Escenarios creativos: la incidencia del lugar en los procesos de creatividad cultural urbana

Matías I. Zarlenga
mzarelna@untref.edu.ar

1. Introducción: creatividad cultural y lugar

¿De qué manera incide el lugar en los procesos de creatividad cultural urbana? Aunque el análisis sociológico de esta pregunta resulta relevante, la sociología apenas ha abordado la misma. La principal razón de esta ausencia se debe a que los modelos sociológicos tradicionales sobre la creatividad artístico-cultural están contruidos dentro de parámetros disciplinares que prescinden o tienden a minusvalorar la dimensión espacial de la actividad cultural en sus análisis (Becker, 2008; Bourdieu, 2002). Con todo, hay algunas excepciones como los trabajos de Thomas Gieryn (2002, 2006) sobre el impacto del diseño arquitectónico de laboratorios en los procesos de innovación científica, las investigaciones de Harvey Molotch (1976, 1996, 2002, 2003) sobre la influencia del entorno urbano en el diseño de objetos y los análisis de Arturo Rodríguez Morató (1996, 2001) sobre el impacto de la ciudad en las dinámicas de creación artística.

Este capítulo, además de tener como objetivo principal el análisis de la incidencia del lugar en los procesos de creatividad cultural urbana, busca ofrecer una teoría alternativa que clarifique algunas invariantes que estructuran las dinámicas de interacción social específicas en las que se define la creatividad cultural y cómo las mismas afectan y son afectadas por el lugar. El caso de estudio es la actividad artística que se desarrolla en los numerosos centros de creación artística en el barrio de Poblenou (Barcelona). Los centros analizados en este capítulo son La Fundició, La Nave Espacial, Hangar y La Escocesa. El barrio de Poblenou resulta significativo, no sólo por concentrar un alto volumen de actividades artísticas, culturales y creativas, sino además por ser un lugar históricamente afectado por procesos sociales de diversa índole que han impactado, directa e indirectamente, en su fisonomía y actividades. Estos procesos aparecen ligados, por un lado, a la conformación de una escena artística hacia la década de los ochenta (Valera, 2009) y, por otro lado, a la creación y el desarrollo del Plan 22@ a comienzos de este siglo. El 22@ fue un plan de ordenamiento urbanístico y desarrollo económico cuya finalidad era convertir la antigua área industrial de Poblenou en un nuevo distrito de industrias vinculadas con la creatividad y el conocimiento (Ajuntament de Barcelona, 2000). Este plan impactó de manera significativa en el tejido vecinal (Marrero-Guillamón, 2003) y urbano (Mur y Clusa, 2011), afectando a la actividad artística del barrio (Aparici, 2011; Casellas, Dot-Jutgla, y Pallares-Barbera, 2012; Martí Costa y Pradel, 2011; Paül i Agustí, 2014).

1.1. Rituales de creatividad

La noción de *ritual* es una pieza clave de nuestro marco conceptual. Alrededor de esta noción articulamos una serie de conceptos, como los de *marco* y *escenario*, que nos permitirán explicar de forma precisa y situacional la incidencia del lugar en los procesos de creatividad cultural urbana.

Siguiendo a Randall Collins (1989, 2005, 2009) entendemos los procesos de creatividad cultural como una sucesión o encadenamiento de situaciones creativas generadas a partir de determinados encuentros cara a cara con un foco de atención común puesto en algunos o varios aspectos de la creación artística. Estos encuentros pueden ser circunstanciales o permanentes, esporádicos o prolongados, más o menos pautados, y orientados y entendidos como ensayos o prácticas reales. Independientemente de estas características, lo importante es el foco de atención que este tipo de interacción suscita sobre determinados aspectos del quehacer creativo. Estos aspectos pueden ser centrales (como la definición de un tipo de diseño, el concepto o la forma de un artefacto estético o una idea novedosa para el cine) o tangenciales (como la resolución de cuestiones menores, dudas técnicas, etc.). También pueden estar referidos a cuestiones puramente técnicas (como formas de hacer, recursos disponibles, herramientas etc.), estéticas (sobre determinado estilo o tendencia),

conceptuales (sobre la definición de un trabajo) y hasta evaluativas (modos de apreciación). En nuestro análisis denominamos a este tipo de rituales como *rituales de creatividad* (en adelante, RC) para identificarlos como el primer eslabón de una cadena de creación más prolongada.

1.2. Marcos creativos

Los RC pueden ser celebrados recurrentemente por el mismo tipo de integrantes, conformando grupos más o menos orgánicos y consolidados de creadores. Para analizar una situación creativa donde dos o más personas colaboran en un tipo de interacción ritualizada (independientemente de si pertenecen o no a un grupo consolidado de creadores) utilizamos la noción de marco (Goffman, 2006, pp. 257-261). Más específicamente, usamos la noción de *marco creativo* (en adelante, MC) para definir las percepciones, las reglas y los límites provocados por la recurrencia de rituales de interacción focalizados en algún aspecto de la producción cultural.

1.3. Escenarios creativos

El proceso de creación cultural puede ser entendido como el resultado de múltiples micro-situaciones, del todo frágiles, que se definen en un continuo del tiempo y que están concatenadas y relacionadas entre sí mediante sus participantes. Sin embargo, en todas estas situaciones, el lugar se puede definir de la misma manera: como el escenario donde se celebran RC que se hace presente para los actores participantes a través de un cúmulo de recursos materiales, sociales y simbólicos inmediatos. De este modo, los RC ocurren en un lugar determinado, de carácter irreductible, al que llamamos *escenario creativo* (en adelante, EC). El concepto de EC nos permitirá explicar la relación entre RC y el lugar desde una perspectiva situacional. A partir de la definición de Thomas Gyerin (2000, 2002) sobre el doble condicionamiento del lugar, podemos entender los EC como una realidad espacial condicionada y condicionante de las interacciones sociales que tienen por foco de atención algún aspecto de la creatividad cultural. En nuestro análisis, desvelamos la existencia de diversos tipos de EC que se definen de acuerdo a la finalidad y orientación de los RC que allí se celebran (véase Tabla 1).

