

De los equipamientos culturales a la ciudad cultural. La experiencia proyectiva de la Ciutat de l'Artista Faller en València

Pau Rausell-Köster

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

pau.rausell@uv.es

ORCID: 0000-0003-2274-7423

Tony Ramos Murphy

CULTURALINK

tonymurphy@culturalink.net

ORCID: 0000-0002-4373-3218

Chema Segovia Collado

UNIVERSITAT OBERTA DE CATALUNYA

chemaseg@uoc.edu

ORCID: 0000-0003-2889-2074

Recibido: 06/06/2021

Aceptado: 02/03/2022

RESUMEN

Este texto propone una revisión de la idea del equipamiento cultural para avanzar hacia una comprensión ampliada del papel de la cultura en la ciudad contemporánea. Para desarrollar este argumento, partimos de un breve repaso a la evolución de la gestión y el gobierno de las grandes ciudades españolas desde la restauración de la democracia atendiendo al encaje que en dicho proceso han tenido los equipamientos culturales. Seguidamente, proponemos una lectura del equipamiento cultural que termina por presentarlo como un elemento anclado en la lógica de la democratización cultural, paradigma de política pública con considerables faltas y estrecheces de las que resulta necesario desprenderse. Formulamos entonces el marco de la *ciudad cultural*, un aparato conceptual para la reorientación y la reconexión de la política cultural y la política urbana. La conceptualización propuesta entiende tres funcionalidades básicas de la ciudad como artefacto: repositorio, interfaz y escenario, y las enuncia desde una óptica compleja que pone en primer plano la satisfacción de los derechos culturales de la ciudadanía. Las posibilidades proyectivas que la ciudad cultural ofrece se ejemplifican con las Bases Estratégicas para la Transformación y la Recuperación de la Ciutat de l'Artista Faller en València, una estrategia cultural orientada a la transformación urbana que busca generar un espacio productivo sostenido en las artes, la creatividad y la innovación, en el marco de un entorno accesible de vivencialidad, encuentro y colaboración, con el objetivo último de satisfacer la materialización efectiva de los derechos culturales de la ciudadanía entendidos de manera ampliada.

Palabras clave: democratización cultural; ciudad; planificación urbana; políticas culturales; València, Fallas

ABSTRACT. *Cultural Facilities in The Cultural City Model: Key lessons from Valencia's Ciutat de l'Artista Faller project*

This paper reviews the idea of cultural facilities with a view to broadening our grasp of the role culture plays in today's cities. In developing our argument, we first give a brief overview of the management and governance of major cities in Spain since the restoration of democracy, stressing the role played by cultural facilities. We then reflect on cultural facilities, situating them within the framework of the Cultural Democratization Model — a public policy paradigm whose major limitations and shortcomings need to be addressed. Our proposed alternative is 'The Cultural City' framework, which provides conceptual tools for reorienting and reconnecting cultural and urban policies. This framework recognizes the city as an artifact with three basic functions: Repository, Interface, and Stage, and puts citizens' cultural rights and needs first. The paper takes the case of the *Strategic Framework for the Transformation and Recovery of the Ciutat de l'Artista Faller* to exemplify the scope offered by The Cultural City model. The case studied reveals a cultural strategy for fostering urban transformation, and a productive environment based on The Arts, creativity, and innovation. To this end, the project stresses cultural access, a collaborative locus of experience, encounter, and collaboration. The final goal of this approach to greatly broaden citizens' cultural rights.

Keywords: cultural democratization; city; urban planning; cultural policies; Valencia; Fallas

SUMARIO

Introducción

Un breve recorrido por la evolución de las grandes ciudades españolas desde los años ochenta atendiendo a la inserción de los equipamientos culturales en dicho proceso

Equipamientos culturales como expresión del modelo de democratización cultural

La ciudad cultural, un aparato conceptual para la reorientación y la reconexión de la política cultural y la política urbana

La ciudad como depósito de recursos

La ciudad como interfaz conectiva

La ciudad como escenario de trayectorias vitales

Ciutat de l'Artista Faller (València): Un ejercicio proyectivo hacia la ciudad cultural

Algunas conclusiones y consideraciones finales

Referencias bibliográficas

Nota biográfica

Autora para correspondencia / Corresponding author: Pau Rausell-Köster. Universitat de València, Departamento de Economía Aplicada. Facultad de Economía, 2.º piso. Av. dels Tarongers, s/n, 46022, València, España.

Sugerencia de cita / Suggested citation: Rausell-Köster, P., Ramos Murphy, T., y Segovia Collado, C. (2023). De los equipamientos culturales a la ciudad cultural. La experiencia proyectiva de la Ciutat de l'Artista Faller en València. *Debats. Revista de cultura, poder y sociedad*, 137(1), 99-115. doi: <http://doi.org/10.28939/iam.debats-137-1.6>

INTRODUCCIÓN

Existe una amplia cantidad de literatura, elaborada desde distintos campos disciplinares, sobre la ubicación de la cultura en el ámbito de la ciudad. Durante el periodo que va desde mediados de los años ochenta hasta la irrupción de la crisis de 2008, la producción de pensamiento en torno a dicha cuestión fue especialmente intensa. Con un grado de éxito notable, surgieron entonces diferentes teorías que señalaban, de manera específica y en clave renovadora, hacia la dimensión cultural de lo urbano como elemento de oportunidad al que atender desde

las estrategias de desarrollo local (Evans, 2001; Florida, 2002; Landry, 2000; Scott, 2000; Zukin, 1995).

El balance general de las numerosas experiencias que de aquel auge discursivo derivaron, y particularmente el que atiende al caso del Estado español, suele concluir que los intentos de actuar en el binomio ciudad-cultura otorgaron al segundo término un papel marcadamente instrumental, cuando no directamente pretextual (Hernández y Rius-Ulldemolins, 2016). El análisis de tipo crítico, atinado en muchas de sus afirmaciones

pero también poblado de lugares comunes, construye la imagen de un modelo de política cultural ahuecado, reducido a simple contrachapado de lo que serían actuaciones urbanísticas a secas y modelos de crecimiento convencionales. La metáfora del *contenedor sin contenido* encuentra un lugar ideal donde hacerse corpórea en los numerosos equipamientos culturales de nueva creación que, de manera casi obligada y aparentemente accesoria, incluían las estrategias de desarrollo ciudad que manifestaban basarse en la cultura.

A modo de apunte inicial, precisamos que en este texto nos referimos a los equipamientos culturales como infraestructuras de titularidad pública cuya construcción, habilitación o rehabilitación se hacen con la intencionalidad deliberada de alojar procesos y actividades relacionadas con la cultura en alguna de sus fases (creación, producción, exhibición, difusión, consumo/participación o conservación). Las funcionalidades que los equipamientos culturales desempeñan puede ordenarse en tres grupos: provisión de recursos (físicos, financieros, relacionales, formativos y simbólicos), señalización semiótica (por otorgar significados y valores a los procesos que acogen) y facilitación de funciones operacionales (usabilidad, comunicación, eficiencia, porosidad y potencial transformador) (Ramos-Murphy, 2021). Los equipamientos culturales adquieren una importancia destacada al ser la red física de espacios donde la política cultural se implementa y se concreta. Como elementos fijos a corto y medio plazo, condicionan la frontera de posibilidades de la política cultural en materia de diseño, articulación, acción e impacto (Rausell-Köster et al., 2007).

Para añadir profundidad al discurso habitual y según argumentaremos en los párrafos siguientes, nos parece necesario explicitar que la proliferación de equipamientos culturales en el cambio de siglo no fue simplemente una inercia más dentro de las agitadas dinámicas que el avance del neoliberalismo, el anuncio de la ciudad global y el *boom* inmobiliario configuraron. El vigor del equipamiento cultural tiene una raigambre mayor, basada en el modo en que la diversidad de espacios que concurren bajo su etiqueta se articula en un todo funcional a un modelo todavía hoy dominante de política cultural, donde los equipamientos culturales

son a la vez derivada y condición del paradigma de la democratización cultural (Ramos-Murphy, 2021).

