



Trabajo de Fin de Grado

# **POLÍTICA CULTURAL: LAS FÁBRICAS DE CREACIÓN DE BARCELONA**

*¿Una iniciativa cultural incipiente y elitista o  
una política pública innovadora con afán de  
transformación social?*

Autor: **Pedro Andrés Rothstein Pérez**

Ciencias Políticas y de la Administración

Tutor: Dr. Xavier Torrens

Curso 2013-2014

**Agradecimientos:**

*À minha família, sempre, pelo seu apoio absoluto e incondicional. Muito obrigado.*

*A mi novia, por sus consejos estratégicos y por estar a mi lado. Danke.*

*A mis compañer@s de teatro, sin l@s cuales, no hubiera conocido tan íntimamente las fábricas de creación. Grazie mille.*

*A la Nau Ivanow y a todas las personas que hacen de ella un lugar formidable y tan atractivo para jóvenes, adultos y mayores. Merci beaucoup.*

*Als meus companys bibliotecaris, per la seva hospitalitat i tendresa. Moltes gràcies.*

*A mi tutor, por dejarme libre para escribir y al mismo tiempo cobrarme el máximo rigor y contundencia. Moltes mercès.*

*A la Universitat de Barcelona, y a todos los profesores y maestras que he tenido y que alguna porción de responsabilidad tienen por quién soy y por lo que escribo en estas páginas. Muchas gracias.*

## Índice

1. Introducción.....	4
2. Metodología.....	5
3. Marco teórico general.....	7
4. Marco teórico específico.....	12
5. Contextualización histórica.....	19
6. Estado de la cuestión.....	26
7. Las fábricas de creación de Barcelona.....	28
7.1 <i>Ateneu 9 Barris</i> .....	33
7.2 <i>Nau Ivanow</i> .....	35
7.3 <i>Fabra i Coats</i> .....	36
7.4 <i>Hangar</i> .....	38
7.5 <i>La Escocesa</i> .....	40
7.6 <i>La Central del Circ</i> .....	41
7.7 <i>Sala Beckett/Obrador</i> .....	42
7.8 <i>El Graner</i> .....	43
7.9 <i>La Seca</i> .....	44
8 Reflexiones.....	45
9 Conclusiones.....	49
10 Bibliografía.....	52
11 Anexo.....	55

«Sonho que se sonha só, é só um sonho que se sonha só.  
Mas sonho que se sonha junto, é realidade.»  
*Raul Seixas<sup>1</sup>*

## 1. Introducción

Este Trabajo de Final de Grado (TFG) es la síntesis de cuatro años de trabajo arduo y prolongado de aprendizaje, experiencias e intercambios variopintos que de alguna manera afloran en estas páginas. Por un lado, es un trámite burocrático, un compromiso académico indispensable para obtener el diploma y poder autointitularme –de hecho y por derecho- un politólogo. Por otro lado, es un diminuto tratado personal, a través del cual podemos articular pensamientos propios con el conocimiento general preexistente, llevando a cabo una investigación más o menos original y relevante. Al menos esa es la idea. Evidentemente la distancia entre el ‘deber ser’ es considerable en relación a ‘lo que es’, ‘lo que hay’ y ‘aquello que se puede hacer’. La adecuación de las expectativas a la realidad es parte del proceso. Me parece más prioritario decidir con firmeza ‘lo que se quiere’ y a partir de ahí empezar a buscar, leer, escribir. Asimismo, esta investigación se inscribe en la primera fase de un proceso más largo, que proseguirá en una segunda etapa con la realización del máster de Gestión Cultural y su correspondiente Trabajo Final de Máster y, posteriormente, en la tercera fase, con la elaboración de la tesis doctoral.

No es tarea sencilla. La infinidad de temas pasibles de ser estudiados, la sobredosis de información disponible gracias a la *World Wide Web*, las dispersiones naturales de la juventud o las dudas e incertidumbres inherentes a la especie humana desembocan en un imperativo: el reto de elegir. En mi caso, fue un dilema interno que me asombró durante meses (quizás lo exagero un poco, pero lo cierto es que realmente me tomó en serio esta monografía). Al fin y al cabo, me decanté por un objeto de estudio familiar, presente en mi vida y que además pudiera concatenar mis múltiples intereses y armonizar mi yo inquieto y polifacético: las *fábricas de creación*. Así, mis motivaciones personales provienen de mi propia vivencia en una de ellas, la *Nau Ivanow*, hecho que me ha suscitado también un interés profesional sobre este tipo de proyectos.

Mis convicciones ideológicas también me hicieron abrazar el tema. Tengo fe en la política, especialmente en las políticas públicas y su gestión. La vertiente práctica y aplicada de las ciencias políticas. El encanto de la política está precisamente en su capacidad de resolver problemas, de dirimir conflictos, de viabilizar la vida en sociedad. Una sociedad que es cada vez más global y que está conectada, y por lo tanto, que urge la responsabilidad a este nivel también. Cuando hablo de política, me refiero a algo mucho más amplio que los rifirrafes partidistas y cuando me refiero a la gestión pública abogo por una idea mucho más deliberativa y flexible que la administración tradicional. Y todo ello pasa por la cultura y las culturas. Elegí las fábricas de

---

<sup>1</sup> Profético artista brasileño que defendía la sociedad alternativa. También conocido como *Maluco Beleza*.

creación por que son (y pueden ser todavía más) expresiones legítimas de este mundo cambiante y al mismo tiempo espacios<sup>2</sup> físicos, históricos y metafóricos donde se sienten, se piensan y se construyen alternativas políticas reales. El enlace inherente entre el arte, la democracia y la política, a los que podríamos sumar la educación y la cultura son los ejes<sup>3</sup> de mi trabajo.

En la ciudad de Barcelona existe una apuesta fuerte por la cultura – vide la existencia de una red de fábricas culturales con apoyo institucional-, en comparación con otras metrópolis y megalópolis mundiales. Constituye una marca potente que atrae a inversores y a millones de turistas que impulsan el desarrollo de la capital catalana. Asimismo es una marca contradictoria que esconde tras su estrategia de marketing corporativo a toda una serie de problemas urbanos y mascara desigualdades sociales crecientes. La singularidad de Barcelona es que en cierta medida es un laboratorio de políticas públicas que pueden llegar a funcionar. Como crisol de culturas que es, puede y debe, esforzarse en encontrar soluciones locales y ciudadanas, multiculturales para cuestiones cada vez más internacionales y globalizadas.

Este trabajo constituye por tanto una prospección inicial sobre un tema altamente complejo y reciente. Sabiendo de la existencia de las fábricas culturales como fenómeno peculiar del ámbito cultural, mi objetivo es indagar su importancia en el presente y en el futuro. Para el lector desavisado, este TFG procura contestar algunas preguntas elementales: *¿Qué son las fábricas? ¿Para qué sirven? ¿Qué valores propagan? ¿Cómo funcionan? ¿Qué tienen de especial?* Acto seguido, la idea es desprender las potencialidades y las limitaciones de las mismas, es decir, de qué son fruto estas iniciativas culturales novedosas; si están en proceso de consolidación, si son viables; si responden realmente a intereses públicos o son proyectos que no acaban de cuajar, ni conectar con la ciudadanía y se convierten en espacios indefinidos condenados al olvido y al fracaso. Finalmente, la pregunta que queda en el aire es *¿Qué pueden llegar a ser las fábricas?*, teniendo presente el inestimable papel de la cultura y del arte en nuestras vidas.

## **2. Metodología**

Una vez aclaradas las motivaciones del investigador respecto a su objeto de estudio y su hipótesis, el siguiente paso es trazar un perfil metodológico que conduzca el trabajo del principio al final y le revista de coherencia interna y externa. Por un lado, está la estructura lógica de cada segmento de la investigación y por otro, las herramientas concretas que utilizaré para estudiar el tema. A la postre, la metodología aplicada a la práctica también sugiere indicaciones como pensar y actuar en el ámbito de la gestión pública y cultural.

---

<sup>2</sup> Sobre las relaciones entre los espacios y las arquitecturas de poder, investigar a Foucault [1975] (2009).

<sup>3</sup> El concepto de *hegemonía* de Gramsci (2010) es más que pertinente para entender esta acepción.

Empezaré situando el marco teórico general que en el fondo será una breve introspección acerca de los grandes dilemas y retos de la política cultural contemporánea y que se encuentran presentes en la dinámica y en la filosofía de los centros culturales alternativos que pretendo analizar. Trazaré un marco conceptual específico que dibuje con más claridad mi objeto de estudio concreto, que son las *fábricas culturales o espacios intermedios de creación*. Acto seguido, resumiré sucintamente el estado de la cuestión a nivel internacional, nacional, regional y local, resaltando las principales redes de espacios que existen en Europa y en el mundo. Haré una breve contextualización histórica del proceso de institucionalización de las políticas culturales en España, en Catalunya y en la ciudad de Barcelona. Todo ello para llegar a mi objeto de estudio concreto, que son las *fábricas de creación de Barcelona*, un entramado de espacios públicos que constituyen un programa municipal singular en el Estado español.

La idea es buscar una definición conceptual adecuada de estos espacios, reconociendo la complejidad y la heterogeneidad que son intrínsecas a estos proyectos. Entender sus fundamentos principales y el *valor público*<sup>4</sup> asociado que albergan, identificando sus distintas funciones y sus especificidades en comparación a otras políticas culturales. A través de la bibliografía específica y las informaciones disponibles en la red, exploraré las posibilidades y dificultades que encuentran dichos espacios de creación. Aplicando *estrategias* distintas de la *nueva gestión pública*<sup>5</sup> mi trabajo consiste e insiste en ir más allá del programa municipal *Barcelona Art Factories*, analizándolo, criticándolo y a la vez sugiriendo posibles cambios en el enfoque del mismo. A partir del análisis de algunos casos concretos, enlazar la teoría con la práctica y ejemplificar la singularidad intrínseca que define a las fábricas de creación y la pluralidad de factores que construyen su entorno, objetivos y su razón de ser, detectando fallos y suscitando reflexiones para seguir investigando el tema.

A pesar de las limitaciones metodológicas intrínseca de las ciencias sociales y de los factores exógenos que hubieran podido enturbiar este trabajo, resulta de suma importancia mantener viva un tinte cuestionador si queremos que el conocimiento aportado por la ciencia política sea crítico y audaz. Me adscribo a las palabras del politólogo catalán Miquel Caminal:

“Lo cierto es que se puede ser más radical o, si se quiere, crítico. Porque confirmados reiteradamente los límites de la ciencia positiva, quizás vale la pena no autolimitar el «campo científico» a lo que parece evidente, medible o verificable, y ampliar el mundo de la observación y del análisis a todos los fenómenos cuya naturaleza es política, sin cortapisas, de ambición cientificista que empobrecen la disciplina y su radio de acción, y asumiendo que siempre hay un lado oscuro por descubrir” (Caminal, 2011: 24).

---

<sup>4</sup> Para profundizar en la idea de valor público en la gestión, ver Moore (1998).

<sup>5</sup> La NGP es un término que pretende definir una manera distinta de organizar el sector público y mejorar su funcionamiento. Ver más en Osborne & Plastrik (2003).

### 3. Marco teórico general

Etimológicamente, cultura proviene del término cultivo, del acto de cultivar y cosechar. Para el sociólogo británico Anthony Giddens (2010: 1132), tratase de un conjunto de valores, normas y bienes materiales (e inmateriales) característicos de un determinado grupo, estrechamente vinculado a las interacciones sociales humanas. Como decía anteriormente, mi afán no es determinar el significado más adecuado de la palabra cultura, sino poner de relieve su carácter elemental en la vida de personas y en el desarrollo del bienestar humano. Me interesa la relación de la cultura con la política y las ideologías porque son nociones complementarias.

Una de las tareas más importantes de una investigación es definir los parámetros conceptuales que la definen y sobre los cuales se fundamentan las hipótesis. En el campo de las ciencias sociales no siempre es fácil establecer un marco teórico debido a la profusión de corrientes y posicionamientos distintos. Según el objeto de estudio, la lente analítica puede ser demasiado estrecha, empero, más precisa o al revés, muy amplia, asumiendo una mayor complejidad de temas y variables influyentes, pero sin llegar a conclusiones demostrables.

Sea como sea, nos situamos en una escala que varia en función del enfoque y del método utilizado. En una realidad profundamente cambiante cuya velocidad supera la capacidad de comprensión a corto plazo de los fenómenos, es menester, al menos concretar las perspectivas que uno tiene y el punto de partida del investigador. Dada la abrumadora cantidad de información disponible a la que somos bombardeados diariamente, el esfuerzo del investigador es doble: por un lado, filtrar y ordenar las fuentes correspondientes y relevantes para su trabajo; por otro lado, entenderlas, conectarlas y generar con ellas un terreno más o menos claro y seguro sobre el cual desarrollar sus ideas. Una generalización práctica, sintética y funcional de cultura, ideología y marcos interpretativos sería la siguiente:

Cultura como conjunto compartido de creencias y formas de ver el mundo, todo ello mediado y constituido por los símbolos y el lenguaje, propios de un grupo o sociedad. Ideología sería el conjunto de creencias que sirven para justificar u oponerse a un orden político determinado, además de para interpretar el mundo de lo político. Los marcos son metáforas específicas, representaciones simbólicas e indicaciones cognitivas utilizadas para presentar conductas y eventos de forma evaluativa y para sugerir formas de acción alternativas (Zald, 1999: 371).

Dicho lo cual, vamos a analizar e intentar sintetizar las cuestiones candentes en boga actualmente en torno a la(s) política(s) cultural(es), basándonos en la literatura de referencia. Cabe adelantar que no hay un consenso general acerca de una definición concreta y satisfactoria, aunque sí existe un cierto nivel de convergencia alrededor de los dilemas que suscita el término – tanto en la teoría como en la práctica. En efecto, al disgregar las dos palabras originarias, tanto *Cultura* como *Política*, son sustantivos igualmente ricos en significados y acepciones. No entraré en debate a fondo de qué es la cultura o lo cultural, pero sí la asumiré como un ámbito de

actuación que va más allá de las artes en sentido estricto. Cuanto a la política cultural, se debe entenderla sobre todo en clave de políticas públicas, como *policy*, aunque en el análisis también tendré en cuenta el carácter institucional (*polity*) y político en su sentido más tradicional (*politics*).

Como bien afirma Gigi Bradford (2000: 12), entender la cultura en la tesitura de las políticas públicas supone pensar sobre el alcance y el rango de innumerables definiciones. A todos efectos, intentaré clarificar los principales *framework dilemas* y dibujar los parámetros del dominio cultural como tal. La cultura puede, por un lado ser entendida como sinónimo de las artes y así pues la intervención pública se centra en las artes visuales y escénicas, la literatura, los festivales y grandes eventos similares. En esas circunstancias, las instituciones administrativas del susodicho sector cultural (ministerios, departamentos, *conselleries*, secretarías, etc.) tienden a enfocar sus prioridades y el grueso de sus presupuestos en grandes infraestructuras como teatros, museos, galerías, operas, edificios históricos y también los artistas y compañías de arte más reconocidas y sus respectivos proyectos e iniciativas. Asimismo, apoyan firmemente a la industria del cine, la música, el arte gráfico digital e incluso los cómics. Por otro lado, está la una visión conceptual más amplia de la cultura como un modo o un medio de vida característico que identifica a unas colectividades entre sí y las distingue respecto a otras, generalmente arraigado a las nociones nacionales, étnicas o religiosas. En ese sentido, como afirman Matarasso y Landry (2000: 11-12) las artes serían simplemente una manifestación de una identidad cultural única de un lugar y su gente, y las políticas culturales pueden comprender desde la danza folklórica a las tradiciones culinarias, desde la vida urbana a la moda. Al elegir entre un extremo u otro, las *public policies* y sus impactos variarán en función de las prioridades y de la amplitud de los *issues* concernientes al sentido último otorgado a la cultura y lo cultural. ¿El *zoom* debe ser más o menos amplio en lo que se refiere a *cultural policy*? En este trabajo en concreto conviene cerrar el espectro y ceñirse a una idea de cultura más bien artística en tanto que transversal, pero sin obviar las derivaciones posibles de la acción cultural estrictamente sectorial.

Otro debate nodal relevante se refiere a la evolución y desarrollo de la cultura como campo de actuación bajo el paraguas de los Estados de Bienestar Social y el acceso más o menos universal de los ciudadanos a ella. Tratase de una concepción político-ideológica de la política cultural en la medida que plantea un primer escenario de democratización cultural, subsidiada por el sector público en una visión *top-down* de la promoción y la distribución de los bienes culturales. Medidas como las entradas reducidas o gratuitas a equipamientos culturales, programas educativos o emisiones televisivas de espectáculos fueron y son maneras de estimular el consumo cultural y a la vez promover un sector que se ha extendido mucho en tamaño y diversificación desde la posguerra hasta la presente fecha. Opuesta a este planteamiento elitista y selectivo, se sitúa la defensa por una democracia cultural más extensa y plural donde la cultura es la expresión

diaria de un pueblo y se configura de muchas formas y modalidades – poniendo de relieve una vez más la cuestión primaria de qué se considera cultura y qué no, y por quienes. Aunque no sean paradigmas excluyentes entre sí, hablar de un acceso más democrático a la cultura no debe ser solo a sus productos finales sino a los medios de producción y creación de la misma, y esa concepción me parece más adecuada y fidedigna a los objetivos de esta investigación.

Dicho paradigma también es expuesto por McGuigan (2004), cuando hace mención al populismo cultural como una corriente académica que se decanta por estudiar la cultura popular priorizando la actitud social ante el valor artístico - (en oposición binaria al concepto de elitismo cultural que emplaza a la Alta Cultura por encima de las demás, discriminando otras formas de expresión, en una demostración de poder y dominación de ciertas minorías intelectuales). Más allá de las discordancias, el quid de la cuestión es si la cultura se concibe como un valor intrínseco que se justifica por sí mismo, y si ese argumento es suficiente para legitimar la intervención pública en esa dirección. La existencia de un *milieu* artístico, plural y accesible constituye un indicador de calidad de vida – especialmente en grandes metrópolis. Sin embargo, la cultura no es apenas un *statu quo* admirable y deseable sino que puede ser un pujante motor del desarrollo económico y por ende, un impulsor de cambios sociales, políticos y urbanísticos profundos en un determinado entorno. Los impactos de la acción cultural y la inversión en proyectos culturales son dinámicos y variopintos, rozando problemáticas no necesariamente culturales *strictu sensu* (educación, sanidad, ocupación, medioambiente). Además, desde un enfoque transversal que concibe el establecimiento de *redes de políticas públicas*<sup>6</sup> interconectadas, la relevancia de las políticas culturales se acentúa, fortaleciendo su rol y a la vez aumentando la corresponsabilidad de los *cultural policy-makers* que deben diseñarlas, implementarlas y evaluarlas. Y finalmente, cabe añadir que determinadas políticas culturales como las que son objeto de estudio de este trabajo tienen un especial potencial en lo que se refiere a cohesión social y territorial, empoderamiento de comunidades y el fomento de la deliberación pública en la sociedad civil.

Vinculado al papel de la cultura en la sociedad y las posibilidades derivadas de dicho emplazamiento está el debate acerca de la neutralidad de la misma. ¿Es el arte un bien público natural? Desde luego no es neutral, en tanto que creación humana pensada para fines concretos, que como ha enseñado la historia, las obras artísticas son instrumentos de comunicación, de control, de propaganda o de poder. Como actividad social debe asumir algún nivel de contingencia sin que ello suponga limitar totalmente la libertad de los artistas. La cultura y el arte están en la arena pública, como condicionantes y como condicionadas. Para McGuigan, una esfera pública cultural, un desarrollo de la esfera pública<sup>7</sup> literaria en el sentido de incluir a todas las

---

<sup>6</sup> Sobre el concepto de *policy network* ver Marsh & Rodes (1992) y Chaqués (2006).