Tabla 1. Tipología de escenarios creativos

Rituales de Creatividad (RC)	Escenarios Creativos (EC)		Marcos Creativos (MC)	Características
RC-no orientados	EC-Abiertos	Límites débiles	MC-experimentales	Potencial para experimentación y generación de nuevos contenidos culturales
		Medio escénico híbrido		
RC-orientados	EC-Cerrados	Límites fuertes	MC-profesionales	Potencial para generación de formatos culturales inscritos dentro de convenciones específicas del sector de la producción cultural
		Medio Escénico homogéneo		
RC-doble orientación	EC-Disonantes	Límites en conflicto	MC-experimentales profesionales	Potencial para generación de contenidos y formatos culturales disruptivos y novedosos
		Medio escénico heterogéneo		

2. Escenarios creativos abiertos

Los EC-abiertos son espacios permeables a la celebración de diversos tipos de encuentros relacionados, directa e indirectamente, con la creatividad cultural. Los RC que definen este tipo de escenarios tienen por foco de atención distintos aspectos técnico-profesionales de la creatividad cultural no claramente orientados a una finalidad creativa concreta. En este sentido, por más que el foco de la interacción esté puesto sobre algún aspecto de la creación, su orientación no está necesariamente dirigida hacia alguna finalidad específica que trascienda el propio encuentro.

2.1. Rituales de creatividad no-orientados

Un primer tipo de EC-abierto se observa en espacios destinados a la producción artística en organizaciones creativas con un bajo nivel de burocratización y muy permeables a los problemas de la comunidad local donde se inscriben. Éste es el caso de los espacios de trabajo de centros de creación artística de tipo comunitario como La Fundició y La Nave Espacial. El primer centro cuenta con un total de 11 artistas residentes dedicados a la producción en artes visuales. El segundo centro se especializa en artes circenses y no tiene un número definido de creadores fijos, ya que es un espacio de puertas abiertas y poco regulado. Se estima que en este centro practican más de 20 artistas regularmente. Los niveles de profesionalidad son variados: desde jóvenes que recién inician sus estudios hasta profesionales que trabajan en compañías de circo importantes.

En este tipo de ámbitos el lugar se convierte en un espacio propicio para RC centrados principalmente en aspectos técnicos: aprendizaje de un modo de hacer, utilización de determinadas herramientas, intercambios específicos de conocimientos, etc. Si analizamos los RC desde una perspectiva sincrónica, su orientación y finalidad se definen en el aquí y ahora de la situación. Por ejemplo, cuando dos creadores se juntan a dialogar sobre determinada técnica pictórica o escultórica, el foco y la finalidad inmediatas del diálogo los define la propia situación. Sin embargo, se puede observar que los participantes en ese diálogo intervienen en otros RC similares o distintos a lo largo del tiempo. Desde una perspectiva diacrónica, estos encuentros conforman un encadenamiento que define orientaciones y finalidades que exceden el aquí y ahora de la situación (Collins, 2009). En este sentido, cada una de las interacciones recíprocas que tienen por foco de atención algún aspecto de la creación cultural puede ser entendida como parte de un proceso más amplio orientado hacia una finalidad creativa específica, como el desarrollo de un proyecto artístico, la participación en una exposición, el concurso para una beca, etc. La falta de una orientación

creativa específica convierte a los EC-abiertos en espacios híbridos donde se celebran RC que forman parte de otras finalidades extra-artísticas.

2.2. Marcos creativos experimentales

La recurrencia de RC en un EC concreto define y estabiliza determinado tipo de MC. Los RC que definen los EC-abiertos estabilizan un tipo de MC al que llamamos *experimental*. Los MC configurados por EC-abiertos son experimentales porque los creadores perciben y regulan sus interacciones focalizadas en aspectos de la creatividad como si las mismas fueran un ensayo, una práctica o una preparación para producciones futuras. Al no estar los RC orientados a finalidades creativas definidas, las formas de interacción y los esquemas mentales que regulan la situación se relajan y resultan más abiertos a la experimentación y la prueba. Una cosa es participar en un proceso creativo en el marco de una finalidad profesional concreta, es decir, cuando los criterios de tiempo y formato del producto están definidos. Y otra bien distinta es participar en dicho proceso cuando estos criterios no rigen. La ausencia de un para qué específico más allá de la interacción focalizada relaja las formas y abre el camino a búsquedas no convencionales.

En centros de creación artística como La Fundició y La Nave Espacial, los MC-experimentales estructuran tipos de interacción donde prima la reciprocidad y las relaciones comunitarias entre los creadores y los vecinos del barrio. Por este motivo, llamamos comunitarios a los MC-experimentales de este tipo, siguiendo la noción de comunidad acuñada por Tönnies (2002). Los MC-experimentales de tipo comunitario se basan en relaciones duraderas donde priman los lazos sentimentales, afectivos y personales entre los creadores y la comunidad local.

Los MC-experimentales comunitarios orientan los procesos creativos hacia problemáticas locales. El barrio aparece como contenido y forma en muchas de las producciones artísticas de los creadores de La Fundició. Por ejemplo, las esculturas hechas por el administrador del espacio son figuras abstractas realizadas en hierro y piedra que rememoran el pasado fabril del barrio. Las fotografías hechas por uno de los creadores del centro muestran las consecuencias negativas del proceso de transformación del barrio de Poblenu ocasionadas por el Plan 22@. La finalidad de la producción artística no toma el contenido local para inscribirse en el circuito global del arte. Por el contrario, toma los problemas del barrio como elemento para la reivindicación local.

2.3. Límites débiles

Una de las características principales de los centros de creación artística como La Nave Espacial y La Fundició es que los límites que separan espacial y funcionalmente cada una de las partes de la organización son difusos. En el caso de La Fundició, un centro de creación artística instalado en una antigua fábrica de Poblenu, su arquitectura se divide en dos grandes espacios abiertos. El primero de los espacios se emplaza en la entrada del centro y funciona como lugar de recepción, trabajo y exposición. El segundo de los espacios, de tamaño similar, posee una barra de bebidas y un espacio de exposición permanente de trabajos en artes visuales y audiovisuales. En la planta alta se distribuyen otros espacios destinados al trabajo creativo. En el caso de La Nave Espacial, ésta se emplaza en un único espacio dividido virtualmente en tres áreas. En la parte delantera funciona un espacio de venta de comestibles. En el área central se encuentra un pequeño anfiteatro para espectáculos de circo. En la parte posterior se extienden el espacio mayor dedicado al ensayo y la práctica de la actividad circense.

