

Industrias, distritos, instituciones y escenas. Tipología de clústeres culturales en Barcelona

Industries, districts, institutions and scenes. Typology of cultural clusters in Barcelona

JOAQUIM RIUS ULLDEMOLINS
Universidad de Barcelona
joaquim.rius@ub.edu

MATÍAS I. ZARLENGA
Universidad de Barcelona
matiaszarlenga@ub.edu

RESUMEN

En los últimos 20 años ha ido creciendo en el ámbito de las ciencias sociales el interés por el análisis de la dinámica territorial de la cultura y en particular su tendencia a la clusterización. La mayor parte de la literatura sobre el tema analiza los clústeres culturales entendiéndolos como un solo tipo y desde la dimensión de la planificación urbana o los impactos económicos. No obstante, cada vez se toma más consciencia de la importancia de la naturaleza de la actividad y de las dinámicas de interacción sociales de los clústeres culturales. Un análisis a fondo de estas dos dimensiones nos revela que es necesario distinguir entre cuatro tipos de clústeres: clústeres de industrias culturales, agrupaciones de instituciones culturales, distritos culturales y escenas artísticas. El presente artículo mostrará cómo esta tipología nos permite distinguir entre las diferentes dinámicas de clusterización cultural presentes en la ciudad de Barcelona y, de este modo, comprender por qué algunas dinámicas de clusterización resultan más creativas en términos de innovación cultural.

Palabras clave: clústeres culturales, interacciones sociales, innovación cultural, Barcelona.

ABSTRACT

In the last twenty years, the interest for the social science analysis of territorial dynamics of culture has been growing and particularly its tendency for clustering. Most of today's literature on the subject takes cultural clusters as a homogeneous type and focuses on aspects linked to their urban planning or economic impact. However, there is a growing awareness for the nature of the activity developed and the dynamics of interaction between cultural clusters. A comprehensive analysis of these two dimensions reveals the importance of distinguishing between

four types of cluster: clusters of cultural industries, groups of cultural institutions, cultural districts and artistic scenes. This research will analyze how this typology allows us to differentiate between different cultural clusters present in the city of Barcelona and, thus, to understand why some clustering dynamics are more creative in cultural innovation.

Keywords: *cultural clusters, social interaction, cultural innovation, Barcelona.*

INTRODUCCIÓN¹

En las últimas décadas numerosos proyectos de clusterización cultural han visto la luz en España. A imitación de otras ciudades europeas y de otros países desarrollados o emergentes (O'Connor y Gu, 2012), los gobiernos estatales, regionales o locales han desarrollado proyectos de fuerte inversión en equipamiento cultural y políticas de fomento para el desarrollo de empresas e instituciones caracterizadas por la generación de bienes y servicios culturales. Dentro de este tipo de estrategias se pueden distinguir dos claras orientaciones: en primer lugar, las que tienen como meta el desarrollo de sectores económicos vinculados a la producción de bienes culturales a partir del fomento de actividades relacionados con las llamadas industrias culturales o creativas (cine, radio, televisión), al diseño (web, textil, gráfico, industrial), la moda, la publicidad, la fotografía y la arquitectura (Scott, 2000). En segundo lugar, las que tienen como finalidad la generación de servicios culturales para el atractivo turístico y comercial a través de la recuperación del patrimonio existente de los centros urbanos (regeneración urbana), la creación de instituciones y equipamientos culturales (como museos y centros culturales), la organización de eventos, etc. (Landry y Bianchini, 1995; G. Evans, 2001; García, 2004). Ambos tipos de estrategias poseen una inscripción urbana específica caracterizada por la concentración de empresas, instituciones y agentes en los denominados *clústeres* o *distritos culturales*. El desarrollo de estrategias y procesos de clusterización se puede inscribir en el marco de las transformaciones económicas y culturales de las sociedades posindustriales (Bell, 1976) en donde la cultura se convierte en un factor clave para conseguir ventajas competitivas (Harvey, 1989) al crear barreras de entrada para productos procedentes de otras ciudades competidoras (Power y Scott, 2004). En este contexto, la política cultural se orienta de forma instrumental hacia la promoción económica (Gray, 2007) y se convierte en un elemento central para el desarrollo económico de las ciudades (Scott, 2000).

En concomitancia con estas transformaciones emerge toda una literatura que intenta describir el nuevo escenario urbano a través de nociones como la de *ciudad creativa* (Landry y Bianchini, 1995), políticas que buscan potenciar la competitividad de las ciudades en el mercado global a través del desarrollo de sectores vinculados a las *industrias creativas* (DCMS, 1998) y la atracción de “talentos” o en palabras de Richard Florida de la llamada *clase creativa* (Florida, 2002). A pesar de que la teoría de la clase creativa planteada por Florida y su amalgama de los creadores culturales con otros profesionales ha sido repetidamente criticada (Peck, 2005; Markusen, 2006; Pratt, 2008) los discursos sobre ciudad creativa y clústeres culturales se han convertido en un tipo de discurso seductor y a la vez engañoso como el que denuncia Franckfurt (2005). Un discurso que fascina a las élites políticas y económicas, ofreciendo un modelo de desarrollo a la vez que un discurso legitimador para las políticas orientadas a instrumentalizar la cultura para el desarrollo social y económico (Belfiore, 2009). No obstante, al igual que el discurso sobre el impacto social del arte, los discursos sobre ciudades creativas resultan la mayoría de las veces un elemento legitimador

¹ Este artículo es producto de una investigación comparativa sobre distritos artísticos financiada por el Ministerio de Ciencia y Competitividad (Proyecto: Museos y barrios artísticos: arte público, artistas, instituciones. Ref. HAR2012-38899-C02-01).

para los responsables políticos más que una realidad comprobada empíricamente (Belfiore y Bennett, 2008). El discurso oficial sobre los beneficios de la clusterización cultural raramente constata sobre el terreno sus efectos en los procesos de creatividad e innovación cultural. En definitiva, el concepto de clúster es teóricamente caótico y es utilizado como panacea para el desarrollo económico y social (Martín y Sunley, 2003) a partir de la mezcla no controlada de diversas perspectivas disciplinares, conceptos teóricos y realidades observadas.

La mayor parte de la literatura insiste en afirmar que la clusterización cultural genera beneficios por la concentración y la densidad de intercambios entre agentes culturales (Markusen, 1996; Wu, 2005). Sin embargo, la creciente atención a los efectos de los clústeres culturales conlleva a que se analice la importancia de las dinámicas sociales subyacentes a los fenómenos de clusterización, que no pueden ser explicadas solamente por la aglomeración y densidad de transacciones económicas (Scott, 2000) ni por la infraestructura urbana (Comunian, 2011). Las interacciones que se producen *face to face*, lo que algunos autores llaman *buzz* (Storper y Venables, 2004) y que se desarrollan en espacios de encuentro, el llamado “tercer espacio” (Lloyd, 2010), son fundamentales para posibilitar y potenciar la productividad cultural de estos intercambios (Currid, 2009). Como veremos, estos intercambios están, no obstante, muy condicionados por el contexto social e institucional en el que se desarrollan y por el tipo de clúster cultural y urbano en el que se enmarcan.

Resulta necesario, por lo tanto, reflexionar sobre estas configuraciones socioespaciales a partir de la correlación que se establece entre las interacciones sociales y el contexto urbano donde se inscribe el clúster. Para esta tarea resulta central la construcción de *modelos* o *tipos* de clústeres culturales teniendo en cuenta las dinámicas de interacción social dominantes. Aquí se sostiene que la dimensión social es un factor central para entender los procesos de creación e innovación cultural en los clústeres culturales. En este sentido, el artículo se propone: (1) dar cuenta de cómo se estructuran las interacciones sociales en los clústeres culturales y (2) entender su particular incidencia en los procesos de creación e innovación cultural. Para esta finalidad se analizan comparativamente cuatro sectores urbanos de Barcelona correspondientes a los distritos de Sant Martí (Glorias y Poblenou) y Ciutat Vella (zona norte y sur del barrio del Raval), caracterizados por haber sido objeto de políticas de regeneración urbana y desarrollo económico a partir de la creación de instituciones e instalación de empresas culturales y del conocimiento.