<sup>7</sup> Para ampliar sobre el tema, ver Habermas (1989 [1962]).

prácticas estéticas donde las cuestiones del día a día y del sentido de la existencia ganan articulación. Las fronteras de la ética, la moral y de las libertades individuales y colectivas son acuerdos tácitos y explícitos establecidos en el seno de una sociedad abierta y democrática por la misma sociedad. No entraré a discutir los preceptos ideales que fundamentan nuestra base social, mi punto aquí es matizar que el arte y la cultura sí pueden hacerlo y lo hacen, y que cualquier análisis serio debe tener presente este aspecto.

Jim McGuigan (2004) aboga rotundamente por la necesidad de *repensar la política cultural*, desde una perspectiva crítica que contemple y enlace el análisis teórico y académico con la realidad y la práctica cultural. En su opinión, el criticismo se refiere a un afán de emancipación respecto al discurso oficial, *mainstream*, y básicamente se entiende como hacer preguntas incómodas que pueden y deben contestarse. Para él, no se puede hablar de política cultural sin hacer referencia a la hegemonía neoliberal imperante en el orden político, económico, social y cultural en el mundo y más extendido y reforzado por el fenómeno de la globalización<sup>8</sup> y sus impactos en los estudios culturales. Acuña el concepto de *capitalismo cultural* que responde al apelo de que la producción y circulación de bienes y servicios está en el corazón del capitalismo actual.

En ese escenario, define la *cultural policy* como una “*deliberate action in the cultural field undertaken by governments but also including business operations and civil society campaigns around the conditions and consequences of culture*” (McGuigan, 2004: 144). A continuación establece dos matices importantes a la misma definición que supone entender la política cultural como tal (*proper*) o como un mecanismo, un dispositivo (*display*). La primera manifiesta las políticas públicas típicas del sector cultural relacionadas al patronazgo de las artes, a la regulación de los medios de comunicación y a la identidad cultural. La segunda, más latente y por veces quieta, indica las políticas públicas vinculadas al agrandamiento nacional y al reduccionismo de la cultura como una actividad económica más.

Philo y Miller siguen la rama crítica e identifican seis grandes problemas relacionados a los estudios culturales y mediáticos “aduladores” del *mainstream*:

First, there is little solid empirical research and much impractical theorizing. Second, the language games that are played by many cultural analysts lose sight of reality. Third, subjectivity constructed in discourse, derived from structural linguistics and psychoanalysis, eliminates the role of conscious human agency from social and cultural change. Fourth, - and paradoxically with respect to the third point - the choices of free willing and consumerist individual seem to transcend material interests and power relations. Fifth, there is no sense of the consequences of control over popular media and culture for public belief, power structure and the distribution of resources. Sixth, mainstream cultural and media studies have evacuated progressive politics. (Philo; Miller, 2001: 75-6)

A pesar de sus drásticas y cuestionables conclusiones, lo crucial a resaltar de este fragmento es hasta que punto, con cuales motivos y como se puede pensar y estructurar una

---

<sup>8</sup> Para ampliar sobre el asunto, ver Castells (1998).

investigación alternativa, al menos en sus orientaciones y propósitos en el campo de las políticas culturales. Ellos denotan cuatro orientaciones que efectivamente ocurren en la práctica corriente de los *cultural studies*: a) la recerca gubernamental/estatal diseñada con vistas a mejorar las políticas públicas en el ámbito de la cultura y de carácter más bien instrumental; b) la recerca comercial elaborada a medida de los intereses de actores poderosos en el mercado y girado hacia la “generación de riqueza”; c) la recerca impulsada y generada por intereses profesionales dentro de una disciplina específica que tiende a recrudescer el uso de un jergón particular ininteligible para la mayoría de personas – hecho que puede ser explicado por la búsqueda por autoafirmación y legitimación científica dentro de la propia academia; d) una *public issue research* que se enfoca y se preocupa por los problemas de un público más amplio procura entender las relaciones y actores claves que definen la agenda pública y como estas relaciones afectan la comprensión del público de dichos *issues* y la manera como pueden solventarse. En definitiva, para una ciencia social crítica debe, “*analyze the ideological struggles over what is understood to be necessary, possible and desirable*” (Philo; Miller, 2001: 78). ¿Y como se encaja la política cultural en esta agenda crítica? Cuestionando su propia instrumentalización al servicio de intereses políticos y económicos que no son los propios de la cultura como tal. En la retórica hodierna de la política cultural, el término cultural ha sido vaciado de contenido para justificar dichas injerencias. Debido a las propiedades comunicativas complejas y extraordinarias de lo específicamente cultural, la tentación de ciertos líderes políticos de utilizarlas en su propio beneficio es enorme – y para tal, relegan su condición a argumentos puramente economicistas.

La política cultural influye en la cultura política. La opinión pública y la comunicación política pueden ser transmitidas a través de las políticas culturales, y por ello, es imprescindible explicitar algunas distinciones en ese sentido. McGuigan (2004:144), enmarca los distintos discursos según el emisor-receptor principal, ya sea el Estado, el mercado o la comunidad. El discurso *stating*, evidentemente presupone que el sector público es el agente principal de la política cultural, una tradición muy arraigada en Francia, por ejemplo. En cambio en el Reino Unido y sobre todo en Estados Unidos, predomina un discurso *marketing*, donde el *laissez-faire*, *laissez-passer* de las fuerzas de mercado es sacrosanto en los negocios y en la actividad gubernamental. La tercería vía “alternativa”, es el discurso *communicating* que emana de la sociedad civil y reivindica una mayor democratización de las comunicaciones y la cultura. Al final, los distintos discursos se sobreponen y disputan entre sí ser el mejor significante de la realidad en este contexto particular de las políticas culturales. Trátase de un juego fluido entre actores, sectores y procesos que en cada caso práctico tendrá una distribución del poder distinta. En todo caso, las asociaciones, organizaciones y plataformas civil/comunitarias –ya sean amateurs o institucionalizadas - se insertan en el tablero como mediadores entre el gobierno y las

corporaciones privadas y, al menos en el ámbito local y metropolitano, son entidades de cuño y composición eminentemente ciudadana que influyen en el diseño y la implementación de las políticas culturales. Además, son un contrapunto necesario desde una perspectiva radical-demócrata, ya que *“hoy, con estados y mercados que a menudo se refuerzan y validan recíprocamente, la sociedad civil cultural no religiosa se ha transformado en un nuevo tercer sector a caballo entre ambos, pero en deuda con ninguno”* (Miller; Yúdice, 2004: 50), lo que corrobora el papel meridiano de los movimientos sociales en el engendramiento de políticas públicas novedosas como por ejemplo, las fábricas o espacios intermediarios de creación.

En definitiva, los dilemas expuestos en este marco teórico son propios del terreno cultural y por tanto son extensibles a los demás ámbitos de la política y de la actuación pública. La lucha entre el estado, el mercado y la sociedad; el encaje del individuo en la comunidad; el antagonismo entre elitismo y populismo; la necesidad de una ciencia crítica y los riesgos de instrumentalización del bien común en pro de intereses espurios; la dicotomía entre lo público y lo privado; el estudio del poder y sus relaciones desde una perspectiva de conflictos latentes<sup>9</sup> Todos estos son debates muy actuales y pertinentes que deben figurar en cualquier estudio cultural y politológico. Y como relataré a continuación, la eclosión de lugares que se dediquen a pensar y discutir estos temas no es casual y merece ser investigado.

#### **4. Marco teórico específico**

Tras haber contrastado algunos de los debates teóricos candentes en torno a los estudios y las prácticas culturales es hora de adentrar en el objeto de estudio de este trabajo. Antes de empezar, señalaremos que las fábricas de creación no apenas se encajan en medio de todos los dilemas mencionados sino que también son fruto de ellos. Así, es imposible entender las razones de ser y de funcionar de estas iniciativas si no se considera el escenario tan complejo en el cual están inmersas, y con el cual interactúan constantemente.

Conceptualmente no hay una definición clara debido a la heterogeneidad que circunda a dichos espacios. Sacado de su contexto, el término se puede vaciar de contenido sin significar absolutamente nada. Dado el carácter novedoso de este tipo de iniciativas, cualquier intento de establecer una tipología estricta o encajarla en un modelo weberiano se convierte en una aventura escurridiza. La idea de *fábrica* es, por tanto, una noción abierta, en construcción, que puede albergar las distintas singularidades inherentes a sus atribuciones públicas y al mismo tiempo no es un concepto genérico *fourre-tout*, sino que se basa en algunos puntos comunes que nos permiten denominarlas como tal.

---

<sup>9</sup> La aparición de las fábricas culturales se encaja en el enfoque tridimensional de Lukes (2005).

¿Como identificarlas? A partir de sus rasgos más esenciales. Y ello no implica necesariamente su apariencia fabril, es decir, la remodelación de una antigua factoría o una estética industrial no son en sí mismas características definitorias de las fábricas de creación. El aspecto más idiosincrático de las fábricas es su *metodología* y su *filosofía de trabajo y creación*, una manera de hacer, de pensar y de realizar y dirigir los proyectos que la distinguen de otros equipamientos o iniciativas del campo cultural, artístico o administrativo.

En ese sentido cuatro puntos son relevantes, aunque no necesariamente determinantes, ya que como hemos dicho cada proyecto responde a unas características peculiares que impiden la homogeneización o la generalización superficial de las mismas. No obstante, la evidencia empírica demuestra algunos trazos distintivos más o menos transversales. En primer lugar, la *autonomía* y la *interdependencia* en la gestión del espacio y la *legitimidad política* de los gestores. Las fábricas de creación se entienden como centros culturales públicos, y por ende, una parte de su financiación proviene de las arcas públicas, siendo complementada por otras vías propias de recaudación y retroalimentación económica. Eso garantiza en buena medida un margen de independencia y soberanía ante el mercado y las instituciones del Estado. La gestión descentralizada permite que cada fábrica defina sus propias reglas de funcionamiento, sus objetivos y finalidades sin tantos estorbos burocráticos. La legitimidad está vinculada a la efectividad del proyecto y el reconocimiento público de sus logros sobre el terreno. Es conquistado a través de un trabajo duro, creativo y colectivo sostenido en el tiempo.

En segundo lugar, los *enfoques artísticos y culturales de las fábricas* también se distinguen del circuito estrictamente comercial del arte y de la cultura, en la medida que ponen su acento en la experimentación artística, las dinámicas creativas *per se*, la innovación y la excelencia con libertad. Buscan algo más que apenas producir bienes para el consumo a escala industrial, intentan recuperar la artesanía de los procesos creativos. Para empezar, los proyectos llevados a cabo en las fábricas intentan rehuir, cuestionar y criticar las dicotomías desgastadas que tanto polemizan y han polemizado el debate y la acción cultural. El objetivo es sobrepasar este binarismo forzoso y maniqueo entre cultura popular y alta cultura, artistas y públicos, profesionales y amateurs. Por una consideración más sensible del entorno artístico y de su vital importancia en el desarrollo de la humanidad y de la sociedad. La relación con lo sensible, lo bello, lo poético, más allá de aquello puramente cuantitativo, utilitarista o consumista.

En tercer lugar, son espacios públicos que se insertan en territorios en general periféricos y visan construir paulatinamente unas relaciones fluidas con el entorno, con los vecinos, la comunidad, incrementando el capital social y cultural de la zona. No son espacios cerrados y aislados de su contexto sino que dedican esfuerzos a entablar lazos de confianza y colaboración en

diversos ámbitos e iniciativas, fomentando la cultura cívica y participativa como uno de los principales motores de las fábricas.

En cuarto lugar pero no menos importante, el conjunto de las tres anteriores conforman alrededor de las fábricas una insólita y profundamente deseada *ética de la responsabilidad compartida y la solidaridad*. La combinación resultante es un experimento político que inclina a los actores de la cultura y del arte y los ciudadanos a ocuparse de cuestiones y necesidades de políticas públicas mientras los poderes públicos deben ceder parte de sus prerrogativas en beneficio de las fábricas y su autonomía intrínseca. En última instancia, procuran cuestionar nuestra percepción de las realidades, estimular nuestro sentido crítico y a proponer otras formas de fabricar y compartir las cosas sensibles. Son las competencias particulares de las fábricas sumadas a sus recetas propias que condicionan el equilibrio entre la esfera pública y la privada, reconfigurándolas también a partir de los intercambios entre la actividad profesional y la implicación ciudadana, militante. De esa relación interdependiente se inventa el espacio soberano de las fábricas. Sin duda, la multiplicidad y la complejidad de entornos y problemáticas permea y el día a día de las fábricas, que se convierten en canales abiertos por medio de los cuales la voluntad de responder al acto creador es una prioridad.

El estudio realizado por Fabrice Lextrait<sup>10</sup> (2003: 183) indica que las experiencias analizadas coinciden en cuanto a su extrema diversidad – por sus orígenes, sus formas de organización, por la presencia de diferentes disciplinas artísticas, por el rendimiento asociado a las producciones, a las poblaciones, a las colectividades públicas, a los mercados y por supuesto, por el tamaño de cada proyecto. La ambición de su estudio es esbozar un conjunto de “respuestas” basadas en la observación empírica en un terreno particularmente rico y cambiante, un primer intento de situar cada experiencia en relación a sus balizas y de valorar asimismo las especificidades reales de cada espacio creativo. Aunque se haya hecho en Francia, muchas de las inferencias del trabajo de Lextrait son adaptables a iniciativas homólogas en el mundo, incluyendo España, y especialmente el caso de Barcelona. La “sistematización” de este autor es una herramienta metodológica útil aunque no precisa para dibujar las fábricas de creación. Su trabajo parte de una observación empírica extensa que ha recopilado datos sobre experiencias diversas y por tanto se trata de un marco teórico basado en la realidad. Analizaremos a continuación los fundamentos políticos, sociales, artísticos, culturales, institucionales, territoriales, locales y estructurales que embazan y distinguen a las fábricas. Como veremos posteriormente, la mayoría de los elementos que aquí se expondrán configurarán los valores definitorios del programa de *Fàbriques de Creació del Ajuntament de Barcelona*.

---

<sup>10</sup> Ex director de una de las fábricas más emblemáticas de Francia, la *Friche Belle de Mai* ubicada en Marseille.

Una primera acepción en esta línea es que si los artistas, los públicos, los operadores, decisores políticos e institucionales decidieron involucrarse en estas experiencias es porque no encontraban en los espacios y en las prácticas instituidas la posibilidad de inventar nuevas aventuras. Los creadores y los públicos buscan otras formas de relaciones fundadas en la permanencia artística en la ciudad o en el barrio. En el seno de las prácticas y actividades desarrolladas en las fábricas de creación está el debate más amplio entre la *cultura despolitizada* vs. *una cultura politizante*. En estos espacios se ponen de relieve, en términos políticos, las cuestiones esenciales de nuestra sociedad suscitando los encuentros, los conflictos, las fricciones. En ese sentido, el papel de la cultura es despertar y desvelar la creatividad política de cada persona, una vez que apela a la alteridad, el dinamismo, la inquietud y la inestabilidad. La política se convierte en un asunto de amateurs. Ese movimiento nos confronta a una *hibridación* inédita entre los expertos artísticos y los expertos del cotidiano, entre los artistas y la población. Por tal hibridación, las fábricas de creación se transforman en territorios de experimentación social y notablemente de experimentación de las relaciones entre el individuo y la comunidad. Además, las iniciativas producidas en estos espacios son una crítica a la sociedad de consumo exacerbado y desenfrenado. Otra característica fundamental es la descentralización, en relación a los centros de poder formal, administrativos, una apuesta democrática que busca enlazar a los ciudadanos, los gestores culturales y los políticos electos.

Las fábricas se erigen, por tanto, como espacios físicos y simbólicos que permean sinergias políticas deliberativas, creativas y participativas. Su ubicación territorial no es aleatoria, ya que en general se sitúan en zonas degradadas, empobrecidas, alejadas de los centros decisivos y comerciales, en las periferias urbanas y sociales. Nacen en regiones donde existía una carencia previa y con muchas ansiedades y demandas pendientes en comparación con otros barrios o zonas abastadas y bien provistas de equipamientos y recursos culturales. Si estas nuevas prácticas se multiplican es también porque hay una infinidad de espacios abandonados que se encuentran disponibles y por tanto, pasibles de ser reivindicados y utilizados. Los baldíos urbanos “encarnan” el cuestionamiento de los artistas y de la ciudadanía sobre de la transformación de nuestras sociedades, criticando, por ejemplo, la excesiva especulación inmobiliaria. En general, hay una lucha urbana acerca de estos espacios, tensiones políticas ligadas a la manera como la ciudad se construye, reconstruye y se destruye. La ocupación, por veces ilegal, de los edificios manifiesta la expresión de un rechazo ciudadano a la especialización de los centros urbanos en función exclusivamente del comercio y de los servicios. En algunos casos, lo que está en juego alrededor de estas experiencias es la transformación de espacios a veces gigantescos, testigos de reestructuraciones económicas y políticas que han sumergido comunidades enteras en la desesperación fruto de un modelo económico caduco que prima la producción masiva

desmesurada e insostenible por encima del bienestar de las personas. Dicho objetivo queda patente cuando se analiza su apelo institucional. Encontramos en estas experiencias la integralidad del espectro de posiciones en faz a la institución, ya sea la financiación de carácter público o privado, ya sea la gestión encarnada por las colectividades públicas o por gestores labelizados. Existe un posicionamiento común al conjunto de proyectos que es la *recerca de legitimitat política*, única vía posible a la perennización de las iniciativas. Por otra parte, cabe precisar una distinción teórica enfatizada por Lextraít, entre lo *instituido* (instituciones y leyes preexistentes, heredadas) y lo *instituyente* (actividad política que remodela dichas instituciones, leyes y principios). Las fábricas de creación conviven e interactúan con lo instituido (*polity*) pero a la vez están dotadas de un espíritu revolucionario que las caracteriza como instituyentes a través de sus acciones (*policy*) y actores (*politics*)- comprendidos estos dos últimos en sentido amplio y no meramente partidista o gubernamental. Es así como por medio del trabajo de reinención de lo social llevado a cabo en estos espacios, aparecen para innumerables personas, especialmente para los más jóvenes, los derechos a la ciudad<sup>11</sup>, a la participación pero también los derechos a la hesitación.

Llegados a este punto, cabe preguntarnos ¿en qué contexto local emergen y se desarrollan dichas experiencias? Está claro que el paisaje local influye mucho en las características y la idiosincrasia propia de cada experiencia, aunque es complicado identificar las condiciones concretas que favorecen la aparición de las mismas. En el fondo, existe una relación intrínseca entre el panorama local y los promotores de la iniciativa, aunque para desentrañar los detalles singulares se requiere analizar con detenimiento cada iniciativa por separado. Intuitivamente podemos correlacionar el grado de institucionalización y desarrollo cultural con la probabilidad de eclosión de una fábrica cultural. Las ciudades repletas de instituciones y que conocen las prácticas culturales bien desarrolladas, al parecer están más “predispuestas” a generar espacios intermediarios, mientras que las localidades poco institucionalizadas en materia de política cultural, estarían al menos a priori más inclinadas a rechazarlas. A pesar de tratarse de un fenómeno eminentemente urbano, cada vez hay más y más experiencias que emergen en contextos y zonas rurales.

Tan importante como el donde, el cómo y el por qué, es el quien/quienes. Los impulsores de dichas iniciativas en sus inicios. En el caso de Francia, poco más de la mitad debe su nacimiento a los artistas mismos. Un tercio son impulsadas por una o más asociaciones locales o barriales. Menos de una quinta parte son puestas en marcha por operadores culturales y miembros de la sociedad civil. En todo caso, la conformación de una *coalición de promotores* es una condición fundamental. Aun así, el perfil de los equipos que iniciaron los proyectos es difícil de

---

<sup>11</sup> Sobre este tema concreto, recomiendo fuertemente leer a Borja (2012).

conceptualizar. Muchos estatus coexisten, casi todas las disciplinas artísticas están representadas, los recorridos de formación son variopintos, se constata una frágil paridad de género y los itinerarios profesionales pueden haberse desarrollado en el interior o en el exterior del espacio, tanto en la creación como en la difusión.