De acuerdo a la arquitectura del lugar, en esta clase de organizaciones se pueden distinguir al menos tres sectores definidos por su función: espacios destinados a la creación, exposición y recreación. Sin embargo, los creadores no disponen de un lugar de creación individual y su trabajo se emplaza muchas veces en espacios que pueden cumplir otras funciones en distintos momentos, de ahí el carácter difuso de éstos. La poca claridad de los límites espaciales de los lugares donde se trabaja tiene consecuencias importantes a la hora de prefigurar interacciones que tienen por foco algún aspecto de la creatividad. En primer lugar, el carácter poco definido de este tipo de límites dota a los creadores de una mayor capacidad de agencia para cambiar el entorno y adecuarlo a sus

necesidades. Esto se traduce en la posibilidad de elegir el lugar de trabajo y acondicionarlo según sus propias necesidades creativas. En segundo lugar, permite una mayor flexibilidad en el tipo de encuentros que pueden suscitarse. Al no estar compartimentados y funcionalizados, los espacios destinados a la creación y el intercambio con otros creadores (pertenecientes o no a la organización) se hace más frecuente e intenso. Esto favorece la apertura y experimentación de los RC que allí se celebran, definiendo los EC como abiertos y los MC como experimentales.

Los límites temporales de un lugar hacen que en un mismo espacio puedan celebrarse distintas situaciones de interacción a lo largo del tiempo. Goffman menciona varios ejemplos de organizaciones que disponen de espacios que funcionan como regiones anteriores y posteriores según el momento, provocando una variación en las conductas y actitudes de los equipos actuantes. En las organizaciones que Goffman analiza, como restaurantes y oficinas, estas variaciones suelen estar más o menos pautadas temporalmente. En estos casos en el espacio prevalece un uso o una función claramente establecida que se ve alterada en situaciones particulares y especiales (Goffman, 2009). En organizaciones como La Nave Espacial y La Fundición existe esta variación temporal en el uso de los espacios disponibles, pero no como situaciones excepcionales sino permanentes, propias de espacios donde la función central no está claramente establecida. Así, al carácter difuso de la demarcación espacial se suma la mezcla de actividades que se suceden a lo largo del tiempo. En La Fundición, por ejemplo, la mezcla tiene que ver con su doble carácter: centro de creación artística y lugar donde funciona una asociación cultural de fuerte connotación local y barrial como La Raspa. Apoyándonos en Bernstein (1989), en nuestro caso de estudio podemos afirmar que los *límites débiles* de un lugar hacen posible la celebración de RC que configuran EC-abiertos proclives a la generación de MC de tipo experimental.

2.4. Medio escénico híbrido

Las organizaciones creativas no sólo delimitan los espacios de creación, sino que los dotan de recursos escénicos. Siguiendo a Goffman, llamamos *medio escénico* a los diversos tipos de recursos de los que disponen los lugares donde ocurren situaciones de interacción creativa (Goffman, 2009, p. 109). En nuestro estudio, y con una finalidad analítica, distinguimos tres tipos de recursos presentes en un medio escénico: materiales, humanos y simbólicos. Los recursos humanos remiten al tipo y nivel de profesionales existentes en las organizaciones. Este tipo de recursos puede ser estable (su permanencia dentro del centro es indefinida o no prestablecida) o temporal (su permanencia es limitada o puntual). También pueden tener una función central o de apoyo a la creación, y disponer de diferentes modos de selección y contratación. Los recursos materiales tienen que ver con las condiciones físicas de los escenarios. Estos recursos pueden ser fijos (como el tamaño y calidad de los espacios que dispone una organización) o móviles (vinculados al mobiliario y los objetos disponibles). Por último, los recursos simbólicos remiten a determinados elementos de la organización (tanto humanos como materiales) que los actores pueden percibir como prestigiosos o aludir a un determinado tipo de identidad.

Una organización creativa puede pensarse como el plató de un gran teatro que contiene una cantidad indefinida de EC que se dibujan y desdibujan al compás de los RC que allí se celebran. Además de definir los límites de los EC, las organizaciones o más específicamente el equipo de actores encargado de funciones organizativas es quien selecciona, agrupa y estabiliza el conjunto de creadores que allí trabajarán. Los mecanismos de selección de creadores suelen ser diversos. En centros de creación artística como La Nave Espacial y La Fundición, caracterizados por el establecimiento de límites débiles, no existe criterios del todo establecidos, a diferencia de lo que ocurre en centros más profesionales como Hangar y La Escocesa. En este tipo de centros, más comunitarios, la selección se hace mediante afinidad personal y cierto ideario extra-artístico común, como por ejemplo el compromiso hacia la comunidad local.

El principal activo de este tipo de centros, en cuanto a recursos materiales disponibles, es la existencia del propio espacio de trabajo. Estos centros no cuentan con ningún tipo de apoyo económico para los creadores (becas o contratos). Tampoco disponen de materiales técnicos específicos para la creación, más allá de los que aportan los propios artistas y que suelen

compartirse. Por su parte, desde el punto de vista simbólico, estas organizaciones se caracterizan por la combinación de elementos que poseen una doble valencia: artística y comunitaria-reivindicativa. Por ejemplo, en La Fundició, se pueden observar numerosas esculturas y fotografías artísticas que evocan el pasado fabril del barrio y que están expuestas de forma permanente. También, en ciertas épocas, se exhibe una réplica de un tanque usado por la Federación Anarquista Ibérica (FAI) durante la Guerra Civil Española y que el centro usa para determinados desfiles. El nombre y el logo del centro, a su vez, remiten al uso original del espacio: una fundición. En suma, la decoración refuerza y define una identidad de centro que aúna elementos artísticos y comunitarios.

Llamamos *híbridos* a los recursos humanos, materiales y simbólicos que definen el medio escénico de organizaciones como La Fundició y La Nave Espacial. Un *medio escénico híbrido* se define por la disposición de un equipo de signos y recursos no del todo funcionales a una actividad específica (en este caso, artística). Esta falta de especificidad no quiere decir ausencia de unidad. Existe una unidad, fusión o hibridez de los recursos marcada por la finalidad de esta clase de centros, pero combinada con otros elementos que dotan al medio de cierta ambivalencia o eclecticismo. Un medio escénico híbrido condensa elementos divergentes que por su oposición permiten disponer de un conocimiento singular y no específicamente orientado. Si los RC definen a los EC, una organización (además de prefigurar límites espaciales donde este tipo de rituales se celebran) dota de recursos que el equipo de creadores activa en sus interacciones focalizadas. Los creadores se empapan de él y a la vez lo usan. Un medio híbrido (o no del todo definido) dificulta orientaciones artísticas definidas.