TIPOLOGÍA DE CLÚSTERES CULTURALES EN BARCELONA

La ciudad de Barcelona resulta relevante para el análisis de las dinámicas culturales urbanas debido a su considerable patrimonio, industrias y actividades culturales (Rodríguez Morató, 2008). Durante la segunda mitad del siglo XIX y el primer tercio del siglo XX, la acción concertada de las élites y del poder local crea instituciones culturales de prestigio y promueve grandes eventos como las Exposiciones Universales de 1888 y 1929. Una tradición resurgió con el periodo democrático convirtiendo a la cultura en un elemento identitario central y en un factor clave para estrategias globales de redefinición y de promoción internacional de la ciudad (Degen y García, 2012). Estas estrategias se centraron en la creación de grandes

eventos culturales como elemento de transformación simbólica y material de la ciudad (Subirós, 1998) y se concretan en el desarrollo de clústeres culturales orientados hacia la regeneración del centro de la ciudad (Rius Uldemollins, 2008) o en la reconversión de los antiguos espacios industriales en desuso (Martí-Costa y Pradel i Miquel, 2011). Por otra parte, este tipo de estrategias combinan actuaciones vinculadas a la planificación urbana y cultural (Subirós, 1999) generando una considerable cantidad y diversidad de clústeres culturales.

Clasificación tipológica de los clústeres culturales actualmente existentes en Barcelona

Los clústeres culturales han generado una gran cantidad de literatura académica que tiene por objetivo su análisis desde aspectos económicos, urbanos o sociales (Lorenzen y Frederiksen, 2007; Karlsson, 2010). Sin embargo, la mayoría de estos estudios entienden la existencia de un solo tipo de clúster cultural a pesar de reconocer su gran diversidad en términos de configuración espacial, niveles de interacción o dinámicas de gobernanza (Cinti, 2008). Algunos de estos autores han propuesto definiciones de los clústeres culturales según las variables vinculadas a la actividad económica, las dinámicas culturales desarrolladas o el contexto social y urbano donde se inscriben (Montgomery, 2003; Moomas, 2004). Otros autores han elaborado clasificaciones a partir de su situación dentro de la trama urbana (Frost-Kumpf, 1998), el nivel de intervención del Estado (Wen Wen, 2012) o bien de su contexto organizativo (Redaelli, 2008). Quizá la tipologización más interesante es la de Santagata (2002) en la que diferencia los clústeres en términos de *output* económico distinguiendo, así entre *clúster de industrias culturales*, *distrito cultural* (basado en denominaciones de origen controladas) y los *distritos de museos*. Los primeros producen bienes culturales para el mercado, los segundos rendimientos monopólicos basados en los derechos de propiedad intelectual y los terceros impactos socioeconómicos sobre el territorio. No obstante, desde nuestro punto de vista, a pesar del valor de estas aportaciones al debate sobre la clusterización cultural, no se ha elaborado una tipología multidimensional que observe al mismo tiempo todas las variables relevantes y que recoja los avances en investigación de diversas disciplinas y, especialmente, la aportación que puede hacer la sociología de la cultura y las artes en este campo de análisis.

A diferencia de la literatura tradicional sobre el tema, aquí se afirma la existencia de cuatro tipos diferentes de clústeres culturales en la ciudad de Barcelona a partir de la articulación de variables vinculadas a: (a) el objetivo de la aglomeración de actores, (b) el sistema organizativo, (c) los patrones de interacción, (d) la política pública dominante, (e) el organismo implementador y (f) la dinámica de gobernanza. De esta manera podemos distinguir los siguientes tipos de clústeres: (1) los *clústeres de industrias culturales*, o la concentración de empresas del sector cultural con el objetivo de conseguir una disminución de costes y ventajas competitivas de la clusterización, (2) la *agrupación de instituciones culturales* como forma de planificación urbana, orientadas a favorecer las economías de escala, (3) el *distrito cultural*, como un producto de los proyectos de regeneración urbana, creando así espacios mixtos de difusión y consumo cultural y (4) las *escenas artísticas* que conforman una red de espacios, creadores y públicos asociados a la creación, agrupados para conformar una comunidad local.

La tipología presentada en este estudio no pretende ser una clasificación estanca sino una propuesta de *tipos ideales* que no se reflejan de forma perfecta en la realidad empírica sino que son modelos a los que los diferentes casos examinados se aproximan. También podemos encontrar casos que compartan ciertas características de dos modelos o que en un mismo espacio urbano se puedan encontrar dos dinámicas distintas de clusterización. No obstante, como veremos, estas dinámicas de clusterización, a pesar de solaparse territorialmente, forman por sus características organizativas y dinámicas de interacción, realidades relativamente autónomas. También es posible que un clúster empiece siendo de un tipo y evolucione hacia otro, ya sea a partir de acciones planificadas o bien por las dinámicas urbanas y sociales no previstas, por lo que estas clasificaciones son históricamente contingentes.

En la tabla 1 presentamos los cuatro tipos de clústeres culturales según diversas variables que nos permitirán caracterizarlos como realidades económicas, sociales, culturales y urbanas diferenciadas.

TABLA 1
TIPOLOGÍA DE CLÚSTERES CULTURALES

	Clúster industrias culturales	Agrupación de instituciones culturales	Distrito cultural	Escena cultural
Perspectivas de análisis	Geografía, economía	Sociología de las organizaciones, ciencia política	Geografía, sociología urbana, planificación urbana, <i>marketing</i>	Sociología de las artes y la cultura, <i>cultural studies</i>
Definición	Concentración de industrias culturales	Agrupación de grandes organizaciones culturales públicas o de tercer sector	Regeneración de un espacio urbano a partir de intervenciones públicas y inversión privada	Establecimiento de una comunidad de artistas y de consumidores culturales
Objetivo concentración	Economías de escala, intercambio de informaciones, colaboraciones flexibles	Mancomunación de servicios, concentración de la oferta, proyectos concertados	Dinamización comercial, atracción de la demanda y el turismo, <i>branding</i> urbano	Lazos de solidaridad, refuerzo de la identidad, impulso de la creatividad
Sistema organizativo	Sistema industrial	Campo organizacional	Regeneración urbana, <i>branding</i> urbano	Comunidad, creación
Patrones de interacción	Asociación	Gobernanza multinivel	Partenariado público-privado	Comunidad
Política pública dominante	Promoción económica	Política cultural (sectorial)	Política urbanística	Política cultural (creadores)
Organismo implementador	Agencias de desarrollo económico	Gobierno, ministerios y agencias culturales	Agencias de desarrollo local y promoción turística	Ministerios y agencias culturales
Dinámica de gobernanza	Mixta	<i>Top down</i>	Mixta	<i>Bottom up</i>

Fuente: elaboración propia.

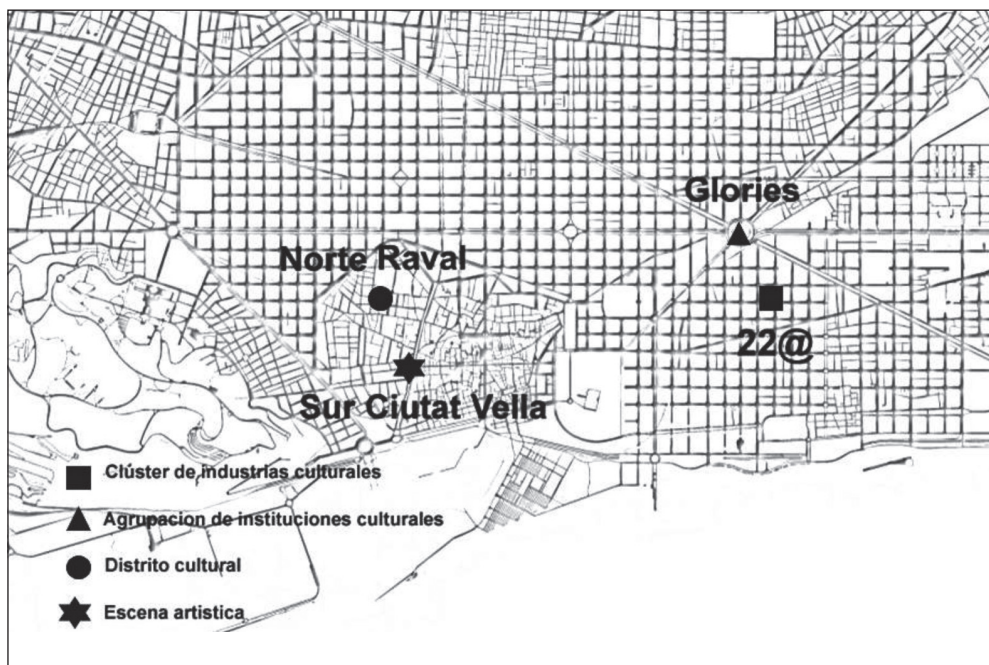
CLÚSTERES CULTURALES E INNOVACIÓN

A continuación analizaremos los diferentes tipos de clústeres culturales y veremos de qué manera sus objetivos, su sistema de organización, los patrones de interacción, la política pública dominante, el modo de implementación y la dinámica de gobernanza afectan a los procesos de innovación cultural. Para esta finalidad se tomarán como casos de análisis cuatro clúster culturales de la ciudad de Barcelona (ver mapa 1): (1) el distrito 22@, ubicado en el barrio del Poblenou, en tanto que tipo de *clúster de industrias culturales*, (2) Glòries, como *clúster de instituciones culturales*, (3) la zona norte del barrio del Raval, en tanto que *distrito cultural* y (4) la zona sur del barrio del Raval en tanto que *escena artística*. Los casos (1) y (2) se inscriben dentro del distrito de Sant Martí y los casos (3) y (4) dentro del distrito de Ciutat Vella.