A lo largo de este artículo defenderemos que una revisión de la idea del equipamiento cultural, superando la demanda básica que apunta a sus problemas de legitimidad política y sostenibilidad económica (Rius-Ulldemolins y Rubio-Arostegui, 2016), debe dotarse de un mayor alcance de miras por cobijar la posibilidad de una reformulación de calado de las políticas culturales en la ciudad contemporánea en un sentido más eficaz, más eficiente y más equitativo.

UN BREVE RECORRIDO POR LA EVOLUCIÓN DE LAS GRANDES CIUDADES ESPAÑOLAS DESDE LOS AÑOS OCHENTA ATENDIENDO A LA INSERCIÓN DE LOS EQUIPAMIENTOS CULTURALES EN DICHO PROCESO

En el contexto español, la emergencia del equipamiento cultural podría datarse en 1986, año de la entrada de España en la Comunidad Económica Europea. En torno a esa fecha, el proyecto político español para la restauración de la democracia (liderado por el Partido Socialista Obrero Español) empezó a adquirir experiencia, sentando las bases de una política pública institucionalizada y profesionalizada, de inspiración francesa, que pronto se impregnó de un talante ilustrado y tecnocrático.

Sobre esas bases comenzó a crecer la inquietud por situarse a la altura de los cánones europeos, consigna que se abordó tanto desde lo material como desde lo simbólico. Era necesario hacer patente, hacia el exterior y hacia el interior, que la España democrática había dejado atrás el conservadurismo de la dictadura franquista para sumarse a la marcha del mundo moderno. Cabe destacar que todo ese proceso coincidió en el tiempo con un viraje que, desde Europa, otorgaba una creciente centralidad a las ciudades en sustitución de la posición predominante del Estado central (Menger, 2010). El nuevo modelo de Estado autonómico, en un proceso decidido de descentralización, encontró en este panorama de fondo un eje propicio con el que engranar y desde el que proyectarse. Sobre este conjunto de

factores arraigó el empeño de los gobiernos locales por armarse de nuevos emblemas culturales y por redibujar la imagen pública de las ciudades en el incipiente escenario global, una dinámica que atravesaría todo el tránsito del siglo *xx* al *xxi* y que en València encuentra un ejemplo fielmente ilustrativo (Rausell-Köster, 2010).

La construcción de nuevos equipamientos para la cultura se convirtió desde el inicio en un instrumento clave para el avance que se ambicionaba, marcando tanto la política cultural como el paisaje urbano. El modo en que la iniciativa pública lideró la creación de dotaciones de gestión directa, empleando tipologías estandarizadas que distinguían entre la escala de proximidad (bibliotecas y casas de la cultura) y la de ciudad (centros de arte contemporáneo en convivencia con los grandes museos tradicionales) evidencia la inclinación de la política cultural española por el modelo centroeuropeo de democratización cultural, donde el Estado trata de hacerse físicamente presente en todo el territorio urbano con el propósito de garantizar la posibilidad de acceder a la cultura y participar en ella en igualdad de oportunidades. En el caso de la ciudad de València, esta fase se plasma en la construcción del Palau de la Música en 1987 y el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM) en 1989.

En el último tramo de la década de los ochenta se sitúa también el momento en que las grandes ciudades españolas comenzaron a reelaborar sus planes generales de ordenación urbana (PGOU), la mayoría de ellos todavía hoy vigentes (Iglesias et al., 2011). Allí donde los instrumentos urbanísticos anteriores se habían limitado a supervisar y ordenar el crecimiento, los nuevos planes empezaron a girar alrededor de un *modelo de ciudad*. Esto significaba una visión futura que no era únicamente material, sino que daba consideración a los relatos, los anhelos y los significados que definían lo que se quería llegar a ser.

La breve pero contundente crisis de 1992, sobrevenida en un momento de efervescencia de grandes eventos culturales y deportivos (los Juegos Olímpicos de Barcelona, la Exposición Universal de Sevilla y la designación de Madrid como Capital Europea de la Cultura), desveló

la fragilidad del optimismo de los años anteriores y contribuyó a un cambio de expectativas sociopolíticas que resultó en la victoria electoral del centro derecha en 1996. Llegó entonces al poder el Partido Popular (PP) y con él se consolidó el tránsito hacia las fórmulas del *new public management* (Schedler y Proeller, 2005) que ya venían asomando en el periodo precedente.

Aun a riesgo de simplificar en exceso, podemos afirmar que en el ámbito de la política urbana y del gobierno local, se abrió paso el *giro emprendedor* de tintes neoliberales (Harvey, 1989) y bajo su aliento irrumpió la planificación estratégica, que se presentó como un revulsivo a la falta de agilidad de los planes de ordenación tradicionales (J. M. Pascual, 2001). La fiebre fue tal que durante este periodo tres de cada cuatro grandes ciudades en España aprobaron un plan estratégico (Precedo y Míguez, 2014). Profundizando en la idea del modelo de ciudad, estos nuevos documentos ponían el foco sobre los conceptos fuerza y las aspiraciones antes que en los requerimientos administrativos o técnicos (Borja, 2012). Esto se justificaba en la necesidad de dotar de mayor flexibilidad procedimental a la *gestión urbana*, y, con ese mismo argumento e incrementando las posibilidades de participación de la inversión privada, adquirió protagonismo la escala de proyecto frente a la municipal o la territorial.

La fijación por el proyecto urbano se justificaba en la suposición de que los beneficios generados por una intervención acotada en el espacio se transmiten de forma natural al conjunto de la ciudad. La inversión pública empezó a emplearse como palanca activadora para movilizar la inversión privada (Sorribes, 2012) y, frente a actuaciones urbanísticas complejas y facetadas, se optó sistemáticamente por las obras pesadas y en muchos casos concesionadas, porque, aunque a simple vista pudiera parecer lo contrario, resultaban más sencillas de tramitar y de ejecutar gracias al poderoso músculo del sector de la construcción español (Gaja, 2015). Recurriendo de nuevo a la producción de equipamientos culturales en València como ejemplo, este modo de hacer ciudad se puede visualizar en el complejo arquitectónico de la Ciudad de las Artes y las Ciencias y en su entorno urbano.

En otro plano, la política cultural de las ciudades también se vio atravesada por el enfoque del *New Public Management* y por la idea de la gestión. La legitimidad tradicional de la política cultural, basada en el valor intrínseco de la cultura, fue parcialmente sustituida por la idea de que esta es también un recurso capaz de producir externalidades positivas en lo social, lo económico o lo urbano (Belfiore y Bennett, 2008; Yúdice, 2002). En el parque de equipamientos culturales, esta tendencia se reflejó en cierto grado de desestatización del modelo, con un mayor papel del sector privado empresarial y el tercer sector (Belfiore, 2004), proceso que se realizó entre considerables tensiones sobre sus *outputs* culturales (Hutter, 1997; Schuster, 1998).

EQUIPAMIENTOS CULTURALES COMO EXPRESIÓN DEL MODELO DE DEMOCRATIZACIÓN CULTURAL

Los cambios que en las pasadas décadas se dieron en las formas de aproximarse a la política cultural, incluyendo su conexión con las políticas de desarrollo local, no se resolvieron en forma de sustitución sino más bien de acumulación y coexistencia (Bianchini, 1993; Négrier, 2003; Vidal-Beneyto, 1981). Sobre esta base, es compatible afirmar que la democratización cultural es el paradigma, no solo fundacional, sino todavía hoy dominante de la política cultural en Occidente. Como extensión, la lógica de la igualdad de acceso y participación es la que rige las políticas de creación de equipamientos culturales (Ramos-Murphy, 2021). En tanto que política difusionista, la democratización cultural necesita apoyarse en un proceso expansivo de creación de equipamientos culturales. Se espera de esta forma que el incremento de la oferta, apoyada en la existencia de un parque de infraestructuras especializadas que la hacen posible, favorezca la ampliación de la demanda cultural y, por consiguiente, la extensión del derecho de acceso y participación cultural a toda la población. Un pacto social redistribuidor de beneficios y el crecimiento estable de los presupuestos disponibles condujeron a un «proceso de producción equipamental que, al menos durante algunas décadas, tuvo capacidad suficiente para alimentarse a sí mismo» (Bouzada, 2001).