3. Escenarios creativos cerrados

Los EC-cerrados son lugares donde se celebran RC de un solo tipo que tienden a la funcionalidad y homogeneidad en sus formas. En los RC que definen los EC-cerrados participan profesionales en relaciones jerarquizadas con una finalidad clara y precisa vinculada con la profesión artística. Este tipo de EC suele estar definido por interacciones unívocas que dejan poco margen para la hibridez en sus formas. Por lo general, el tipo de intercambios establecidos en estos escenarios se basan en la prestación de servicios entre creadores con una finalidad profesional vinculada con el mundo del arte.

3.1. Rituales de creatividad orientados

Un primer tipo de EC-cerrado se configura en lugares destinados a la producción artística en organizaciones creativas con un alto nivel de burocratización y profesionalización: por ejemplo el centro de creación artística Hangar. Se trata de un espacio de residencia artística para creadores especializados en artes visuales. Gestionado por la Fundación de Artistas Visuales de Catalunya y bajo el marco del programa Fábricas de la Creación del Ayuntamiento de Barcelona, Hangar se especializa en la investigación, pre-producción, producción y pos-producción en artes visuales. Actualmente posee un sistema de residencias para el intercambio artístico y cuenta con un total de 19 artistas residentes que trabajan en proyectos individuales o colectivos en diferentes espacios: talleres individuales, laboratorios técnicos y tecnológicos, etc.

Los artistas residentes son artistas noveles en vías de profesionalización elegidos por un jurado de expertos. La elección de artistas mediante este mecanismo da cierta homogeneidad profesional al grupo de creadores residentes. Esta situación convierte a Hangar en una plataforma donde se emplazan numerosos RC que tienen por foco de atención aspectos técnico-profesionales de la creatividad sean de tipo técnico, estético, conceptual o evaluativo. De esta forma Hangar se convierte en un ecosistema creativo que brinda recursos técnicos y humanos para la creación.

La segmentación y funcionalidad de los espacios de Hangar tienden a inscribir las interacciones focalizadas en aspectos de la creatividad como intercambios de servicios entre profesionales altamente cualificados del centro. La atención se centra en el proyecto creativo del artista residente sobre el cual se estructuran microrituales de asistencia técnica, estética, valorativa y conceptual. En

este sentido, las interacciones creativas son menos proclives a darse entre creadores miembros del centro (en un sentido horizontal) y más entre creadores y asistentes técnicos o los propios directivos del espacio (en un sentido vertical) con una orientación y direccionalidad profesional-estética definida.

La funcionalidad y direccionalidad de los EC-cerrados no imposibilita la existencia de otro tipo de interacciones. Un EC-cerrado no es un espacio unidimensional. Sin embargo, resulta poco probable la existencia de otras dinámicas por fuera de las pre-establecidas por el propio centro. La distribución de los creadores en el espacio del centro, su selección y tiempo de residencia evitan que se conformen dinámicas comunitarias o relaciones de amistad que puedan funcionar como soporte para la experimentación creativa. Como contrapartida, la propia misión del centro cumple una función orientadora a la hora de seleccionar a los creadores y direccionar, en un sentido profesional, su actividad. Esta situación genera una menor conciencia de grupo de pares y una mayor identidad con la propia organización.

3.2. Marcos creativos profesionales

Los MC que se desarrollan en este tipo de escenarios cerrados son de tipo profesional. Esto quiere decir que los creadores perciben y regulan sus acciones de acuerdo a un principio de cálculo racional entre determinados medios disponibles para la consecución de un objetivo de acuerdo a una actividad especializada (Weber 1999:111). Al estar los RC orientados a una finalidad específica, los EC emergen como los lugares donde esa finalidad se realiza mediante un encadenamiento de interacciones focalizadas más o menos preestablecido. Esta situación estructura determinados esquemas mentales en los que existe cierta exigencia y racionalidad a la hora de desarrollar un proceso creativo determinado. El espacio y tiempo para la experimentación o el ensayo existe, pero no son los ejes dominantes del proceso.

Este tipo de MC-profesional es estético porque la orientación que guía la finalidad de los actores en cada una de las situaciones creativas que participa es artística. De este modo, los MC-estéticos profesionales inscriben y emplazan en el micro-mundo situacional al macro-mundo artístico. Esto supone, entre otras cosas, un ajuste de los formatos estéticos de acuerdo a las reglas y convenciones que dominan en el mundo del arte (Becker 2008), apuntando principalmente a un mercado de compradores restringido o de expertos (Bourdieu 2002). Mediante diálogos, consejos, soportes y ayudas se establecen conjeturas sobre cuál es el estado actual del arte, qué es lo que falta y lo que sobra, cuáles son los lugares más prestigiosos para trabajar o exponer, etc.

Los MC-estéticos profesionales definen y orientan un tipo de producción que se adecúa formalmente a lo esperado por el mundo del arte. Si en espacios como La Fundició el barrio aparece en la producción artística como contenido reivindicativo, en las creaciones de los artistas de Hangar el barrio puede ser usado como un elemento formal que se adecúa a las reglas y convenciones del mundo artístico. La dimensión local del lugar se convierte así en un elemento formal para la creación.

3.3. Límites fuertes

El centro de creación artística de Hangar se emplaza en una antigua fábrica textil. Actualmente dispone de espacios claramente delimitados destinados a la investigación; producción, postproducción y exhibición de video arte; espacios de trabajo individual para los artistas residentes; una residencia para artistas de intercambio y espacios comunes. También cuenta con un espacio importante destinado a las actividades administrativas del centro. Llamamos *límites fuertes* (cfr. Bernstein 1989) a la delimitación espacial de centros como Hangar debido a la existencia de espacios claramente definidos para la creación, producción, posproducción, asesoramiento, exhibición, etc. Este tipo de límites condiciona, segmenta y funcionaliza los RC que allí se celebran. Las barreras físicas que compartimentan y delimitan cada espacio funcionan como un límite que enmarca y define el tipo y modo de interacciones que se deben celebrar en cada uno de los lugares disponibles en el centro. A las limitaciones físicas del espacio se le deben sumar las acciones que

desde la dirección de la organización se realizan para reforzar y garantizar cada una de las funciones que los límites espaciales definen. Estas acciones tienen que ver con aspectos normativos (como por ejemplo la atribución de una función a cada espacio según un plan y organigrama preestablecido); situacionales (como la asignación de un equipo encargado de administrar el espacio y orientar el tipo de actividad que allí se realiza); temporales (horarios de uso), etc.