Los artistas y los productores buscan reunir conjuntamente las condiciones de producción *sine qua non* su trabajo no es factible mientras los “grupos de públicos amateurs” intentan facilitar el acceso de formas artísticas y culturales negligenciadas en los equipamientos tradicionales (*mainstream*). La capacidad de movilizarse -en tanto que amateurs- para fomentar el encuentro, el enlace entre las escrituras artísticas y las prácticas culturales que se defienden son una de las dinámicas de creación de estos nuevos proyectos. Aquello que los gestores, los artistas y a veces los públicos no encuentran más o no hallan en el ámbito de la acción cultural y de la creación son las condiciones de trabajo adecuadas al tiempo que vivimos. Si estas condiciones de trabajo reivindicadas son las que constituyen los fundamentos artísticos de este movimiento es porque no se tratan de demandas inmediatas ni tan solo de meros instrumentos o herramientas de reivindicación. Las fábricas pasan a ser, sobre todo, un *dispositivo artístico articulado a un pensamiento político*.

Las necesidades de producción se articulan en torno a tres ejes principales: los tiempos, los espacios y las formas de relacionarse con la gente del entorno, las poblaciones. El tiempo de trabajo, es pues, vital. Trabajar y revisitar sin perder la naturaleza intrínseca de cada temporalidad: la temporalidad artística, la temporalidad económica, la temporalidad de la transformación social. En definitiva, “*tratase de reinterrogar todos los diversos tiempos: el de la formación, el de la transmisión, el de la ricerca, el de la construcción, el de la exposición, el de la representación, el de la explotación*” (Lextraít, 2003: 201). En referencia a los espacios de trabajo y la difusión, estos se convierten en el primer medio de producción para ganar autonomía. Los baldíos, los edificios abandonados son la posibilidad de invertir e inverter los espacios libres, vacíos, abiertos y marcados que presentan toda una serie de posibilidades artísticas, culturales, políticas y urbanísticas. Dichos espacios son tomados simultáneamente como espacios de investigación escenográfica, como espacios de trabajo y como espacios de apelo político a los ciudadanos. Asimismo, las formas de relacionarse con el público son otras, más cercanas y directas, en general al largo de toda la dinámica creadora. Aquello que cuenta en estas experiencias es que el artista (o artesano) se reencuentra en el centro del proceso, reconstruyendo un vínculo profundo con la sociedad, con la realidad. Y el público puede reconvertirse en una urgencia, nuevamente considerado como partenaire artístico de la aventura. El ciudadano, en el centro. Actuante y dirigente de su destino colectivo – como en el mejor de los ideales republicanos.

Finalmente, mencionaremos algunos otros fundamentos que, en adición a los demás, justifican la existencia de las fábricas y su proliferación por el mundo. Por un lado el valor económico añadido inherente a cualquier actividad productiva (empresa, iniciativa, producto, servicio) que genera beneficios individuales y colectivos para el ecosistema donde actúa. Dada su tamaño versatilidad de género, formas y estilo, las fábricas de creación, son un polo propulsor de círculos virtuosos multidireccionales. Por otro lado, también están cargadas de componentes afectivos y vínculos emocionales que la fortalecen a largo plazo. La afiliación y la motivación de las personas implicadas no se pueden entender desde una óptica puramente racional. La pasión (y los odios) son elementos reales difíciles de medir cuantitativamente. Sin embargo, tampoco pueden ser obliterados o negados por la tecnocracia pública o privada.

Al final de sus investigaciones, Lextrait propone una especie de “tipología”, o más bien “familias”, “secuencias de paisajes” con el afán de ayudar a enfocar la puesta en práctica de una política pública coherente y ambiciosa para el mejor desarrollo de cada proyecto. El esbozo de estos pseudo-modelos (WWW, XXX, YYY, ZZZ) refina el análisis a la vez que amplían el concepto del programa *Art Factories* del Ajuntament de Barcelona, englobando dinámicas y espacios de creación diversos, que como veremos en el caso catalán, no están contempladas.

**Cuadro 1. Posibles “familias” de fábricas de creación**

<p><b>WWW</b> Proyectos que por su definición original o trayectoria histórica reunían actores diversos en un lugar común que se considera una plataforma. Otra característica es la presencia disciplinas múltiples y de todas las funciones citadas anteriormente lo que lleva a hablar de un desarrollo cultural. Constituido por proyectos muy distintos en función de las prioridades de cada territorio pero que se posicionarán de una misma manera en el paisaje cultural local y nacional. El impacto urbano, la apertura y la transformación del espacio son evidentes. La gestión suele ser colegiada o asociada. El principal rasgo es el potencial que la iniciativa representa en términos de desarrollo local.</p>	<p><b>YYY</b> La identidad artística es más fuerte que el espacio, ya que su existencia está ligada a un artista, un colectivo o una disciplina artística concreta o la emergencia de una nueva estética. La colegialidad también define estos espacios como un principio de funcionamiento. Configúranse como centros de trabajo, de excelencia, también abiertos a la difusión.</p>
<p><b>ZZZ</b> Son proyectos nómadas. Llevados a cabo por un operador o un artista. La naturaleza de estas iniciativas es un trabajo de producción de acciones e intervenciones que no están en su territorio de residencia. El tiempo es definido, el del proceso artístico en sí mismo. Cuestiona fenómenos de la sociedad, asociando públicos específicos a la creación o la capacidad de responder a demandas. A veces son los WWW e YYY quienes llevan a cabo estas experiencias sobre el territorio.</p>	<p><b>XXX</b> La marca característica es la precariedad y la naturaleza salvaje de sus intervenciones. Están en una indefinición institucional que les especifica, les da libertad pero les mantiene en la precariedad. Se centran en el trabajo pero también reivindican cuestiones sociales, la difusión de artistas no integrados a la red institucional.</p>

Fuente: Elaboración propia a partir de Lextrait (2003).

En definitiva, las fábricas de creación son proyectos multidisciplinares, híbridos, transformadores, innovadores, contemporáneos, flexibles, dinámicos y transitivos, marcados por una gran diversidad, versatilidad y autonomía. Son eminentemente políticas. Y públicas. Más enfocadas en los procesos que en los productos. Más vinculadas a verbos que a nombres : “*Déborder, décrader, déverrouiller, dépasser, débattre, débloquer, débrider, décentrer, décentraliser, déjouer, démarquer, déroger...*” (Lextrait, 2003: 203).

## 5. Contextualización histórica

Después de situarnos en el campo de los estudios culturales y los consecuentes retos de las políticas culturales en el siglo XXI, es menester ubicarnos espacialmente y temporalmente. Esta sección se centra en la descripción geográfica e histórica que empieza a nivel internacional y se va aproximando a escalas inferiores (como en un *zoom*) hasta llegar al caso de Barcelona, trazando así la trayectoria cultural de la ciudad sin menospreciar las perspectivas supralocales que también le afectan y en buena medida le influyen y le definen. El análisis comparativo multinivel también permite vislumbrar las peculiaridades del caso barcelonés que son un elemento crucial para entender por qué se pone en marcha en 2010 el programa de *Fàbriques de Creació*.

La cultura es un tema clave que ha venido ganando relevancia en los debates y foros internacionales, y de forma más o menos regular se han plasmado en acciones políticas concretas multinivel. La referencia más significativa es la UNESCO, y su papel en la defensa del patrimonio cultural y sobre todo, en los últimos años del concepto de la *diversidad cultural*<sup>12</sup> y el valor añadido vinculado a ella –material e inmaterial- como motor del desarrollo económico, social y cultural, así como la noción de *ciudadanía cultural*. Si bien esta organización internacional no es capaz de definir clara y concisamente qué es cultura, se utiliza del concepto de producto cultural para fundamentar y legitimar su actividad y promover sus proyectos en distintas áreas y sectores.

Otro gran referente en términos de política cultural son los Estados Unidos de América, como gran potencia que son, dedican tiempo y recursos a la investigación y fomentan la innovación, con especial preocupación en lo concierne a la gestión pública. Por lo que hace a la Unión Europea, su complejidad cultural intrínseca hace que no se pueda relevar la cuestión cultural, muchas veces atada a cuestiones identitarias y nacionales. En ese sentido, las regiones y los poderes locales europeos abogan desde finales de los años 80 que sus políticas culturales no debían ir dirigidas a operaciones de prestigio –como a nivel nacional- sino centrarse en los más variadas manifestaciones de sus respectivos ámbitos, en una clara apuesta por la descentralización y la autonomía de las mismas. Como bien puntualiza Bouzada,

---

<sup>12</sup> <http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001271/127162s.pdf>

Dans cette optique, les directives qui émanaient de l'Union Européenne s'inspirent d'objectifs de structuration sociale, civique et identitaire qui caractérisent la démocratie culturelle, contre une philosophie qui viserait le coup, l'événement, le court terme de la consommation culturelle et la culture-spectacle. Pour ces raisons, la relation entre décentralisation et (re)production identitaire s'affirme peu à peu comme l'un des nœuds les plus consistants de la genèse des politiques culturelles espagnoles (Bouzada, 2007 : 25).

Quizás el caso más paradigmático de institucionalización de la política cultural en el contexto europeo sea el de Francia<sup>13</sup>, y posiblemente el más estudiado, por su importancia, influencia y peculiaridades. La sistematización de un sector gubernamental fuerte e interventor en la construcción y manutención de la cultura de este país es muy bien estudiada y sin duda sirvió de inspiración para el diseño y la implementación de las políticas culturales en España y Catalunya.

El establecimiento del Ministerio de Cultura de España es relativamente reciente y remonta a la construcción de la democracia misma, tras décadas de una dictadura donde la libertad de expresión o de creación se situaba precisamente en las antípodas del régimen. De hecho, la precariedad institucional es la característica principal de los primeros años del Ministerio (1977-82), lo que refleja con bastante exactitud la realidad de la Transición misma – la construcción de todo un esqueleto constitucional nuevo sobre los despojos de un franquismo agonizante aunque jamás derrotado. Bajo el primer gobierno de UCD, la censura se elimina poco a poco y algunos proyectos se ponen en marcha, como la creación del Centro dramático nacional. No obstante, quedan patentes las enormes carencias estructurales del sector cultural – desde la falta de herramientas e ideas desde la administración pública, pasando por el deplorable estado material de los equipamientos culturales existentes hasta la situación de anomia social y cultural de los ciudadanos. La primera encuesta realizada por el Ministerio en 1978, indica que un quinta parte de los hogares españoles no poseen ningún libro, y más del 90% de la población no había pisado nunca en una biblioteca o asistido a una pieza de teatro o un concierto musical (Rubio Aróstegui, 2007: 127). A ello se suma la falta de ambición (y de interés) del Ministerio de Cultura de liderar el proceso de institucionalización de la cultura en España, que será capitaneado verdaderamente por los municipios, y posteriormente, por las comunidades autónomas que acabarán recibiendo la mayor de las competencias en la materia.

La combinación entre la herencia histórica autoritaria, la situación de decadencia física del patrimonio cultural y el contexto de indefinición institucional, territorial y política no proporcionan el escenario ideal para el nacimiento del Ministerio de Cultura que mantendrá una estructura centralista y con una concepción rancia y retrógrada de la cultura y de las políticas públicas. Visto con perspectiva es casi imposible que un organismo con estas características pudiera comprender la complejidad de los múltiples cambios que estaban ocurriendo y a la vez

---

<sup>13</sup> Sobre el proceso de institucionalización de la cultura en Francia, ver Urfalino (1996).

responder a las demandas derivadas de la explosión cultural oriunda de la folia de una juventud ávida y reprimida. En 1982, el PSOE gana las elecciones generales al Congreso de los Diputados, obteniendo una rotunda mayoría absoluta que marcará, por un lado, la culminación de la Transición española y por otro lado, será el inicio de la hegemonía política socialista que perdurará hasta 1996. En esta etapa, se pondrá en marcha la construcción tardía de un Estado del Bienestar, donde el acceso a la cultura era un elemento importante del mismo. Grosso modo, España consolidará su estado democrático con tintes socialdemocráticos (aunque ligeramente influenciados por el neoliberalismo naciente de los 80), todo ello confluyendo con su entrada a la CEE, y luego UE. Así, en 14 años de gobiernos socialistas, a pesar de los altibajos el panorama cambia completamente, en todos los sectores culturales – en gran parte gracias a la articulación de una política cultural de Estado (en sentido multinivel):

*La démocratie s'est consolidée, le niveau de vie des Espagnols s'est amélioré, tant au niveau des revenus que de l'éducation. L'Espagne, entrée dans l'Union Européenne en 1986, a adopté les directives européennes en matière de culture. La structure politique territoriale décentralisée est consolidée, surtout dans le domaine des arts et de la culture. Les industries culturelles du cinéma et du livre, bien insérées dans les rouages et réseaux d'influence, ont été en bonne place dans les investissements gouvernementaux. (Rubio Aróstegui, 2007: 132)*

Sin entrar en los detalles de la evolución y los cambios en cada sector concreto del ámbito cultural, lo importante es resaltar dos hechos: por una parte, el presupuesto, que ha ido creciendo moderadamente año a año, considerando los periodos de elevada presión inflacionaria; por otra parte, la incoherencia ideológica entre teoría y práctica -que son una marca de los gobiernos del PSOE, y la cultura no es excepción- que se perciben en la distancia entre los objetivos del Ministerio, las líneas programáticas del partido, las propuestas electorales y las resoluciones aprobadas en el Congreso. En su conjunto, cuesta hablar de una política cultural socialista real y fundamentada en unos principios claros y definitivos, sino que muchas veces, los intereses inmediatistas del partido han orientado hacia un sentido u otro las políticas culturales, sin seguir necesariamente una lógica ideológica o incluso cayendo en contradicciones aberrantes.

Sin embargo, dada la polarización del sistema político español, desde la oposición se criticaba duramente el modelo intervencionista-socialista sin realmente analizar a fondo en qué consistía dicho “modelo” de política cultural. En 1996, la derecha española gana las elecciones y consigue llegar a La Moncloa tras haberse limpiado (en parte) de sus orígenes no democráticos y gracias al enorme desgaste de los socialistas. El cambio viene liderado por el presidente José María Aznar y su ministra Esperanza Aguirre que alzan banderas liberales y de modernización de la economía y las administraciones públicas españoles. Inspirado en los mantras tatcheristas, resuelven rebajar el Ministerio de Cultura a una mera Secretaría de Estado bajo el paraguas del quimérico Ministerio de Educación y lo consiguen sin justificarlo de forma plausible, evidenciando el menosprecio de los populares por el tema.

Por lo que hace a la articulación territorial, las negociaciones y colaboraciones entre Estado central y CCAA han brillado por su ausencia e ineficiencia durante las dos legislaturas de Aznar (1996-2004). El presupuesto destinado a partidas culturales creció levemente, acompañando la tendencia general de crecimiento económico que experimentó el país y consecuentemente, las arcas públicas – en gran parte en función de la especulación inmobiliaria desmesurada- y que no solo seguirá sino que se incrementará en los años siguientes hasta la agudización de la crisis económica mundial. En definitiva, los populares no representaron una alternativa a los socialistas como enarbolaban, sino más bien aplicaron una política continuista en la mayor parte de los sectores culturales. Quizá el hecho más relevante que opuso a gran parte de la sociedad y del medio artístico contra el gobierno fue la participación de España en la guerra de Irak, y no las políticas culturales del mismo.

Los atentados terroristas del 11M (tres días antes de los comicios electorales) propician el retorno inesperado de los socialistas al poder con José Luís Rodríguez Zapatero al frente, que prontamente restablece el Ministerio de Cultura como tal, devolviéndole su estatus anterior. Hasta 2008, se experimenta un crecimiento del gasto y de las inversiones en el ámbito cultural. Ya en la segunda legislatura (2008-2011), la coyuntura macroeconómica se complica y el presidente socialista se ve obligado a traicionar a sus electores y tomar medidas de corte liberal que afectan no solo la cultura, sino a todo el Estado del Bienestar.

El *harakiri* político de Zapatero conlleva a una debacle electoral del PSOE sin precedentes, y otorga al PP nuevamente el poder y con mayoría absoluta. El ejecutivo de Mariano Rajoy vuelve a absorber la carpeta de la Cultura dentro del Ministerio de Educación, y se incrementa el contraataque neoliberal y conservador – con la excusa de la austeridad- se aplican medidas que ahogan cada vez más al sector cultural, como la subida del tipo impositivo del IVA cultural del 4% al 21%, la reducción de subvenciones y ayudas culturales y el congelamiento de las inversiones en infraestructuras culturales.

El engendramiento de un sector público cultural no ha sido tarea fácil en ninguno de los niveles administrativos y cada caso cuenta con sus peculiaridades. No obstante, la institucionalización de las políticas culturales está relacionada con la construcción de una identidad y un discurso de legitimación, especialmente en las comunidades autónomas históricas, esto es, Galicia, País Vasco y Catalunya. Las tres han trillado un camino parecido que Bouzada (2007: 27-8) sintetiza en tres etapas: a) la primera de *resistencia cultural* que remonta desde el franquismo y se va diluyendo con la democratización y el progresivo reconocimiento de los derechos de las diferentes lenguas y nacionalidades españolas; b) una segunda fase de *construcción identitaria* basada en una recuperación de elementos tangibles e intangibles de las culturas autóctonas, apoyando así las manifestaciones folklóricas y populares y creando una red de equipamientos

culturales de base e instituciones artísticas con el emblema simbólico del proyecto socio-político de cada Comunidad. El aparato cultural propio se orientaba, por tanto, en diversas ramas, desde la animación (*castellers, correfocs*), la red de equipamientos (centros cívicos y socioculturales, casas de cultura), las instituciones simbólicas (museos, archivos, orquestas, teatros), la promoción lingüística y literaria hasta los medios de comunicación (televisiones, radios, periódicos); c) la tercera etapa es la del desarrollo del consumo y de las industrias culturales en un contexto de nuevos desafíos ligados a globalización cultural. La cultura básica ya consolidada busca expandirse hacia otras fronteras, buscando nuevos espacios y visando la dimensión económica de la cultura. Las directrices estratégicas de este nuevo periodo son pautadas por tres campos de intervención: las macro-estructuras de repercusión externa (centros de cultura y arte contemporánea, museos temáticos), el interés ya mencionado por el potencial económico, concretamente, del turismo cultural y del apoyo institucional explícito a las industrias culturales, creativas y audiovisuales.

Ferran Mascarell (2005) también analiza la institucionalización y la evolución de las políticas públicas culturales en la España democrática, y en la Catalunya autonómica. Con la muerte del dictador Franco en 1975 se abre un proceso largo y gradual de transición democrática que tiene su traducción en el sector cultural. Las demandas acumuladas durante años de oscurantismo reaflojan con fuerza increíble en concomitancia con una sociedad que había estado reprimida y pasiva y que en aquel entonces despierta y quiere recuperar el tiempo perdido. Con la llegada de los socialistas al poder en 1982, se dibuja un Ministerio de Cultura fuerte e influyente –en los moldes franceses- intentando emular los países europeos del norte que desde los años 50 habían consolidado un Estado del Bienestar amplio y sólido, donde la cultura o el acceso a la misma era un elemento fundamental. Sin embargo, la realidad es más compleja que las ansias más visionarias. Para empezar, el desencaje territorial de las múltiples nacionalidades culturales españolas que se plasma en los sonados conflictos competenciales entre la AGE y las CCAA (dirimidos por el TC). El poder del Ministerio poco a poco se irá diluyendo, las consejerías autonómicas de cultura impulsarán sus modelos y proyectos culturales, muchas veces en descompaso con los ayuntamientos y entes territoriales locales – como es el caso de Catalunya.