Ciertamente, existen en la ciudad de Barcelona otras zonas en las que se desarrolla una oferta y dinámica cultural considerable. Es el caso de las concentraciones de ciertos sectores culturales como, por ejemplo, las galerías de arte en la zona de Consell de Cent (Eixample) o de las tiendas de diseño en el Born (Ciutat Vella), que serían un caso híbrido de clúster cultural pero con el componente de distrito cultural, al estar orientadas al consumo. No obstante, estas concentraciones siguen una lógica sectorial específica y su repercusión urbana es limitada (Rius, 2012). Por lo tanto, se ha considerado que los cuatro casos elegidos son los más representativos para contrastar la tipología por tener una mayor relevancia a nivel urbano y cultural.

MAPA 1

CASOS DE ESTUDIO DE LOS CLÚSTERES CULTURALES EN BARCELONA (2013)



Fuente: elaboración propia.

El clúster de industrias culturales

Génesis, organización y pautas de interacción

Los clústeres de industrias culturales se interpretan como una respuesta de las industrias culturales a las necesidades de innovación para competir en un mercado cada vez más global (Scott, 2010), en los que la clusterización aporta economías de aglomeración y, por lo tanto, ventajas competitivas (Scott, 2001). No obstante, estas ventajas no se consiguen por la simple concentración espacial sino que deben concretarse en interacciones entre las empresas y los profesionales que lo componen, especialmente a partir del *face to face* (Storper y Venables, 2004; Currid y Williams, 2010), el acceso a proveedores especializados, una mano de obra cualificada y la transferencia de conocimientos entre empresas (Moomas, 2004) que facilitan las colaboraciones por proyectos flexibles que caracterizan los mercados de trabajo artísticos (Menger, 2009).

Las interacciones sociales en los clúster de industrias culturales se enmarcan dentro de una lógica asociativo-utilitaria propia de las transacciones económicas. Por este motivo, el tipo de lazo social dominante dentro de este marco se puede caracterizar a partir de la noción de *sociedad* de Tönnies (Tönnies, 1887 [2002]): un tipo de interacción en el que priman las relaciones económico-profesionales y no las de amistad. En las interacciones asociativas los lazos se definen principalmente a partir de interacciones basadas en proyectos destinados a la producción y venta de bienes y servicios culturales (Cooke y Lazeretti, 2008; cf. Krätke, 2011).

Podemos encontrar en los años ochenta y noventa casos de clústeres culturales que se han desarrollado de forma *bottom up*, especialmente en las grandes ciudades (Scott, 2000). No obstante, desde la adopción de los paradigmas de la *economía creativa* (Markusen *et al.*, 2008) por parte de las administraciones públicas y sus agencias de desarrollo económico, los clústeres de industrias culturales han sido objeto de promoción y planificación (Turok, 2003) creando de esta forma una dinámica *top down* en su gobernanza. Una tendencia que se ha incrementado en los intentos de países periféricos o emergentes de emular las estrategias de clusterización iniciados por los países anglosajones (O'Connor y Gu, 2012).

El clúster de industrias culturales del 22@

El distrito 22@ surge en el año 2000 como un nuevo plan de ordenamiento urbanístico que tiene por finalidad convertir la antigua área industrial del Poblenou en un polo de nuevas industrias vinculadas a la creatividad y el conocimiento. Para esta finalidad el Ayuntamiento instrumenta un plan de refuncionalización del suelo que sustituye la calificación del suelo industrial tradicional de Barcelona (22 A) por uno nuevo (22@) que admite la instalación de empresas y equipamientos relacionados con las nuevas tecnologías. Además de la rezonificación, el plan de reordenamiento incluye la inversión pública para la generación de actividades innovadoras, nuevos modelos de equipamientos, generación de viviendas y espacios públicos, recuperación del patrimonio industrial existente e infraestructuras acordes a la nueva rezonificación. El plan 22@ define cinco zonas o clústeres destinados a la creación, invención y desarrollo en el área de los media, el diseño, las TIC, la energía y la biotecnología. Si bien el caso

del 22@ se planifica como un sector destinado a las industrias creativas y del conocimiento, los clúster de media y diseño pueden agruparse dentro del sector de industrias culturales.

Tomando en consideración los dos subclústeres del sector cultural, los media y el diseño, agrupan un total de 169 empresas de muy diverso tamaño y estructura jurídica. Dentro de las empresas existen editoriales, productoras audiovisuales y compañías de teatro (como La Fura dels Baus y Focus). Este tipo de subclúster se plantea como una estructura de gobernanza público-privado. El sector de media está liderado por el Centro de Innovación Barcelona Media (Barcelona Media, 2012). La otra pieza de coordinación del clúster, el Parque Barcelona Media, prevé dedicar 12 mil m² al desarrollo del sector media, actualmente en construcción. En este caso se trata de un proyecto de cooperación público-privada con la participación del Ayuntamiento de Barcelona, la Universidad Pompeu Fabra y la productora audiovisual MediaPro. Por otra parte, el subclúster de diseño, de reciente creación, intenta poner en relación empresas (como G-Star Raw, Node, Morera); instituciones (como BCF); espacios de creación específicos (como Palo Alto y Hub Desing) y universidades (como la Universitat de Vic; la UPC y el IAAC).

A pesar de constituir un ejemplo de un clúster cultural diseñado e implementado de forma *top down*, el 22@ ha intentado generar dinámicas de asociación transversales entre empresas y cuenta para ello con una asociación para facilitar el *networking*: el 22@network. Sin embargo, el plan 22@ ha provocado un impacto negativo sobre las redes sociales, la fisonomía y las actividades preexistentes en el barrio del Poblenou. Así se produce una expulsión conflictiva de las actividades industriales (Marrero Guillamón, 2003), procesos de aburguesamiento o elitización urbana (Jutgla *et al.*, 2010) y desaparición de la mayor parte de los espacios que albergaban talleres de artistas (Martí-Costa y Pradel i Miquel, 2011). En este sentido, la implementación conflictiva del plan y la baja densidad de redes colaborativas con los distintos actores sociales del barrio, en especial las entidades vecinales y los espacios de creación artística, generan un nivel de creatividad e innovación cultural no tan significativo como el esperado.

La agrupación de instituciones culturales

Génesis, organización y pautas de interacción

En las últimas décadas, diversos investigadores desde la perspectiva de la sociología de las organizaciones o la ciencia política han analizado el surgimiento y desarrollo de las instituciones culturales como un proceso de institucionalización del campo artístico y de la política cultural (DiMaggio, 1987; DiMaggio, 1991). A partir de su surgimiento como política pública en los años sesenta, los equipamientos culturales son uno de los principales brazos ejecutores y escaparates de la política cultural, pero mientras que en sus etapas fundacionales estos funcionaban como una herramienta de institucionalización de la alta cultura para su difusión entre la población, a partir de los años ochenta se convierten en un instrumento para conseguir otros fines sociales o económicos (Rius y Rubio, 2013). En el caso francés, se empieza a dirigir la atención hacia su capacidad para potenciar y embellecer la ciudad, a la vez que revitalizan sus

zonas menos favorecidas (Urfalino, 1994). Es en este contexto nacen los *Grands Travaux* parisinos que serán posteriormente emulados a nivel internacional, como es el caso del Distrito de los Museos de Viena, como una forma de planificación y *branding urbano* (Evans, 2003). En el marco de estos proyectos nace la idea de clusterizar los equipamientos culturales con el doble objetivo de aumentar su impacto y generar sinergias colaborativas que tienen una gran influencia en los responsables culturales barceloneses.