Las barreras espaciales se complementan con limitaciones temporales igualmente fuertes. En este tipo de organizaciones los tiempos suelen estar claramente preestablecidos. Desde los tiempos de residencia de los propios creadores (que por lo general están estipulados por concurso o contrato) hasta los momentos de uso de cada espacio. A diferencia de los centros de tipo comunitario como La Nave Espacial y La Fundició, cada uno de los espacios se rige por el tiempo de uso-no uso. Los espacios se utilizan en un momento del tiempo para los que fueron diseñados o no se utilizan. No hay mezclas o encadenamientos temporales que hibridan el espacio con distintos tipos de funciones o actividades más allá de las prefiguradas por la organización.

A nivel simbólico, la rigidez en los límites espacio-temporales atenta contra la creación de un “ambiente” o “atmósfera” creativa. Numerosos analistas consideran de vital importancia la existencia de un “ambiente” propicio para la creación. Este tipo de ambientes se caracteriza por interacciones abiertas que habilitan procesos de fertilización cruzada entre diferentes sectores y ámbitos de actividad que ocurren en lugares como bares, cafés, etc., los llamados “terceros lugares” (Lloyd, 2002), barrios o ciudades (Currid y Williams 2010). Los directivos de centros como Hangar suelen echar en falta la ausencia de este tipo de dinámicas entre los creadores residentes. Atendiendo exclusivamente a los límites espaciales y temporales que definen los espacios del centro, la razón de la ausencia de “fertilizaciones cruzadas” en los procesos creativos se debe a la ausencia o marginalidad de espacios que favorezcan interacciones menos funcionales y orientadas. Como contrapartida, la existencia de barreras espaciales y temporales claras, genera una mayor eficacia en la realización y los formatos de proyectos de acuerdo a los códigos y las convenciones de la actividad creativa desarrollada.

3.4. Medio escénico homogéneo

Esta clase de medio escénico se define por la existencia de recursos de un mismo tipo que adquieren cierta funcionalidad para lograr un propósito definido. Centros de creación artística como Hangar disponen en la mayoría de sus espacios de un *medio escénico homogéneo*. Este tipo de medio condensa elementos similares que refuerzan la orientación creativa del equipo de artistas. Los RC que se celebran en *medios escénicos homogéneos* suelen definir más claramente su orientación. Los EC tienden así a cerrarse y estar orientados hacia una finalidad que el medio escénico refuerza gracias a su carácter unívoco. No hay espacio para la diversidad, sólo para la realización de una actividad que el medio ayuda a definir. El compartir un espacio con artistas en vías de profesionalización seleccionados por un equipo de expertos, sumado a la disposición de recursos materiales destinados al desarrollo y asesoramiento para la creación, refuerza la idea de profesionalidad del equipo actuante, lo cual ayuda a la configuración de MC-profesionales orientados hacia finalidades estéticas o artísticas.

Organizaciones creativas profesionales como Hangar enmarcan en su interior una pluralidad de EC-cerrados claramente delimitados. Estos escenarios, disponen de elementos específicos vinculados con la actividad creativa para la que fueron prefigurados. A nivel de recursos humanos se observa una homogeneidad en cuanto al tipo de actividad y nivel profesional de sus creadores. En Hangar, por ejemplo, encontramos a jóvenes artistas visuales especializados en arte digital o video arte en vías de profesionalización. La existencia de artistas de un mismo nivel profesional y orientación creativa resulta posible por dos razones. En primer lugar, debido a la existencia de un equipo de expertos en la materia (externos y/o internos a la organización) encargado de la selección de artistas y proyectos residentes. En segundo lugar, debido a la disponibilidad de mecanismos específicos de selección, que funcionan de acuerdo a las metas y finalidades del centro. De esta forma, el equipo encargado de la organización, o quienes actúan en nombre de ella, funciona como un tamiz que permite el ingreso de artistas que cumplen con determinados requisitos artísticos, y

excluyendo a quienes no los alcanzan. Estos pequeños rituales de selección, en donde un determinado equipo de expertos decide el ingreso de un determinado tipo de artista de acuerdo a ciertas reglas pre-establecidas, termina funcionando como un elemento homogeneizador de los recursos disponibles. Los artistas elegidos como residentes pueden ser diversos en muchos sentidos, pero son iguales en aspectos fundamentales de su actividad artística como su formación, orientación creativa, calidad de su obra y prestigio.

De esta forma, los propios artistas residentes, sumados al equipo técnico de asistencia, conforman uno de los principales activos en esta clase de organizaciones. La especificidad de los recursos humanos disponibles se complementa con los recursos materiales del centro. A la existencia de espacios funcionales para las distintas etapas de los proyectos artísticos (espacios de trabajo, laboratorios de videos, de robótica interactiva, etc.) se suman recursos materiales que van desde equipamientos técnicos adecuados para cada una de las distintas etapas de los proyectos artísticos hasta ayudas económicas (como becas) para el desarrollo de la actividad. Por otra parte, los elementos que conforman el decorado de la organización remiten a cuestiones vinculadas casi con exclusividad al mundo artístico. Desde los objetos que hay en cada uno de los espacios de trabajos individuales (como caballetes, obras en procesos, equipos tecnológicos, etc.) hasta los que se encuentran en los lugares comunes (como mesas de trabajos, equipos técnicos, imágenes u objetos artísticos). Sin embargo, independientemente de estos elementos, los escenarios del centro se presentan como espacios minimalistas en lo concerniente a su decorado. En los distintos lugares de la organización no existen huellas demasiado evidentes vinculadas con actividades extra-artísticas o marcas personales de un artista en particular. Son lugares de paso por donde los artistas residentes transitan según las necesidades de sus proyectos creativos. Incluso los espacios individuales de trabajo revisten la misma austeridad en sus fachadas. Todos los espacios se presentan a sí mismos como lugares de paso. Su única finalidad es la de brindar soporte a la creación.

4. Escenarios creativos disonantes

En nuestro análisis observamos que existen sub-tipos de EC-abiertos y cerrados. Estos subtipos se definen por un mayor o menor grado de apertura o cierre y según los MC que resultan. En un polo están los espacios de trabajo de centros de creación artísticas de tipo comunitario con un grado considerable de apertura. En el otro polo están los centros de creación artística con un grado significativo de complejidad. A medida que nos movemos hacia el polo de lo abierto, la funcionalidad, orientación y finalidad de los RC se vuelve más difusa. Por el contrario, cuando nos desplazamos hacia el polo de lo cerrado estas cualidades son más claras y precisas.