Las políticas de creación de equipamientos culturales son un ámbito de relativo consenso político-ideológico. Su empuje, aunque inicialmente fuese fruto de un proyecto progresista ilustrado, ha contado siempre con el concurso de las fuerzas a derecha e izquierda del espectro político. La debilidad de los marcos de referencia político-culturales para orientar la explosión equipamental conectada a un urbanismo expansivo ha conducido a procesos de multiplicación cuantitativa. En esta dinámica, los ejercicios de planificación estratégica en cultura son sustituidos por la adición de proyectos, concebidos estos como respuestas ocasionales y puntuales más que como partes integrantes de un proyecto político global y fundamentado (Martínez Illa, 2015). La falta de reflexividad no suprime, sino que llega incluso a atenuar, los anclajes ideológicos del equipamiento cultural.

Profundizando en esta lectura crítica, podemos apuntar que los equipamientos culturales han contribuido al distanciamiento social de los sectores de la población menos iniciados en las formas culturales canónicas y en las expresiones artísticas de vanguardia. La progresiva especialización de los equipamientos culturales como repositorios de obras de alta cultura y espacios de exhibición de programas culturales previamente filtrados por personal experto, conlleva un uso contemplativo, pasivo y reverencial propio de la función educadora y civilizatoria que el paradigma de la democratización cultural asigna a la cultura (Urfalino, 2004).

A pesar de los vaivenes que las políticas culturales han vivido con la marcha de los tiempos, los modelos de creación de equipamientos culturales en Occidente han tendido a homogeneizarse y a cristalizar en un estándar básico de dotación urbana. En el marco de la ciudad contemporánea, los equipamientos culturales designan un lugar específico, delimitado y generalmente invertido para los procesos culturales, proyectando una comprensión restringida de los vínculos entre ciudad y cultura que profundiza en la desactivación del espacio público como medio preferencial para el desarrollo de la vida en común y la construcción de sentidos colectivos (Borja, 2000; Sennett, 2014). La monumentalización y la arquitecturización del espacio público urbano pueden de

hecho entenderse como traslaciones hacia la plaza y la calle del modelo de equipamiento cultural, en el sentido de que también plasman un mismo ideal ilustrado en el paisaje urbano (Delgado, 2016).

La implantación central o periférica de un equipamiento cultural, su mayor o menor integración en el entorno urbano, su concepción, su diseño, su funcionamiento y su modo de gestión son factores que afectan a la densificación social del territorio, a su legibilidad pública, al imaginario compartido y a las dinámicas de participación comunitaria (Ramos-Murphy, 2021). Frente a todo esto, las políticas de *marketing* urbano y de arquitectura icónica que se extendieron en el cambio de siglo amplificaron la potencia funcional y simbólica del equipamiento cultural redundando en los desequilibrios centro-periferia, manejándose de manera férreamente vertical y perdiendo la conexión con el territorio (Cucó i Giner, 2013; Santamarina Campos, 2014).

en la agenda urbana, mientras se demandan maneras de actuar multidisciplinares e integrales, basadas en la proximidad, la pluralidad y la proactividad (Subirats y Blanco, 2009). En paralelo, el campo cultural también se complejiza y se repiense los modos de intervenir en él (Barbieri, 2014; Martínez, 2016; J. Pascual, 2012; Rowan, 2016). Poniendo el foco en esa confluencia, las relaciones entre cultura y ciudad pueden ser resituadas a través de una mirada en doble dirección: pensando nuestras ciudades desde lo cultural y construyendo nuevas maneras de intervenir sobre el campo cultural desde lo urbano (Segovia, 2019).

En este contexto planteamos el marco de la *ciudad cultural*, un aparato conceptual que parte de la lectura de la ciudad como ingenio social y se orienta hacia una concepción integral del desarrollo comprometida con los derechos culturales de la ciudadanía. El modelo propuesto se construye sobre la base de los estudios que señalan hacia la creciente importancia de la dimensión cultural en la gobernanza de la ciudad contemporánea (Ferilli et al., 2017; Pratt, 2014; Unesco y World Bank, 2021). Las ciudades, en el contexto actual, ya no son simples espacios que concentran factores de producción, sino que devienen territorios que soportan significados, sentidos y relatos, siendo estos elementos los que, a medio y largo plazo, determinan en mayor grado sus niveles de bienestar, sostenibilidad y competitividad (Rausell-Köster, 2013).

LA CIUDAD CULTURAL, UN APARATO CONCEPTUAL PARA LA REORIENTACIÓN Y LA RECONEXIÓN DE LA POLÍTICA CULTURAL Y LA POLÍTICA URBANA

Las problemáticas y las dinámicas que inciden sobre la escala local a día de hoy están llamando a componer una comprensión más densa de la ciudad (Borja, 2003). Nuevos elementos de atención se introducen

Ilustración 1 Comprensión integrada de la ciudad cultural



Apoyándonos en estas definiciones preliminares, formulamos una comprensión integrada de la ciudad cultural articulada en tres dimensiones:

La ciudad como depósito de recursos

La primera perspectiva desde la que abordamos la idea de ciudad la observa como un espacio geográfico donde se localiza una amplia cantidad de recursos, acumulados a lo largo del tiempo, de los que es posible disponer para realizar funciones diversas.

Aunque al hablar de recursos urbanos el primer impulso lleve a pensar en objetos de tipo físico (la trama urbana, las calles, las plazas, los edificios, los monumentos, los equipamientos, etc.), la perspectiva de la cultura nos ayuda a ampliar la comprensión para considerar el valor de los múltiples elementos de tipo simbólico que también constituyen a la ciudad en su conjunto. En ese apartado se englobarían los hitos representativos, los relatos urbanos, los significados proyectados por el paisaje construido, los valores compartidos por una comunidad, sus estilos de vida, sus ritualidades y sus imaginarios.

Una comprensión amplia de los significados adosados a los contenidos materiales de una ciudad nos lleva a entender esta dimensión simbólica como un pilar fundamental en la configuración del sentido de lugar y como potencial insumo de procesos sociales, culturales y económicos con elevada capacidad para generar valor colectivo. La amalgama de recursos que en la ciudad cultural quedan aglutinados, además de conformar la identidad de un territorio, son también parte constitutiva del capital cultural y cognitivo de las personas que habitan en él y, en consecuencia, juegan un papel clave en los modos en que estas se relacionan con el lugar y entre sí mismas.

Desde esta primera perspectiva, los equipamientos culturales se observan como lugares de importancia destacada pero no exclusiva. El espacio público, como señalábamos anteriormente, debería también observarse como un lugar central en el despliegue de experiencias y dinámicas de tipo cultural. Los equipamientos culturales son además proveedores

y surtidores de *inputs* de tipo cultural que, a través de los impactos cognitivos, emocionales, estéticos o relacionales que potencialmente pueden generar, incrementan el capital cultural de la ciudadanía.

La ciudad como interfaz conectiva

Esta segunda dimensión atiende a la concepción de la ciudad como plataforma facilitadora de comunicaciones e intercambios. La concentración de recursos en un espacio geográfico determinado precisa de posibilidades de interacción para que se activen procesos sin los cuales no sería posible el éxito de una ciudad. La importancia que juega el entorno urbano como espacio de confluencia y relación se ilustra en el modo en que se articula un mercado, que necesita que en un mismo lugar conecten productores, fuerza de trabajo y consumidores. Esa concurrencia, al mismo tiempo, plantea retos organizativos de distinto tipo (regulación, logística, prestación de servicios, etc.) sin los cuales la concentración colapsaría.

