenheim. Del espacio basura al ornamento*. Barcelona, Anagrama.

- MARTÍNEZ DE ALBENIZ, I. (2012). «La política cultural en el País Vasco: del gobierno de la cultura a la gobernanza cultural», *RIPS: Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas*, 11 (3), pp. 149-171. Disponible en: <https://repositorios.usc.es/index.php/rips/article/view/1022> [Consultado 30-06-2023]
- MARZO PÉREZ, J.L (2017) «Definiendo la independencia del productor artístico: de la transición a la actualidad». En: VICENTE, J. Y NAVARRETE, C. (Eds). *Producción artística en tiempos de precariado laboral*. Navarrete. Madrid, Tierradenadie.
- MARZO PÉREZ, J.L., Y MAYAYO BOST, P. (2015). *Arte en España (1939-2015). Ideas, prácticas, políticas*. Madrid, Cátedra.
- LAUZIRIKA MOREA, A. Y RODRÍGUEZ AR- KAUTE, N. (2014). «Arte y trabajo». En: ESTANKONA, A., LAUZIRIKA, A. Y RODRÍGUEZ, N. (Eds). *Áreas emergentes e innovación en el sector cultural y creativo vasco*. Leioa: Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua/Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, pp. 41-50.
- RIFKIN, J. (2000). *La era del acceso. La revolución de la nueva economía*. Barcelona, Paidós.
- RODRÍGUEZ, A (2020). «Panfleto sobre cultura en tres actos», en [OMITIDO]
- YÚDICE, G. (2002). *El recurso de la cultura: usos de la cultura en la era global*. Barcelona, Gedisa.
- ZALLO, R. (2011) *Ánalisis 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.