Ahora bien, dentro de esta gradación existen zonas intermedias de difícil catalogación ya que comparten características de uno y otro tipo de escenario. Por lo general, estos EC intermedios se definen en los lugares de trabajo de organizaciones que han sufrido importantes transformaciones en su estructura y finalidad, pero que aún conservan activos elementos residuales de su pasado reciente. Esta situación genera la superposición en un mismo lugar de RC de diverso tipo que se complementan de manera conflictiva y que definen distintas orientaciones y finalidades creativas. Llamamos a este tipo de espacios EC-disonantes, entendiendo por disonancia la co-presencia conflictiva entre elementos, orientaciones y categorías nuevas y viejas vinculadas con la producción cultural.

4.1. Rituales de creatividad con orientaciones divergentes

Un primer tipo de EC-disonante lo encontramos en los lugares destinados a la producción creativa de centros de creación artística como La Escocesa, donde trabajan 20 creadores de diversos niveles de profesionalidad. En este tipo de centro conviven dos dinámicas de organización que coinciden con dos momentos históricos del centro. Un pasado comunitario (más próximo al de centros de creación como La Nave Espacial y La Fundició) y un presente profesional (similar a Hangar).

En este tipo de ámbitos conviven y se superponen diferentes EC-abiertos que tienden a cerrarse y segmentarse en la medida que la propia organización se profesionaliza y complejiza. La recurrencia de RC con finalidades diferentes (comunitarias o profesional-estéticas) basadas en dinámicas de amistad o intercambio entre profesionales trae consigo numerosos problemas entre los propios creadores que se traduce en rivalidades y conflictos organizacionales. No es la indefinición de los EC-disonantes lo que genera este tipo de conflictos, sino la convivencia superpuesta y simultánea de lógicas creativas divergentes en un mismo lugar de trabajo. Estas lógicas dicotómicas son generadas por la recurrencia de RC con distintas orientaciones y finalidades que agrupan y oponen a creadores de distintas procedencias. En este punto no debe confundirse los EC-abiertos con los EC-disonantes. Los EC-abiertos son efectos de RC que poseen una indefinición en sus formas y orientación. Los EC-disonantes son producto de la complementariedad de dos (o más) tipos diferentes de RC con orientaciones divergentes que conviven en un mismo tiempo y lugar.

4.2. Marcos creativos divergentes

La doble valencia en la orientación de los RC estructura EC opuestos que participan en la configuración de MC divergentes. Por un lado, encontramos a artistas que guían y regulan su conducta en función de MC-estético profesionales. Esto quiere decir que propician situaciones creativas estructuradas por reglas y convenciones del mundo del arte. Por otro, encontramos a artistas que regulan sus relaciones de acuerdo a MC-comunitarios-experimentales con una fuerte empatía hacia problemáticas locales. La convivencia y estabilización de estos dos tipos de MC agrupan y separan a la vez a creadores de un mismo centro. Esta situación organizativa inestable y conflictiva puede generar potencialidades a nivel creativo. La inestabilidad sumada a la mezcla de dinámicas creativas suele desembocar en contenidos y formas novedosas y disruptivas.

Los EC funcionan como espacios socializadores por donde transitan los creadores según la calidad de las interacciones sociales que allí se celebran, ya sean profesionales, comunitarias o amistosas. Este tipo de interacciones funcionan como “calentadores” del lugar. Esto quiere decir que el lugar, en tanto que soporte de esas interacciones, se carga de un contenido simbólico y se eleva como emblema de un tipo de solidaridad. Si los rituales son los suficientemente intensos el lugar se “calienta” en un sentido metafórico y se presenta como refugio para la creación. Sin embargo, en espacios como La Escocesa existe una variación según el nivel de profesionalidad y el tipo de espacio de trabajo que definen las modalidades de permanencia. Mientras más profesional se es como creador, más relevantes resultan los intercambios específicos de la actividad artística y menos los comunitarios o amistosos. Esto quiere decir que subjetivamente, o dentro de sus esquemas mentales, los más profesionales tienden a privilegiar el intercambio artístico-profesional frente a otro tipo de interacciones. Esta situación puede derivar en conflictos manifiestos entre los distintos tipos de creadores.

4.3. Límites en conflicto

En sus orígenes La Escocesa ocupaba tres naves de un antiguo complejo industrial textil. Los espacios estaban destinados a la producción artística y teatral y no había una clara distinción ni división de espacios más allá de los lugares de trabajo. En la actualidad ocupa sólo una nave, la cual está dividida en veintidós talleres individuales, dos espacios comunes (la cocina y un salón de usos múltiples), un espacio de exhibición y otro dedicado a la administración. Entre el primer momento de distribución espacial y el segundo hubo un cambio en las formas de organización del centro.

Desde el punto de vista de las limitaciones espaciales, se pasa de un centro de una gran extensión e indiferenciación a un centro más pequeño, delimitado y especializado. Analizado desde un punto de vista temporal, se pasa de una organización simple y menos profesional, que configura límites espaciales laxos, a un tipo de organización más compleja y profesional con límites más precisos. Sin embargo, la convivencia entre artistas que han estado en el centro desde sus inicios con los nuevos artistas que ingresaron por concurso, y con el equipo de gestores resulta conflictiva.

En primer lugar, el grupo de artistas iniciales, fundadores de la asociación, se cree con capacidad para modificar o definir los límites espaciales del centro. A diferencia de Hangar, donde los límites espaciales y temporales están prefijados por el equipo gestor, en La Escocesa estos límites se convierten en un terreno de disputa entre artistas y gestores del centro. La disputa puede darse por cuestiones tan simples como la autorización para que un artista ocupe determinado espacio o amplíe su lugar de trabajo hasta temas más complejos como el uso artístico y extra-artístico de los distintos espacios.

No es que los límites espaciales del centro sean difusos. Todo lo contrario. Lo que se pone en duda es la autoridad capaz de definir y legitimar las delimitaciones espaciales. Con los límites temporales sucede lo mismo. La limitación de uso del espacio por parte de un nuevo artista residente es acotada, acorde a la nueva reglamentación. Por el contrario, los artistas presentes desde los inicios lo están, hasta el momento, por tiempo indefinido. Esta situación genera conflictos entre los propios artistas. Finalmente, en lo referido a los límites simbólicos de los espacios encontramos también una doble valencia. Por un lado, están los creadores que plantean una mayor permeabilidad del centro hacia las problemáticas de barrio y, por otro lado, los que apuestan por un perfil más profesional.