Los proyectos de clusterización de instituciones culturales se plasman en la construcción de grandes infraestructuras que requieren de un equipo de gestión relativamente numeroso, funcionalmente especializado y con una jerarquía centralizada en su interior. Se trata, por lo tanto, de lo que en sociología de las organizaciones se caracteriza como organizaciones burocráticas (Crozier, 1964). Hacia el exterior, las dinámicas de interacción entre diferentes instituciones culturales están condicionadas por enfrentamientos político-institucionales (entre partidos o entre diferentes administraciones públicas), diferentes definiciones sobre la misión de cada institución cultural, por la rivalidad de sus directores artísticos (que perciben las colaboraciones como un atentado contra la libertad artística) o por el marco jurídico-legal (que dificulta el establecimiento de colaboraciones entre las instituciones y con el sector privado). Sin embargo, los agrupamientos de clústeres culturales nacen con la idea de compartir servicios (proveedores) y equipamientos (archivos, salas de ensayo, auditorios, etc.) y a la vez aumentar la capacidad de atraer visitantes o usuarios. Las políticas de clusterización en este caso son completamente planificadas y *top down*, considerándose proyectos de alta prioridad que requieren una gobernanza multinivel y son lideradas frecuentemente por parte de los máximos dirigentes políticos (como, por ejemplo, el presidente Mitterrand en el caso francés).

La agrupación de instituciones culturales de Glòries. El proyecto de Glòries como agrupación de instituciones culturales nace a principios de los años noventa cuando, el entonces alcalde de Barcelona, Pascual Maragall, convence a los responsables de la Generalitat de Catalunya de situar su proyecto estrella, el Teatro Nacional de Catalunya (TNC) en esta zona urbana. Esta elección era considerada como una apuesta estratégica. Por este motivo, la constitución de un nuevo clúster constituía un reto para atraer a los visitantes y se consideró necesario concentrar diversos equipamientos para convertirlo en un polo de atracción ciudadana. Siguiendo esta lógica, al edificio del TNC inaugurado el 1997 se le unió dos años después el Auditorio de Música. Obra del arquitecto Rafael Moneo, el *Auditori* es la sede de la Orquesta Sinfónica de Barcelona y Nacional de Catalunya e integra el Museo de la Música. Para completar el polo musical, en 2003 se inaugura la Escuela Superior de Música de Catalunya en un edificio adyacente. Al igual que el TNC, el *Auditori*, es planeado como un proyecto mixto de regeneración urbana y clusterización cultural. Finalmente, la última gran institución en incorporarse al clúster es el Disseny Hub de Barcelona (DHUB) diseñado por Bohigas-Mackay. Según Mascarell (2002) se trata de “un equipamiento básico en el marco de la nueva centralidad que tendrá la plaza de las Glorias” y en el que según la visión del entonces regidor de cultura se puede ver cómo “la cultura contribuye a la creación de la ciudad nueva y que la ciudad tiene en cuenta la cultura a la hora de diseñar su crecimiento”.

El TNC, el *Auditori* y la ESMUC constituyen grandes equipamientos culturales que gestionan presupuestos significativos y cuentan con importantes plantillas. Sus dinámicas organizativas,

por lo tanto, son características de las grandes organizaciones y los procesos de colaboración son motivados o bien por decisiones estratégicas de gestión o bien por el impulso de las administraciones públicas titulares de los equipamientos. En las entrevistas a los máximos responsables de estas instituciones culturales no han situado la colaboración con los otros componentes del clúster como una de sus prioridades, a pesar de que el contrato programa del TNC fija como objetivo la cooperación entre las instituciones culturales públicas (Rubio y Rius, 2012). Una de las pocas experiencias de colaboración entre el TNC y el Auditori es en el terreno de la accesibilidad social de la cultura. El programa *Apropa Cultura* proporciona oferta cultural adaptada a las personas con problemas de exclusión social de forma conjunta a estos dos equipamientos. Asimismo, la configuración más compacta de los dos edificios del Auditori y la ESMUC, junto con su pertenencia al sector musical, por el contrario, ha facilitado algunos procesos de colaboración creativa. Por ejemplo, la ESMUC programa conciertos de diverso tipo en el Auditori en el que colaboran con la orquesta nacional dependiente de esta. Se trata en este caso de la única relación de tipo artística que se desarrolla entre los equipamientos culturales de Glòries.

Los distritos culturales

Génesis, organización y pautas de interacción

A diferencia de los clústeres de industrias culturales, los distritos culturales se entienden como concentraciones de equipamientos culturales, educativos, tiendas, restaurantes y otras ofertas de ocio nocturno. No serían, por lo tanto, espacios especializados sectorialmente sino de uso mixto de difusión y consumo cultural (Frost-Kumpf, 1998). Desde los años ochenta han sido concebidos como una herramienta de regeneración de los centros de las ciudades o barrios afectados por procesos de desindustrialización o marginalización (Bianchini, 1993). No obstante, a diferencia de las agrupaciones de instituciones culturales, la iniciativa pública ejerce solamente el rol de catalizador inicial y el protagonismo lo detenta el sector privado cultural y otros profesionales y empresas del sector creativo o del ocio (Strom, 2002).

Los distritos tienen una relación intensa aunque ambivalente con el entorno urbano. Por una parte, estos distritos son cada vez más conscientes del peso de la marca asociada con el espacio urbano como estrategia de promoción local e internacional (Rius Uldemollins, 2008). Los discursos de *branding urbano* para ser efectivos deben elaborarse a partir de los valores de la autenticidad asociados al lugar (Jones y Smith, 2005) y deben establecer una relación con la propia identidad local (Moomas, 2002). Una de las estrategias para promover los distritos culturales es la construcción de grandes instituciones culturales diseñadas por arquitectos internacionales (Evans, 2003) que ejercen un poder de atracción hacia otros actores del mundo artístico como artistas y galeristas (Moulin, 1997). También se utiliza la presencia de un patrimonio histórico (a menudo, protegiendo y valorizando elementos heredados de un pasado popular e industrial, como es el caso del Soho en Nueva York) como una estrategia para promover un elemento residencial distintivo, el *loft living*, así como un nuevo estilo de vida (Zukin, 1995).

No obstante, esta estrategia tiene un límite claro. Los clústeres de consumo cultural nacen con un objetivo: atraer al visitante ocasional y fidelizar al comprador. Por ello se encuentran situados en lugares donde la clientela potencial está próxima residencialmente o bien se trata de lugares bien comunicados y zonas habituales de consumo y ocio de las clases medias. Por lo tanto, su relación con el espacio urbano se divide entre una estrategia discursivamente proteccionista en lo urbanístico y comunitarista en lo social pero que esconde una dinámica instrumental. La formación de un nuevo distrito simbólicamente atractivo y seguro para las nuevas capas medias (Zukin, 1982, 1995) puede generar procesos de gentrificación que finalmente desvirtúan su patrimonio histórico y disloquen la comunidad local, convirtiéndolo en un espacio de consumo estandarizado (Peck, 2005). Un proceso que al mismo tiempo puede comportar la expulsión de la comunidad artística (Kostelanetz, 2003) y/o de una escena creativa (Molotch y Treskon, 2009) para finalmente convertirse en un simple clúster de tiendas de lujo (Evans, 2003).

En las dinámicas de interacción en los distritos abundan los casos de partenariado público-privado. Su desarrollo es liderado por las agencias de desarrollo local y promoción turística, jugando en este caso las políticas culturales un rol secundario. Los distritos culturales forman parte de una planificación posindustrial adaptada a las necesidades de promoción territorial estratégica (Evans, 2001) y su dinámica de gobernanza no es *top down* al no ser actuaciones completamente planificadas ni previsibles en su desarrollo, ni tampoco *bottom up*, puesto que el Estado y las grandes empresas ejercen un rol central en dirigir estos procesos, como parte de una estrategia global de potenciación de la ciudad creativa (Landry y Bianchini, 1995).