En este sentido, es fundamental hacer notar que la ciudad como entorno de interacción articula espacios de acuerdo (colaboración) pero también de conflicto de intereses (competición). La ciudad queda de esta forma definida como arena política en la cual unas determinadas relaciones de poder se encauzan —o no— en arquitecturas institucionales y representaciones simbólicas concretas. Teniendo esto en consideración, el compromiso democrático, la puesta en valor de la implicación activa y la lucha por la equidad se convierten en premisas fundamentales del gobierno urbano.

La atención a la ciudad como mecanismo de interacción caracterizado además por la diversidad nos lleva a considerar su potencia a la hora de estimular la creatividad, la innovación y el desarrollo de capital humano (Glaeser, 2011). Combinando las ideas de Jane Jacobs sobre la economía de las ciudades (Jacobs, 1986) con las nociones de schumpeterianas sobre la innovación, se argumenta que la creación de nuevas ideas, trabajos, servicios y productos no solo encuentra su soporte preferente en las ciudades, sino que requiere de estas para tener lugar (Florida et al., 2017). La cultura, la creatividad y la innovación se

entienden así como un sistema social y territorialmente estructurado, desarrollado a partir de un complejo entramado de relaciones de producción y formas de vida en un determinado lugar y una determinada época (Scott, 2006).

Desde este enfoque, los equipamientos culturales devienen en microinterfaces de relación entre sujetos en el seno de procesos y experiencias de tipo cultural. La diversidad, calidad, cantidad, e intensidad de interacciones que posibilitan los equipamientos culturales se convierten en aspectos claves y estos atributos dependerán de factores que abarcan la excelencia de la programación cultural, la accesibilidad física y en términos de gobernanza, la porosidad de la acción en cultura con otros ámbitos de atención y la complementariedad con otras infraestructuras urbanas.

La ciudad como escenario de trayectorias vitales

Este tercer abordaje apela al papel de la ciudad como espacio principal en el que se desarrollan las vidas de las personas que en ellas habitan. Con perspectivas de niveles de urbanización que alcanzarán el 70 % en el año 2050, la ciudad se convierte en un agente determinante de los niveles de bienestar a nivel mundial. En este sentido, los factores económicos tienen un fuerte impacto en el bienestar en los territorios de renta baja, pero en lugares con mayores niveles de cobertura material ocurren cambios culturales evolutivos que otorgan creciente relevancia a aspectos como la libertad de expresión, el sentirse reconocido, el compromiso con la comunidad o la posibilidad de experimentar vivencias enriquecedoras (Inglehart y Welzel, 2005).

El éxito de las ciudades depende cada vez más de cómo permiten ser vividas, cosa que atañe directamente al tipo de experiencias personales, sociales, profesionales y expresivas que estas son capaces de proveer. En lo que tiene que ver con la satisfacción de las necesidades simbólicas de la ciudadanía, la ciudad, como espacio de creación y experimentación cultural, genera valor activando estímulos que posibilitan el desarrollo integral, individual y colectivo, a través del ejercicio de la creatividad, la persecución del placer o la riqueza de las vivencias. La ciudad puede satisfacer o también

frustrar dichas expectativas. La clave en esta ocasión no reside tanto en la funcionalidad y eficiencia del artificio económico, sino en las potencialidades del entramado social y del espacio de desarrollo de las relaciones personales y sociales.

Los equipamientos culturales, desde esta tercera perspectiva, se observan como espacios donde es posible poner en escena «una vida plena» (Peterson et al., 2005). Este afán encuentra orientación específica en la satisfacción de los derechos culturales en sentido amplio, ya sea desde la perspectiva pasiva-consumidora, activa-expresiva o del desarrollo profesional en los campos artísticos, culturales y creativos.

Al integrar estas tres dimensiones y orientarlas del modo expuesto, la ciudad cultural como marco renovador encuentra su eje definitorio en la búsqueda de la satisfacción de los derechos culturales de la ciudadanía, cuya realización efectiva determina a su vez las posibilidades reales de las personas para lograr aquellos funcionamientos que le permitan llevar una vida valiosa (Sen, 1999). Desde esta perspectiva, la ciudad cultural se plantea como una palanca de superación de la lectura *ad minima* de los derechos culturales que realiza el paradigma de la democratización cultural al reducir, en la práctica, su realización a la igualdad en el acceso (interpretada como igualdad de oportunidades) y la participación (interpretada como instrucción y consumo).

La concepción integral del desarrollo que la ciudad cultural establece es donde se conforma la cohesión social (a través de la generación de valores compartidos que afectan a percepciones que tienen mucho que ver con la felicidad, como son el sentido de pertenencia, la autoestima o la identidad), donde se genera prosperidad (ya que la participación de las actividades culturales en los procesos de generación de valor añadido es creciente) y donde, además, se contribuye a la calidad de vida (mediante la generación de entornos en los que las personas pueden manifestarse plenamente como seres humanos, satisfaciendo las necesidades de expresarse artísticamente, comunicarse, compartir y sentir emoción estética y cognitiva).

CIUTAT DE L'ARTISTA FALLER (VALÈNCIA): UN EJERCICIO PROYECTIVO HACIA LA CIUDAD CULTURAL

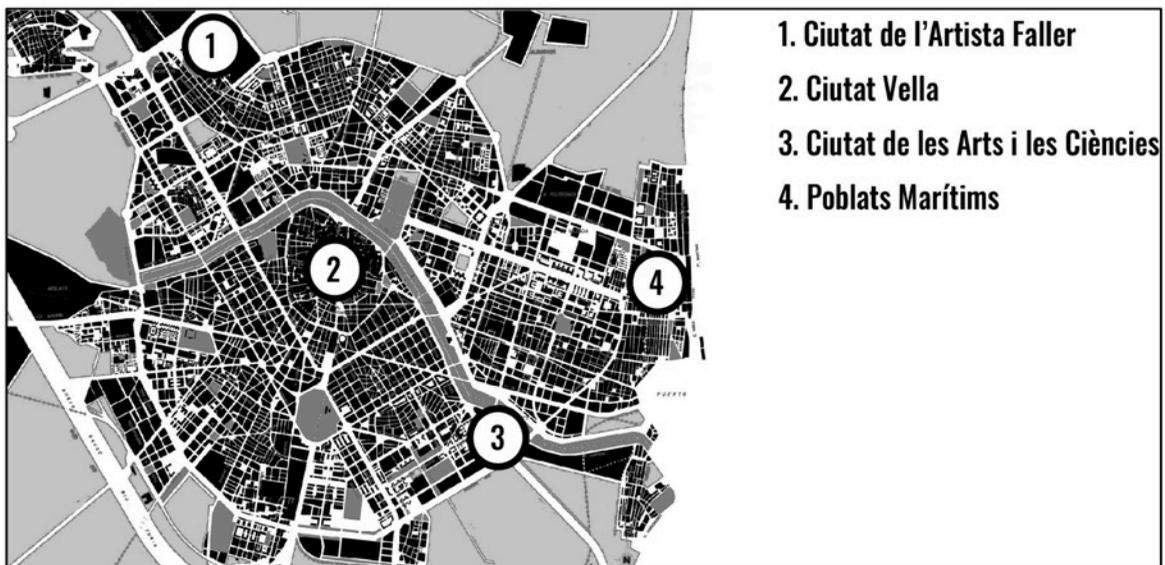
València, tercera ciudad española por volumen de población, es un paradigma en relación con las tendencias de gestión urbana y creación de equipamientos culturales descritas en la primera parte de este artículo. Aun con ello, ha recibido menor atención desde este enfoque de estudio que otras ciudades españolas como pueden ser Bilbao o Málaga.¹ Entre las singularidades que el caso de València introduce, es relativamente desconocido

¹ Solo recientemente se han iniciado las investigaciones sobre los vínculos entre urbanismo y cultura en la ciudad de València. Aún con ello, la mayoría de las veces estos trabajos han estado liderados por autores y autoras valencianos (Boix et al., 2016; Giner, 2013; Rius-Ulldemolins et al., 2016; Rius-Ulldemolins y Rubio Aróstegui, 2016; Santamarina Campos y Moncusí, 2013) y han despertado poco interés externo.

pero de gran interés el hecho de que, ya a mediados de los sesenta del siglo pasado, en la ciudad se crease la Ciutat de l'Artista Faller (CAF), un clúster urbano-creativo para concentrar la producción de fallas (grandes esculturas efímeras que juegan un papel central en un festejo reconocido por la UNESCO como Patrimonio de la Humanidad en 2016).