4.4. Medio escénico heterogéneo

La coexistencia de espacios y elementos destinados al trabajo profesional y el estar en común pero usados de manera diferencial según la procedencia de los distintos artistas del centro, configuran un *medio escénico heterogéneo*. Este tipo de medio se define por la coexistencia de elementos y espacios que, por sí mismos, tienen diferentes funciones y se usan de manera diferencial o alternada. En este tipo de medio resulta clave los modos de activación por parte de los actores en sus interacciones focalizadas. Así encontramos que los artistas que regulan y orientan su conducta creativa de acuerdo a criterios artísticos-comunitarios hacen un uso distinto al de los creadores que orientan su conducta según criterios artísticos-profesionales.

Las organizaciones creativas donde se ubican EC-disonantes, como el centro de creación artística La Escocesa, disponen de un *medio escénico heterogéneo*. Este tipo de medio se asemeja al medio escénico híbrido en lo tocante a la coexistencia de recursos humanos de distintos niveles profesionales y orientaciones o de elementos de distintas procedencias que decoran el escenario. Sin embargo, los recursos divergentes no tienden a la fusión o hibridez, sino a una convivencia conflictiva y heterogénea. La conflictividad surge a partir de la yuxtaposición no resuelta de elementos que se corresponden a momentos y dinámicas organizacionales diferentes y a sus modos de activación. En el caso de La Escocesa esta tensión se observa en la existencia de recursos humanos y materiales que remiten a un pasado más comunitario y a un presente más profesional o institucional.

Actualmente en La Escocesa conviven artistas de distintos niveles profesionales seleccionados mediante tres modalidades diferentes de ingreso según las distintas etapas que atravesó la organización. Primera, los artistas que ingresaron en la etapa inicial, cuando no había restricciones al ingreso salvo el pago de un alquiler. Segunda, los artistas que ingresaron durante la conformación de la asociación de artistas, cuando existía una afinidad comunitaria o reivindicativa que jugaba un papel preponderante para determinar el ingreso. Y tercera los artistas que ingresaron cuando se eligió la figura de un gestor para el manejo de la organización. En esta última etapa, que coincide con la presentación del proyecto para el ingreso en el programa Fábricas de la Creación del ayuntamiento barcelonés, el ingreso se logra mediante criterios de selección profesionales, aplicados por un jurado de expertos.

Esta diversidad de modalidades de ingreso resulta en la existencia de artistas que tienen no sólo diferentes niveles de profesionalidad, sino además distintas preocupaciones y orientaciones artísticas. A diferencia de un medio escénico híbrido, donde los creadores de distintas procedencias y niveles de profesionalidad tienden a complementarse a partir de criterios comunes que atraviesan y van más allá de la propia práctica artística (como dinámicas comunitarias o basadas en la amistad)

en un medio como La Escocesa se yuxtaponen y entran en conflicto. Estos conflictos van desde la definición en el tipo de orientación del centro y los modos de organización hasta las percepciones del espacio.

Organizaciones como La Escocesa poseen, además, recursos materiales vinculados con actividades artísticas y extra-artísticas. Los recursos vinculados con la actividad artística van desde ayudas económicas para la promoción de artistas (como becas) hasta la existencia de materiales y herramientas para uso artístico. Por su parte, el centro cuenta con espacios de trabajo individuales y una sala de exposición colectiva donde se realizan muestras temporales de los artistas residentes. Todos estos recursos materiales definen un medio específico orientado a la creación artística. Sin embargo, el centro cuenta con numerosos espacios comunes. En la planta baja, por ejemplo, existe una cocina donde los artistas comparten comidas y un gran espacio común que oficia de hall distribuidor, donde en ocasiones hay una mesa de ping pong. En la planta alta hay un espacio de estar acondicionado con sillones y mesas y un gran terraza intervenida por artistas (Basov y Nenko 2013). En Hangar este tipo de espacios también existe, aunque no tienen la centralidad o la frecuencia de uso que existe en La Escocesa. Sin embargo, la diversidad de procedencias y marcos que configuran las percepciones y los modos de interacción entre los artistas define un uso diferencial de los espacios y sus elementos.

Los medios escénicos heterogéneos o híbridos tienen un bajo nivel de homogeneidad y determinación en el equipo de elementos que definen su decorado. La diferencia entre uno y otro radica en su disposición y modos de uso. Mientras que los elementos divergentes de los medios heterogéneos tienden a estar dispuestos de forma segmentada, los de los medios híbridos tienden a estar yuxtapuestos y mezclados. Por otra parte, mientras que los primeros son usados y activados de manera diferente por los distintos equipos de creadores en sus interacciones, los medios híbridos son usados y activados de manera igual o similar. En uno prima la separación (de ahí su heterogeneidad) y en el otro la mezcla (de ahí su hibridez).

Conclusión

Este capítulo ha ofrecido un marco conceptual alternativo para tratar de explicar la incidencia del lugar en los procesos de creatividad cultural urbana desde una perspectiva sociológica. La elaboración de un marco conceptual de estas características reviste un interés y una relevancia significativa. Sin embargo, son pocas las investigaciones sociológicas que han tratado este problema. Por tanto, salvo algunos casos, la dimensión social, pieza clave para una mejor comprensión de la relación entre lugar y creatividad cultural, no se ha analizado con la relevancia que merece.

A partir del análisis empírico de determinados procesos de creatividad cultural vinculados con las artes visuales y escénicas en el barrio de Poblenou (Barcelona) hemos elaborado un marco conceptual sociológico que pone de relieve la importancia de la dimensión social del fenómeno. El punto de partida que definió la estrategia de nuestra investigación fue la situación creativa. Desde este enfoque hemos construido categorías sociológicas que permiten estudiar con detalle cómo la realidad del lugar se hace presente en cada una de las situaciones en la que dos o más personas se juntan con un foco de atención común puesto sobre algún aspecto de la creatividad cultural.

Esta estrategia de trabajo nos permitió, primero, entender mejor la compleja dialéctica entre interacción social, lugar y creatividad cultural; segundo, construir una tipología de EC de acuerdo a las características del lugar y el tipo de interacciones sociales que allí se celebran; y tercero, elaborar categorías sociológicas lo suficientemente específicas y a la vez flexibles para analizar el impacto del lugar en otras áreas de la producción cultural.