El distrito cultural del norte del Raval

El desarrollo del distrito cultural del norte del Raval viene impulsado por las administraciones públicas (bajo el liderazgo del Ayuntamiento de Barcelona) que a mediados de los años ochenta impulsaron el proyecto de reutilización para usos culturales de la antigua Casa de la Caridad y que finalmente se convirtió en dos instituciones culturales diferenciadas: el Centro de Cultura Contemporáneo de Barcelona y el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, inaugurados a mediados de los años noventa. Estos fueron el símbolo de un proceso más global de regeneración urbana que a través de empresas mixtas (primero PROCIVESA y en una segunda etapa, FOCIVESA) consiguieron atraer la inversión privada en infraestructuras y a nivel residencial, así como la implantación de nuevas actividades profesionales y comerciales relacionadas con la cultura, el ocio y el turismo (Subirats y Rius, 2008). El distrito cultural del norte del Raval es hoy en día un polo de instituciones culturales (además de las citadas también encontramos, entre otras, Fomento de las Artes Decorativas), educativas (la Facultad de Historia y Geografía), científicas (como la sede barcelonesa del CESIC o el Instituto Barcelona de Estudios Internacionales), así como numerosas empresas y profesionales del sector cultural y creativo, como teatros, estudios de diseño, galerías de arte o editoriales.

El distrito cultural del norte del Raval se ha convertido también en un polo de consumo y ocio: podemos encontrar un clúster de restaurantes vegetarianos así como tiendas de diseño o de música. Un distrito que se ha dotado de una gobernanza creando en 2002 la Fundación

Tot Raval que agrupa a los agentes públicos, privados y del tercer sector favorables a la promoción del distrito. Todas estas actividades citadas junto con una intensa labor de promoción de la “marca Raval” han generado como efecto visible un tráfico de visitantes calculado en 18,8 millones de personas anuales, lo que lo sitúa como cuarto espacio comercial de Barcelona (Fundació Tot Raval, 2012). Su productividad cultural en este caso se ha basado más en una alianza con la escena artística instalada en el sur de Ciutat Vella que en una interacción o coordinación entre los participantes del distrito, que ha sido más bien de intensidad baja. Aquí se confirma la tesis de Manuel Delgado (Delgado, 2007) en el sentido de que la construcción del distrito cultural del Raval forma parte de una estrategia política para redefinir este espacio urbano según las necesidades de producción y consumo simbólico de la sociedad posindustrial (Lloyd, 2010).

Las escenas artísticas

Génesis, organización y pautas de interacción

El concepto de escenas artísticas ha sido utilizado por la sociología de las artes y los *cultural studies* para analizar las agrupaciones de creadores y consumidores alrededor de expresiones artísticas practicadas por una comunidad local, translocal o virtual (Bennett, 2004). Habitualmente se ha analizado las escenas artísticas locales como el entramado de espacios urbanos o situaciones *face to face* donde se ponen en contacto los creadores emergentes, público *connoisseur* —gran parte de ellos también artistas— y *gatekeepers* del mercado artístico de una o varias subculturas artísticas (Shank, 1994). Asimismo, actualmente hay estudios que destacan la dimensión urbana de las escenas artísticas, mostrando cómo surgen en un barrio concreto en el que se produce una concentración de creadores que podemos calificar de neobohemios por sus actitudes culturales y vitales (Lloyd, 2010). Si bien el concepto de escena artística se ha aplicado especialmente al sector musical, algunos autores insisten en que, actualmente, estas escenas artísticas se caracterizan por conectar a nivel urbano una diversidad de creadores de distintas disciplinas artísticas o creativas en un sentido amplio (diseñadores, arquitectos, decoradores, etc.) y en fomentar las *fertilizaciones cruzadas* en sus dinámicas creativas (Currid y Williams, 2010).

A diferencia de los clústeres de industrias culturales, las escenas culturales se enmarcan en relaciones del tipo comunitarias. Dentro de este marco, priman los lazos sociales afectivos y personales (Tönnies, 1887 [2002]). La dimensión comunitaria de escenas culturales que agrupan a creadores es relatada en numerosas ocasiones por la historia del arte o los estudios literarios (Lottman, 1981; Franck, 2003) y la sociología (Simpson, 1981; Lloyd, 2010). Este tipo de literatura caracteriza las relaciones entre creadores a partir de lazos de amistad, relaciones *desinteresadas* (tal y como las conceptualiza Bourdieu, como el “interés en el desinterés” ([Bourdieu, 2002a]), la mezcla entre trabajo y ocio, la coincidencia entre espacio de trabajo y espacio de residencia (materializado en el taller de artista, después conocido como *loft*), la relación con el entorno social dentro del clúster y la valorización y transformación del entorno urbano y residencial (Chalvon-Demersay, 1999).

La concentración de creadores y organizaciones artísticas en un barrio genera diversos tipos de interacciones sociales que potencian la creatividad cultural gracias a: (1) la formación de redes solidarias de colegas y amigos que posibilitan numerosas oportunidades de trabajo extraartístico flexible (fundamentales en los inicios de la carrera) (Rodríguez Morató, 2001), (2) la generación de fórmulas e iniciativas de cooperación técnica que tienen por objetivo la creación y fijación de valor estético y financiero. Esta situación solo es posible mediante la acción colectiva coaligada, que posee una irreducible dimensión cara a cara (Menger, 2009), (3) el incremento del intercambio y competencia de los creadores que, debido a su proximidad espacial, pueden participar en rituales de interacción que generan emociones compartidas que inciden en los procesos creativos (Collins, 2005).

Los análisis económicos y de las profesiones artísticas suelen destacar la extraordinaria concentración de artistas en las grandes ciudades y exponen razones para su localización atendiendo a variables del tipo material como la disponibilidad de espacios de trabajo y exhibición a bajos costos (Zukin, 1982; Zukin y Braslow, 2011), elementos de tipo social como la existencia de una red de creadores (Simpson, 1981), factores de tipo laboral o organizacional como la mayor abundancia de trabajos artísticos y espacios de formación y consagración (Menger, 2009) y elementos simbólicos vinculados con el prestigio o reputación del barrio (Currid, 2009; Molotch y Treskon, 2009). No obstante, estos factores no explican completamente el fenómeno de las escenas culturales. La literatura de la vida bohemia, desde su inicio a mitad del siglo XIX, destaca un estilo de vida no convencional, que, según Chiapello (1998), forma parte de la crítica artística a la vida burguesa y según Bourdieu (2002b) del *habitus* propio del campo artístico. En este sentido, la concentración de los creadores en una zona facilita la emergencia de una subcultura bohemia (Fischer, 1995). Su agrupación genera la creación de una “masa crítica” suficiente para generar instituciones que reproduzcan esta subcultura y la muestren al exterior de la comunidad. Las escenas culturales aparecen, en este sentido, como el escenario de la vida bohemia, separados de los espacios urbanos de la *middle culture* (Lloyd, 2010).

Diversos estudios reflejan este sentido de comunidad de los barrios artísticos donde se sitúan las escenas culturales. Estos trabajos se centran, por lo general, en el tipo relación que la comunidad de artistas establece con el barrio; su capacidad de transformación social y urbana (Simpson, 1981); los cambios sociales que provocan el tipo de vínculo afectivo que se establece (Chalvon-Demersay, 1999); los lugares comunes de encuentro y la utilización del ambiente social y urbano como material para la elaboración simbólica (Lloyd, 2010); y su implicación en la lucha política contra los proyectos de reforma que puede implicar su expulsión provocada por fenómenos de gentrificación (Zukin, 1982; Zukin, 1989) o para construir instituciones que les permitan proyectar al resto de la sociedad sus creaciones y reivindicar su estatus de agente social (Fischer, 1995).

Las dinámicas de las escenas culturales son por definición *bottom up* a pesar de que sus participantes puedan llegar a obtener ayudas a la actividad por parte de las administraciones públicas. A diferencia de las estrategias de clusterización del tipo *top down* —generalmente lideradas por actores provenientes de fuera del área afectada, sea del sector público o privado— las transformaciones del tipo *bottom up* tienden a una modificación controlada internamente por los actores del área afectada, sean compañías privadas o la comunidad local

(Fromhold-Eisebith y Eisebith, 2005). Es más, pueden llegar a producirse situaciones de enfrentamiento con los proyectos de las administraciones públicas que amenacen su desarrollo (Martí-Costa y Pradel i Miquel, 2011) aunque a veces pueden establecer dinámicas de cooperación en torno a proyectos compartidos de dinamización sociocultural de los barrios en los que se encuentran (Kagan y Hahn, 2011).