En el año 2020, dando un paso hacia adelante en una trayectoria que contaba con otros trabajos previos (estudios sectoriales, procesos de participación ciudadana y acuerdos en las orientaciones generales), el Ayuntamiento de València encargó la elaboración de las Bases Estratégicas de la Ciutat de l'Artista Faller, que se plantearon desde un primer momento como un ejercicio de pensamiento estratégico y planificación para proyectar una *ciudad cultural*.

Ilustración 2 Ubicación de la CAF y de otros lugares de centralidad en València ciudad



Construida en 1965 gracias a la iniciativa del Gremio de Artistas Falleros de València, la CAF es un conjunto urbano de elevada singularidad por haber sido una de las primeras experiencias en el ámbito europeo que integraron usos residenciales con espacios específicamente destinados a la producción de tipo

artístico. A lo largo de su medio siglo de vida, este protodistrito cultural, ubicado en la periferia norte de València, ha ido padeciendo un proceso de obsolescencia no atendido que resultó en su pérdida de competitividad, su parcial abandono y el incremento de los niveles de vulnerabilidad social de su vecindario.

El análisis detallado del estado actual de la CAF desvela que, aunque la situación en la que el barrio se encuentra es frágil,² este cobija un elevado potencial para resituarse desde un punto de vista urbano y socioeconómico. Enmarcado en una estrategia de actuación integrada que ya cuenta con el impulso de programas europeos orientados a la innovación y la sostenibilidad,³ se apuesta por centrar la atención en el espacio de trabajo de la CAF, promoviendo una transformación que le devuelva su importancia inicial y que avance hacia su modernización.

La reactivación de la CAF se plantea como una política urbana y de innovación cuyo propósito es activar un proceso de recuperación y transformación en las claves de la ciudad cultural. Este proceso se plantea de acuerdo con el marco conceptual presentado en el apartado anterior y se sustenta en las capacidades de las actividades artísticas, creativas y culturales para precipitar procesos de desarrollo inclusivos, inteligentes, innovadores y sostenibles, que de forma concreta y medible contribuyen a mejorar los contextos sociales, económicos y simbólicos de la ciudadanía.

Los ejes sobre los que se articula la intervención para hacer de la CAF una ciudad cultural son los siguientes:

1. Reivindicación de la absoluta singularidad del espacio: La CAF fue una experiencia de afán innovador, resultado de la hibridación inteligente de las peculiaridades locales con referentes internacionales que le sirvieron de inspiración. Reactivar su valor como patrimonio colectivo pasa por reivindicar su carácter pionero y por reavivar su espíritu de vanguardia. En este punto, se busca valorizar la CAF como repositorio especialmente rico en lo simbólico.
2. Reescalado conceptual, temático y territorial: Si la primera CAF se ubicó dentro de un proceso de convergencia de distintas profesiones y saberes (carpintería, sastrería, pintura, escultura, etc.) hasta la consolidación de la confección de fallas, la oportunidad hoy estaría en realizar un nuevo despliegue en dirección inversa: desde el *know how* del arte fallero hacia otros ámbitos relacionados. El valor patrimonial del arte fallero se trata como un recurso de elevado valor, productivo, identificativo y competitivo, pero también se pretende ampliar su capacidad conectiva con otros sectores y otros procesos. A la mirada a la CAF como depósito de recursos se suma aquí su potencial como interfaz conectora.
3. Nuevos modelos para la recuperación basados en la cultura, la creatividad y la innovación: La CAF aspira a convertirse en un entorno favorable para la producción y el desarrollo profesional creativos, en un espacio para la capacitación cultural de los agentes culturales y del conjunto de la ciudadanía, y en un recurso notorio para el refuerzo de las relaciones culturales internacionales de la ciudad de València y de la Comunidad Valenciana. Desde esta óptica, la lógica de la racionalidad instrumental queda desbordada para entenderse la CAF como un escenario para el desarrollo de experiencias vitales enriquecidas.
4. Regeneración urbana a escala barrio con peso a nivel ciudad: La CAF y Benicalap (el distrito del que forma parte) se piensan como un entorno singular donde se cruzan el arte, el trabajo, la cultura, el ocio, la celebración y la vida cotidiana. Un enclave así está llamado a conectar con el resto de la ciudad y atraer la atención general, pero combina atributos de centralidad urbana con la atención a la proximidad. Se rompe así la lógica dicotómica del equipamiento cultural que distingue la escala barrio de la de ciudad dando a la primera una condición subordinada.
5. Entorno-fuente para el prototipado de innovaciones: Atendiendo a su doble condición de estrategia cultural y urbana, la CAF se conceptualiza como un

2 Según indicadores elaborados por el Ayuntamiento de València, que informan de la renta per cápita, la concentración de población vulnerable o los niveles medios educativos.

3 Entre 2017 y 2022, la Ciutat de l'Artista Faller hace de barrio piloto para *GrowGreen*, un proyecto financiado por el programa H2020 de la Comisión Europea y enfocado a desarrollar soluciones basadas en la naturaleza aplicables a entornos urbanos.

entorno que produce y en el que simultáneamente se testean soluciones que, desde las disciplinas y los saberes que allí se convocan, den respuestas a retos urbanos de presente y contribuyan positivamente a los niveles de bienestar de la ciudadanía. La posibilidad de que la CAF actúe como un entorno productor de innovaciones se sostiene en una comprensión integrada de sus tres dimensiones: depósito de recursos, interfaz conectora y escenario de experiencias.

Dando concreción a estas voluntades, para la transformación y la recuperación de la CAF se fijan los siguientes objetivos específicos:

1. Densificar la cantidad de actividades artísticas y creativas que se alojan en la CAF: Diseñando un marco de usos que tenga las artes falleras como elemento central y a la vez abra vías de conexión con otros ámbitos de trabajo creativo para generar diversidad relacionada.
2. Impulsar la renovación del espacio construido y el desarrollo del suelo vacante promoviendo la mixtura de usos: Ofreciendo incentivos económicos y condiciones de actuación ventajosas que, según criterios comunes de calidad e interés público, abren un amplio abanico de posibilidades a elección de una red de actores privados marcadamente distribuida.
3. Activar conjuntamente una nueva infraestructura creativa (La Gabia): En un primer momento, La Gabia se presenta como un elemento que resuelve la necesidad instrumental del realojo de los talleres falleros durante la renovación del espacio construido, pero simultáneamente se piensa como un artilugio para la interconexión entre actores, que define sus contenidos de forma progresiva y colaborativa con la implicación de los inquilinos que recibe. En una última etapa del proceso de transformación, La Gabia termina siendo un espacio cultural de nuevo cuño que actúa de proveedor de recursos operacionales y semióticos a los procesos culturales que suceden en la CAF.