El tránsito de la dictadura a la democracia ha sido un proceso lento, gradual y complejo en España, acompañado a la vez de la edificación tardía de unas estructuras administrativas que compusieran el llamado Estado del Bienestar Social. La institucionalización de la cultura es un ejemplo más de la dificultad de entender lo cultural desde una perspectiva pública en un contexto democrático. Mascarell (2005:164-66) recapitula de forma breve y concisa los principales retos enfrentados por la población, los agentes sociales y culturales y los representantes políticos,

primero en la década de los 80, luego en los 90 y el desarrollo en el siglo XXI hasta llegar al punto actual.

Al principi de l'era democrática a Espanya, la situació de les polítiques culturals públiques destacava per la inexistència d'un contingut més o menys semblants a les que es van practicar al llarg dels anys cinquanta, seixanta i setanta a tot Europa, que havien forjat un Estat cultural del benestar bastant generalitzat a tots els països europeus. A Espanya el nivell d'infraestructures quedava lluny dels estàndards europeus, cosa que també passava amb els nivells de consum. La modernització de l'administració cultural no s'havia produït, de manera que, el 1980, els «tics» ministerials eren encara els del vell Ministeri d'Informació i Turisme. (Mascarell, 2005: 164)

A pesar de ello, y motivado por las grandes expectativas que existían en la sociedad española del momento, ansiosa por cambios y aires de modernidad, hay aspectos positivos muy remarcables. Por un lado, el texto constitucional mismo, en sus art. 44 y 46, reconoce la responsabilidad meridiana del Estado en el impulso de una vida cultural activa y rica. Por otro lado, el papel destacado que los ayuntamientos y luego las comunidades autónomas jugaran en el proceso, protagonizando en muchos casos experiencias culturales de primera orden. asimismo, cabe mencionar el rápido y paradójico fortalecimiento del Ministerio de Cultura, aparentemente contrario a la descentralización apuntada por la Constitución e insólito en cuanto a las generosas partidas presupuestarias iniciales otorgadas a la carpeta – en un contexto continental, como bien afirma Mascarell, que ya enfatizaba la austeridad en momentos de recesión económica.

Asimismo, el enfilea seis indicadores que ejemplifican el desinflamiento de la preeminencia del Ministerio de Cultura. El primero es la progresiva fragmentación de las iniciativas gubernamentales, todavía en la primera etapa socialista, tras la sustitución de Javier Solana por Jorge Semprún, las tendencias más globalizadoras del primero son sustituidas por una priorización de la “alta cultura” en detrimento de la “sociocultura” – relegada a la carpeta de Asuntos Sociales. En segundo lugar, el Ministerio mantuvo una visión estrecha de la cultura que se trasladaba en un concepto restringido de políticas culturales. Lo que hizo que las iniciativas estuvieran distantes de la interdepartamentalidad y la transversalidad en el seno del gobierno central, donde debería haber florecido una relación fluida y articulada entre la Cultura y los Ministerios de Obras Públicas, Trabajo, Exteriores, Comunicaciones, Educación o Transportes.

En tercer lugar la obsesión por las grandes infraestructuras (en un faraónico incrementalismo típico de la cultura administrativa española) poniendo los edificios y las representaciones de poder por encima de los usos y necesidades y las demandas sociales y culturales asociadas. En cuarto lugar, la improvisación, la ambigüedad, superficialidad y discontinuidad de las políticas culturales del Ministerio también han contribuido para desvirtuar su papel, desprestigiar su imagen y desenfocar los objetivos de su actuación. En quinto lugar, la elección no siempre acertada de promocionar grandes eventos y ferias internacionales para exhortar la *grandeur espagnole*, que muchas veces han sido fiascos colosales que conllevarán a un

gigantesco despilfarro de recursos públicos (Olimpíada Cultural de Barcelona, Madrid Capital Europea de la Cultura o la Exposición Universal de Sevilla). Por último, los continuos conflictos competenciales entre Estado y CCAA y la dificultad de definir un reparto claro y satisfactorio han significado el solapamiento de funciones o el ocaso administrativo – ambos contraproducentes. De tal manera, que la cultura se acaba utilizando como arma político-identitaria en clave de Estado-nación, un instrumento para reforzar la identidad colectiva española, catalana o la que fuere.

Como hemos visto, la trayectoria institucional cultural nacional está marcada por los desencuentros ideológicos y la discontinuidad en cuanto a política pública – hechos que provienen del pasado histórico pero también evidencian, en muchos casos, la incapacidad de las administraciones públicas (estatales y autonómicas) de fijar una visión común amplia, coherente y sostenida en el corto, medio y largo plazo. Sin embargo, las demandas ciudadanas acumuladas demandaban una actuación múltiple, compleja e inmediata, lo que ha otorgado directa e indirectamente a las ciudades y municipios un protagonismo antes inexistente en materia cultural. Así los poderes públicos de ámbito local encabezan buena parte de las iniciativas y se convierten en el gran referente de las políticas culturales propiamente dichas. En el caso de Barcelona, la prominencia de la Diputación de Barcelona se refleja incluso en las importantes partidas presupuestarias destinadas al sector, que durante años llegó a equiparar o superar las inversiones del propio Departament de Cultura de la Generalitat.

Por su parte, el Ajuntament de Barcelona que durante tres décadas estuvo dirigido por fuerzas políticas progresistas de izquierda (PSC con apoyo del PSUC y luego ICV-EUiA) hizo de la cultura una gran bandera política y administrativa, como un ámbito fundamental y estratégico para el desarrollo económico, las reestructuraciones urbanísticas y para las transformaciones sociales. Barcelona ha protagonizado cambios profundos en los últimos 35 años que se pueden resumir en algunas etapas características. El primer momento coincide con el advenimiento de la democracia entre 1979-1985 y se trata de un periodo de *normalización política*, que implicó el fin de la clandestinidad para muchos que se habían opuesto al régimen y significó la eclosión de las carencias y demandas ciudadanas. Consecuentemente, se observa una apuesta por la democratización de la cultura, la reconquista de los espacios públicos por la ciudadanía y la redescubierta de la tradición y las fiestas populares. El buque cultural insignia es el *Centre Cívic*, un equipamiento de proximidad, que fomenta la cohesión social y que visa corregir los desequilibrios territoriales en materia cultural.

El segundo momento histórico coincide con la entrada de España en la CEE y la organización de los Juegos Olímpicos de Barcelona. Entre 1986-1995, la ciudad padece una metamorfosis funcional, pasa de ser una capital de provincia industrial para convertirse en una

ciudad mundial dedicada a los servicios. Las transformaciones económicas van de la mano de los grandes proyectos de regeneración urbanística, a la par que se consolida el sistema público cultural, con la creación de infraestructuras colosales. El tercer gran cambio surge entre el 1996-2004, una época de expansión económica y aceleración del proceso de globalización (ambas contribuyendo al fenómeno de la inmigración internacional) que situará a Barcelona como un polo multicultural. Algunas tendencias de la etapa anterior se mantienen, incorporando el concepto de ciudad del conocimiento que sitúan la cultura, la innovación, la tecnología y la creatividad en el epicentro del desarrollo económico y social. De este periodo se puede destacar los planes estratégicos para la cultura (1999) y los nuevos acentos del mismo (2006) que pretenden ratificar y planear una serie de políticas culturales en sintonía con los nuevos tiempos. De hecho, la red de *Fàbriques de Creació* se prevé en el marco del programa *Barcelona Laboratori*, uno de los ejes de la política cultural barcelonesa.

La crisis financiera que se inicia en 2007 y perdura hasta la presente fecha afecta a prácticamente todos los sectores del Estado del Bienestar en España y Catalunya, golpeando duramente el entorno cultural. En Barcelona, por primera vez desde la Transición los socialistas pierden la alcaldía, con lo que la ciudad pasa a ser gobernada (en minoría) por los conservadores de CiU. La falta de ingresos públicos, los recortes presupuestarios indiscriminados y el cambio de prioridades políticas por parte del Ajuntament hacen que buena parte del discurso cultural cambie de dirección, provocando atritos entre administración, actores de la cultura y vecinos (como en el caso de la Fabra i Coats que expondré a continuación). Jordi Martí (PSC) es sustituido por Jaume Ciurana<sup>14</sup> (CiU) al frente del ICUB, que pone el acento en grandes proyectos de impacto visual y mediático (y costes elevados) como el *Born Centre Cultural*, el nuevo mercado de *Els Encants* o el *Disseny HUB*. En cambio, las fábricas que por definición son más autónomas y rentables acaban recibiendo un trato más bien secundario y residual, aisladas<sup>15</sup> de las prioridades culturales del municipio.

## 6. Estado de la Cuestión

Actualmente existen dos grandes redes de fábricas y espacios intermedios, una es europea *Trans Europe Halls*<sup>16</sup> y la otra se proyecta más allá de las fronteras del viejo continente, *ARTfactories/Autre(s)pARTs*<sup>17</sup>. La primera es una red de centros culturales independientes multidisciplinares que cuenta con cerca de 50 miembros y otras 20 organizaciones amigas por toda Europa. Proporciona un fórum dinámico intercambio de ideas, experiencias que apoya a las

---

<sup>14</sup> <http://www.abc.es/20110803/local-cataluna/abci-jaume-ciurana-administracion-debe-201108030904.html>

<sup>15</sup> [http://ccaa.elpais.com/ccaa/2013/10/30/catalunya/1383160098\\_070388.html](http://ccaa.elpais.com/ccaa/2013/10/30/catalunya/1383160098_070388.html)

<sup>16</sup> <http://www.teh.net/>

<sup>17</sup> <http://artfactories.net/>

iniciativas de cada centro, facilitando las colaboraciones artísticas en el continente. La segunda es una plataforma de recursos en línea que reúne proyectos, espacios, agentes, textos y experiencias artísticas fundadas sobre un *engagement* con las comunidades. El objetivo es disponer de un lugar común para todos los espacios vinculados de cooperación, ayuda mutua, pensamiento, reflexión y acción conjunta con un fuerte acento en los proyectos compartidos de transformación social y urbana. Ambas *networks* inciden directamente en el debate y la implementación de políticas culturales, presionando las instituciones a través de la movilización ciudadana que se canaliza en las fábricas de creación.

Respecto a las fábricas culturales es posible encontrar iniciativas pioneras en Europa, concretamente en Alemania (*UFA Fabrik*<sup>18</sup> en Berlín), en Finlandia (*Kaapelitehdas*<sup>19</sup> en Helsinki), en Hungría (*BAF*<sup>20</sup> en Budapest) y en Francia (*Mains d'Oeuvres*<sup>21</sup> en París y *Friche Belle de Mai*<sup>22</sup> en Marsella). En EEUU, son destacables las trayectorias de la *Flux Factory*<sup>23</sup> (New York), la *Bell Art Factories*<sup>24</sup> (California) y *Art Factory*<sup>25</sup> (New Jersey). Pero también en América Latina, especialmente los casos de la *La Nana*<sup>26</sup> (México DF) y de la red de *Fábricas de Artes y Oficios* (FAROs)<sup>27</sup> en México, así como las experiencias en Argentina de *La Fábrica Cultural*<sup>28</sup> (Córdoba) y de *IMPA Lá Fabrica*<sup>29</sup> (Buenos Aires).

En lo concerniente a los espacios de creación alternativos, es posible identificar dos casos interesantes en el estado español, el primero ubicado en Euskadi es la *Tabakalera*<sup>30</sup> (San Sebastián) y el segundo en la capital conocido como *Matadero*<sup>31</sup> (Madrid). Cabe señalar la preocupación del gobierno autonómico vasco en la figura del Observatorio Vasco de la Cultura que demuestra interés por el tema de las fábricas culturales y la recuperación de espacios en desuso para convertirlos en espacios públicos polivalentes autogestionados – ya sean en las docas y dársenas de Bilbao o Donostia. Ambos centros sintonizan en gran parte con la filosofía y la manera de trabajar y entender el arte de las fábricas de creación. La opción madrileña fue de no constituir una red territorial, sino concentrar en una gran infraestructura a diversos agentes, y con

---

<sup>18</sup> [www.ufafabrik.de](http://www.ufafabrik.de)

<sup>19</sup> [www.kaapelitehdas.fi](http://www.kaapelitehdas.fi)

<sup>20</sup> <http://www.budapestartfactory.com/>

<sup>21</sup> <http://www.mainsdoeuvres.org>

<sup>22</sup> <http://lafriche.org/>

<sup>23</sup> <http://www.fluxfactory.org>

<sup>24</sup> <http://bellartsfactory.org/>

<sup>25</sup> <http://artfactory.us.com>

<sup>26</sup> <http://www.conarte.mx/inicio/la-nana-f%C3%A1brica-de-creaci%C3%B3n-e-innovaci%C3%B3n/>

<sup>27</sup> <http://www.cultura.df.gob.mx/index.php/faros>

<sup>28</sup> <http://www.lafabricacultural.com.ar/>

<sup>29</sup> <http://impalafabrica.org.ar/>

<sup>30</sup> <http://www.tabakalera.eu/>

<sup>31</sup> <http://www.mataderomadrid.org/>

una vocación de intervención en el entorno. A día de hoy, el Matadero es más un centro de arte contemporáneo en un barrio alejado que un referente sociopolítico para los vecinos de Legazpi.

En el territorio catalán, más allá de la capital, se encuentran al menos dos centros culturales alternativos que merecen mención por que pueden ser considerados fábricas de creación por sus similitudes de objetivos y actuaciones: por un lado la *Roca Umbert*<sup>32</sup> (Granollers) y por el otro el *Estruch*<sup>33</sup> (Sabadell). Ambos centros culturales se sitúan en ciudades del arco metropolitano-industrial de Barcelona y son edificios imponentes en cuanto a su tamaño y ejercen como polos catalizadores de jóvenes creadores emergentes de la zona del Vallès. Una investigación más minuciosa seguramente podría revelar la existencia de iniciativas itinerantes por toda la península (en la familia ZZZ de Lextraít) y también centros culturales intermedios en zonas rurales y suburbanas, como en el caso galo.

## 7. Las *Fàbriques de Creació* de Barcelona

Una vez recorridos los antecedentes históricos de la política cultural en el entorno geográfico europeo, español, catalán y barcelonés, y presentado el estado de la cuestión de las fábricas culturales por el mundo, llegamos al cierre de este trabajo, las llamadas *fábricas de creación*, o *espacios intermedios de creación* estando a medio camino entre los *Centres Cívics* y un equipamiento cultural tradicional (sala de espectáculo, galería, etc.). Martí Manen (2012: 22) afirma que “*basculan entre el ser un centro de arte, ofreciendo resultados a sus visitantes, y un espacio para la investigación y el desarrollo. La confluencia de objetivos varios obliga, en estos casos, a replantear el sentido de la institución cultural así como sus tiempos y modos de análisis*”. La idea de fábrica, remete a la producción de bienes aliada a su vertiente experimental, de *colaboratorio*. Para acotar el objeto de análisis y diferenciarlo de otras políticas culturales en Barcelona, el primer criterio abordaje para situar e identificar sería el de la exclusión: que no es una fábrica de creación. No es un Centro Cívico, Social o un Casal – aunque su relación con el entorno es imprescindible y muchas veces rozará las ‘competencias’ de los centros recién mencionados. Asimismo la estrecha colaboración con ellos es fundamental. No es un museo, una galería de *vernissage* o una sala de espectáculos de entretenimiento – pero, pueden contener y funcionar como tales también. Tampoco hay que confundirlas con las industrias culturales o creativas. Aunque los conceptos de fábrica e industria guarden relaciones semánticas, en el campo cultural se refieren a realidades productivas y preceptos filosóficos y metodológicos opuestos. Las industrias creativas parten de un modelo productivo, por lo general, afín al capitalismo y a gran

---

<sup>32</sup> [www.rocaumbert.cat](http://www.rocaumbert.cat)

<sup>33</sup> <http://www.lestruch.cat/>

escala, mientras las fábricas buscan rescatar la artesanía de los procesos creativos a menor escala y con un trasfondo político crítico.

Como hemos visto, la esfera local del poder público ha tenido un papel protagonista en la promoción y la dinamización de las políticas culturales muy vinculadas a las enormes demandas ciudadanas que se visibilizan a partir de la transición española. En Barcelona, históricamente, tanto la Diputación, como el Ajuntament han intentado responder a las ansias y las necesidades de los distintos sectores culturales, incluso más que el Departament de Cultura de la Generalitat<sup>34</sup>.

El programa de Fábricas de Creación es una iniciativa del Institut de Cultura de Barcelona (ICUB) que responde a reivindicaciones de asociaciones, colectivos y artistas que buscaban transformar espacios urbanos abandonados o en desuso y convertirlos en espacios impulsores de cultura y pensamiento crítico. La innovación, la creatividad y las cuestiones ligadas al conocimiento -algunas de las grandes banderas izadas por el consistorio municipal actualmente-, tienen su aplicación práctica en la política de red de fábricas culturales. Con el cambio de gobierno en 2011 y la llegada de CiU y su discurso conservador neoliberal, aplicando duras medidas de ajuste presupuestario (también conocidas como recortes), es posible notar un cambio de prioridades en materia de políticas culturales que no favorecen al programa de Fàbriques (con unos recursos pequeños en comparación a otros equipamientos culturales de grande porte). Si bien es cierto que para el discurso oficialista la cultura sigue siendo un eje estratégico de la ciudad, a nivel conceptual, el ejecutivo liderado por Xavier Trias pone énfasis en otros sectores del ámbito cultural – vinculados a los circuitos más comerciales como el turismo masivo o los grandes equipamientos como el *Museo del Disseny HUB*, el *Born Centre Cultural* o el nuevo *Mercat dels Encants* por ejemplo. El programa de las Fàbriques lleva el emblema socialista y está marcado por un discurso progresista. Además, está afincado en los distritos donde históricamente las fuerzas de izquierdas son mayoritarias (antes PSC, ahora ERC y otros).

Hay 5 ejes fundamentales que orientan el Programa de Fábricas de Creación de BCN. En primer lugar la *excelencia* y la *calidad*. Es decir, se apuesta por un nivel alto en los trabajos artísticos realizados dentro de los centros culturales. En segundo lugar, se procura entrelazar las redes profesionales artísticas y culturales con otras redes profesionales (educativas, sociales, empresariales, académicas) promoviendo la *intersectorialidad* y la *integración*. En tercer lugar, se prima por la *multidisciplinaridad* de lenguajes, disciplinas y enfoques. En cuarto lugar, y asociado a los efectos positivos de la globalización (¡qué los hay!) se incitan firmemente los intercambios multiculturales y multiétnicos, dentro de las fábricas como fuera de ellas con signo de identidad e *internacionalización*. En quinto lugar, la ya explicitada *hibridación* o *fusión* entre el sector público y privado (incluyendo el tercer sector) en la financiación y gestión de dichos espacios,

---

<sup>34</sup> Sobre las disparidades administrativas en la cultura, ver Ulldemolins Rius (2012).

basada en la *corresponsabilidad* y la *confianza mutua*. Bien mediadas e implementadas, dichos valores pueden dar lugar a algo parecido a una experiencia de *administración deliberativa*<sup>35</sup>.

Actualmente, el programa cuenta con 9 equipamientos culturales (ver *Mapa 1*) de titularidad municipal pero con características diferentes entre sí y algunos fundamentos comunes entre sí, coincidiendo en cierta medida con la “tipología” propuesta por Lextrait. Pese a ello, es evidente que solo en la ciudad de Barcelona existen diversos otros espacios creativos que podrían encajarse en la definición de fábrica de creación presentada por el propio programa municipal. La red se subdivide según su origen y su tipo de gestión. Por un lado están los espacios que nacen desde movimientos artísticos y ciudadanos que durante años consiguieron consolidarse como promotores de la creación multidisciplinar como son el Ateneu 9 Barris, la Nau Ivanow, la Escocesa y Hangar. No casualmente, las cuatro se sitúan en barrios más bien periféricos (Nou Barris, Sant Andreu y Poble Nou, respectivamente) e históricamente industriales-obreros, al margen del centro de la ciudad y con una escasa implementación de servicios públicos y lugares de cultura. Posiblemente estas encajarían más en el perfil WWW con toques de YYY.