La escena artística del sur de Ciutat Vella

Desde inicios del siglo XX el sur de Ciutat Vella siempre ha poseído la fama de barrio bohemio y marginal (Villar, 1997). Por ello, en las primeras etapas del proceso de regeneración urbana a principios de los años ochenta ya existía una población artística entorno de lo que entonces se llamaba el barrio Chino (que comprende el sur del Raval y del barrio Gótico). Este sustrato preexistente se vio potenciado con la entrada de nuevos creadores atraídos por la doble condición de barrio bohemio y del proceso de creación de nuevas instituciones culturales ligadas al arte y la cultura contemporánea (Subirats y Rius, 2008).

A partir de los años noventa, podemos observar el surgimiento de una escena artística que reproducen una subcultura bohemia, al margen de la Barcelona “oficial” (Aisa y Vidal, 2005). En efecto, el barrio ha heredado el mito del barrio Chino como espacio de espectáculos transgresores, algunos de los cuales aún perviven (*El Cangrejo*, *Café Teatro Llantiol*, *Teatro Riereta*). Esta herencia se combina con la renovación que protagonizan jóvenes creadores que han abierto salas fuera del circuito comercial (*Espai Mer*, *Areatangent*, *Forn de Teatre Pa’Tothom*, *Miscelanea*, *Almazén*) que forman una red de espacios donde mostrar las creaciones y como nodos de la red de pequeños grupos de creadores que residen o tienen el Raval como espacio de trabajo y de ocio. Mención aparte merece la Sala Conservas que “[...] casi tiene un componente clandestino [...]”. La vocación alternativa de este local quiere encaminarse a ofrecer una programación que responda a los gritos de rebeldía de la juventud en contra de aspectos como la globalización (Vidal, 2001). Ello refleja otra de las características de la subcultura de la comunidad del Raval, su tendencia a la contestación sociopolítica. Por ejemplo, la Sala Conservas se convierte en el núcleo de la campaña contra la SGAE, que se ha visualizado en el *Festival exSGAE*, o también es el caso de *Riereta.net*, una asociación de *hacktivistas*, donde se organiza actividades de creación artística y tecnológica a la vez que constituye uno de los nodos del movimiento antiglobalización o “indignado” (Callén Moreu, 2011).

Esta escena alternativa que es autogestionada y autofinanciada y, por lo tanto, de carácter dinámico pero con altibajos, se intenta consolidar y proyectar más allá de la propia comunidad artística a partir de diversos intentos de ocupación del teatro Arnau y del teatro El Molino en 2006, dos conocidas salas de espectáculos del Paral.lel. En las dos ocasiones pretendió negociar con el propietario del edificio que era de titularidad municipal, pero fueron desalojados al cabo de pocos días por la policía sin mediar negociación alguna con los artistas. A pesar de esta dinámica represiva, el sur de Ciutat Vella aparece como un espacio urbano donde se desarrollan una gran cantidad de interacciones entre creadores. No obstante, no es solo una cuestión del número sino de su calidad e intensidad, lo que lo convierte en un laboratorio tanto de innovación cultural como social.

CONCLUSIONES

Los clústeres culturales son uno de los fenómenos que muestran más claramente el cambio en la relación entre el ámbito cultural y el urbano. Surgen como respuesta a los retos de la nueva economía y como estrategia de desarrollo local (Mommaas, 2004; Lorenzen y Frederiksen, 2007; Karlsson, 2010). El análisis de su aparición se ha focalizado en los aspectos económicos y urbanísticos, a pesar de que hay un consenso cada vez mayor de la importancia de las interacciones sociales que se desarrollan en su interior (O'Connor, 2004; Currid y Williams, 2010; Comunian, 2011). En este artículo se han utilizado estas teorías y conceptos para debatir el análisis habitual de los clústeres culturales centrados en los flujos económicos y la planificación urbanística y en su concepción homogénea y única del clúster cultural para exponer que existen cuatro tipos de clústeres culturales: *clústeres de industrias culturales*, *agrupaciones de instituciones culturales*, *distritos culturales* y *escenas artísticas*. Mientras habitualmente se analiza los clústeres culturales desde una única dimensión y, por tanto, entendiéndolos como de un mismo tipo, la hipótesis que este artículo ha intentado demostrar es que, precisamente por la naturaleza distinta de la organización y las interacciones sociales, se pueden establecer diferencias entre los clústeres culturales. Estas diferencias no se deben a factores contextuales o contingentes, sino que se explican por la dinámica organizativa de la acción social en general (Crozier y Friedberg, 1982).

En el caso de Barcelona, se ha visto cómo la creación de clústeres ha sido uno de los fenómenos que han contribuido a definir la identidad y a rediseñar importantes zonas de la ciudad. Se ha podido identificar cuatro casos que son representativos de la tipología presentada de clústeres culturales: (1) los clústeres de industrias culturales que se caracterizan por su objetivo de maximizar el desarrollo económico a través de la generación de ventajas competitivas y que en Barcelona se han concentrado en el proyecto 22@ en el que decenas de empresas del sector cultural y creativo comparten espacio sin que por ello se hayan podido encontrar interacciones que añadan valor a sus procesos creativos, (2) las agrupaciones de instituciones culturales que concentran en un mismo espacio grandes organizaciones culturales del sector público o el tercer sector, como es el caso de Glòries en el que se ha conseguido reordenar urbanísticamente y se han generado economías de escala por compartir espacios y servicios sin que ello haya generado sinergias creativas, al ser organizaciones burocráticas, (3) los distritos culturales que generan espacios de uso mixto de difusión y consumo cultural y atraen servicios y oferta de ocio, convirtiéndose en los espacios privilegiados de la economía urbana posfordista y del que podemos encontrar un buen ejemplo en la zona norte del barrio del Raval que es una historia de éxito en cuanto a atracción de visitantes y de *marketing* urbano pero no tanto desde el punto de vista de la productividad cultural. Finalmente, (4) las escenas artísticas que son la base de la creación de comunidades de creadores y consumidores a partir de unos espacios urbanos en los que se generan unas elaboraciones simbólicas y acciones colectivas que permiten la generación de una subcultura, un fenómeno que podemos encontrar en el sur de Ciutat Vella.

En conclusión se puede decir que existen cuatro tipos muy distintos de clústeres culturales y que en el caso de Barcelona su rendimiento derivado de su clusterización, es decir, el valor añadido por la proximidad y la cantidad y calidad de la interacción —desde el punto de vista

artístico y creativo es muy contrastado, dependiendo bajo qué tipo organización y dinámica de interacción social se sustente. Las agrupaciones de instituciones culturales son herramientas muy eficaces para la redefinición de espacios urbanos y sin duda facilitan la atracción de público pero el nivel de cooperación es muy limitado, al menos hasta el momento. Los clústeres de industrias culturales pueden ser también una vía para la promoción económica local pero como hemos observado tampoco se constata una gran productividad cultural: sin una articulación sectorial ni una interacción más intensa sus rendimientos sustantivos en términos culturales son más bien mediocres. En estos dos casos, los análisis locales sobre las virtudes de la clusterización las identificamos más como un discurso institucional vacío de contenido, similar al fenómeno del *bullshiting* (afirmaciones sin base empírica pero repetidos hasta la saciedad) identificado por Frankfurt (Frankfurt, 2005) y que su propósito principal es legitimar las inversiones públicas o las decisiones urbanísticas. Por otra parte, los distritos culturales son muy eficaces en generar una atracción de público y turistas pero no han conseguido generar tampoco una dinámica colaborativa y creativa entre sus miembros. Por el contrario, las escenas artísticas se revelan como una red de espacios y creadores significativamente productivos e innovadores a nivel cultural y social al posibilitar la generación de subculturas diferenciadas localmente que se expresan en múltiples facetas artísticas y simbólicas y pueden aportar nuevas formas de producción y consumo cultural más allá de las formas dominantes aportadas por las instituciones y el mercado. No obstante, en este sentido, las políticas de promoción de la ciudad creativa no van a favor, tal como destacan Martí-Costa y Pradel, de la creatividad sino en gran medida en contra (2011) dificultando más que facilitando el desarrollo y proyección social de estas escenas artísticas. Finalmente, somos conscientes de que esta tipología está pensada y es aplicable de forma plena solamente en el caso de Barcelona y puede no ajustarse completamente a otros contextos políticos, sociales y urbanos. Sin embargo, creemos que la construcción de una tipología adaptada a otros contextos según los mismos parámetros propuestos puede aportar mayor comprensión a las dinámicas de clusterización y sus efectos también en otras ciudades.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aisa, F. y Vidal, M. (2005), *El Raval: un espai al marge*, Barcelona, Editorial Base.
- Barcelona Media (2012), *¿Qué hacemos? Presentación de Barcelona Media*, Barcelona, Barcelona Media.
- Belfiore, E. (2009), "On bullshit in cultural policy practice and research: notes from the British case", *International Journal of Cultural Policy*, 15: 343-359.
- Belfiore, E. y Bennett, O. (2008), *The Social Impact of the Arts: An Intellectual History*, Basingtoke, Palgrave/Macmillan.
- Bell, D. (1976), *The Coming of Post-Industrial Society: A Venture in Social Forecasting*, Basic Books.
- Bennett, A. (2004), "Consolidating the music scenes perspective", *Poetics*, 32: 223-234.
- Bianchini, F. (1993), *Urban Cultural Policy in Britain and Europe: Towards Cultural Planning*, London, Institute for Cultural Policy Studies.
- Bourdieu, P. (2002a), *Razones prácticas: sobre la teoría de la acción*. Barcelona, Anagrama.