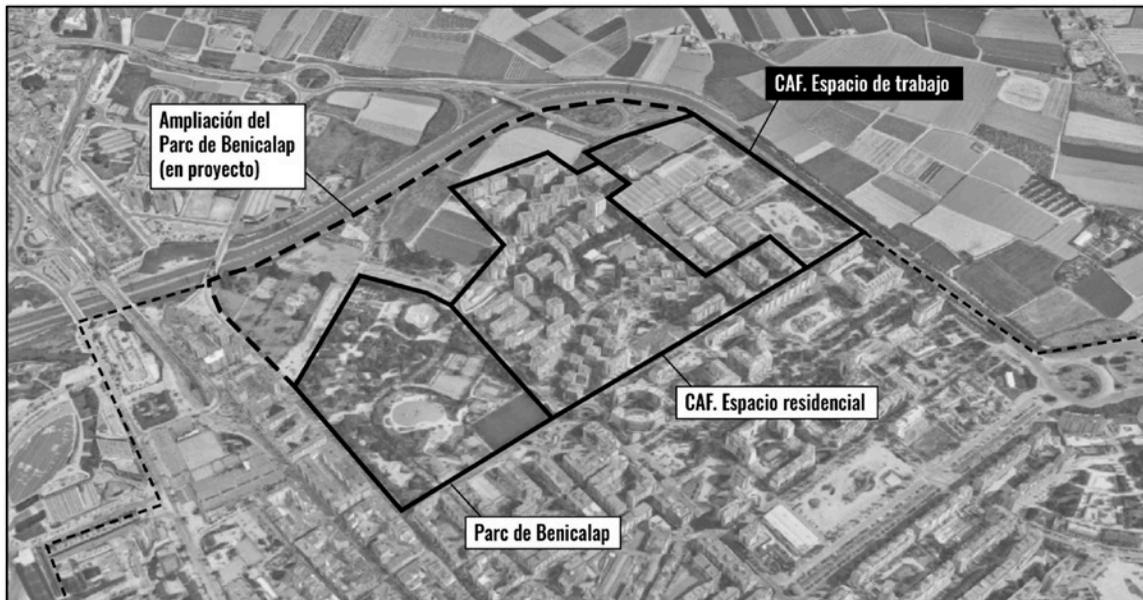
4. Generar un entorno de relación abierto, propenso al intercambio de conocimiento y orientado hacia la sostenibilidad: Contribuyendo, en primer lugar, a que entre las actividades alojadas se produzcan relaciones cruzadas y, en segundo término, a otorgarles proyección para que actúen como motores de desarrollo en un sentido amplio: cultural, social, económico y medioambiental. Se trata, en suma, de multiplicar las capacidades conectivas. Para ello, como se verá a continuación, se presta atención tanto a la configuración del espacio construido como a la apertura de posibilidades en materia de uso y gestión.

El desarrollo de la intervención sobre la CAF se fundamenta en una serie de directrices para la configuración urbana y arquitectónica que refuerzan el enfoque de la *ciudad cultural* y para ello propone los siguientes criterios de intervención y regulación:

1. Diversidad de la forma construida y renovación sin homogeneización: La capacidad para atraer y dar cabida a comunidades y actividades diversas se relaciona estrechamente con la variedad que ofrece la trama construida en cuanto a tipología de las edificaciones, edades, atributos simbólicos y precios (Curran, 2010; Jacobs, 1961). Sobre esa base, se plantea un proceso de renovación urbanística que evita la homogeneización por medio de un modelo de colaboración público-privada que esponja las posibilidades de actuación. Este punto atañe claramente a la consideración del espacio de la CAF como interfaz conectora y se concreta con la voluntad de maximizar la diversidad y la intensidad de los procesos y las relaciones que en ella sucederán.
2. Reglamentación facilitadora: En entornos de trabajo como los de la CAF, donde a una producción artística de carácter complejo se suma un componente tecnológico en constante transformación, los espacios construidos deben evitar la rigidez para maximizar su funcionalidad y su vida útil (Buhigas, 2014; Grodach et al., 2017; Savini y Dembski, 2016). Al mismo tiempo, los

- espacios culturales de nuevo cuño basan su éxito en la introducción de usos mixtos y en evitar la ultraspecialización (Segovia et al., 2015). Se plantea así un modelo de planificación específico, elástico a la vez que preciso, que supera la zonificación y las edificabilidades cerradas de antemano (Marrades et al., 2021). Este punto apela a la generación de un espacio físico y unas dotaciones materiales de mayor versatilidad como variables *stock*, conectando con las facetas de la ciudad cultural como depósito e interfaz.
3. Recursos compartidos para el apoyo a la producción y a la generación de dinámicas colaborativas: La creación de recursos de uso común se justifica por una cuestión de economía en la inversión y de eficiencia en la producción, pero haciendo uso de la idea de «tercer espacio» (Oldenburg, 2006), dichos recursos también se conceptualizan y se trabajan como lugares que generan encuentros informales, dinámicas de colaboración y autonomía de grupo. En relación con el marco de la ciudad cultural, este punto hace referencia a dos de sus dimensiones: aquella que mira al equipamiento como interfaz conectiva y aquella que lo analiza como escenario de experiencias.
 4. Espacio público como plataforma de actividad y extensión del lugar de trabajo: Los espacios abiertos de la CAF se cualifican para convertirse en un elemento que ayuda a generar cohesión operativa y perceptiva entre las actividades alojadas, además de como una plataforma capaz de añadir naturalidad al cruce de ideas y al surgir de nuevos proyectos. Complementariamente, los espacios abiertos se tratan como una extensión de los construidos para incrementar la permeabilidad de las actividades y alimentar la fertilización cruzada. Este punto, de nuevo, se refiere al equipamiento cultural como escenario de vida donde, al mismo tiempo, se facilitan las conexiones enriquecedoras.
 5. Paisaje expresivo, paisaje apropiable, paisaje singularizante: Reconociendo como un valor distintivo el talento *maker* del arte fallero, se incentiva la construcción participativa del paisaje de la CAF, que es entendido como una manufactura y como un conjunto artístico plural. Atendiendo a los contenidos semióticos del espacio generado, la CAF refleja de manera directa los trabajos que allí se realizan y proyecta una imagen distintiva, enraizada en la tradición de las Fallas. El fomento de la implicación activa de los usuarios y las usuarias de la CAF en la creación del espacio común incrementa el valor del capital físico y simbólico del que el lugar es depósito, nutriendo también su condición de espacio generador de vínculos y de escenario de vivencias, tanto individuales como compartidas.
 6. Innovación para la sostenibilidad medioambiental y la mejora de la vida urbana: Si en las intervenciones urbanísticas y arquitectónicas el compromiso medioambiental debe ser un elemento estructurante, cuando hablamos de proyectos culturales debemos enfatizar su capacidad para generar relatos alternativos y construir valores comunes. La transformación de la CAF se rige por altos estándares de sostenibilidad que se visibilizan materialmente en pro del compromiso social alrededor de la problemática medioambiental. Este punto contribuye tanto a la mejora del capital instalado como a la materialización de la posibilidad de una vida responsable.
 7. Un enclave diferenciado integrado en su entorno urbano y plenamente accesible: Los procesos culturales, creativos y de innovación se desarrollan de forma más plena cuando suceden en contextos permeables, accesibles y complejos (Esmailpoor-rabi et al., 2018). De ahí que la nueva CAF, desde su condición de espacio de *distritualización*, evite el ensimismamiento y busque integrarse en su entorno urbano mezclando usos, desdibujando su perímetro y diseminando actividades más allá de sus límites. La CAF, en este sentido, pretende convertirse en un escenario plenamente accesible y de excelencia al servicio del desarrollo integral del conjunto de la ciudadanía.

Ilustración 3 Configuración de la Ciutat de l'Artista Faller



A modo de síntesis final y recapitulando sobre lo explicado, podemos decir que las Bases Estratégicas de la Ciutat de l'Artista Faller proyectan una *ciudad cultural* mediante la generación de un entorno productivo de activación, densificación, enriquecimiento y valorización de los recursos culturales del territorio, bajo el paraguas de un espacio urbano accesible de vivencialidad, encuentro y colaboración, con el objetivo primordial de satisfacer la materialización efectiva de los derechos culturales de la ciudadanía, entendidos estos como el derecho a ser, el derecho a expresarse y comunicarse a través de experiencias culturales y el derecho a acceder y a participar en la vida cultural de la comunidad.