Por otro lado, encontramos a equipamientos de construcción reciente y son capitaneados por agentes representativos de su respectivo ámbito artístico, ya sea el circo (Central del Circ), la danza (Graner) o las artes escénicas (Sala Beckett Obrador y La Seca). Estas cuatro últimas sintonizan con el perfil YYY pero no se trata de un concepto estanque. Finalmente, está la única cuya gestión directa es 100% municipal, la Fabra i Coats, que ostenta la tarea de coordinar las demás y ser una especie de nudo central del proyecto, por su tamaño físico y su valor simbólico en la zona de Sant Andreu.

**Mapa 1. Las Fábricas de Creación de Barcelona.**



Fuente: <http://fabriquesdecreacio.bcn.cat/>

<sup>35</sup> Sobre este y otros *issues*, consultar Brugué (1996) y Gomà & Subirats (1998).

A priori, el programa del Ajuntament de BCN aplica la estrategia del control, traspasándolo desde la cima hacia abajo como bien se explicita en la autodefinition expuesta en la web:

Fábricas de Creación de Barcelona es un programa integrador, que genera efectos multiplicadores y busca complicidades; un **nuevo modelo de gestión** que rehúye la tendencia habitual de las administraciones a crear redes uniformes y de gestión estándar. En este caso, se apuesta por una *colaboración directa* con los diferentes colectivos que gestionan los equipamientos y que son los que realmente estructuran, dan forma y hacen crecer el proyecto. (<http://www.bcn.cat/fabriquesdecreacio/>)

El ICUB ha firmado convenios específicos con cada uno de estos centros respondiendo a sus necesidades, sus peculiaridades y dando libertad para la toma de decisiones por parte de los gestores en el terreno. En comparación con otras ramas de la administración pública, ha habido avances en este campo gracias a una orientación clara y precisa del rumbo a seguir, al menos en el discurso oficialista: Barcelona es una Ciudad que inspira e innova, en todos los sentidos, y la gestión pública debe ser la primera a promover y reflejar ese espíritu. Tal y como se ve, los argumentos de Lextrait se ven aquí reflejados, así como parte de la metodología administrativa de Osborne y Plastrik (ver *Tabla 1* abajo), concretamente las estrategias central (fijar metas y objetivos plausibles, alcanzables y evaluables rellenos de valores), del control (descentralización real, deliberativa e intercoordinada del poder hacia la ciudadanía corresponsable y coprotagonista de las decisiones) y de la cultura (la necesidad de un cambio de *chip* en lo que se refiere a la política y a las políticas públicas del ámbito cultural y general). Lo que se pretende, en el campo de la cultura y las artes a parte de fomentar la creatividad, una mayor autonomía a las comunidades, empoderándolas, y generando una visión de futuro compartida para cada barrio, zona o distrito de la ciudad vinculada a la acción y las políticas culturales.

Por lo que hace a la definición de fábricas del programa mezclada con los rasgos comunes indicados por Lextrait, observamos que no existe ninguna que se encuadre en la categoría XXX – la más precaria, marginal y subversiva- con la excepción del Ateneu 9 Barris cuya institucionalización es fruto de una intensa y prolongada lucha social y política. Ni tampoco hay ninguna “caravana de creación itinerante” al estilo ZZZ. Lo que encontramos son ocho espacios altamente interesantes que oscilan entre los perfiles WWW e YYY, combinando elementos de ambos. Además, en el programa se plantea un equipamiento de mayor peso e influencia, la ‘madre-fábrica’ Fabra i Coats, que por su gestión directamente municipal, su aislamiento ante la comunidad y sus conflictos con las entidades locales no permiten situarla en ninguna familia, es *sui generis*; podría tener una tríada nueva exclusiva solo para ella (como KKK, por ejemplo).

**Tabla 1. Las fábricas de creación de BCN y sus *mission statements*.**

	<b>Misión</b>
<b>Fabra i Coats</b>	<i>La nave central de Fabra i Coats debe ser un gran contenedor de producción cultural que se caracterice por la transversalidad y la polivalencia. Deberá sumar funciones, usuarios y disciplinas variados que garanticen una actividad cultural y creativa destacada.</i>
<b>Ateneu Popular 9 Barris</b>	<i>Proyecto colectivo ubicado en un centro cultural público en el que la acción cultural y artística sirve como herramienta de transformación social y gestionado con transparencia, autonomía e independencia. En el terreno artístico, se pretende potenciar la creación y fomentar la formación artística desde una óptica no mercantilista, comprometida socialmente, con el fin de apoyar la creación joven y las culturas emergentes, siempre desde la calidad y la excelencia artística. En el contexto sociocultural, se pretende fomentar el compromiso social y solidario entre los ciudadanos, así como su espíritu crítico, mediante el estímulo de la participación y la dinamización de la cooperación entre entidades.</i>
<b>Nau Ivanow</b>	<i>Especializada en artes escénicas, la Nau Ivanow es una plataforma de impulso de proyectos artísticos, especialmente de jóvenes creadores, que da cobertura a todas las fases del proceso de creación. Desde su nacimiento, la Nau apuesta por la calidad en la producción cultural en Barcelona, ofreciendo espacios y recursos a creadores y profesionales de la cultura para facilitar el desarrollo de sus proyectos. La Nau es, además, un espacio de encuentro entre ciudadanía y artistas, garantizando el acceso de los ciudadanos a contenidos culturales innovadores y de calidad.</i>
<b>La Escocesa</b>	<i>La Escocesa es un centro de producción artística enfocado a las artes visuales, autogestionado y con vocación pública. La Escocesa, como centro de producción artística, apuesta por ofrecer a los artistas y colectivos residentes distintos espacios a precios asequibles (espacios de trabajo, sala polivalente, material para producción, promoción e intercambio internacional), favoreciendo su profesionalización y la mejora de su carrera artística.</i>
<b>Hangar</b>	<i>Hangar es un centro abierto para la investigación y la producción artística que brinda su apoyo a creadores, artistas y colectivos. El centro ofrece un contexto y unos servicios que posibilitan la investigación y el desarrollo de las producciones artísticas de forma parcial o integral, y acompaña sus resultados mediante su inclusión en varias redes y plataformas o la detección de las posibilidades de anclaje de los proyectos en otros sectores.</i>
<b>La Central del Circ</b>	<i>La Central del Circ es un espacio de creación, entrenamiento, ensayo, formación continuada e investigación dirigido a profesionales de circo, tanto artistas individuales como compañías. Incluida en el programa Fábricas de Creación impulsado por el Ayuntamiento de Barcelona, La Central del Circ permite que los artistas de circo se entrenen, se formen, ensayen y creen sus espectáculos. Como plataforma para artistas y compañías emergentes, fomenta la profesionalización de los artistas y la interrelación de las disciplinas circenses.</i>
<b>La Seca</b>	<i>Fábrica de creación contemporánea dedicada a la creación, la producción y la difusión en los ámbitos del teatro, la danza, la magia, el circo y otras artes escénicas, tanto visuales como musicales. Es una iniciativa del Brossa Espai Escènic, que además propone actividades que fomenten el estudio y la experimentación de nuevos lenguajes creativos y programas de formación y de reflexión.</i>
<b>Sala Beckett/Obrador</b>	<i>La Sala Beckett/Obrador Internacional de Dramaturgia es un espacio de creación, formación y experimentación teatral, dedicado especialmente a la promoción de la dramaturgia contemporánea, y es un punto de encuentro de dramaturgos con otros creadores escénicos, artistas de otras disciplinas y público en general. El equilibrio permanente entre las actividades de formación y laboratorio y las de producción y exhibición de espectáculos profesionales hace de la Sala Beckett y de su Obrador un lugar particular, a medio camino entre la escuela artística, el centro cultural y el</i>

---

*teatro de cartelera. Una fábrica de creación teatral contemporánea con una mirada atenta sobre el texto dramático y su permanente actualización.*

---

**Graner**

*El Graner es el centro de creación y profundización del lenguaje del cuerpo y el movimiento. Actúa en base a diferentes líneas de trabajo para incidir en el tejido creativo desde diferentes contextos. Los ejes principales del Graner son: creación, internacionalización, pensamiento, educación y proximidad. El Graner acoge residencias de creadores de danza, desarrolla proyectos de cooperación artística con otros agentes culturales y promueve la integración del espacio en el barrio, entre otros objetivos. Así pues, como centro de creación, ofrece la oportunidad de aprender sobre la forma y práctica artística y está caracterizado por una organización inclusiva y cercana al público, con actividades de proximidad. Esta diversificación de las líneas de trabajo, apoyada por una comunicación basada en la inmediatez de la red, nos permite actuar dentro del contexto cultural de la ciudad y dotarlo de herramientas de creación y de difusión de diferentes formatos.*

---

Fuente: [www.fabriquesdecreacio.bcn.cat](http://www.fabriquesdecreacio.bcn.cat)

### **7.1 Ateneu 9 Barris**

El primer espacio de creación a comentar es el *Ateneu Popular 9 Barris*, ubicado en el distrito de Nou Barris –una zona históricamente olvidada por los sectores públicos e infinitamente rica culturalmente. En este barrio obrero y periférico, la lucha del movimiento vecinal activo y reivindicativo ha conseguido que en 1977, esta antigua fábrica de asfaltos se convirtiera en un equipamiento cultural y social. Conseguir el reconocimiento institucional no fue tarea fácil, sin embargo el movimiento okupa en este caso logró, establecerse y legitimarse utilizando el circo y las artes parateatrales como herramienta de transformación social e intervención urbana.

El pasado combativo delinearé en gran medida el funcionamiento y la gestión del Ateneu, con un acento muy marcado en la participación ciudadana, el voluntariado y la autonomía. El local -de titularidad municipal- cuenta con más 2500 m<sup>2</sup> que se dividen en salas de ensayo, oficinas, talleres, gimnasio, un escenario de teatro, un bar restaurante, cocina y almacenes que albergan actividades múltiples. Pasó por reestructuraciones en 2010 para adaptarse a las crecientes demandas que requerían su entrada en el programa de *Fàbriques de Creació del Ajuntament*.

La gestión es descentralizada a cargo de la *Associació de Bidó de Nou Barris*, una entidad sin ánimos de lucro que articula canales directos de participación que visan la toma de decisiones colectiva y hace responsables a los vecinos del barrio en la determinación de los objetivos del espacio, la definición de su programación, la producción de sus espectáculos y a la vez son parte integrante del proceso de *accountability*. De esa forma, “*Bidó de Nou Barris com a associació gestora, conjuntament amb la resta d'associacions i col·lectius ubicats a l'Ateneu, són els responsables de la plasmació del projecte que representa avui l'Ateneu Popular. En un procés evolutiu i per tal d'acordar amb les administracions públiques el marc polític més adequat per assegurar una bona gestió dels recursos, l'associació Bidó de Nou Barris ha desenvolupat una proposta de gestió anomenada gestió ciutadana, que sobre la base del consens proposa una nova*

*manera d'entendre la participació ciutadana en els afers públics. La gestió ciutadana és la gestió de recursos públics basada en l'aportació voluntària i portada a terme per una entitat totalment lligada al territori i implantada en ell, en base a un projecte social avalat i liderat tant pel teixit associatiu com per la mateixa administració pública”*<sup>36</sup>. Este centro cultural público utiliza la capacitación comunitaria para mejorar la cohesión social, la solidaridad y la creatividad por medio de diferentes procesos artísticos, educativos, sociales y culturales que le convierten en un laboratorio de políticas públicas, cuyos valores son la independencia, la eficacia y la transparencia.

Por lo que hace al terreno artístico propiamente dicho, se enmarca en un paradigma no mercantilista y comprometido socialmente, intentando escapar a las lógicas más perversas del capitalismo, generando un discurso alternativo y fomentando la creación joven y las culturas emergentes, sin menoscabar la calidad y la excelencia de los productos y resultados. Así, el Ateneu 9 Barris se ha consolidado como un gran referente del circo en Catalunya desarrollando un trabajo consistente de formación de nuevos profesionales a través de la realización de cursos en los diversos segmentos educativos, la *Escola Infantil de Circ* (fundada en 1984) y la *Escola Juvenil de Circ* (constituida en 2003), en estrecha colaboración con las escuelas y la comunidad. En la línea del circo social, trabajan e investigan la relación entre el circo y las discapacidades, las cuestiones relacionadas a la exclusión social, especializándose en la *formación de formadores*, que difundan y repliquen la metodología del Ateneu y sus buenas prácticas, ampliando los efectos positivos de su trabajo y de su misión. Como polo creador, destaca la realización de eventos culturales de pequeño y gran formato, como el *Circ d'Hivern* y los *Combinados de Circo*. Asimismo, el Ateneu ofrece becas para residencias artísticas y promueve intercambios de jóvenes y profesionales circenses que añaden valor y excelencia a las creaciones de la casa.

Dentro de la lógica gestora del centro, se establecen diferentes comisiones en función del área temática, cada una con sus respectivas competencias: la Comisión Artística, la Comisión de Programación, la Comisión de Formación y Circo Social, la Comisión de la Revista del Ateneu y la Comisión Gestora. La capacitación de los empleados está muy vinculada a la capacitación de la comunidad ya que existe un solapamiento entre ambos, en la figura de los voluntarios pero también de algunos de los técnicos culturales que trabajan en el Ateneu. La mejora del capital humano va vinculada a las propias dinámicas participativas y asamblearias que fundamentan la creación y el funcionamiento del Ateneu, aunque su puesta en marcha depende del tiempo y la motivación de los propios vecinos implicados y de los recursos que disponga el centro cultural para tales fines.

---

<sup>36</sup> <http://www.ateneu9b.net/>

Las líneas de financiación se subdividen entre administraciones públicas (60% del total) y recursos generados por el propio Ateneu con sus actividades formativos, espectáculos, etc (40% del total). El Bidó de Nou Barris colabora activamente a nivel local con el Ajuntament de la ciudad, y más concretamente con el distrito de Nou Barris y el ICUB; a nivel autonómico con el Departament de Cultura de la Generalitat; a nivel estatal, con la Secretaria de Estado de la Cultura en la figura del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música (INAEM); además de recibir otras aportaciones públicas y privadas multiniveles.

En definitiva, el Ateneu 9 Barris es una fábrica de creación que posee una base social arraigada y adopta posturas ideológicas contundentes, reafirmando su papel como actor político y social en defensa de la cultura como pilar esencial del Estado del Bienestar, y promoviendo el acceso a la misma como un derecho universal de una sociedad democrática libre y avanzada. No obstante, la gestión cívica y ciudadana no está exenta de problemas, retos y dificultades. Como relata Sergi Díaz (2007:234-35), el Ateneu padece de su propio éxito con el crecimiento de la plantilla y las actividades, se ha disminuido la cantidad de voluntarios que antes se equiparaba a los profesionales contratados. Cuanto mayor es la organización, más difícil se conciben las dinámicas decisorias y participativas que definen la gestión de este espacio.

## **6.2 Nau Ivanow**

La segunda fábrica de creación que describiré analíticamente es la Nau Ivanow, un espacio de creación y difusión de la cultura, ubicada en el distrito de Sant Andreu, en el barrio de La Sagrera. Está especializada en las artes escénicas, con un carácter fuertemente experimental, alternativo y *underground* en comparación con otros teatros y salas de espectáculo más convencionales. Constituye una plataforma de impulso a proyectos artísticos, que cubre todas las fases del proceso creativo y su enfoque prioritario es catapultar a los jóvenes creadores – dándoles el soporte necesario para aprender, producir y difundir sus propias actividades.

El edificio fue inaugurado en 1968 y se trataba de una fábrica de pinturas que pertenecía a un empresario de orígenes eslavos -*Victor Ivanow Bauer*. El crecimiento de los negocios producirá el traslado de la empresa a la Zona Franca, y el recinto industrial pasará a ser alquilado por diversas compañías del sector textil. El surgimiento de la Nau como centro cultural remonta al año de 1998, cuando el arquitecto y fotógrafo *Xavier Bassiana* la adquiere con el afán de montar su propio estudio, pero la idea crece y florece con lo que se transforma en un nuevo espacio de cultura contemporánea de la ciudad, en una zona que carecía de semejante tipo de iniciativa.

La Nau nace con un espíritu y una vocación local, pero a la vez internacional y multicultural, erigiéndose como un espacio de encuentro y entrelace de artistas y la ciudadanía,

ofreciendo una programación cultural diferenciada, accesible y de calidad, así como cursos y otras actividades formativas.

A partir de 2006 es gestionada por la *Fundació Sagrera*, que asume el relevo de la anterior Associació Cultural La Nau Ivanow (ACLNI). En el año de 2010 se incorpora al programa de *Fàbriques de Creació* del ICUB. Desde 2013, la Fundació puso en marcha un proyecto innovador llamado *Espai30*<sup>37</sup>, que busca fomentar todavía más la participación social, promover las actividades de las entidades barriales en un marco multidisciplinar que contemple formatos variopintos. Dicho proyecto nace de una reestructuración interna de la propia entidad gestora que redefinió los usos de los espacios de la Nau Ivanow. Así, de los casi 3000m<sup>2</sup> que componen el espacio en su totalidad, dos tercios (2000m<sup>2</sup>) se destinan al proyecto *Fàbriques de Creació* propiamente, con las prerrogativas establecidas por el mismo, y un tercio (1000m<sup>2</sup>) se utiliza para actividades de dinamización social a cargo de *Espai30*, que busca implementar “*una nova filosofia de servei al barri i esdevenir un lloc de trobada per acollir i potenciar una diversitat d'activitats de diferents disciplines de les arts i la cultura, adequats a les característiques de l'espai. Fotografia, música, coneixement, tertúlies, debats, projeccions, monòlegs,...*”<sup>38</sup>. Es decir, ha habido una división/especialización de los dos ejes vertebradores de la Nau Ivanow, evidenciando, al menos en este caso, una cierta distancia entre los objetivos programa municipal y su adecuación a los intereses del entorno. E incluso una posible divergencia en la dicotomía excelencia-proximidad.

Sea como sea, las dos “almas” de la Nau Ivanow actual siguen en sintonía con la filosofía teórica de las Fábricas de Creación, ofreciendo por un lado, una programación diversificada de espectáculos, talleres y eventos socio-culturales que impulsan la difusión artística, y por otro lado, viabilizan la creación y la formación acogiendo en su seno a artistas y profesionales en su vivero de creadores, las residencias y los intercambios. La conectividad es otro elemento nodal del proyecto gestor, participando en redes internacionales como Trans Ibérica, a parte de la divulgación vía Internet.

### **6.3 Fabra i Coats**

La *Fabra i Coats* es el equipamiento cultural que encabeza el programa de *Fàbriques de Creació* y pretende ser el nudo central que conecta y articula acciones conjuntas con las demás. Aspira a convertirse en un espacio de proyección internacional multidisciplinar que apoya y promueve a la creación emergente, la innovación y el talento en la ciudad de Barcelona. Arraigada

---

<sup>37</sup> Es un colectivo de 30 personas que da soporte a las dos naves que se encuentran a 30 pasos del edificio central de la Nau Ivanow.

<sup>38</sup> <http://www.nauivanow.com/>

en el distrito de Sant Andreu, el edificio principal fue construido entre 1910 y 1920 y es parte del patrimonio industrial de la ciudad, compuesto de cuatro plantas interconectadas por dos torres situadas en la fachada delantera. A este gigantesco espacio se suman otras naves menores construidas en diferentes fechas al largo del siglo pasado, que albergaban el complejo industrial Coats Fabra SA - dedicado a la fabricación de hilos y tejidos. En 2009 se inicia la actividad en la fábrica dentro del programa municipal y bajo la gestión directa del propio Ajuntament a través del ICUB. A mediados de este año se convoca la primera convocatoria pública para la cesión de espacios y 20 proyectos son aprobados (de un total de 36) cuyo objetivo era servir de prueba piloto de gestión del centro cultural. El enfoque en la investigación y la recerca artística multidisciplinar era una de las premisas básicas que también permitió estancias más cortas de otros artistas y profesionales del medio. También ha sido locación de rodajes de cortos y largometrajes de jóvenes cineastas así como spots publicitarios y ensayos fotográficos (artísticos y comerciales).