- (3ª ed.) (2002b), *Las Reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama.
- Callén Moreu, B. (2011), *Tecnoactivismo. La experiencia política de riereta.net*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona.
- Chalvon-Demersay, S. (1999), *Le triangle du XIVE: Des nouveaux habitants dans un vieux quartier de Paris*, Métailée, Paris.
- Chiapello, E. (1998), *Artistes versus managers: le management culturel face à la critique artiste*, Paris, Métailié, Diffusion, Seuil.
- Cinti, T. (2008), “Cultural clusters and districts: the state of the art”, en P. Cooke y L. Lazerretti (eds.), *Creative cities, cultural clusters and local economic development*, Cheltenham, Edward Elgar, 70-92.
- Collins, R. (2005), *Sociología de las filosofías: Una teoría global del cambio intelectual*, Barcelona, Hacer.
- Comunian, R. (2011), “Rethinking the Creative City”, *Urban Studies*, 48: 1157-1179.
- Cooke, P. y Lazerretti, L. (2008), *Creative cities, cultural clusters and local economic development*, Londres, Edward Elgar Publishing.
- Crozier, M. (1964), *The bureaucratic phenomenon*, Chicago, University of Chicago Press.
- Crozier, M. y Friedberg, E. (1982), *L'Acteur et le système : les contraintes de l'action collective*, Paris, Éditions du Seuil.
- Currid, E. (2009), “Bohemia as Subculture; “Bohemia” as Industry”, *Journal of Planning Literature*, 23: 368-382.
- Currid, E. y Williams, S. (2010), “The geography of buzz: art, culture and the social milieu in Los Angeles and New York”, *Journal of Economic Geography*, 10: 423-451.
- DCMS (1998), *Creative Industries Mapping Document*, United Kingdom, Department for culture media and sport.
- Degen, M. y García, M. (2012), “The Transformation of the Barcelona Model?: An Analysis of Culture, Urban Regeneration and Governance”, *International Journal of Urban and Regional Research*, 36: 1022-1038.
- Delgado, M. (2007), *La ciudad mentirosa: fraude y miseria del “modelo Barcelona”*, Madrid, Los libros de la Catarata.
- Dimaggio, P. (1991), “Social Structure, Institutions and Cultural Goods: The Case of the United States”, en P. Bourdieu y J. Coleman (eds.), *Social Theory for a Changing Society*, Boulder, Westview Press, 33-166.
- (1987), “Nonprofit Organizations in the Production and Distribution of Culture”, en W. W. Powell (ed.), *The Nonprofit Sector: A Research Handbook*, New Haven, Yale University Press, 195-220.
- Evans, G. (2001), *Cultural Planning: An urban renaissance?* Londres, Routledge.
- (2003), “Hard-Branding the cultural city-from Prado to Prada”, *International Journal of Urban and Regional Research*, 27: 417-440.
- Fischer, C. S. (1995), “The Subcultural Theory of Urbanism: A Twentieth-Year Assessment”, *American Journal of Sociology*, 101: 543-577.
- Florida, R. L. (2002), *The rise of the creative class: and how it's transforming work, leisure, community and everyday life*, Basic Books.
- Franck, D. (2003), *Bohemian Paris: Picasso, Modigliani, Matisse, and the Birth of Modern Art*, Nueva York, Grove Press.

- Frankfurt, H. (2005), *On bullshit*, Princeton, Princeton University Press.
- Fromhold-Eisebith, M. y Eisebith, G. (2005), "How to institutionalize innovative clusters? Comparing explicit top-down and implicit bottom-up approaches", *Research Policy*, 34: 1250-1268.
- Frost-Kumpf, H. A. (1998), *Cultural Districts. The Arts as Strategy for Revitalizing Our Cities*, Washington, Americans for the Arts.
- Fundació Tot Raval (2012), *Estudi Econòmic i Comercial del Raval 2010-2011*, Barcelona, Fundació Tot Raval.
- García, B. (2004), "Cultural Policy and Urban Regeneration in Western European Cities: Lessons from Experience, Prospects for the Future", *Local Economy*, 19: 312-326.
- Gray, C. (2007), "Commodification and instrumentality in cultural policy", *International Journal of Cultural Policy*, 13: 203-215.
- Harvey, D. (1989), "From Managerialism to Entrepreneurialism: The Transformation in Urban Governance in Late Capitalism", *Geografiska Annaler, Series B, Human Geography*, 71: 3-17.
- Jones, D. y Smith, K. (2005), "Middle-earth Meets New Zealand: Authenticity and Location in the Making of The Lord of the Rings", *Journal of Management Studies*, 42: 923-945.
- Jutgla, E. D., Casellas, A. y Pallares-Barbera, M. (2010), *Gentrificación productiva en Barcelona: efectos del nuevo espacio económico*, León, EDN.
- Kagan, S. y Hahn, J. (2011), "Creative cities and (Un)Sustainability: From Creative Class to Sustainable Creative Cities", *Culture and Local Governance*, 3: 1-2, 11-27.
- Karlsson, C. (2010), *Clusters, Networks and Creativity*, Stockholm, CESIS Electronic Working Paper Series.
- Kostelanetz, R. (2003), *Soho: The Rise and Fall of an Artist's Colony*, Nueva York, Routledge.
- Krätke, S. (2011), *The Creative Capital of Cities: Interactive Knowledge Creation and the Urbanization Economies of Innovation*, Wiley-Blackwell.
- Landry, C. y Bianchini, F. (1995), *The creative city*, Great Britain, Demos.
- Lloyd, R. (2010), *Neo-Bohemia: Art and commerce in the postindustrial city*, New York- London, Routledge.
- Lorenzen, M. y Frederiksen, L. (2007), "Why do Cultural Industries Cluster? Localization, Urbanization, Products and Projects", en P. Cooke y R. Lazzeretti (eds.), *Creative cities, cultural clusters and local economic developmen*, Londres, Elgar, 155-179.
- Lottman, H. R. (1981), *Rive gauche. Du front populaire a la guerre froide*, Paris, Seuil.
- Markusen, A. (1996), "Sticky Places in Slippery Space: A Typology of Industrial Districts", *Economic Geography*, 72: 293-313.
- (2006), "Urban development and the politics of a creative class: evidence from a study of artists", *Environment and Planning A*, 38: 1921-1940.
- Markusen, A., Wassall, G. H., Denatale, D. y Cohen, R. (2008), "Defining the Creative Economy: Industry and Occupational Approaches", *Economic Development Quarterly*, 22: 24-45.
- Marrero Guillamón, I. (2003), "¿Del Manchester catalán al Soho barcelonés? La renovación del barrio del Poblenou en Barcelona y la cuestión de la vivienda.", *Scripta Nova*, 7.
- Martí-Costa, M. y Pradel i Miquel, M. (2011), "The knowledge city against urban creativity? Artists' workshops and urban regeneration in Barcelona", *European Urban and Regional Studies*.
- Martin, R. y Sunley, P. (2003), "Deconstructin clusters: chaotic concepts o politic panacea?", *Journal of Economic Geography*, 3: 5-35.