La baja orientación y finalidad de los RC que definen a los EC-abiertos les da a este tipo de escenarios gran potencial para la experimentación. Los EC-abiertos son proclives a generar nuevos contenidos culturales. Sin embargo, los RC que allí se celebran, al no poseer una orientación creativa dentro de las convenciones de un determinado sector de la producción cultural, tienden a generar productos culturales marginales o de difícil inscripción dentro de los códigos del sector. Por

el contrario, los EC-cerrados se caracterizan por la celebración de RC que se inscriben dentro de proyectos creativos inscritos en convenciones específicas de un sector de la producción cultural. El resultado es un producto cultural definido y reconocible. Ahora bien, la falta de flexibilidad e hibridez hace que muchas veces estos formatos no posean un contenido del todo sustantivo que pueda generar formatos alternativos o disruptivos a los ya existentes. Al contrario, la inestabilidad de los EC-disonantes puede potenciar procesos de creatividad e innovación cultural singulares. La convivencia de dinámicas creativas divergentes es un terreno de cultivo para fertilizaciones cruzadas que pueden cristalizar en contenidos y formas novedosas y disruptivas de la creación.

Bibliografía

- Ajuntament de Barcelona. (2000). *Modificacions del PGM per a les zones industrials de Poblenou. Districte d'activitats 22@BCN*, Ajuntament de Barcelona, Barcelona.
- Aparici, I. (2011). *El impacto de la renovación urbana en la configuración cultural local: El caso Poblenou-22@*, Tesina de máster, Universidad de Barcelona, Barcelona.
- Becker, H. S. (2008). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*, Editorial de la Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires.
- Bernstein, B. (1989). *Clases, códigos y control. Hacia una Teoría de las transmisiones educativas. Tomo II*, Ediciones AKAL, Madrid.
- Bourdieu, P. (2002). *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*, Anagrama, Barcelona.
- Casellas, A., Dot-Jutgla, E., & Pallares-Barbera, M. (2012). "Artists, Cultural Gentrification and Public Policy", en *Knowledge, Networks and Work: Relational Dimensions of Regional Growth*, n° 23, Vol. 1, págs. 104-114.
- Collins, R. (1989). "Toward a Theory of Intellectual Change: The Social Causes of Philosophies", en *Science, Technology, & Human Values*, n° 14, Vol. 2, págs. 107-140.
- Collins, R. (2005). *Sociología de las filosofías: Una teoría global del cambio intelectual*, Hacer, Barcelona.
- Collins, R. (2009). *Cadenas de rituales de interacción*, Anthropos, Barcelona.
- Currid, E., & Williams, S. (2010). "The geography of buzz: art, culture and the social milieu in Los Angeles and New York", en *Journal of Economic Geography*, n° 10, Vol. 3, págs. 423-451.
- Gieryn, T. F. (2000). "A Space for Place in Sociology", en *Annual Review of Sociology*, n° 26, págs. 463-496.
- Gieryn, T. F. (2002). "What buildings do", en *Theory and society*, n° 31, Vol. 1, págs 35-74.
- Gieryn, T. F. (2006). "City as Truth-Spot: Laboratories and Field-Sites in Urban Studies", en *Social Studies of Science*, n° 36, Vol. 1, págs. 5-38.
- Goffman, E. (2006). *Frame analysis: los marcos de la experiencia*, Centro de Investigaciones Sociológicas, Madrid.
- Goffman, E. (2009). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Amorrortu, Buenos Aires.
- Lloyd, R. (2002). "Neo-Bohemia: Art and Neighborhood Redevelopment in Chicago", en *Journal of Urban Affairs*, n° 24, Vol. 5, págs. 517-532.
- Marrero-Guillamón, I. (2003). "¿Del Manchester Catalán al Soho Baceleonés? La renovación del barrio del Poblenou en Barcelona y la cuestión de la vivienda", en *Scripta Nova, Revista electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, n° 137, Vol. 7.
- Martí Costa, M., y Pradel, M. (2011). "The knowledge city against urban creativity? Artists' workshops and urban regeneration in Barcelona", en *European Urban and Regional Studies*, n°1, Vol. 19, págs. 92-108.
- Molotch, H. (1976). "The City as a Growth Machine: Toward a Political Economy of Place", en *The American Journal of Sociology*, n° 82, Vol. 2, págs. 309-332.
- Molotch, H. (1996). "LA as a product: how design works in a regional economy", en Scott, A. J. y Soja E. W. (Eds.), *The city: Los Angeles and urban theory at the end of the twentieth century* (págs. 225-275), University of California Press, California.
- Molotch, H. (2002). "Place in product", en *International Journal of Urban and Regional Research*, n° 26, Vol. 4, págs. 665-688.
- Molotch, H. (2003). *Where stuff comes from. How Toasters, Toilets, Cars, Computers and Many Other Things Come to Be As They Are*, Routledge, New York - London.
- Mur, S., & Clusa, J. (2011). "Impacte urbanístic i immobiliari del 22@: el futur «central business district» de Barcelona", en *Revista econòmica de Catalunya*, n° 64, págs. 31-53.

- Paül i Agusti, D. (2014). "Repercusiones inesperadas de una transformación urbana ralentizada por la crisis . El retorno de los artistas al distrito creativo 22@Barcelona", en *Cuadernos Geográficos*, nº 53, Vol. 2, págs. 87-102.
- Rodríguez Morató, A. (1996). "El impacto de la globalización en la articulación territorial de las dinámicas artísticas", en Lobeto C. y Wechsler D. (Eds.), *Ciudades. Estudios socioculturales sobre el espacio urbano* (págs. 15-27), Instituto Internacional del Desarrollo. Ediciones Nuevos Tiempos, Buenos Aires.
- Rodríguez Morató, A. (2001). "Una nueva formación local: el complejo cultural local", en Fernández X. B. (Ed.), *Cultura e desenvolvemento local* (págs. 2-15), Consello da Cultura Galega, Santiago de Compostela.
- Tönnies, F. (2002). *Community and Society*, Courier Dover Publications, UK.
- Valera, S. (2009). "El Poblenou barcelonés como barrio artístico", en Quesada B. F. y Lorente J. P. (Eds.), *Arte en el espacio público: Barrios artísticos y revitalización urbana* (págs. 163-178), Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza.
- Weber, M. (1999). *Economía y sociedad: esbozo de sociología comprensiva*, Fondo de Cultura Económica, México.