ALGUNAS CONCLUSIONES Y CONSIDERACIONES FINALES

Se puede identificar un posicionamiento académico, frecuente, estrecho y especialmente problemático cuando su afán es el pensamiento crítico, que cae en generalizaciones afirmando que las estrategias urbanas basadas en la cultura solo admiten declinaciones

neoliberales e, irremisiblemente, resultan en procesos de espectacularización, comodificación, gentrificación y turistificación. En este tipo de discursos, los equipamientos culturales se limitan a ser el mascarón de proa de la inversión inmobiliaria privada.

Desde una perspectiva de análisis más atenta a su proceso de aparición y consolidación, el equipamiento cultural se descubre como una tipología de espacio para la cultura que, aun habiendo transitado los numerosos vaivenes que las políticas culturales y las urbanas vivieron en el cambio de siglo, sigue anclado a la lógica del paradigma dominante de la democratización cultural.

Sobre la base de estas observaciones, defendemos la posibilidad de fórmulas alternativas que parten de la superación de la idea restrictiva del equipamiento cultural para dar con una reformulación ampliada del papel de la cultura en la ciudad contemporánea. Para tal fin, proponemos el marco de la *ciudad cultural*, un aparato conceptual que identifica tres funciones básicas de la ciudad como artefacto humano: repositorio,

interfaz y escenario, y las orienta hacia la satisfacción de los derechos culturales de la ciudadanía.

Bajo el prisma de la ciudad cultural, la cultura adquiere una nueva centralidad en una concepción integral del desarrollo, conformada alrededor de la cohesión social (a través de la construcción de valores compartidos y afectando, en consecuencia, a percepciones que guardan relación con la felicidad, como son el sentido de pertenencia, la autoestima, la identidad o el compromiso con la comunidad, entre otras) y que, además, contribuye a la calidad de vida y a la

ampliación los grados de libertad de los individuos (a través de la generación de entornos inspiradores, accesibles y dinámicos, donde las personas puede manifestarse plenamente como seres humanos, satisfaciendo sus necesidades de ser, expresarse y participar).

Las posibilidades proyectivas del aparato conceptual propuesto se ejemplifican en las Bases Estratégicas de la Ciutat de l'Artista Faller, un ejercicio de pensamiento estratégico y planificación realizado en València para proyectar una ciudad cultural.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barbieri, N. (2014). Cultura, políticas públicas y bienes comunes: Hacia unas políticas de lo cultural. *Ágora*, *I*(1), 101-119.
- Belfiore, E., y Bennett, O. (2008). *The social impact of the arts: An intellectual history*. Palgrave Macmillan.
- Bianchini, F. (1993). Remaking European cities: the role of cultural policies. En F. Bianchini y M. Parkinson (eds.), *Cultural policy and urban regeneration: The West European experience*. Manchester University Press.
- Boix, Rausell, P., y Abeledo, R. (2016). The Calatrava model: reflections on resilience and urban plasticity. *European Planning Studies*, 1-19. <https://doi.org/10.1080/09654313.2016.1257570>
- Borja, J. (2000). Ciudadanía y espacio público. *Abya-Yala*, 9-34.
- Borja, J. (2003). *La ciudad conquistada*. Alianza Editorial.
- Borja, J. (2012). La ecuación virtuosa e imposible o las trampas del lenguaje. *Carajillo de La Ciudad*, 12.
- Bouzada, X. (2001). Los espacios del consumo cultural colectivo. *Reis: Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, *91*, 51-70.
- Buhigas, M. (2014). *Torna la indústria: Estan preparades les ciutats?*
- Cucó i Giner, J. (ed.). (2013). *La ciudad pervertida. Una mirada sobre la Valencia global*. Anthropos.
- Curran, W. (2010). In defense of old industrial spaces: Manufacturing, creativity and innovation in Williamsburg, Brooklyn. *International Journal of Urban and Regional Research*, *34*(4), 871-885. <https://doi.org/10.1111/j.1468-2427.2010.00915.x>
- Delgado, M. (2016). *Sobre la arquitecturización del espacio público*. El Cor de les Aparençes.
- Esmailpoorabi, N., Yigitcanlar, T., y Guaralda, M. (2018). Place quality in innovation clusters: An empirical analysis of global best practices from Singapore, Helsinki, New York and Sydney. *Cities*, *74*, 156-168.
- Evans, G. (2001). *Cultural Planning... An urban renaissance?* Routledge.
- Ferilli, G., Sacco, P. L., Tavano Blessi, G., y Forbici, S. (2017). Power to the people: When culture works as a social catalyst in urban regeneration processes (and when it does not). *European Planning Studies*, *25*(2), 241-258. <https://doi.org/10.1080/09654313.2016.1259397>
- Florida, R. (2002). *The rise of the creative class*. Hachette UK.

- Florida, R., Adler, P., y Mellander, C. (2017). The city as innovation machine. *Regional Studies*, 51(1), 86-96. <https://doi.org/10.1080/00343404.2016.1255324>
- Gaja, F. (2015). Urbanismo concesional: Modernización, privatización y cambio de hegemonía en la acción urbana. *Ciudades*, 18(18), 103. <https://doi.org/10.24197/ciudades.18.2015.103-126>
- Giner, J. C. (2013). Poniendo Valencia en el mapa global. Políticas, desarrollos urbanos y narrativas sobre la ciudad. En *Metamorfosis urbanas: ciudades españolas en la dinámica global* / (p. 157-180). Icaria.
- Glaeser, E. (2011). *El triunfo de las ciudades: Cómo nuestra gran creación nos hace más ricos, más listos, más sostenibles, más sanos y más felices*.
- Grodach, C., O'Connor, J., y Gibson, C. (2017). Manufacturing and cultural production: Towards a progressive policy agenda for the cultural economy. *City, Culture and Society*, 10(abril), 17-25. <https://doi.org/10.1016/j.ccs.2017.04.003>
- Harvey, D. (1989). From managerialism to entrepreneurialism: The transformation in urban governance in late capitalism. *Geografiska Annaler. Series B, Human Geography*, 71(1), 3-17.
- Hernández, G.-M., y Rius-Ulldemolins, J. (2016). La política cultural en las grandes ciudades: Giro emprendedor, globalización y espectacularización en la modernidad avanzada. En J. A. Rius-Ulldemolins, Joaquim; Rubio Arostegui (ed.), *Treinta años de políticas culturales en España : participación cultural, gobernanza territorial e industrias culturales* (p. 45-87). Publicacions de la Universitat de València.
- Hutter, M. (1997). From public to private rights in the art sector. *Boekmancahier*, 9(32), 170-176.
- Iglesias, M., Martí-Costa, M., Subirats, J., y Tomàs, M. (2011). Políticas urbanas en España: Grandes ciudades, actores y gobiernos locales. En *Políticas Urbanas en España. Grandes ciudades, actores y gobiernos locales*. Icaria.
- Inglehart, R., y Welzel, C. (2005). Modernization, Cultural Change, and Democracy The Human Development Sequence. En *Cambridge University Press*.
- Jacobs, J. (1961). *The death and life of great American cities*. Vintage Books.
- Jacobs, J. (1986). *Las ciudades y la riqueza de las naciones: principios de la vida económica* (vol. 5). Ariel.
- Landry, C. (2000). *The creative city: A toolkit for urban innovators*. Earthscan.
- Marrades, R., Collin, P., Catanzaro, M., y Mussi, E. (2021). Planning from failure: Transforming a waterfront through experimentation in a placemaking living lab. *Urban Planning*, 6(1), 221-234. <https://doi.org/10.17645/up.v6i1.3586>
- Martínez Illa, S. (2015). La pertinència de la planificació cultural com a mètode preventiu de la proliferació d'elefants blancs: El cas del PECCat 2010-20. *Arxius de Sociologia*, 33, 71-86.
- Martínez, R. (2016). Cultura viva o todo lo que pasa a pesar de las políticas culturales. *Jornadas Cultura Viva*.
- Menger, P.-M. (2010). *Cultural policies in Europe: From a state to a city-centered perspective on cultural generativity* (n.º 10-28; GRIPS Discussion Paper).
- Négrier, E. (2003). *Las políticas culturales en Francia y España. Una aproximación nacional y local comparada* (n.º 226; WP).
- Oldenburg, R. (2006). The character of third places. En S. Tiesdell y M. Carmona (eds.), *Urban design reader* (p. 384). Routledge.
- Pascual, J. (2012). Tots som Hamlet. *Interacció. Sostenibilitat i Cultura*.
- Pascual, J. M. (2001). De la planificación a la gestión estratégica de las ciudades. *Elements de Debat Territorial*, 13.
- Peterson, C., Park, N., y Seligman, M. E. P. (2005). Orientations to happiness and life satisfaction: The full life versus the empty life. *Journal of Happiness Studies*, 6(1), 25-41. <https://doi.org/10.1007/s10902-004-1278-z>
- Pratt, A. C. (2014). Cities: The cultural dimension. *Global City Challenges*. <https://doi.org/10.1057/9781137286871.0012>
- Precedo, A., y Míguez, A. (2014). Una radiografía de las ciudades españolas: Una evaluación del modelo postindustrial. En R. C. Lois y Á. Miramontes (eds.), *Reflexiones sobre las ciudades y el sistema urbano en tiempos de crisis* (p. 15-69). Universidad de Santiago de Compostela.
- Ramos-Murphy, T. (2021). *Análisis de la función de los espacios culturales en la redefinición de las políticas culturales de las ciudades: Un estudio de los casos de las áreas metropolitanas de Las Palmas de Gran Canaria y Santa Cruz de Tenerife-San Cristóbal de la Laguna*. Universitat de València.
- Rausell-Köster, P. (2010). Valencia desde la huerta al ocio. En J. Sorribes (ed.), Valencia, 1957-2007. *De la riada a la Copa del América*. Publicacions de la Universitat de València.
- Rausell-Köster, P. (2013). Ciudad, cultura e innovación. En J. Sorribes (ed.), *La ciudad. Economía, espacio, sociedad y medio ambiente*. Tirant lo Blanch.