Los objetivos de la Fabra i Coats<sup>39</sup> se centran en la promoción de las artes en general en todas las etapas de producción que fomenta la hibridización de lenguajes y formatos, engendrando un laboratorio experimental pautado por la transversalidad y la intersección de disciplinas y proyectos. El afán es situarse en el panorama cultural como un referente en este campo, totalmente integrado en las redes locales, nacionales e internacionales con el soporte de las NTICS. La calidad y la excelencia son condiciones primordiales en la filosofía de la Fabra i Coats, entendiéndolas como resultado de un arduo y riguroso trabajo colectivo o individual compenetrado, concatenado y comprometido.

La viabilidad política y económica de este espacio intenta escapar de los obstáculos burocráticos característicos de las administraciones públicas, sobre todo en lo que se refiere a la financiación cuyas fuentes son también híbridas, esto es, provienen de una mezcla entre lo público y lo privado. El recinto, además de alquilar espacios variopintos, hospeda a eventos y presentaciones relacionados al mundo cultural, empresarial o incluso político – como demuestra la Asamblea General Abierta<sup>40</sup> realizada por ICV-EUiA este año- que denota la vocación democrática de los espacios intermedios de creación. La Fabra i Coats es una gran fábrica que todavía se está situando como tal, participando de actos institucionales de gran calado como las *Festes de la Mercè* o el *Festival GREC09*. La falta de identidad propia y un cierto elitismo enmarcan el estadio actual del espacio que también aspira a ser un centro internacional de arte contemporánea. No obstante, la percepción general es de un gigante adormecido y de espaldas al barrio, con unos muros poco empáticos en la entrada. La falta de liderazgo y de objetivos claros

---

<sup>39</sup><http://fabraicoats.bcn.cat/ca/fabricadecreacio>

<sup>40</sup><http://www.araesdema.cat/>

no son excusas para olvidar las demandas sociales del barrio y de la ciudad, ni tampoco promover la insidia y la no hospitalidad. La mala gestión entorno a la cesión del Casal al colectivo *Harmonía* (compuesto y apoyado por diversos movimientos sociales como los *yayoflautas*) es un ejemplo de *impasse*<sup>41</sup> político que demuestra la lejanía de la fábrica con sus vecinos y la falta talante del regidor del distrito Raimond Blasi (UDC) en relación a las aspiraciones ciudadanas – enviando la *Guàrdia Urbana* en vez de estar abierto a negociar.

#### **6.4 Hangar**

Ubicado en el medio del distrito de Sant Martí, en el barrio de Poble Nou y colindante con el 22@<sup>42</sup>, *Hangar* es un centro abierto hacia la investigación, la producción artística y el fomento a los creadores y artistas del ámbito de las artes visuales. Su misión es potenciar las capacidades creativas aportando recursos materiales y técnicas como base para todas las etapas del proceso productivo, con un marcado énfasis en la experimentación y la libre transferencia de conocimiento. Además de proporcionar servicios de soporte y formación, Hangar realiza un seguimiento evaluativo a posteriori a través de redes y plataformas (*networking*) y detectando *ventanas de oportunidades* que interconecten proyectos de diferentes sectores entre sí (*linkage*).

El equipamiento se sitúa en el complejo industrial Can Ricart, en un edificio concebido en 1853 y cuyo uso fue concedido al Ajuntament. En el pasado fue una de las primeras fábricas de estampación de tejidos de algodón de Catalunya. Las actividades textiles y empresariales cesaron en 1991. En aquel entonces, el sector audiovisual catalán ya identificaba carencias en lo referentes a espacios de creación y difusión, hasta que en 1996, la *Associació d'Artistes Visuals de Catalunya* (en adelante, AAVC) alquila dicho local y en 1997, Hangar abre sus puertas como centro de recursos para la producción artística.

Entre 1998 y 2002, bajo la dirección de *Florenci Guntín*, Hangar profundiza su ahínco en la producción y postproducción de proyectos multimedia que engendra un giro conceptual y una nueva apuesta por los laboratorios de imagen e interacción, la formación y la autonomía de los artistas especializados en este campo, así como innovaciones en net-art. En 2002 se crea la Fundació privada AAVC, otorgando una personalidad jurídica propia a Hangar y un patrimonio fundacional proveniente de donaciones de obras originales de artistas visuales (dicho patrimonio constituye el actual Fondo de Arte de la Fundación). A partir de esta fecha, los directores pasan a ser elegidos por concurso público, siendo *Manuel Olivera* el primero, que empieza a consolidar un modelo propio de producción. A la vez que se ponen en marcha una red de intercambios con otros

---

<sup>41</sup> [http://ccaa.elpais.com/ccaa/2014/05/24/catalunya/1400959100\\_490882.html](http://ccaa.elpais.com/ccaa/2014/05/24/catalunya/1400959100_490882.html)

<sup>42</sup> Proyecto de renovación urbanística de la ciudad de Barcelona que concentra en un mismo *clúster* diversas actividades estratégicas vinculadas al conocimiento, la innovación y la excelencia, como las industrias creativas. Para más información: <http://www.22barcelona.com/>

centros homólogos en vías de conquistar un mayor reconocimiento. En 2005, el nuevo director *Pedro Soler* da continuidad al proyecto de gestión anterior, e inicia junto a la AAVC un programa de Formación continua para artistas visuales. La capacitación comunitaria también gana peso ya que “*Hangar continúa ampliando y fortaleciendo sus vínculos con su entorno más cercano, específicamente con las asociaciones vecinales y los talleres de artistas que todavía permanecen activos en el Poblenou, e incrementa el número de co-producciones con otros centros de la ciudad*”<sup>43</sup>. En 2009, Tere Badia es elegida directora que busca priorizar la preproducción y la intersectorialidad en la transmisión de conocimientos, denotando un claro enfoque hacia la investigación (I+D artística) que lleva al establecimiento de acuerdos con universidades, centros investigadores, colectivos y entidades afines a la metodología, las prioridades y los contenidos de Hangar.

Desde 2011 es partícipe del programa *Fàbriques de Creació*, y con la ampliación física correspondiente (la rehabilitación de las naves adyacentes), cuenta con una superficie total de 2600m<sup>2</sup>, que se subdivide en cuatro: a) un espacio contingente que alberga a 15 talleres individuales de artistas, tres espacios polivalentes y polimórficos, una zona comunal de convivencia de los colectivos residentes, y un taller de carpintería – que suman en su conjunto 1800m<sup>2</sup>; b) la nave Ricsson – un plató polivalente dotado de camerinos, cabinas de control y una sala de producción; c) el bloque Microfugas – donde se encuentran las oficinas y el espacio co-working, así como los laboratorios (de video, imagen, software, etc); d) una residencia de 4 habitaciones.

La versatilidad y la flexibilidad caracterizan este centro especializado en las artes audiovisuales, hecho que se refleja también en los servicios ofertados (alquileres de equipamiento, asistencia técnica, consultoría, etc.) y las actividades propulsadas (presentaciones, formaciones, talleres, etc.). La gestión del espacio es responsabilidad de una entidad privada, la *Fundació AAVC* mientras la dirección artística es competencia de una comisión de programas mixta que se renueva bienalmente. Tratase de una organización sin ánimos de lucro que se guía en el quehacer diario por una filosofía de *servicio público*, compenetrada en el apoyo a los creadores, productores e investigadores de las artes visuales. Hangar recibe subvenciones mayormente de la Generalitat catalana y del Ajuntament barcelonés, recibiendo ayudas específicas de otras instancias administrativas (Ministerio de Cultura, Diputación de Barcelona, Comisión Europea) para proyectos puntuales. Su programa de becas es fruto de una colaboración con la Agencia Española de Cooperación Internacional al Desarrollo (AECID) y las actividades relacionadas a los artistas residentes cuentan con el apoyo de la Fundación Banco de Sabadell.

---

<sup>43</sup> <http://hangar.org/>

### 6.5 La Escocesa

En el barrio de Poble Nou, en un antiguo complejo industrial del 1852 que se dedicaba a la elaboración de productos químicos para la industria textil, se encuentra *La Escocesa*. Desde 1999 es un espacio transformado que se convirtió en *punt de trobada* de artistas que desean crear y han descubierto en esta antigua factoría, las instalaciones adecuadas para tal fin. En 2006, el recinto fue comprado por Renta Corporación –una empresa inmobiliaria que deseaba desalojar los artistas. En 2007, el Ajuntament aprueba un plan de renovación para La Escocesa, catalogada como Patrimonio Industrial, y la cesión de dos de las naves del complejo (3 y 7) al programa *Fàbriques de Creació*. En otras palabras, la destinación de un espacio para uso público y creativo de 2400m<sup>2</sup>.

Desde 2008 la gestión está a cargo de la *Associació d'Idees*, conformada por artistas de varias disciplinas y con una trayectoria de trabajo en la fábrica consolidada. Actualmente, siguen siendo los responsables de la autogestión del espacio, especializado en las artes plásticas y visuales (pintura, escultura, serigrafía, graffiti, instalaciones físicas, dibujo, ilustración, fotografía y video arte) aunque abierto a otras disciplinas. Ofrecen talleres *low cost*, espacios y ateliers para artistas, programas de movilidad, así como una serie de actividades relacionadas con el entorno vecinal y comunitario.

La misión de este centro cultural es, por tanto, fomentar la creación de base proporcionando herramientas y posibilidades a los artistas en las distintas fases del proceso productivo, lo que incluye la cesión de locales, los intercambios culturales y la difusión de las obras a partir de un trabajo en red con otras entidades y espacios semejantes.

La *Associació d'Idees* es una entidad sin ánimo de lucro conformada por los artistas integrantes del centro que son socios de la asociación, pagando una cuota mensual de 100 euros. Desde que posee las llaves de la nave B (en 2008), los artistas-gestores del espacio han desarrollado un intenso trabajo de acondicionamiento y adaptación del local, desde la primera limpieza hasta la manutención diaria del mismo. La contribución del Ajuntament en ese sentido fue menor, ya que las reformas profundas planeadas siguen pendientes. En seis meses apenas, consiguieron habilitar los espacios gracias a la labor conjunta de todos y los ingresos generados por La Escocesa misma. A partir del 2009, las convocatorias artísticas son públicas y pasan por la selección de un jurado externo que garantiza una mayor transparencia y autonomía al proceso. La vocación pública y colectiva definen la esencia del proyecto y los criterios de selección valorados son la excelencia y el espíritu trabajador.

Una parte de la visión de La Escocesa es precisamente la capacitación, entendida desde la profesionalización de los artistas por un lado, y por otro, desde la necesidad intrínseca de

“promover el conocimiento del proyecto, las capacidades y sensibilidades creativas y artísticas por parte de los ciudadanos del territorio donde está ubicada”<sup>44</sup>. En la presente fecha, La Escocesa cuenta con 21 talleres en funcionamiento (de 25 a 35m<sup>2</sup>), en los cuales trabajan por vuelta de 30 artistas.

## 6.6 La Central del Circ

Además del histórico y ya mencionado Ateneu 9 Barris, Barcelona también cuenta con una fábrica de creación especializada en las artes circenses, *La Central del Circ*<sup>45</sup>, situada en distrito de Sant Martí, en la zona del Maresme Fòrum. El espacio es un sótano de casi 3000m<sup>2</sup> dedicado a la creación de espectáculos de circo de alta calidad, así como la formación continua, la investigación, el entrenamiento y los ensayos.

La estructura fue construida hace una década por razón del polémico Fórum Universal de las Culturas (2004), adaptado posteriormente para dar cabida a un centro de investigación y excelencia artística que abra sus puertas en 2011, dentro del programa *Fàbriques de Creació* del ICUB. La entidad que gestiona el espacio es la *Associació de Professionals del Circ de Catalunya* (APCC), esto es, una especie de colegio profesional de trabajadores del sector que abarca las varias ramas mismo: artistas, técnicos, directores, coreógrafos, empresarios, escenógrafos, teóricos, docentes, dramaturgos, gerentes, críticos, etc. La APCC<sup>46</sup> se funda en 2004 y es heredera natural de la ya desaparecida *Associació Catalana de Circ* (ACC, 1991-1998), cuenta con aproximadamente 300 asociados en la actualidad, y puede ser considerada como el *lobby* del circo catalán que representa los intereses del *métier*. Tratase de una entidad privada, sin ánimos de lucro e independiente que promueve el circo en la vida cultural y educativa de Catalunya, otorgándole un valor como *hecho intrínsecamente cultural*. Con el apoyo del Ajuntament y de la Generalitat catalana, gestionan la *La Central del Circ* de forma descentralizada. Como organización no gubernamental, implementan una política de capacitación profesional de sus socios, pero entendiéndolos como un híbrido entre empleados y comunidad – dentro de lo que sería una visión estricta de la administración pública. La Central, asimismo, forma formadores, en la medida que “*dona suport a iniciatives circenses que treballin en la gestió, producció i distribució d’espectacles de circ i altres entitats que fomentin el desenvolupament del sector. Es vol donar suport a iniciatives empresarials en aquests camps per ajudar-les a consolidar-se i per ampliar el ventall d’empreses vinculades a la cultura, al circ, fomentar l’aparició de nous professionals, permetre un contacte directe entre aquests i els artistes i crear un marc favorable a l’intercanvi*

---

<sup>44</sup> <http://laescocesa.org/>

<sup>45</sup> <http://www.lacentraldelcirc.cat/ca/home>

<sup>46</sup> <http://www.apcc.cat/>

*de competències entre empreses emergents*”<sup>47</sup>. A través del vivero de iniciativas, las convocatorias de residencias, las jornadas y otras actividades direccionadas al público, el equipamiento alcanza la excelencia artística y colabora en el desarrollo económico, social y cultural del sector.

### 6.7 Sala Beckett/ Obrador

Por su parte, la sala Beckett/Obrador Internacional de Dramaturgia se autodefine<sup>48</sup> como un espacio de creación y experimentación teatral, -con especial dedicación a la dramaturgia contemporánea- y se erige como *meeting point* entre creadores del mundo escénico y el público en general. Posee dos espacios, uno en el barrio de Gràcia y el otro en Poble Nou, donde desarrollan sus programas de formación y experimentación, los cursos, talleres y encuentros internacionales, así como la producción y exhibición de espectáculos escénicos. Su gran interés es por las nuevas formas e innovaciones de la escritura dramática, lo que no excluye también su trabajo en la edición, traducción, creación y difusión de materiales teóricos relacionados al tema o a autores emergentes.

El nacimiento de este pequeño-grande teatro remonta al año de 1989 como sede de la compañía *El Teatro Fronterizo*, de José Sanchis Sinisterra y a la vez como un espacio de reunión de artistas multidisciplinar. En 1997, Toni Casares asume la dirección del mismo. A pesar de sus dimensiones limitadas, el carácter experimental de la Beckett resuena mucho más allá del circuito teatral catalán, convirtiéndola en un referente internacional. Por medio del Obrador, se realiza una intensa actividad formativa en el campo dramático, innovando en formas y estilos y generando un discurso propio que conecta con su vocación pública y crítica. En especial, el *Obrador d'Estiu* congrega a profesionales y amateurs del sector de diversas partes del mundo, durante una semana, en el seno de actividades diversas (seminarios, debates, propuestas de trabajo, lecturas dramatizadas, *workshops* intensivos, etc.). En 2011, la Beckett y su OID se constituyeron en fundación privada con un patronato formado por 12 dramaturgos de renombre que supervisan la gestión de los espacios, velando por su buen funcionamiento y salud democrática, con transparencia, eficacia y efectividad en el cumplimiento de los objetivos trazados. Recientemente, en 2013 se incorporó al programa *Fàbriques de Creació*. Una de las premisas esperadas por la fábrica de experimentación teatral es la resolución de sus litigios judiciales en torno al local donde

---

<sup>47</sup> <http://www.lacentraldelcirc.cat/ca/viver-diniciatives-de-circ>

<sup>48</sup> <http://www.salabeckett.cat/>

están ubicados y el traslado<sup>49</sup> total a las instalaciones de Poble Nou – operación intermediada por el Ajuntament de Barcelona.

## 6.8 Graner

El *Graner* recibe este nombre debido al formato de su edificio (espécimen de la arquitectura racionalista industrial del siglo pasado) que hasta el año de 2004 funcionaba como fábrica de la Philips – con un enorme horno industrial- que se dedicaba a la producción de bombillas. Construido en 1959, el granero industrial se sitúa en el distrito de Sants-Montjuïc, tocando el municipio de L'Hospitalet de Llobregat e integra la red de *Fàbriques de Creació* desde 2011. A diferencia de los demás centros, su enfoque es en la danza, o mejor dicho, en la creación y profundización de los lenguajes del cuerpo y del movimiento<sup>50</sup> gestionado por el *Mercat de les Flors*<sup>51</sup> con la colaboración de la *Associació de Professionals de la Dansa de Catalunya* (APDC)<sup>52</sup> y la *Associació de Companyes Professionals de Dansa de Catalunya* (ACPDC)<sup>53</sup>. Los ejes conductores de las líneas de trabajo del Graner son la creación, la internacionalización, el pensamiento, la educación y la proximidad.

En el terreno artístico, acoge a residentes locales y foráneos, desarrolla cooperaciones con otros operadores culturales potenciando la eclosión de nuevas formas de aprender y enseñar la teoría y la práctica artística. En el terreno político y social, se imbrica en la integración entre el espacio y el barrio, desarrollando actividades de proximidad que generan una relación inclusiva y estrecha entre la organización y el público. Entre las cuales destacan los talleres en escuelas, las actividades familiares de fin de semana y los proyectos anuales que buscan poner en contacto a profesionales consolidados del mundo de la danza y la coreografía con entornos jóvenes, generando intercambios fructíferos y recíprocos. Otro debate que existe en el Graner es la relación de las investigaciones artísticas en curso y su presentación al público como una herramienta más de proximidad y de compenetración entre el centro y el barrio. La comunicación es diversificada y se plantea desde la inmediatez de la red – lo que permite difundir y actuar en foros y formatos múltiples del panorama cultural ciudadano e internacional.

---

<sup>49</sup> <http://www.lavanguardia.com/cultura/20140418/54405112877/ayuntamiento-inyecta-2-millones-para-el-traslado-de-sala-beckett-al-poblenou.html>

<sup>50</sup> <http://granerbcn.cat/>

<sup>51</sup> <http://mercatflors.cat/>

<sup>52</sup> <http://www.dansacat.org/>

<sup>53</sup> [http://companyiesdansa.info/wp\\_companyies/](http://companyiesdansa.info/wp_companyies/)

## 6.9 La Seca

El único espacio del programa que se encuentra en la región central es *La Seca/Espai Brossa*, ubicado en un edificio histórico en pleno barrio del Born, en el distrito de Ciutat Vella. El nombre proviene del árabe *sekka* que significa lugar donde se hace moneda. Efectivamente, desde finales del siglo XIV hasta bien entrado el siglo XIX albergó la *Reial Fàbrica de Moneda de la Corona d'Aragó*. Tras su cierre, dio cabida a un taller de adobos, un almacén de droguería y una discoteca hasta que el Ajuntament lo compró, y en el año 2009 lo sacó a concurso público para la concesión de su explotación como equipamiento cultural. La gestión fue otorgada a *Brossa Espai Escènic* y el nuevo centro creativo abrió sus puertas en 2011, ofreciendo dos salas de espectáculo, un espacio de exposiciones, un bar y una sala de ensayos – incorporándose simultáneamente a la red de *Fàbriques de Creació* de la ciudad de Barcelona.