- Mascarell, F. (2002), “El nuevo museo del diseño”, *Barcelona Cultura*, 4: 18-21.
- Menger, P. (2009), *Le travail créateur. S’accomplir dans l’incertain*, Paris, Gallimard.
- Molotch, H. y Treskon, M. (2009), “Changing Art: Soho, Chelsea and the Dynamic Geography of Galleries in New York City”, *International Journal of Urban and Regional Research*, 33: 517-541.
- Moommaas, H. (2002), “City Branding: the Importance of Socio-cultural Goals” en T. Hauben, M. Vermeulen y V. Paatteuw, (eds.), *City Branding: Image Building and Building Images*. Rotterdam, NAI Uitgevers, 15-48.
- (2004), “Cultural Clusters and the Post-industrial City: Towards the Remapping of Urban Cultural Policy”, *Urban Studies*, 41: 507-532.
- Montgomery, J. (2003), “Cultural Quarters as Mechanisms for Urban Regeneration. Part 1: Conceptualising Cultural Quarters”, *Planning Practice and Research*, 18: 293-293.
- (2004), “Cultural clusters and the post-industrial city: towards a remapping of urban cultural policy”, *Urban Studies*, 41: 507-532.
- Moulin, R. (1997), *L’Artiste, l’institution et le marché*, Paris, Flammarion.
- O’Connor, J. (2004), “A Special Kind of City Knowledge: Innovative Clusters, Tacit Knowledge and the Creative City”, *Media International Australia*, 112: 131-149.
- O’connor, J. y Gu, X. (2012), “Creative industry clusters in Shanghai: a success story?”, *International Journal of Cultural Policy*, 1-20.
- Peck, J. (2005), “Struggling with the Creative Class”, *International Journal of Urban and Regional Research*, 29: 740-770.
- Pratt, A. C. (2008), “Creative cities: the cultural industries and the creative class”, *Geografiska Annaler: Series B, Human Geography*, 90: 107-117.
- Redaelli, E. (2008), “Thinking about Local Cultural Policy in America: Navigating the Theoretical Confusion”, *The International Journal of the Arts in Society*, 2: 55-66.
- Rius Uldemollins, J. (2008), “Los barrios artísticos como base local de la cultura global. El caso del Raval de Barcelona”, *Revista Internacional de Sociología*, 66: 179-205.
- (2012), “Gallery Districts of Barcelona: The Strategic Play of Art Dealers”, *The Journal of Arts Management, Law and Society*, 42: 48-62.
- Rius, J. y Rubio, A. (2013), “The governance of national cultural organisations: comparative study of performance contracts with the main cultural organisations in England, France and Catalonia”, *International Journal of Cultural Policy*, 19: 249-269.
- Rodríguez Morató, A. (2001), “Una nueva formación local: el complejo cultural local”, en X. Bouzada Fernández (ed.), *Cultura e desenvolvemento local*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 2-15.
- (2008), “La emergencia de una capital cultural europea” en M. Degen y S. García, (eds.) *La metaciudad, Barcelona. Transformación de una metrópolis*, Barcelona, Anthropos.
- Rubio, A. y Rius, J. (2012), “La modernización de la gestión pública de la cultura. Análisis comparado del caso de los equipamientos culturales de las comunidades autónomas de Cataluña y Madrid”, *Gestión y Análisis de Políticas Públicas*, 8: 79-92.
- Santagata, W. (2002), “Cultural Districts, Property Rights and Sustainable Economic Growth”, *International Journal of Urban and Regional Research*, 26: 9-23.
- Scott, A. (2000), *The Cultural Economy of Cities*. London [etc.], Sage in association with Theory, Culture & Society, Nottingham Trent University.

- (2001), “Capitalism, Cities, and the Production of Symbolic Forms”, *Transactions of the Institute of British Geographers*, 26: 11-23.
- (2010), “Cultural economy and the creative field of the city”, *Geografiska Annaler, Series B, Human Geography*, 92: 115-130.
- Shank, B. (1994), *Dissonant Identities: The Rock ‘n’ Roll Scene in Austin, Texas*, Middletown, CT, Wesleyan University Press.
- Simpson, C. R. (1981), *Soho: The Artist in the City*, Chicago, University of Chicago Press.
- Storper, M. y Venables, A. J. (2004), “Buzz: face-to-face contact and the urban economy”, *Journal of Economic Geography*, 4: 351-370.
- Strom, E. (2002), “Converting pork into porcelain: Cultural Institutions and Downtown Development”, *Urban Affairs Review*, 38: 3-21.
- Subirats, J. y Rius, J. (2008), *Del Xino Al Raval. Cultura i transformació social a la Barcelona central*, Barcelona, Editorial Hacer.
- Subirós, J. (1998), *El vol de la fletxa. Barcelona’92: Crònica de la reinvençió de la ciutat*, Barcelona, Electa.
- (1999), *Estrategias culturales y renovación urbana*, Barcelona, Aula Barcelona.
- Tönnies, F. (1887 [2002]), *Community and Society*, Courier Dover Publications.
- Turok, I. (2003), “Cities, Clusters and Creative Industries: The Case of Film and Television in Scotland”, *European Planning Studies*, 11: 549-565.
- Urfalino, P. (1994), “Décisions, actions et jeux. Le cas des grands travaux parisiens”, *Villes en parallèle*, 20-21: 262-285.
- Vidal, J. (2001), “Conservas que no caducan”, *Barcelona metròpolis mediterrànea*, 57: 23-27.
- Villar, P. (1997), *Historia y leyenda del Barrio Chino (1900-1992)*, Barcelona, La Campana.
- Wen Wen (2012), “Scenes, Quarters and Clusters: the Formation and Governance of Creative Places in Urban China”, *Journal of Cultural Science*, 5: 8-27.
- Wu, W. (2005), *Dynamic cities and creative clusters*, Washington DC, World Bank.
- Zukin, S. (1982), *Loft Living: Culture and Capital in Urban Change*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- (1989), *Loft living: culture and capital in urban change*, Nueva York, Rutgers University Press.
- (1995), *The culture of cities*, Oxford, Blackwell.
- Zukin, S. y Braslow, L. (2011), “The life cycle of New York’s creative districts: Reflections on the unanticipated consequences of unplanned cultural zones”, *City, Culture and Society*, 2: 131-140.

Joaquim Rius es doctor en Sociología y actualmente es investigador posdoctoral en el Centro de Estudios de Cultura, Política y Sociedad (CECUPS), Universidad de Barcelona (UB). Previamente, ha sido profesor asociado del Departamento de Sociología en la Universidad Autónoma de Barcelona e investigador del Instituto de Gobierno y Políticas Públicas (UAB). En 2005 presentó su tesis doctoral bajo la dirección de Arturo Rodríguez Morató (UB) y Pierre-Michel Menger (École des Hautes Études en Sciences Sociales) sobre la política cultural local y la creación de clústeres culturales en Barcelona. Las investigaciones de Joaquim Rius se han centrado en el estudio de las profesiones culturales y su rol en los procesos de creación de barrios artísticos. Es autor de diversos libros y artículos en revistas nacionales e internacionales sobre esta materia.

Matías I. Zarlenga es licenciado en Sociología por la Universidad de Buenos Aires (UBA) y candidato a doctor en Sociología por la Universidad de Barcelona (UB). Tiene un máster en Historia del Arte por el Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín (IDAES-UNSAM) y un máster en Artes Visuales y Educación por la Universidad de Barcelona (UB). En Buenos Aires participó como investigador en el Instituto de Investigaciones Gino Germani (IIGG) de la Universidad de Buenos Aires en diversos proyectos acreditados vinculados a la Sociología de la Cultura. También ejerció como docente de las materias de Sociología de la cultura I de la carrera de Sociología (FCS-UBA), en Cultura contemporánea en la Universidad Nacional Tres de Febrero (UNTReF) y en Historia de la cultura I en el campus virtual de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTReF). En la actualidad es doctorando en el Centro de Estudios sobre Cultura Política y Sociedad (CECUPS) de la Universidad de Barcelona con una tesis sobre las dinámicas culturales urbanas en Barcelona y Buenos Aires.

Recibido: 18/04/2013

Aceptado: 21/11/2013