- Rausell-Köster, P., Abeledo, R., Carrasco, S., y Martínez-Tormo, J. (2007). Cultura: Estrategia para el desarrollo local. En Pau Rausell Köster (dir.). http://ceeialcoi.emprenemjunts.es/descargas/1634_descarga.pdf
- Rius-Ulldemolins, J., Hernández i Martí, G.-M., y Torres, F. (2016). Urban Development and Cultural Policy “White Elephants”: Barcelona and Valencia. *European Planning Studies*, 24(1), 61-75. <https://doi.org/10.1080/09654313.2015.1075965>
- Rius-Ulldemolins, J., y Rubio-Arostegui, J. A. (2016). Política cultural y grandes equipamientos culturales en el Estado español: Los retos de gestión y gobernanza en el contexto internacional. En *Treinta años de políticas culturales en España. Participación cultural, gobernanza territorial e industrias culturales*. Publicacions de la Universitat de València.
- Rius-Ulldemolins, J., y Rubio Arostegui, J. A. (2016). Política cultural y grandes equipamientos culturales en el Estado español. Los retos de gestión y gobernanza en el contexto internacional. En *Treinta años de políticas culturales en España. Participación cultural, gobernanza territorial e industrias culturales*. Universitat de València.
- Rowan, J. (2016). *Cultura libre de Estado*. Traficantes de Sueños.
- Santamarina Campos, B. (2014). La ciudad suplantada. Percepciones sobre los nuevos imaginarios (turísticos) de la ciudad de Valencia. *Pasos. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, 12(4), 707-718. <http://www.pasosonline.org/articulos/723-la-ciudad-suplantada-percepciones-sobre-los-nuevos-imaginarios-turisticos-de-la-ciudad-de-valencia>
- Santamarina Campos, B., y Moncusí, A. (2013). D’hortes i barraques a galàxies faraòniques. Percepcions socials sobre la mutació de la ciutat de València. *Papers: Revista de Sociologia*, 98(2), 365-391. <http://www.raco.cat/index.php/Papers/article/view/263709>
- Savini, F., y Dembski, S. (2016). Manufacturing the creative city: Symbols and politics of Amsterdam North. *Cities*, 55, 139-147. <https://doi.org/10.1016/j.cities.2016.02.013>
- Schedler, K., y Proeller, I. (2005). The new public management: A perspective from mainland Europe. En *New Public Management* (p. 175-192). Routledge.
- Schuster, J. M. (1998). Neither public nor private: The hybridization of museums. En *Journal of Cultural Economics* (vol. 22).
- Scott, A. J. (2000). *The cultural economy of cities*. Sage.
- Scott, A. J. (2006). Creative cities: Conceptual issues and policy questions. *Journal of Urban Affairs*, 28(1), 1-17. <https://doi.org/10.1111/j.0735-2166.2006.00256.x>
- Segovia, C. (2019). *Cultura en clave urbana: Marco conceptual y orientaciones para la elaboración de estrategias y proyectos*. Universitat Oberta de Catalunya (UOC). <http://openaccess.uoc.edu/webapps/o2/handle/10609/101466>
- Segovia, C., Marrades, R., Rausell-Köster, P., y Abeledo, R. (2015). *Espacios para la innovación, la creatividad y la cultura*. PUV. <http://www.econcult.eu/es/publicaciones/espacios-para-la-innovacion-la-creatividad-y-la-cultura/>
- Sen, A. (1999). *Development as freedom*. Oxford University Press.
- Sennett, R. (2014). *L'espai públic: Un sistema obert, un procés inacabat*. Arcadia.
- Sorribes, J. (2012). Mis queridos promotores: Valencia 1940-2012. *Construcción y destrucción de la ciudad*. Faximil.
- Subirats, J., y Blanco, I. (2009). ¿Todo lo urbano es social y todo lo social es urbano? Dinámicas urbanas y dilemas de políticas públicas. *Medio Ambiente y Urbanización*, 70(1), 3-13.
- Unesco y World Bank. (2021). *Leveraging culture and creativity for sustainable urban development and inclusive growth*. <http://www.unesco.org/open-access/terms-use-ccbysa-en>
- Urfalino, P. (2004). *L'invention de la politique culturelle* (edición re). Hachette.
- Vidal-Beneyto, J. (1981). Hacia una fundamentación teórica de la política cultural. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 16, 123-134.
- Yúdice, G. (2002). *El recurso de la cultura: Usos de la cultura en la era global* (Gedisa (ed.)).
- Zukin, S. (1995). *The cultures of cities*. Blackwell Publishers Inc.

NOTA BIOGRÁFICA

Pau Rausell Köster

Profesor Titular del Departamento de Economía Aplicada de la Universitat de València. Director de la Unidad de Investigación en Economía de la Cultura (Econcult). Investigador principal y líder del consorcio del proyecto H2020. MESOC y ha sido codirector estratégico de la candidatura de València a Capital Mundial del Diseño

Tony Ramos Murphy

Doctor en Sociología de Cultura. Experto en políticas culturales y planificación estratégica de la cultura. Director de Culturalink S.L. Miembro de la Unidad de Investigación en Economía de la Cultura de la Universidad de Valencia (Econcult). Ha dirigido el equipo de expertos responsable de la elaboración de la Ley del Sistema Público de Cultura de Canarias.

Chema Segovia

Arquitecto especializado en políticas urbanas y culturales. Premio Extraordinario del Máster Universitario Ciudad y Urbanismo de la Universidad Oberta de Catalunya. Profesor Colaborador en dicho máster impartiendo la asignatura Espacio público y ciudadanía. Consultor senior en Culturalink, S. L. Estudiante de doctorado en la Facultat de Ciències Socials de la Universitat de València.