El proyecto artístico incluye por un lado la programación constante de espectáculos y obras teatrales con una especial atención a las nuevas dramaturgias que procura visitar las vanguardias europeas del siglo XX como el surrealismo, el dadaísmo, el cubismo, el futurismo, etc – quizás buscando paralelos con expresiones contemporáneas del siglo XXI. La interdisciplinariedad y la transversalidad creativa y formativa es un valor que impregna la metodología de *La Seca*, buscando los vínculos intrínsecos pero no siempre aparentes entre el pasado y el presente, la tradición clásica y las nuevas tendencias hodiernas. El componente histórico es un elemento imprescindible en la construcción del futuro y está presente también en las actividades de debate y reflexión promovidas por el espacio que cercan reconfigurar sinergias en el ámbito cultural. Los flujos intergeneracionales son clave en las producciones promovidas por este espacio como lo demuestran las exposiciones promovidas, la cartelera escénica con especial homenaje en la magia. Sumase a ello, los talleres, seminarios y encuentros con agentes culturales activos que entrelazan el público, el espacio y los objetivos propugnados. Por lo que hace al entorno vecinal, destaca la realización del festival *BarriBrossa*, “*el qual des de la seva creació, estén per tota la ciutat un conjunt d'activitats que exploren nous territoris de la poesia, de l'escena intergenèrica, de les avantguardes digerides i de les dramaturgies submergides*”<sup>54</sup>. En la línea de la capacitación comunitaria se creó un departamento específico de actividades educativas orientado hacia las escuelas, institutos y otros colectivos.

La política de acuerdos se extiende a las demás fábricas del programa, buscando entablar pactos y colaboraciones con otras entidades, centros y espacios de la misma índole en el resto de España y Europa. Reciben apoyo del Ajuntament, la Generalitat y Radio Nacional Española (RNE4). El aspecto de las redes más o menos estructuradas y en comunicación constante es vital

---

<sup>54</sup> <http://www.laseca.cat/ca/la-seca-espai-brossa/projecte-artistic/>

para la fluidez del programa, su consolidación y expansión ya que la diversidad y complejidad de las fábricas es un factor vertebrador de las mismas y es una fuente de valor público añadido (ver *Tabla 2*). Para consultar al detalle las innumerables actividades y herramientas capacitadoras y formativas llevadas a cabo por cada fábrica de creación, consultar el cuadro resumen completo (en el Anexo).

**Tabla 2. Cuadro-resumen de las Fábricas de Creación de Barcelona.**

	Entidad gestora	Gestión	Financiación	Especialidad artística	Ubicación	“Familias” Lextrait
<i>Ateneu 9 Barris</i>	Associació Bidó de Nou Barris	Descentralizada, asociativa y comunitaria.	Pública, privada y propia	Circo y artes parateatrales	Nou Barris	WWW
<i>Nau Ivanow</i>	Fundació Sagrera	Descentralizada, asociativa.	Pública y propia	Artes escénicas y visuales.	Sant Andreu	WWW/ YYY
<i>Fabra i Coats</i>	ICUB (Ajuntament)	Directa, pública.	Pública, privada y propia.	Multidisciplinar.	Sant Andreu	-----
<i>La Central del Circ</i>	APCC	Descentralizada y asociativa.	Pública, propia.	Circo	Sant Martí	YYY
<i>Hangar</i>	AAVC	Descentralizada y asociativa	Pública, privada, propia.	Artes visuales.	Sant Martí	WWW/ YYY
<i>La Escocesa</i>	Associació d’Idees	Descentralizada, asociativa y comunitaria.	Pública, privada y propia.	Artes visuales.	Sant Martí	WWW/ YYY
<i>Sala Beckett/Obrador</i>	Fundació Sala Beckett	Descentralizada, privada.	Pública, privada y propia.	Artes escénicas	Sant Martí	YYY
<i>Graner</i>	Mercat de les Flors	Descentralizada, privada.	Pública, privada y propia	Danza	Sants-Montjuïc	YYY
<i>La Seca</i>	Espai Brossa Escènic	Descentralizada, privada.	Pública, privada y propia.	Artes escénicas y magia.	Ciutat Vella	YYY

Fuente: Elaboración propia.

## 8. Reflexiones

Podemos decir que el programa de *Fàbriques de Creació* del Ajuntament de Barcelona funciona, y además, está creciendo – lo que corrobora la hipótesis de expansión y afán de permanencia. Cabe añadir que es una política pública de reciente implementación y que por tanto no está consolidada del todo. Está en marcha pero en constante aprendizaje, construcción y remodelación – lo que es bueno. Si algo ha fallado en el diseño de políticas públicas en el entorno

español es precisamente la capacidad de evaluar las acciones, adaptando y mejorando sus resultados. En ese sentido, la red impulsada por el ICUB y los demás agentes de la cultura<sup>55</sup> apuestan desde el inicio por una gestión co-responsable, abierta, transparente, flexible y dialogante.

Dos aspectos son relevantes para un posterior estudio más detallado, pero que conviene resaltar en estas reflexiones. Uno, las fábricas sobreviven a la crisis económica, los recortes presupuestarios y la caída de la demanda agregada. Quiero decir que no se trata de un ‘capricho’, típico de las épocas de bonanza material. Dos, en un contexto adverso y cambiante como el que vivimos, estos espacios seguramente adquieren todavía más significado en su lucha, legitiman su trabajo diario y justifican su *raison d’être*. Su vocación pública y su espíritu de resistencia se fortalecen.

Todo ello no inmiscuye la iniciativa de problemas y retos. La misión y los objetivos del programa están definidos y son explícitos a ojos de la opinión pública. La dificultad es ponerlos en práctica, midiendo los *outputs* obtenidos a partir de los *inputs* previstos y reorientando en programa en función de las demandas y necesidades venideras. No es fácil mensurar cualitativamente el impacto de las fábricas de creación en el entorno y sus relaciones con la comunidad. Si bien podemos cuantificar<sup>56</sup> el número de espectáculos, residencias artísticas, becas otorgadas, eventos montados, el balance financiero, resulta complicado (aunque no imposible) traducir en números los aspectos subjetivos, el valor público intrínseco añadido por un centro cultural alternativo. Con la experiencia y el tiempo, seguramente se encontrarán vías de traducir los efectos positivos no tan visibles de las fábricas y esperemos que sean reconocidos como tales por la ciudadanía y también por la administración pública.

Una de las críticas más frecuentes es la tendencia de las políticas culturales públicas de poner más acento en las infraestructuras que en las necesidades reales de los contextos productivos como la mediación, el presupuesto para la autogestión o el respeto a la calidad profesional. Para Tere Badia (2012: 11), “*muchos de los procesos de participación que inician las administraciones públicas, y que quieren aparecer como un gran paraguas en el que se acunan las demandas de los creadores, a menudo se articulan a modo de justificación de macro-proyectos*”. ¿La integración y capacitación comunitaria son efectivas? Los primeros pasos en esa dirección indican que sí. Es posible compaginar la creación y la experimentación libre con la participación, la formación o la difusión. Aunque el alcance de los proyectos y colaboraciones con el entorno educativo, social y asociativo sea limitado, varíe de fábrica a fábrica -ya que no todas se relacionan con la misma intensidad ni implican en el seno de la gestión a órganos comunitarios-

---

<sup>55</sup> Más sobre los actores y agentes de la cultura en Santcovsky (1992).

<sup>56</sup> Ver la *Mèmoría* del ICUB (2012).

, existe la voluntad y la disposición de abrirse a público, de hacer a los vecinos partícipes, de entablar lazos y acuerdos con el tejido social local.

En algunos casos se producen fricciones<sup>57</sup> entre la comunidad y la gestión de la fábrica. El caso más sonado y más actual se refiere a la Fabra i Coats (coincidentalmente la única gestionada directamente por el ICUB). La negativa del poder municipal de ceder un espacio a una entidad barrial tiene que ver con argumentos más políticos que técnicos, hecho que también aviva la lucha por parte de la plataforma asociativa<sup>58</sup> *La Harmonía*. La falta de voluntad del Ajuntament guarda alguna relación con la alternancia política a partir de 2011, cuando nacionalistas conservadores ganan las elecciones y pone fin a más de tres décadas de hegemonía socialista en la alcaldía. La mudanza ideológica implica una redefinición de prioridades y de modelos de ciudad y política cultural que no necesariamente priorizan las fábricas de creación.

¿Cuáles son las nuevas perspectivas del programa municipal? Según publican en su portal virtual, prontamente se inaugurará la décima fábrica de creación dedicada a las artes escénicas y la danza, en un antiguo cine del distrito de Les Corts. Al parecer supone la continuidad y expansión del programa, aunque 4 de los 10 distritos (Horta-Guinardó, Sarrià-Sant Gervasi, Pedralbes y Eixample) todavía no cuentan con un espacio de esos en su territorio. Mismo siendo barrios ricos, no podemos excluir la posibilidad de que emerja (o se inserte) una fábrica cultural en estas zonas. Considerando el carácter metropolitano de Barcelona (¡hay vida más allá del Llobregat y del Besòs!), es muy necesario pensar en extender a otros municipios del entorno más inmediato, - cuyo pasado industrial de antaño todavía ronda en la memoria colectiva- como el Prat, Hospitalet<sup>59</sup>, Sant Adrià, Badalona, Santa Coloma, Cornellà, Sant Boi, Sant Feliu, Terrassa o Sabadell. Espacios vacíos, abandonados o en desuso no faltan estas ciudades, que también cuentan con un tejido social y asociativo potente. Asimismo, son ciudades de porte medio o grande con áreas empobrecidas y crecientes desigualdades socioeconómicas. La elevación del programa de *Fàbriques de Creació* a un nivel supramunicipal, coordinado por la Diputació de Barcelona, la AMB y los Ajuntaments implicaría una mayor complejidad pero a la vez potenciaría los intercambios, los impactos positivos y significaría una importante descentralización no solo administrativa sino también territorial. A partir de ese primer paso, ¿es posible crear una red de fábricas a nivel autonómico (es decir, en toda Catalunya)? Desde luego que sí, si existe voluntad política por los diversos actores implicados. Y siempre y cuando sea una política pública que atienda a necesidades y carencias realmente prioritarias.

---

<sup>57</sup> [http://ccaa.elpais.com/ccaa/2014/05/07/catalunya/1399487825\\_247524.html?rel=rosEP](http://ccaa.elpais.com/ccaa/2014/05/07/catalunya/1399487825_247524.html?rel=rosEP)

<sup>58</sup> [http://ccaa.elpais.com/ccaa/2014/05/15/catalunya/1400181780\\_793455.html](http://ccaa.elpais.com/ccaa/2014/05/15/catalunya/1400181780_793455.html)

<sup>59</sup> <http://www.lavanguardia.com/local/baix-lobregat/20140519/54406947108/nave-mistral-estrenara-distrito-cultural-hospitalet.html>

Las fábricas culturales pueden tener un potencial mucho más amplio y contundente del que tienen hoy, abarcando ámbitos y actividades diversas y estando vinculadas directamente a las comunidades donde se encuentran. Para una posterior investigación cabe levantar el tema de otros espacios alternativos, de resistencia y que también desarrollan actividades políticas y culturales al margen del programa institucional analizado. Pueda resultar chocante que mientras algunos reciben fondos públicos y reconocimiento por parte del Ajuntament, otros son premiados con la brutalidad policial y el desprecio por parte de los gestores públicos. ¿Existe una discriminación selectiva en relación a los casales okupados y autogestionados como *Ateneu Flor de Maig*<sup>60</sup>, *Ateneu Roig*<sup>61</sup>, *Can Vies*<sup>62</sup> o *La Nave Espacial*<sup>63</sup>? Es posible que sí, pero me faltan evidencias más contundentes para afirmar tajantemente que sí. Igualmente, la lucha vecinal alrededor a otros equipamientos antaño vacíos y en desuso como *Can Batlló*<sup>64</sup> o el *Espai Les Germanetes*<sup>65</sup> demuestra que todavía falta mucho por cambiar en la mentalidad administrativa local. Aunque la resistencia colectiva organizada, consistente y coherente acabando triunfando por encima del anacronismo burocrático y de la agorafobia de las elites que no pueden soportar la cesión de espacios pasibles de ser especulados y generar beneficios a usos comunales y de gestión ciudadana. Cabe recordar que el Ateneu 9 Barris en su día también fue ocupado por los vecinos y las entidades, y solo gracias a años de lucha fue reconocido como tal y forma parte de la red oficial de fábricas de creación.

De todos modos, la reflexión es muy pertinente, sobre cual es papel de las fábricas culturales en el fondo. Algunos como Jesús Carrillo se preguntan si realmente

“¿son catalizadoras de la intrínseca potencia cultural autónoma de la colectividad o meras diseminadoras de un modelo social que se pretende constituir hegemónico? ¿Son respuesta a las demandas reales de una sociedad en transformación, o son meros simulacros al servicio de intereses espurios? ¿Son fermento de inclusión u operadores de espionaje social? Las respuestas no pueden ser aun definitivas y esta misma ambivalencia e indefinición debe tomarse como síntoma de apertura y de la existencia de un espacio para la negociación. Debemos advertir, sin embargo, que la tradición de instrumentalización de la cultura en nuestra historia reciente, así como la verticalidad institucional con que normalmente se ha producido la implementación de las políticas culturales en nuestro país nos recomienda mantenernos alerta.” (Carrillo, 2008: 13-4).

En una línea crítica similar, Tere Badia defiende la importancia de los cambios de mentalidad burocrática en faz al entorno productivo e investigativo artístico, destacando la primicia de *generar contextos* proclives al encuentro y a la ambigüedad, los entramados de aprendizaje en red, colaborativos y dialógicos –‘terceros lugares’-, y no solo indexar ‘elefantes blancos’ bajo una etiqueta de marketing cultural que se aleja de su espíritu más esencial.

<sup>60</sup> [http://ccaa.elpais.com/ccaa/2014/03/26/catalunya/1395867896\\_034465.html?rel=rosEP](http://ccaa.elpais.com/ccaa/2014/03/26/catalunya/1395867896_034465.html?rel=rosEP)

<sup>61</sup> <http://www.roigcultura.cat/>

<sup>62</sup> <http://canvies.barrisants.org/>

<sup>63</sup> <http://lanavebcn.wordpress.com/>

<sup>64</sup> <http://canbatllo.wordpress.com/>

<sup>65</sup> <http://recreantcruilles.wordpress.com/espai-germanetes/>

“Ninguna infraestructura cultural ni ninguna práctica artística tiene sentido hoy si no funciona bajo los principios de intercambio, de colaboración y de adecuación de los recursos. Y cualquier inversión en cultura debería entenderse como una inversión en un contexto que sepa generar posibilidades y no como estrategias multiplicadoras de contenedores, de actividades y de programaciones” (Badia, 2012: 13).

A la postre, la reflexión se extiende a la manía grandilocuente e incrementalista de las administraciones públicas de construir sin planear (evaluaciones *ex ante* y *ex post*, ¿para qué?) y luego pasar la factura al grueso de los contribuyentes. Parece que no se ha aprendido nada con la crisis especulativa que asola las clases medias y bajas de este país. Ni siquiera con los innúmeros saqueos y corruptelas perpetradas por los excelentísimos representantes del pueblo que tan impunemente permanecen ante el estupor público y la conmoción social. Las fábricas deben ser y proponer modelos alternativos a esta manera de hacer política, con sus investigaciones y creaciones.

## 9. Conclusiones

Recapitulando, las fábricas de creación son espacios culturales variopintos por definición que proliferan por el mundo y se sitúan en el meollo de los debates sobre políticas culturales. Nacen en entornos generalmente degradados por la actividad capitalista voraz e ilimitada a la vez que son fruto del ocaso de los poderes públicos. La génesis de estos espacios intermedios suele ser ciudadana, con aspiraciones políticas y artísticas relevantes que se consolidan a través de la lucha, la resistencia y el trabajo cotidiano, construyendo una base social legitimadora que viabiliza su existencia, insertada en las políticas públicas.

Una vez reconocidas e institucionalizadas, su independencia es relativa, puesto que la financiación es pública lo que les permite, (al menos en parte) paliar los imperativos del mercado (ya sean el de la especulación inmobiliaria o las industrias culturales), mientras es el derecho privado el que rige y otorga margen a los equipos directivos, más allá de los mecanismos draconianos del derecho administrativo.

Otra de las claves de su funcionamiento es la talla humana modesta de los equipos y proyectos que se traduce en proximidad insólita entre gestores del espacio, los artistas y creadores que lo utilizan y los ciudadanos que también interactúan en su seno. La modularidad de los espacios también es un factor de adaptación y flexibilidad que permite a estas fábricas culturales promover actividades muy distintas entre sí, muchas veces rompiendo las convenciones típicas del mundo del espectáculo. La dimensión artesanal, donde se percibe claramente el trabajo en equipo, las evoluciones y transformaciones es otro elemento destacable y diferencial. Asimismo, los modos de relación entre equipos y grupos, acogedores y acogidos, se basan en la confianza mutua y recíproca y la solidaridad, donde la autonomía es un privilegio y una necesidad. Para completar, los espacios dentro de los espacios son cruciales como el bar, el restaurante o el hall son

escenarios de intercambio y convivencia que hacen latir el corazón de las fábricas. Del mismo modo que la fachada externa, las afueras, lo exterior, son el símbolo de renovación y transformación que representan los espacios mismos, así como su resistencia a los procesos de degradación urbana o uniformización del paisaje cultural (la ciudad escaparate).

En el caso de Barcelona, no apenas encontramos espacios de esta calaña sino que nos deparamos con un programa de políticas públicas centrado en ellos con el sello municipal y algunas vías de apoyo y financiación públicas. A parte de comprender el fenómeno de las fábricas y su aparición en el contexto barcelonés, mi objetivo era analizar esta reciente iniciativa e intentar descubrir si es una moda pasajera en vías de extinción o realmente se trata de un posible modelo innovador de éxito que debe ser impulsado y apoyado más allá de la capital catalana.

A nivel metodológico, se percibe que el programa establece unas líneas generales y unas acciones concretas, vinculadas a la misión de cada espacio y en concordancia con el objetivo central. Existe una visión ambiciosa de situar estos espacios en el panorama internacional como una referencia artística, a la vez que se pretende que las fábricas también estén abiertas a los ciudadanos, en una clara apuesta por la descentralización administrativa y la capacitación comunitaria<sup>66</sup>. En la medida que las comunidades pueden ser más creativas y flexibles que las grandes burocracias de los servicios públicos y entienden mejor sus problemas, están en condiciones más favorables de hacer efectivas las decisiones tomadas colectivamente.

No obstante, para que la estrategia tenga los efectos indirectos positivos esperados - incremento del capital social, tanto bridging como bonding y una mayor transparencia en el rendimiento de cuentas- es imprescindible *ceder poder y compartir las responsabilidades*, en un ejercicio de cultura democrática que no es habitual en este país, orientando *de debò*, la acción de gobierno no solo hacia la comunidad sino desde ella y por ella y para ella.

La aplicación de la estrategia de la cultura por parte del programa de Fàbriques de Creació está bien encaminada, ya que visa provocar un cambio de mentalidad importante respecto a las políticas culturales. Sin embargo, se trata de una tarea homérica que debe incluir a más actores en el proceso y en la discusión. Dichos equipamientos son desconocidos de la mayor parte de la ciudadanía, así como el concepto mismo de ‘fábrica de creación’ tampoco representa nada en el inconsciente colectivo de los barceloneses. Hace falta mucho más trabajo pedagógico para dar a conocer el ideal y la labor de las fábricas y hace falta integrar mucho más a las comunidades no solo en las actividades sino en la gestión de las mismas para que podamos hablar de símbolos e historias compartidas.

---

<sup>66</sup> Para profundizar en el enfoque de las capacidades y su impacto en el bienestar social de las comunidades, ver Nussbaum (2012) y Sen (1997).

Hace falta información, empeño y más estudios sobre el tema de las fábricas de creación. Quizás sean demasiado novedosas y complejas para ser entendidas en su totalidad. Desde la academia y desde los poderes públicos hace falta más implicación por comprender y apoyar el fenómeno. Barcelona es una ciudad pionera en ese aspecto, pese a que todavía existan muchas fábricas de creación en potencial que ya existen y no están incluidas en el programa, o bien están por florecer y también merecerán en su caso una atención especial. Si la tendencia proliferativa se mantiene, las redes de fábricas asumirán un papel cada vez más relevante y que exigirá una respuesta bien estructurada y planificada por parte de la administración pública. Sería muy aconsejable hacer un mapeamiento – a nivel catalán, español, ibérico- de todas las iniciativas culturales que se asemejan al ‘modelo’ de fábricas de creación para entonces poder pensar un programa de políticas públicas más amplio, adecuado a sus realidades y necesidades y coherente con el discurso proferido por las mismas. Una versión ampliada y actualizada de lo que realizó en su momento Fabrice Lextrait en Francia, cuya finalidad no es a penas inventariar y catalogar sino también interconectar, investigar y articular las diferentes experiencias. El establecimiento de una gran red de espacios intermedios de creación en Catalunya, España y Portugal podría ser una buena oportunidad para toda la península ibérica no solo de replantear los rumbos de la política cultural, sino la posibilidad de construir un entramado de espacios alternativos autogestionados que influyera también en la cultura política de estos países.

La existencia de estos espacios, su permanencia y expansión parecen indicar no apenas su viabilidad política y técnica, sino su relevancia histórica y su protagonismo en la articulación de un discurso cultural implicado, comprometido y consciente de los enormes retos que nos enfrentamos en este siglo y en adelante. Esta nueva época de la acción cultural interroga directamente la definición y el sitio del arte en nuestras sociedades. Lo que está en cuestión actualmente, en estos espacios de creación es el tema de la autonomía del arte y el sentido que esta postura asume, según las épocas, según los contextos. Sería erróneo pensar que este movimiento es apenas una eclosión espontánea o una simple etapa del desarrollo cultural. Tratase de la combinación de múltiples factores y fuerzas, diversas corrientes y actores que se reencuentran, -en una era de profundas e irresolubles incertidumbres- cuyo objetivo es repensar y rehacer la *res publica*, devolviendo el poder al *demos*.

## 10. Bibliografía

### *Libros y publicaciones :*

Badia, T. “*Algunos apuntes acerca de los espacios para la creación: sobre prácticas, modelos y políticas*”, Directorio de las Fábricas de Creación en la UE, 2012 :

<http://www.consonni.org/sites/default/files/Directorio%20Fabricas%20de%20la%20Creacion%204nov.pdf>

Borja, J. (2012) *Revolución urbana y derechos ciudadanos : claves para interpretar las contradicciones de la ciudad actual*. Tesis doctoral - Universitat de Barcelona. Facultad de Geografía e Historia. Departamento de Geografía Humana.

<http://www.tdx.cat/handle/10803/83360>

Bouzada Fernández, X. (2007) *La Gouvernance de la culture en Espagne*. En: Bonet, L. & Négrier, E. (eds.) *La Politique culturelle en Espagne*, Paris: Karthala; Aix-en-Provence: Institut d'études politiques. ISBN: 9782845869189

Bradford, G.; Gary, M. & Wallach, G. (eds.) (2000) *The Politics of culture: policy perspectives for individuals, institutions, and communities*, New York: New Press; Washington, D.C.: The Centre for Arts and Culture. ISBN: 1565845722

Brugué, Q. (1996) “La Dimensión Democrática de la Nueva Gestión Pública”. En: *Gestión y análisis de políticas públicas*, nº 5-6.

Caminal, M. (2011) *Manual de Ciencia Política*. Madrid: Tecnos. ISBN: 978843094439

Carrillo, J. (2008) “*Las nuevas fábricas de la cultura: los lugares de la creación y la producción cultural en la España contemporánea*”:

<https://archive.org/details/LasNuevasFbricasDeLaCulturaLosLugaresDeLaCreacinYLa>

Castells, M. (1998) *La Era de la Información: Economía, Sociedad y Cultura*, Madrid: Alianza.

Chaqués, L. (2006) *Redes de políticas públicas*, Madrid: Siglo XXI.

Crane, D. (ed.) [et al.] (2002) *Global culture: media, arts, policy, and globalization*, New York [etc.]: Routledge. ISBN: 0415932300

Díaz, S. (2008) “El Ateneu Popular 9 Barris”. En: Rosselló, D. & Colombo, A. (eds.) (2008) *Gestión cultural: estudios de caso*, Barcelona: Ariel. ISBN: 9788434422261

Estudio *Fábricas de la Creación*, Observatorio Vasco de la Cultura, diciembre 2010:

[http://www.kultura.ejgv.euskadi.net/r46-19123/es/contenidos/informacion/art2\\_3\\_0912/es\\_art1/adjuntos/fabrica-creacion.pdf](http://www.kultura.ejgv.euskadi.net/r46-19123/es/contenidos/informacion/art2_3_0912/es_art1/adjuntos/fabrica-creacion.pdf)

Foucault, M. [1975] (2009) *Vigilar y punir: el nacimiento de la prisión*, Madrid: Siglo XXI. ISBN: 8432303321

Giddens, A. (2010) *Sociología*, Madrid: Alianza Editorial. ISBN: 978842068467

Gomà, R. & Subirats, J. (eds.) (1998) *Políticas públicas en España: contenidos, redes de actores y niveles de gobierno*, Barcelona: Ariel. ISBN: 843441810X

Gramsci, A. (2010) *Cartas desde la cárcel*, Madrid: Veintisiete Letras. ISBN: 9788492720118

Guntín, F. “Hangar, un laboratorio para las artes” En: Rosselló, D. & Colombo, A. (eds.) (2008) *Gestión cultural: estudios de caso*, Barcelona: Ariel. ISBN: 9788434422261

Habermas, J. (1989 [1962]) *The Structural Transformations of the Public Sphere*, Cambridge, MA and London: MIT Press, p. 421-61.

Lextrait, F. [avec le concours de Van Hamme, M. & Groussard, G.] (2001) *Une Nouvelle époque de l'action culturelle: rapport à Michel Duffour, secrétariat d'état au patrimoine et à la décentralisation culturelle*, Paris: Documentation Française. ISBN: 2110049286

Lukes, S. (2005) *Power: A radical view*, Houndmills [etc.] : Palgrave Macmillan. ISBN: 0333420926

Manen, M. Fábricas y creación. Fábricas e industrias en un momento líquido. En: *Directorio de fábricas culturales de la UE*, 2012.  
<http://www.consonni.org/sites/default/files/Directorio%20Fabricas%20de%20la%20Creacion%204nov.pdf>

Marsh, D. & Rhodes R.A.W. (1992) “Policy Communities and Issue Networks. Beyond Typology”. En: Marsh, D. & Rhodes, R.A.W. (eds.): *Policy Networks in British Government*, Clarendon Press, Oxford.

Mascarell, F. (2005) *La Cultura en l'era de la incertesa: societat, cultura, ciutat*, Barcelona: Roca Editorial de Libros

Matarasso, F. & Landry, C. (1999) *Balancing act: twenty-one strategic dilemmas in cultural policy*, [Strasbourg]: Council of Europe Publishing. ISBN: 9287138621

*Memòria ICUB* (2012). Ajuntament de Barcelona:  
[http://barcelonacultura.bcn.cat/sites/default/files/arxiu/memoria\\_icub\\_2012.pdf](http://barcelonacultura.bcn.cat/sites/default/files/arxiu/memoria_icub_2012.pdf)

McGuigan, J. (2004) *Rethinking Cultural Policy*, Maidenhead: Open University. ISBN: 0335207022

Miller, T. & Yúdice, G. (2004) *Política cultural*, Barcelona: Gedisa. ISBN: 8474329132

Moore, M. H. (1998) *Gestión estratégica y creación de valor en el sector público*, Barcelona: Paidós. ISBN: 9788449305849

Négrier, E. (2007) “La politique culturelle a l'épreuve de la diversité espagnole”. En: Bonet, L. & Négrier, E. (eds.) *La Politique culturelle en Espagne*, Paris: Karthala; Aix-en-Provence: Institut d'études politiques. ISBN: 9782845869189

Nussbaum, M. C. (2012) *Crear capacidades*, Barcelona: Paidós.

Osborne, D. & Plastrik, P. (2003) *Herramientas para Transformar el Gobierno: directrices prácticas, lecciones y recursos para revitalizar las escuelas, los servicios públicos y los organismos gubernamentales de todos los niveles*, Paidós Ibérica: Barcelona ISBN: 8449314801

Philo, G. & Miller, D. (eds.) (2001) *Market Killing – What the Free Market Does and What Social Scientists Can Do About It*, Harlow: Pearson.

*Pla Estratègic de la cultura: Nous accents* (2006). Ajuntament de Barcelona:  
<http://www.bcn.cat/plaestrategiecultura/castella/index.html>

Rubio Aróstegui, J. A. (2007) Trente ans de ministère de la Culture en Espagne. En: Bonet, L. & Négrier, E. (eds.) *La Politique culturelle en Espagne*, Paris: Karthala; Aix-en-Provence: Institut d'études politiques. ISBN: 9782845869189

Santcovsky, H. (1995) *Los Actores de la Cultura*, Barcelona: Hacer. ISBN: 8488711115

Sen, A. (1997) *Bienestar, justicia y mercado*, Barcelona: Paidós.

Ulldemolins Rius, J. (2012) “Política cultural e hibridación de las instituciones culturales. El caso de Barcelona”. En *Revista Española de Ciencia Política*, N°29, Julio 2012, pp. 85-105.

Urfalino, P. (1996) *L'Invention de la politique culturelle*, Paris: La Documentation française. ISBN: 2110036001

Zald, M. N. (1999) *Cultura, ideología y creación de marcos estratégicos*, en: McAdam, D. & McCarthy, J.D. et al. *Movimientos sociales: perspectivas comparadas*. Madrid: Istmo.

#### Webgrafía:

<http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/26122/1/MGC%20PF%20CAECA%20digital%20KMuller.pdf>  
<http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/32125/1/PROJETE%20FINAL%20TEATRE%20AKAD%C3%88MIA%20.pdf>  
[www.artfactories.net](http://www.artfactories.net)  
<http://www.bcn.cat/fabriquesdecreacio/es/>  
<http://www.artfactories.net/IMG/pdf/QuARTier- Les projets participatifs dans politique de la ville-.pdf>  
<http://revistasiigg.sociales.uba.ar/index.php/argumentos/articulo/view/44>  
<http://culturadigital.br/politicaculturalcasaderuibarbosa/files/2012/09/Maria-Carolina-Vasconcelos-Oliveria.pdf>  
[http://ayp.unia.es/spip/IMG/pdf/Jesus\\_Carrillo\\_nuevas\\_fabricas\\_de\\_la\\_cultura.pdf](http://ayp.unia.es/spip/IMG/pdf/Jesus_Carrillo_nuevas_fabricas_de_la_cultura.pdf)  
[http://webiigg.sociales.uba.ar/empresasrecuperadas/PDF/PDF\\_08/Invenciones\\_y\\_resistencias.pdf](http://webiigg.sociales.uba.ar/empresasrecuperadas/PDF/PDF_08/Invenciones_y_resistencias.pdf)  
<http://fisyp.org.ar/media/uploads/autogestion.pdf#page=5>  
<http://psicologia.uarcis.cl/revista/index.php/RSSCN1/articulo/view/97>  
<http://www.asociacionag.org.ar/pdfcap/2/Arevalo.pdf>  
[www.ufafabrik.de](http://www.ufafabrik.de)  
[www.kaapelitehdas.fi](http://www.kaapelitehdas.fi)  
<http://www.budapestartfactory.com/>  
<http://www.mainsdoeuvres.org>  
<http://lafriche.org/>  
<http://www.mataderomadrid.org/>  
<http://www.fluxfactory.org>  
<http://www.lestruch.cat/>  
[www.rocaumbert.cat](http://www.rocaumbert.cat)  
[http://ccaa.elpais.com/ccaa/2014/03/26/catalunya/1395867896\\_034465.html?rel=rosEP](http://ccaa.elpais.com/ccaa/2014/03/26/catalunya/1395867896_034465.html?rel=rosEP)  
<http://www.roigcultura.cat/>  
<http://canvies.barrisants.org/>  
<http://lanavebcn.wordpress.com/>  
<http://canbatllo.wordpress.com/>  
<http://recreantcruilles.wordpress.com/espai-germanetes/>  
<http://www.lavanguardia.com/local/baix-lobregat/20140519/54406947108/nave-mistral-estrenara-distrito-cultural-hospitalet.html>  
<http://www.abc.es/20110803/local-cataluna/abci-jaume-ciurana-administracion-debe-201108030904.html>  
<http://www.lavanguardia.com/cultura/20140418/54405112877/ayuntamiento-inyecta-2-millones-para-el-traslado-de-sala-beckett-al-poblenou.html>  
[http://ccaa.elpais.com/ccaa/2014/05/07/catalunya/1399487825\\_247524.html?rel=rosEP](http://ccaa.elpais.com/ccaa/2014/05/07/catalunya/1399487825_247524.html?rel=rosEP)  
[http://ccaa.elpais.com/ccaa/2014/05/15/catalunya/1400181780\\_793455.html](http://ccaa.elpais.com/ccaa/2014/05/15/catalunya/1400181780_793455.html)  
<http://hangar.org/es/blocs/bloc-hangar/sobre-unes-fabriques-molt-creatives/>

## 11. Anexo

**Cuadro-resumen 2.** Fábricas de Creación de Barcelona al detalle.

	<i>Herramientas</i>	<i>Funciones</i>	<i>Actividades</i>
<b>Fabra i Coats</b>	Residencias Alquileres	Formación Creación	Cesión temporal de espacios para proyectos de creación artística. Proyectos en residencia

	Cursos	Producción Difusión	Desarrollo de proyectos de creación artística puntual Encuentros y actividades de formación dirigidas a profesionales y especialistas Presentaciones públicas de los trabajos desarrollados Actos públicos: la dimensión artística y la dimensión territorial Cesión de los espacios para rodajes y sesiones fotográficas Otros eventos y actividades Visitas y presentaciones del proyecto Fabra i Coats
<b>Ateneu 9 Barris</b>	Residencias Alquiler de espacios y equipos Cursos y talleres de circo	Apoyo a la creación Producción y difusión de circo Formación y circo social Programación cultural	Cesión temporal de espacios y equipos técnicos para proyectos de creación artística Residencias técnicas Muestras y ensayos abiertos del resultado de las residencias Programación cultural continuada Distribución de espectáculos Formación de formadores en circo social Visitas pedagógicas y presentaciones del proyecto Ateneu Popular 9 Barris Servicios técnicos de iluminación y sonido Espacio de estudio con biblioteca – hemeroteca especializada Otros eventos y actividades
<b>Nau Ivanow</b>	Alquileres y cesiones Becas Cursos, talleres, conferencias, jornadas Redes	Formación Creación Producción Difusión	Apoyo a la creación Beca Desperta Residencias Espacios de ensayo Vivero de creadores Formación Plataforma de difusión Redes Proyectos con el territorio
<b>La Escocesa</b>	Residencias Alquileres Cursos Colaboraciones	Formación Producción Difusión	Artistas y colectivos residentes Proyectos en red Colaboraciones específicas con entidades del distrito Becas artísticas La Escocesa Intercambios internacionales Proyectos de participación en el distrito Proyectos creativos de difusión Talleres
<b>Hangar</b>	Residencias Alquileres de espacios y material audiovisual Programa de formación Proyectos de investigación	Investigación Formación Creación Producción	Laboratorios: audiovisuales, de interacción, de fabricación digital (Faboratory), de arte sonoro (Befaco) Investigación: teórica, aplicada e investigadores en residencia Actividades: formación continua, workshops

	Asesoramiento y desarrollo integral de proyectos		artists2artist, jueves abiertos, actividades de Hangar sonoro Presentaciones artistas y colectivos en residencia Proyectos en residencia Programas de becas nacionales e internacionales Coworking Servicios a la producción
<b>La Central del Circ</b>	Residencias Alquileres Cursos Colaboraciones	Creación Entrenamiento Formación continuada Investigación Producción Difusión	Entrenamiento y ensayo Residencias de investigación Residencias conjuntas con espacios de exposición Residencias en red europea Residencias externas (alquileres) Laboratorios de creación Cursos intensivos Muestra de compañías en residencia: En Ebullició Ensayos abiertos Preestrenos Encuentros de disciplinas Tertulias Proyectos de creación comunitaria Visitas de escuelas y otros colectivos y entidades Actividades públicas de difusión del circo Apoyo a la creación en el marco de proyectos de cooperación internacional Servicios a empresas: alquiler de espacios, organización de actos y eventos, cabarets y otras propuestas hechas a medida
<b>La Seca</b>		Creación Producción Difusión	Programación estable de artes escénicas y parateatrales con especial atención a la magia, el circo y la danza Festival BarriBrossa Programa de exposiciones relacionadas con el mundo del espectáculo, las artes visuales y las artes plásticas Oferta de talleres, seminarios, encuentros con profesionales de distintos sectores del arte y del pensamiento Actividades educativas dedicadas a escuelas, institutos y otros colectivos Fundación Joan Brossa
<b>Sala Beckett/Obrador</b>	Programación regular Residencias de creación Alquileres Cursos, talleres y seminarios Lecturas dramatizadas, charlas y encuentros	Formación Creación Producción Exhibición Promoción	Formación y experimentación teatral. Cursos de diferentes niveles, del más básico al especializado, talleres, laboratorios de creación, tutorías personalizadas, lecturas y presentaciones de trabajos en proceso, encuentros de autores y creadores de otras disciplinas, residencias internacionales de

			<p>creación, etc. Los cursos y talleres son impartidos y dirigidos por profesorado de reconocido prestigio y de procedencias nacionales diversas.</p> <p>Producción y exhibición de espectáculos. Una programación regular de teatro contemporáneo, con espectáculos de medio y pequeño formato, dirigidos a diferentes tipos de público (también el público joven), que incluye producciones propias, coproducciones con otros centros y compañías, y espectáculos invitados, procedentes de dentro y fuera de nuestro país; se presta especial atención al teatro de texto, pero sin subestimar la importancia de la interdisciplinariedad en el lenguaje teatral.</p> <p>Difusión internacional de la autoría contemporánea. Programas especiales de promoción internacional de los autores en activo y sus obras, con servicio de traducción de textos teatrales a diversas lenguas, difusión en línea de las obras traducidas, organización de intercambios, encuentros, congresos y escaparates internacionales de dramaturgia de diferentes tipos, edición y publicación de textos de nueva creación, edición digital de la revista <i>Pausa</i>, etc. Todo ello en coordinación con centros, entidades, institutos y compañías de todo el mundo dedicadas al teatro contemporáneo.</p> <p>Actividades divulgativas y formación de público. Programas y actividades puntuales de divulgación para acercar a los espectadores no especializados a la creación contemporánea: cursillos, conferencias, charlas, tertulias, presencia en los ensayos, etc. Servicios de comunicación (dosieres, programas de mano, web, etc.) con información amplia y bien contrastada sobre los espectáculos, las actividades, los cursos y los artistas programados.</p>
<b>Graner</b>	Residencias Alquileres Cursos	Formación Creación Producción Difusión	Residencias artísticas Residencias técnicas Colaboraciones Proyectos comunitarios Clases magistrales Workshops Trabajo con escuelas y familias Acompañamiento de los residentes Proyectos y encuentros internacionales Fondo bibliográfico

Fuente: [www.fabriquesdecreacio.bcn.cat](http://www.fabriquesdecreacio.bcn.cat)